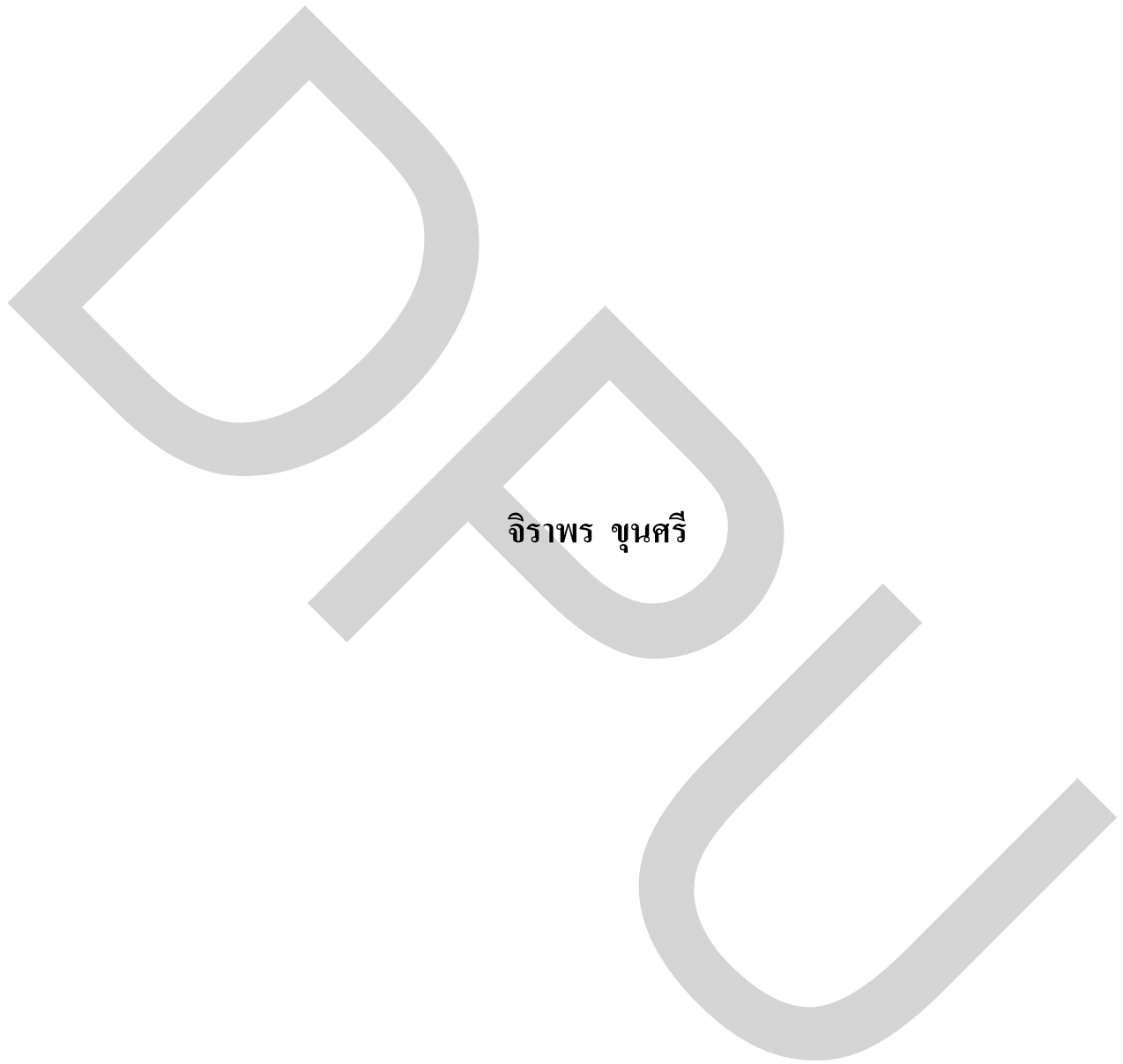


การสื่อสารกับการปรับตัวเพื่อสืบทอดวัฒนธรรมท้องถิ่น  
: ศึกษากรณีสื่อพื้นบ้านเพลงซอล้านนาในบริบทของจังหวัดเชียงราย



วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรนิเทศศาสตรดุษฎีบัณฑิต  
คณะนิเทศศาสตร์ มหาวิทยาลัยธุรกิจบัณฑิตย์  
พ.ศ. 2557

**Communication and Adaptation for Inheritance of Local Culture**

**: A Case Study of Lanna Folk Song “Sor” in Chiang Rai.**



**Jiraporn Khunsri**

**A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements  
for the Degree of Doctor of Philosophy in Communication Arts Program  
Faculty of Communication Arts, Dhurakij Pundit University**

**2014**

หัวข้อวิทยานิพนธ์	การสื่อสารกับการปรับตัวเพื่อสืบทอดวัฒนธรรมท้องถิ่น : ศึกษากรณีสื่อพื้นบ้านเพลงซอล้านนาในบริบทของจังหวัดเชียงราย
ชื่อผู้เขียน	จิราพร ขุนศรี
อาจารย์ที่ปรึกษาหลัก	รองศาสตราจารย์ ดร. อัสวิน เนตรโพธิ์แก้ว
อาจารย์ที่ปรึกษาร่วม	รองศาสตราจารย์ ดร. สมสุข หินวิมาน
สาขาวิชา	นิเทศศาสตรคุษฎีบัณฑิต
ปีการศึกษา	2556

### บทคัดย่อ

การศึกษาเรื่อง “การสื่อสารกับการปรับตัวเพื่อสืบทอดวัฒนธรรมท้องถิ่น : ศึกษากรณีสื่อพื้นบ้านเพลงซอล้านนาในบริบทของจังหวัดเชียงราย” มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาเปรียบเทียบสถานภาพการปรับตัวของเพลงซอตามพัฒนาการในยุคสมัยที่แตกต่างกันจากอดีตจนถึงปัจจุบัน ตั้งแต่ยุคซอแบบดั้งเดิม ยุคซอปะทะสื่อมวลชน และยุคซอแบบประยุกต์ ตามคุณลักษณะการปรับตัว 6 ด้าน ประกอบด้วย ด้านเนื้อหาและรูปแบบ ด้านกระบวนการสื่อสารในการแสดง ด้านบทบาทหน้าที่ ด้านการต่อรอง ด้านเครือข่าย และด้านการบริหารจัดการ และวิเคราะห์ปัจจัยที่มีอิทธิพลต่อการสืบทอด ทั้งปัจจัยภายในที่มาจากคุณลักษณะของเพลงซอและปัจจัยภายนอก ได้แก่ บริบทของท้องถิ่น สภาพแวดล้อม มิติด้านการเมือง เศรษฐกิจ และสังคม รวมทั้งนำเสนอแนวทางการปรับตัวเพื่อสืบทอดเพลงซอของจังหวัดเชียงรายในอนาคตให้ดำรงอยู่อย่างเข้มแข็งและมีอัตลักษณ์ โดยใช้เครื่องมือในการเก็บข้อมูล ได้แก่ การวิเคราะห์เอกสาร การสัมภาษณ์ การสนทนากลุ่มและการสังเกตการณ์ทั้งแบบมีส่วนร่วมและไม่มีส่วนร่วม กลุ่มเป้าหมายในการศึกษา ได้แก่ ผู้มีส่วนเกี่ยวข้องทุกภาคส่วนทั้งในชุมชนและนอกชุมชน

ผลการศึกษาพบว่า เพลงซอพื้น ที่จังหวัดเชียงรายมีการปรับตัวตามธรรมชาติ (by nature) ในคุณลักษณะส่วนที่เป็นองค์ประกอบภายนอก ได้แก่ รูปแบบการแสดงซอ สถานที่ในการแสดง การแต่งกาย และการฟ้อนประกอบการซอ ส่วนที่เสมือนแก่น ซึ่งเป็นส่วนที่เป็นเนื้อแท้ ด้านความหมายและคุณค่าที่ควรจะรักษาไว้ ได้แก่ ความรู้เกี่ยวกับเพลงซอ ความเชื่อ/ศรัทธา/การเคารพครูผ่านพิธีกรรม ความเป็นล้านนาผ่านทำนองเพลงซอ ความเป็นล้านนาผ่านภาษาคำเมือง การวางความสัมพันธ์ทางโลกและทางธรรม การปลูกฝังคุณธรรมทางพุทธศาสนา และการให้สาระและบันเทิงแก่การปลดปล่อยทางเพศ แม้จะยังคงอยู่ แต่ก็เริ่มผิคลายและลดบทบาทลงตามกระแสโลกาภิวัตน์สื่อ

ดังนั้น ในอนาคตเพลงขอจำเป็นต้องมีการปรับตัวแบบวางแผน(by plan) เพื่อสืบทอดให้สามารถดำรงอยู่ได้ท่ามกลางการเปลี่ยนแปลงของวิถีชีวิตสมัยใหม่ ซึ่งส่วนใหญ่เป็นการปรับประสาน(Articulation/ Hybridization)ที่ยังคงพยายามให้มีการแสดงขอแบบดั้งเดิมอยู่ และในขณะเดียวกันก็ต้องยอมรับขอแบบประยุกต์หรือขอซึ่ง เป็นการสืบทอดโดยรักษาสมดุลระหว่างการอนุรักษ์และการปรับประยุกต์ โดยใช้หลักการใต้ “บันไดปลาโจนทางศิลปะ” ผู้สืบทอดระดับคุณภาพทั้งผู้ชมและ ศิลปินช่างขอ ที่ยึดโยงการสืบทอดทั้งสื่อการแสดง สื่อวัตถุ และสื่อพิธีกรรมไว้ด้วยกัน รวมถึงการรักษาอัตลักษณ์ความเป็นสื่อขนาดกลางระดับจังหวัดที่มีคุณลักษณะความเป็นสื่อท้องถิ่น(Local Media)สูง และการมีบทบาทหน้าที่ต่อวิถีชุมชนอย่างต่อเนื่อง ทั้งบทบาทหน้าที่เดิมและการเพิ่มบทบาทใหม่ รวมถึงการให้ความสำคัญต่อบทบาทหน้าที่ที่ไม่สามารถทดแทนได้ที่ยังคงมีความสำคัญต่อชุมชน

ข้อค้นพบใหม่ (New Finding) ที่ได้จากการศึกษาการปรับตัวเพื่อสืบทอดเพลงขอของจังหวัดเชียงราย สามารถนำมาขยายผลวิเคราะห์ข้อมูลในเชิงการสร้างทฤษฎีจากฐานราก(Grounded Theory) โดยแนวคิดที่เหมาะสมสำหรับอธิบาย ได้แก่ แนวคิด “สื่อการแสดงประเภทเพลงขอ” ที่มีคุณลักษณะเฉพาะที่โดดเด่น ประกอบด้วย การเป็นสื่อที่ผสานสองรูปแบบการแสดงทั้งมิติทางโลกและทางธรรมได้อย่างลงตัว การดำรงบทบาทหน้าที่ที่สื่อมวลชน(Mass Media)และสื่อสมัยใหม่(New Media) ไม่สามารถทดแทนได้ การนำเสนอเนื้อหาที่สามารถพลิกเพลงเชื่อมโยงวิถีชีวิตได้อย่างเข้าถึงผู้ชม ศักยภาพการปรับตัวของช่างขอที่มีความสามารถเฉพาะตัวผ่านการเรียนรู้ตามวิถีขอ การมีความยืดหยุ่นสูงทั้งเนื้อร้อง ทำนอง และความเหมาะสมตามกาลเทศะ ความเป็นสื่อขนาดกลางที่มีความเป็นอัตลักษณ์ท้องถิ่นเฉพาะ และการบริหารจัดการแบบฉันทมิตรที่เป็นคุณลักษณะของคนล้านนา

Thesis Title	Communication and Adaptation for Inheritance of Local Culture : A Case Study of Lanna Folk Song “Sor” in Chiang Rai.
Author	Jiraporn Khunsri
Thesis Advisor	Asst. Prof. Dr. Asawin Nedpogaeo
Co- Thesis Advisor	Aoss. Dr. Somsuk Hinviman
Department	Doctor of Philosophy of Communication Arts
Academic Year	2013

### ABSTRACT

The study entitled “Communication and Adaptation for Inheritance of Local Culture : A Case Study of Lanna Folk Song “Sor” in Chiang Rai” has three main objectives. Firstly, to study and compare the adaptation of Lanna folk song or “sor” during its three developmental phases, from the past to the present which are: traditional Sor phase, Sor and media contact phase, and applied Sor phase, on the basis of six adaptation characteristics which are: form and content, communication through performance, roles and functions, negotiation, networking, and administration and management. Secondly, the study also analyzes factors, both internal and external factors, which influence the transmission of the folk song. The internal factor being the characteristics of the folk song while the external factor being the local context, the environment, political dimension, economics and society. Thirdly, the study also proposes adaptation guidelines for the transmission of the folk song for identity revitalization and empowering the existence of the folk song in Chiang Rai. The instruments used in data collection were document analysis, interviews, focus group interview, participatory observation and non-participatory observation. The target group was stakeholders in all organs within the community and outside of the community.

The study found that Sor folk song in Chiang Rai shows that the Sor folk song naturally adapts itself in the following external characteristics: form of the Sor performance, performance venue, costumes, and the dances accompanying the Sor performance. The core value of the Sor that should be maintained and revitalized are: knowledge and wisdom of the Sor folk song, belief system and the ritual of paying respect to teachers, Lanna identity expression through

the rhythm of the folk song, Lanna identity expressed through Northern Thai dialect, the worldview on the relationship of worldly matters with dhamma, instilling Buddhist morals and virtues, entertainment with content connoting the release of sexual restrictions which even though still exists, it has diverted with its role being reduced in lieu of the globalized media.

Thus, for the future, Sor folk song is forced to have a planned adaptation, specifically Articulation or Hybridization, so as to be able to exist in the midst of the changing life style of the modern world. The planned adaptation is mainly attempting to maintain the traditional Sor performance and at the same time acknowledging the new and applied folk song or “sor sing”. This means there is a balance of both the conservation and the applied Sor folk song based on the “Fishway of Arts” principle which means the transmission of the folk song should be focused to both the performers and the audience. In addition, the transmission has to include the performance-type media, object media, and ritual media. Moreover, Sor folk song should be maintained as a medium-size media for the province due to its highly local media characteristic and its continuous role and functions to the communities’ lifestyle which includes the traditional roles and functions and the newly developed ones. The importance of the irreplaceable roles and functions of the folk song should be acknowledged as they are relevant and important to the society.

The new findings of this study can be expanded for further study using grounded theory and a conceptual thinking that can be used for the explanation which is “Sor as a performing media”. The Sor as a performing media has highly distinct characteristic which is a media that blends well the two types of performances, the worldly one and the Dhamma one. Sor folk song, maintains its roles and functions as a kind mass media in which the New Media cannot replace. The impromptu presentation of the content is highly connected to the audience’s lifestyle. The folk song also presents the distinct capabilities of the highly-skilled and well-trained Sor folk song singers. The singer has to be flexible in terms of the lyrics, the rhythm, and time and space appropriateness. A medium sized media with a local identity and Lanna style friendly management.

## กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จลุล่วงตรงตามเจตนารมณ์ โดยเริ่มต้นจากการจุดประกายและการเสริมสร้างพลังความคิด รวมถึงการสนับสนุนให้ความช่วยเหลือในทุกๆด้านจากผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องหลายท่าน

ลำดับแรก ขอกราบขอบพระคุณผู้ที่ใกล้ชิด เข้าใจในตัวตนและเห็นในคุณค่าของงาน ตั้งแต่เริ่มต้นจนสำเร็จ ได้แก่ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.อศวิณ เนตรโพธิ์แก้ว อาจารย์ที่ปรึกษาหลัก และ รองศาสตราจารย์ ดร. สมสุข หินวิมาน อาจารย์ที่ปรึกษาร่วมวิทยานิพนธ์ ที่คอยดูแลช่วยเหลือ และให้คำแนะนำด้วยความเมตตาเอาใจใส่ ด้วยความอดทนและเข้าใจมาโดยตลอด

กราบขอบพระคุณ รองศาสตราจารย์ ดร. กาญจนา แก้วเทพ ประธานกรรมการสอบวิทยานิพนธ์ รวมถึงกรรมการทุกท่าน ซึ่งประกอบด้วย รองศาสตราจารย์ ดวงพร คำบุญวัฒน์ และ ดร. สุชาดา พงศ์กิตติวิบูลย์ ซึ่งเป็นนักวิชาการผู้เชี่ยวชาญและมีประสบการณ์ที่เกี่ยวข้องกับงานอย่างลุ่มลึก ที่กรุณาให้คำแนะนำและข้อคิดเห็นเพิ่มเติมที่เป็นประโยชน์อย่างยิ่งต่อความสมบูรณ์ของวิทยานิพนธ์ในเชิงคุณค่าทางวิชาการและต่อสังคม

กราบขอบพระคุณผู้บังคับบัญชาและหน่วยงานต้นสังกัด ได้แก่ มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงรายที่ได้ให้การสนับสนุนทุนการศึกษา ตลอดจนขอขอบคุณเพื่อนร่วมงาน โดยเฉพาะโปรแกรมวิชานิติศาสตร์ คณะวิทยาการจัดการ และเพื่อนร่วมหลักสูตรนิติศาสตร์ดุษฎีบัณฑิต โดยเฉพาะรุ่น 3 ทุกท่านที่เข้าใจ คอยช่วยเหลือและเป็นกำลังใจมาโดยตลอด

ขอบพระคุณศิลปินช่างซอทุกท่าน และผู้มีส่วนเกี่ยวข้องในการให้ข้อมูลทุกท่าน ที่เห็นในความตั้งใจ สละเวลาให้ความช่วยเหลือ ด้วยความเมตตาเอ็นดู และตอบคำถามครั้งแล้วครั้งเล่าด้วยความยินดีและเต็มใจ ทำให้ได้ข้อมูลที่เป็นประโยชน์และมีคุณค่า

สุดท้ายนี้ ผู้วิจัยขอขอบคุณทั้งครอบครัวขุนศรีและครอบครัวมานะกุล ที่ยื่นหยัดเคียงข้างด้วยความเข้าใจ เป็นกำลังใจ อดทนและเสียสละ โดยให้การสนับสนุนและอำนวยความสะดวกในการเรียนและการทำวิทยานิพนธ์ฉบับนี้จนสำเร็จลุล่วงด้วยดี

จิราพร ขุนศรี

## สารบัญ

	หน้า
บทคัดย่อภาษาไทย .....	ฅ
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ.....	จ
กิตติกรรมประกาศ.....	ช
สารบัญตาราง.....	ฎ
สารบัญภาพ.....	ฐ
บทที่	
1. บทนำ.....	1
1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา.....	1
1.2 ปัญหำนำการวิจัย.....	11
1.3 วัตถุประสงค์การวิจัย.....	11
1.4 ขอบเขตในการวิจัย.....	12
1.5 นิยามศัพท์.....	12
1.6 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ.....	16
1.7 กรอบแนวคิดในการวิจัย.....	17
2. แนวคิด ทฤษฎี และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง.....	18
2.1 แนวคิดเกี่ยวกับสื่อพื้นบ้าน .....	19
2.2 แนวคิดเกี่ยวกับเพลงพื้นบ้าน .....	29
2.3 แนวคิดเกี่ยวกับเพลงขอ.....	40
2.4 แนวคิดเกี่ยวกับการปรับตัว .....	56
2.5 แนวคิดการผลิตและผลิตซ้ำทางวัฒนธรรม.....	70
2.6 ทฤษฎีหน้าที่นิยมของสื่อพื้นบ้าน.....	72
3. ระเบียบวิธีวิจัย.....	87
3.1 กลุ่มผู้ให้ข้อมูลในการวิจัย.....	87
3.2 พื้นที่ในการศึกษา.....	93
3.3 การเก็บรวบรวมข้อมูล.....	94
3.4 การวิเคราะห์ข้อมูล .....	94



สารบัญ (ต่อ)

บทที่	หน้า
3.5 การตรวจสอบความถูกต้องของข้อมูล.....	95
4. ยุคเพลงซอล้านนาแบบดั้งเดิม :วัฒนธรรมพื้นบ้าน ที่สะท้อนอัตลักษณ์วิถีล้านนา.....	97
4.1 คุณลักษณะด้านรูปแบบและเนื้อหา.....	98
4.2 คุณลักษณะด้านกระบวนการสื่อสารในการแสดง.....	116
4.3 คุณลักษณะด้านบทบาทหน้าที่.....	144
4.4 คุณลักษณะด้านการต่อร้อง.....	155
4.5 คุณลักษณะด้านเครือข่ายและรูปแบบความสัมพันธ์.....	158
4.6 คุณลักษณะด้านการบริหารจัดการ.....	162
4.7 สรุปข้อค้นพบในคุณลักษณะทั้ง 6 ด้านของเพลงซอล้านนาคู่ดั้งเดิม.....	167
5. ยุคซอปะทะสื่อมวลชน:จากวัฒนธรรมพื้นบ้านสู่วัฒนธรรมประชานิยม.....	184
5.1 คุณลักษณะการปรับตัวด้านรูปแบบและเนื้อหา.....	185
5.2 คุณลักษณะการปรับตัวด้านกระบวนการสื่อสารในการแสดง.....	197
5.3 คุณลักษณะการปรับตัวด้านบทบาทหน้าที่.....	211
5.4 คุณลักษณะการปรับตัวด้านการต่อร้อง.....	219
5.5 คุณลักษณะการปรับตัวด้านเครือข่ายและรูปแบบความสัมพันธ์.....	222
5.6 คุณลักษณะการปรับตัวด้านการบริหารจัดการ.....	226
5.7 สรุปข้อค้นพบในคุณลักษณะทั้ง 6 ด้าน ของเพลงซอล้านนา ยุคซอปะทะสื่อมวลชน.....	230
6. เพลงซอแบบประยุกต์: การผสมผสานแนววัฒนธรรมร่วมสมัย.....	248
6.1 คุณลักษณะการปรับตัวด้านรูปแบบและเนื้อหา.....	249
6.2 คุณลักษณะการปรับตัวด้านกระบวนการสื่อสาร.....	266
6.3 คุณลักษณะการปรับตัวด้านบทบาทหน้าที่.....	287
6.4 คุณลักษณะการปรับตัวด้านการต่อร้อง.....	298
6.5 คุณลักษณะการปรับตัวด้านเครือข่ายและรูปแบบความสัมพันธ์.....	302
6.6 คุณลักษณะการปรับตัวด้านการบริหารจัดการ.....	309

สารบัญ (ต่อ)

บทที่	หน้า
6.7 สรุปข้อค้นพบในคุณลักษณะทั้ง 6 ด้านของเพลงซอล้านนา ยุคขอแบบประยุกต์.....	314
7. ผลการศึกษาเปรียบเทียบการปรับตัวของเพลงขอ.....	334
7.1 คุณลักษณะด้านรูปแบบและเนื้อหา.....	334
7.2 คุณลักษณะด้านกระบวนการสื่อสารในการแสดง.....	349
7.3 คุณลักษณะด้านบทบาทหน้าที่.....	365
7.4 คุณลักษณะด้านการต่อรอง .....	379
7.5 คุณลักษณะด้านเครือข่ายและรูปแบบความสัมพันธ์.....	386
7.6 คุณลักษณะด้านการบริหารจัดการ .....	393
8. แนวทางการสืบทอดเพลงขอในอนาคต.....	411
8.1 รูปแบบการสืบทอด.....	411
8.2 วิธีการสืบทอด.....	421
8.3 วัตถุประสงค์การสืบทอด.....	424
8.4 การสร้างความหมายในการสืบทอด.....	427
9. สรุป อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ.....	448
9.1 สรุปผลการวิจัย.....	448
9.2 อภิปรายผล.....	453
9.3 บทสังเคราะห์ : แนวคิดใหม่ที่ค้นพบ.....	473
9.4 ข้อเสนอแนะในการวิจัยครั้งต่อไป .....	477
9.5 ข้อเสนอแนะทั่วไป.....	478
บรรณานุกรม.....	480
ประวัติผู้เขียน.....	491

สารบัญตาราง

ตารางที่	หน้า
2.1 เปรียบเทียบวัฒนธรรมพื้นบ้านกับวัฒนธรรมสมัยใหม่.....	27
2.2 สรุปพัฒนาการของเพลงพื้นบ้านของประเทศไทย.....	32
4.1 สรุปคุณลักษณะของเพลงซอล้านนาในด้านรูปแบบและเนื้อหา.....	167
4.2 ตารางสรุปคุณลักษณะของเพลงซอล้านนาในด้านการสื่อสารในการแสดง.....	171
4.3 ตารางสรุปคุณลักษณะของเพลงซอล้านนาในด้านบทบาทหน้าที่.....	175
4.4 สรุปคุณลักษณะของเพลงซอล้านนาในด้านการต่อรอง.....	177
4.5 ตารางสรุปคุณลักษณะของเพลงซอล้านนาใน ด้านเครือข่าย/รูปแบบความสัมพันธ์.....	178
4.6 ตารางสรุปคุณลักษณะของเพลงซอล้านนาในด้านการบริหารจัดการ.....	180
5.1 ตารางสรุปคุณลักษณะของเพลงซอล้านนาในด้านรูปแบบและเนื้อหา.....	230
5.2 ตารางสรุปคุณลักษณะของเพลงซอล้านนาในด้านการสื่อสารในการแสดง.....	234
5.3 ตารางสรุปคุณลักษณะของเพลงซอล้านนาในด้านบทบาทหน้าที่.....	237
5.4 ตารางสรุปคุณลักษณะของเพลงซอล้านนาในด้านการต่อรอง.....	240
5.5 ตารางสรุปคุณลักษณะของเพลงซอล้านนาในด้านเครือข่าย.....	242
5.6 ตารางสรุปคุณลักษณะของเพลงซอล้านนาในด้านการบริหารจัดการ.....	244
6.1 ตารางสรุปคุณลักษณะของเพลงซอล้านนาในด้านรูปแบบและเนื้อหา.....	313
6.2 ตารางสรุปคุณลักษณะของเพลงซอล้านนาในด้านการสื่อสารในการแสดง.....	317
6.3 ตารางสรุปคุณลักษณะของเพลงซอล้านนาในด้านบทบาทหน้าที่.....	321
6.4 ตารางสรุปคุณลักษณะของเพลงซอล้านนาในด้านการต่อรอง.....	325
6.5 ตารางสรุปคุณลักษณะของเพลงซอล้านนาในด้านเครือข่ายและรูปแบบความสัมพันธ์.....	327
6.6 ตารางสรุปคุณลักษณะของเพลงซอล้านนาในด้านการบริหารจัดการ.....	330
7.1 ตารางสรุปข้อค้นพบและการปรับตัวเปรียบเทียบทั้ง 3 ยุค ในด้านรูปแบบและเนื้อหา.....	335
7.2 ตารางสรุปข้อค้นพบและการปรับตัวเปรียบเทียบทั้ง 3 ยุค ในด้านการสื่อสารในการแสดง.....	350

## สารบัญตาราง (ต่อ)

ตารางที่	หน้า
7.3 ตารางสรุปข้อค้นพบและข้อสังเกตการปรับตัวเปรียบเทียบทั้ง 3 ยุค ในด้านบทบาทหน้าที่.....	366
7.4 ตารางสรุปข้อค้นพบและข้อสังเกตการปรับตัวเปรียบเทียบทั้ง 3 ยุค ในการต่อรอง.....	380
7.5 ตารางสรุปสิ่งที่พบและข้อสังเกตเปรียบเทียบทั้ง 3 ยุคในด้านเครือข่าย และรูปแบบความสัมพันธ์.....	387
7.6 ตารางสรุปสิ่งที่พบและข้อสังเกตเปรียบเทียบทั้ง 3 ยุคในการจัดการ.....	394
7.7 ตารางสรุปการเปรียบเทียบคุณลักษณะการปรับตัวของเพลงซอตามยุค.....	400
7.8 ตารางสรุปเปรียบเทียบสถานภาพการปรับตัวของเพลงซอ.....	401
8.1 ตารางเปรียบเทียบการปรับตัวด้านการสืบทอดในแต่ละยุค.....	431
8.2 ตารางเปรียบเทียบข้อดี-ข้อจำกัดของการปรับตัวเพื่อสืบทอด ตามธรรมชาติโดยเจ้าของวัฒนธรรม.....	438
9.1 ตารางสรุปการวิเคราะห์การปรับตัวตามแนวคิดต้นไม้แห่งคุณค่า ของเพลงซอทั้ง 3 ยุค.....	451

## สารบัญภาพ

ภาพที่	หน้า
2.1 เครื่องดนตรีประกอบการชอ .....	48
2.2 รูปแบบของการชอ.....	51
2.3 แผนภูมิแสดงแนวคิดต้นไม้แห่งคุณค่า.....	59
2.4 แผนภูมิแสดงการปรับตัว แบบแผนที่ 1: การแทนที่ (Substitution).....	61
2.5 แผนภูมิแสดงการปรับตัว แบบแผนที่ 2 : การเพิ่มเข้ามาแทน (Addition) .....	61
2.6 แผนภูมิแสดงการปรับตัว แบบแผนที่ 3 : การปรับประสาน (Articulation/ Hybridization) .....	62
2.7 แสดงแนวคิดเรื่องบันไดปลาโจนทางศิลปะ.....	64
2.8 field ใหญ่ของการสื่อสารในโลกปัจจุบัน.....	68
3.1 พื้นที่ในการศึกษา.....	93
4.1 แผนภูมิ “ต้นไม้แห่งคุณค่า” ของเพลงชอล้านนาแบบดั้งเดิม.....	99
4.2 การแสดงชอในสมัยโบราณ.....	100
4.3 ถ้องบ่าเก้-อีเต่า.....	101
4.4 คู่ถ้อง สมจิตร-ทองสร้อย.....	102
4.5 คู่ถ้อง ประพันธ์-จันทา.....	102
4.6 ลักษณะผามชอแบบสมัยดั้งเดิม.....	103
4.7 ลักษณะการแต่งกายของช่างชอและคณะของเขียงรายในยุคดั้งเดิม.....	104
4.8 การฟ้อนประกอบการชอ.....	106
4.9 ปี่จุม.....	107
4.10 ซึง.....	110
4.11 ช่างชอในยุคดั้งเดิม.....	117
4.12 พ่อครูสิงห์แก้ว วงศ์มูล ในวัย 83 ปี.....	119
4.13 พ่อครูศรีทวน สอนน้อย.....	120
4.14 ช่างชอบ่าเก้ (นายนครินทร์ ใจธรรม) .....	121
4.15 ช่างชอจันทา กันทา.....	122

## สารบัญภาพ (ต่อ)

ภาพที่	หน้า
4.16 ช่างซ่อมแม่จันดา (นางสุนันทา เต็มทอง).....	123
4.17 ช่างซ่อมแม่ทองสร้อย (สร้อยสุดา ภิราษร).....	124
4.18 ช่างซ่อมประพันธ์.....	126
4.19 ช่างซ่อมยุรา.....	126
4.20 การขอในงานบุญทางพุทธศาสนา.....	130
4.21 การขอในงานมงคลประกอบการผูกข้อมือเพื่อความเป็นสิริมงคล แก่เจ้าของบ้าน.....	142
4.23 การชมชอของกลุ่มผู้ชมทุกเพศทุกวัยในอดีต.....	143
4.24 บรรยากาศการชอกับการมีส่วนร่วมของผู้ชม.....	144
4.25 พ่อครูศรีทวน กำลังต่อคำชอกับช่างซ่อมแม่ทองสร้อย.....	145
5.1 แผนภูมิ “ต้นไม้แห่งคุณค่า” ของเพลงชอยุคชอปะทะสื่อมวลชน.....	186
5.2 ลักษณะผามชอยุคชอปะทะสื่อมวลชน.....	187
5.3 ลักษณะการแต่งกายในการแสดงชอทางสื่อโทรทัศน์.....	188
5.4 การฟ้อนของช่างชอ ประกอบการชอ.....	190
5.5 ช่างชอบ่าเก้ ขับชอประกอบเครื่องเสียง.....	191
5.6 ช่างชอจันทร์ตา (เสือแขนยาวสีดำ) กับการชอพร้อมลักษณะเครื่องเสียงในยุคแรกๆ.....	192
5.7 ช่างชอกำลังจัดเตรียมขันธ์ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของพิธีกรรมไหว้ครูก่อนชอ.....	194
5.8 ช่างซ่อมแม่ทองสร้อยพร้อมคณะกับการแสดงละครชอออกอากาศทาง สถานีโทรทัศน์ช่อง 8 ลำปาง.....	208
6.1 คุณลักษณะการปรับตัวด้านรูปแบบและเนื้อหาของเพลงชอ.....	249
6.2 การชอที่มีการปรับประยุกต์ทั้งแบบดั้งเดิมและแบบสมัยใหม่.....	251
6.3 การชอแบบละครชอที่ยังพอมิให้เห็นในบางคณะ.....	251
6.4 ลักษณะผามชอที่ทางเจ้าภาพจัดเตรียมไว้ให้.....	252
6.5 การเตรียมเวทีของคณะนางแล 7.....	253
6.6 เครื่องเสียงและเครื่องดนตรีประกอบ.....	253
6.7 การแสดงจริงของคณะนางแล 7.....	254

## สารบัญภาพ (ต่อ)

ภาพที่	หน้า
6.8 พิธีไหว้ครูชอที่วัดครูบาปะหร่อง ปี 2556.....	261
6.9 พิธีไหว้ครูชอที่วัดครูบาปะหร่อง ปี 2556.....	261
6.10 ช่างชอไกรวุฒิ ช่างชอรุ่นใหม่ได้รับรางวัลชนะเลิศ การประกวดขับร้องเพลงพื้นบ้าน ประจำภาคเหนือ (การขับชอ) เฉลิมพระเกียรติ เมื่อปี พ.ศ. 2554 ณ จังหวัดเชียงราย.....	268
6.11 ช่างชอสมปราชญ์ภราทร.....	269
6.12 ช่างชอชัยพร ดอนเจดีย์ ในการแสดงชอหลายบทบาท.....	270
6.13 การแสดงชอของช่างชอรุ่นเด็ก.....	271
6.14 ช่างชอนฤมลเชื่อนขันติ (ฉายา:น้องศรีผ่อง ศิษย์แม่ทองสร้อย) ช่างชอรุ่นเด็ก.....	271
6.15 คณะชอรุ่นเยาว์ของโรงเรียนบ้านร่องฝ้าย ต.ห้วยสัก อ.เมือง จ.เชียงราย ที่เป็นโรงเรียนนำร่องฝึกหัดชอ และวัฒนธรรมพื้นบ้าน ได้แสดงในงานประจำปี โดยมี อ.สันสนีย์ อินสาร ครูผู้ฝึกสอนคอยกำกับดูแล.....	307
7.1 แสดงคุณลักษณะด้านรูปแบบและเนื้อหาที่คงอยู่และปรับเปลี่ยน.....	349
8.1 พ่อครูศรีทวน สอนน้อย.....	414
8.2 การสื่อสารเพื่อสืบทอดเพลงชอ.....	440
9.1 สรุปรูปแบบภูมิ “ต้นไม้แห่งคุณค่า” ของเพลงชอ.....	449
9.2 แผนภาพแสดงคุณลักษณะสื่อทวิลักษณ์ของเพลงชอ.....	454
9.3 แผนภาพการวิเคราะห์คุณลักษณะการสืบทอดผู้ชม ในเชิงปริมาณและคุณภาพแบบที่ 1.....	459
9.4 แผนภาพการวิเคราะห์คุณลักษณะการสืบทอดผู้ชม ในเชิงปริมาณและคุณภาพ แบบที่ 2.....	460
9.5 แผนภาพแสดงการวิเคราะห์คุณลักษณะการสืบทอด ของศิลปินช่างชอในเชิงปริมาณและคุณภาพ.....	462

สารบัญภาพ (ต่อ)

ภาพที่	หน้า
9.6 แผนภาพแสดงความสัมพันธ์ในการไต่บันไดปลาโจน เพื่อสืบทอดเพลงชอของศิลปินช่างชอและผู้ชมในเชิงปริมาณ และคุณภาพ.....	463
9.7 ภาพแสดงความสัมพันธ์ของสื่อการแสดงกับสื่อวัตถุ และสื่อพิธีกรรมของเพลงชอ.....	467
9.8 การปรับตัวตามแนวคิดสื่อการแสดงประเภทเพลงชอ จังหวัดเชียงราย ตามแบบจำลอง “ต้นกระบองเพชร” .....	477



# บทที่ 1

## บทนำ

### 1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

การสื่อสารเป็นกิจกรรมที่สำคัญของมนุษย์มาตั้งแต่อดีต กล่าวได้ว่ามนุษย์เป็นสัตว์สังคม ที่ดำรงอยู่ร่วมกันเป็นกลุ่ม และใช้ประโยชน์จากสภาวะความเป็นกลุ่ม มีการแลกเปลี่ยนความคิดเห็น ความรู้ ทัศนคติ และประสบการณ์ต่างๆ ผ่านกระบวนการสื่อสารในรูปแบบการสื่อสารที่แตกต่างกันไป ทั้งนี้เพื่อให้ดำรงตนอยู่ในกลุ่มหรือในสังคมได้อย่างเป็นสุข โดยสังคมกลุ่มหนึ่งๆ จะประกอบด้วยลักษณะที่เรียกว่า ปฏิบัติการทางสังคม (Social practices) จำนวนมากที่ก่อตัวเป็นองค์รวมที่เป็นรูปธรรมของสังคม (concrete social whole totality) โดยที่ปฏิบัติการทางสังคม เป็นการปฏิบัติที่มีเหตุจูงใจเนื่องมาจากสังคมมีเป้าหมายที่จะบรรลุตามที่ได้รับบริการปลูกฝังมาจากสังคม และวิธีการบรรลุเป้าหมายเป็นไปตามกรอบที่สังคมกำหนด และเป็นที่น่าสนใจว่านักวิชาการแนววัฒนธรรมศึกษามองว่า วัฒนธรรมคือการสถาปนาของปฏิบัติการทางสังคมเหล่านั้น (Constitution of social practices) ดังนั้นวัฒนธรรมในแต่ละสังคมจะดำเนินไปอย่างไรขึ้นอยู่กับปฏิบัติการทางสังคมที่เป็นจริงอย่างไร (Williams อ้างถึงใน กาญจนา แก้วเทพ, 2539, น. 118-119)

สังคมไทย เป็นสังคมในประเทศที่มีวัฒนธรรมท้องถิ่นที่หลากหลาย เนื่องจากได้รวบรวมดินแดนและกลุ่มคนหลายชาติพันธุ์มาอยู่ร่วมกัน ซึ่งต่างมีวัฒนธรรมที่เป็นเอกลักษณ์และยึดถือปฏิบัติสืบต่อกันมาตั้งแต่บรรพกาล ดังนั้นวัฒนธรรมของประเทศไทยปัจจุบัน จึงประกอบไปด้วย วัฒนธรรมที่ใช้ร่วมกันเป็นวัฒนธรรมหลักประจำชาติ ที่เรียกว่า “วัฒนธรรมส่วนกลางหรือวัฒนธรรมหลวง (Great Tradition)” และวัฒนธรรมที่มีในท้องถิ่นต่างๆ หรือ “วัฒนธรรมราษฎร์ (Little Tradition)” (Redfield อ้างในกาญจนา แก้วเทพ, 2539, น. 108-109) ทั้งนี้วัฒนธรรมเป็นจิตสำนึกร่วมกัน (collective consciousness) ของคนที่อยู่ในสังคมนั้นๆ ตามห้วงเวลา ดังนั้นจะพบได้ว่า วัฒนธรรมมีพลวัต (dynamic) และต้องมีการปรับตัว (adaptive) เนื่องจากวัฒนธรรมที่ถูกสร้างขึ้นจะต้องเผชิญกับแรงกดดันอยู่ตลอดเวลา (กาญจนา แก้วเทพ, 2549, น. 62) โดย ถ้าเป็นวัฒนธรรมพื้นบ้านที่มีรากเหง้าที่แข็งแกร่ง ก็จะยังคงอยู่ แต่ต้องสามารถปรับตัวให้ได้ ซึ่งการปรับตัวเป็นความสามารถของวัฒนธรรมที่จะดำรงอยู่ท่ามกลางการเปลี่ยนแปลง จากการประยุกต์หรือพลิกผันคุณลักษณะ (attribute) เก่าบางประการให้สอดคล้องกับสภาพการณ์ใหม่ที่เกิดขึ้นไปของบริบทใหม่ที่รองรับวัฒนธรรม และในขณะเดียวกัน วัฒนธรรมเหล่านี้ต้องสามารถดำรงอัตลักษณ์เดิมไว้

ได้เป็นส่วนใหญ่ แต่อาจยอมลดทอนหรือถอดหรือ ตลอดจนสร้างสรรค์องค์ประกอบบางประการในวัฒนธรรมนั้น เพื่อให้อยู่รอดต่อไป (เชิรชัย อิศรเดช และคณะ, 2547) ซึ่งวัฒนธรรมในท้องถิ่นแต่ละพื้นที่จะมีลักษณะเฉพาะบริบท (context-bound) ที่แตกต่างกันไป ดำเนินไปเป็นวิถีชีวิตประจำวันของผู้คนในชุมชน (lived culture)

ทั้งนี้การผลิตวัฒนธรรมที่เป็นนามธรรม เช่น ความคิด ความเชื่อ ค่านิยม ทักษะคติ และอุดมการณ์ ไม่สามารถเห็นปัจจัยและองค์ประกอบได้โดยง่าย ดังนั้นมนุษย์จึงต้องหาวิธีการสื่อสารวัฒนธรรมโดยผ่านสื่อที่เห็นเป็นรูปธรรมเป็นตัวกลาง ซึ่งสื่อที่ทำหน้าที่ดังกล่าวในการบอกเล่าวิถีชีวิตความเป็นท้องถิ่นที่เด่นชัดได้แก่ สื่อพื้นบ้าน ที่มีมานานคู่กับชุมชนในท้องถิ่น เนื่องจากบรรดาผู้คนที่สังกัดอยู่ในกลุ่มวัฒนธรรมย่อย (subculture) ยังคงพยายามแสวงหา “พื้นที่ว่าง” สำหรับการสร้างสื่อของตนเองขึ้นมา ในทางนิเทศศาสตร์ อาจเรียกว่า สื่อเฉพาะกลุ่ม หรือ สื่อทางเลือก ซึ่งมักจะเป็น “สื่อประเพณีหรือสื่อพื้นบ้าน” โดยสื่อพื้นบ้านในอดีตจะมีที่มาจากปฏิบัติการทางสังคม ซึ่งสามารถสรุปได้ดังนี้ คือความต้องการสนุกรื่นเริงร่วมกัน เนื่องจากความสนุกรื่นเริงเป็นความต้องการพื้นฐานทางจิตใจอย่างหนึ่งของมนุษย์ ที่ต้องการการพักผ่อนเพื่อผ่อนคลายความตึงเครียดและความเหน็ดเหนื่อยจากการทำงาน นอกจากนี้ ในฐานะที่คนเป็นสมาชิกคนหนึ่งของสังคมย่อมต้องการที่จะร่วมพบปะสังสรรค์กับบุคคลอื่นที่เป็นสมาชิกในสังคมเดียวกัน การเฉลิมฉลองเนื่องในวาระสำคัญของบุคคลหรือส่วนรวม อาจมาจากการประสบความสำเร็จบางอย่างในชีวิต การได้รับรางวัลหรือเชิดชูเกียรติ หรือการประสบความสำเร็จ ตลอดจนการเฉลิมฉลองในวาระสำคัญของส่วนรวม การร่วมงานบุญงานกุศลและความศรัทธาในพระพุทธศาสนา คนไทยส่วนใหญ่นับถือศาสนาพุทธ มีความศรัทธาสูงและเชื่อว่าการร่วมงานบุญงานกุศลและปฏิบัติประเพณีอันเนื่องมาจากพระพุทธศาสนา เป็นการที่พึงกระทำด้วยอารมณ์เบิกบาน จึงได้กุศลแรง ความเชื่อในอำนาจเร้นลับเหนือธรรมชาติ ซึ่งเป็นความเชื่อดั้งเดิมที่ยังมีอยู่จนถึงปัจจุบัน โดยเชื่อว่ามีสิ่งเหนือธรรมชาติที่อาจบันดาลให้คุณและโทษแก่มนุษย์ได้ เช่น เทวดา ภูติผี ปีศาจ วิญญาณบรรพบุรุษ เป็นต้น จึงมักมีพิธีกรรมเช่นไหว้บวงสรวงเพื่อให้สิ่งเหนือธรรมชาตินี้ พอใจและบันดาลคุณให้แก่ตนและครอบครัว และมักจะจัดให้มีการละเล่นพื้นบ้านเกิดขึ้น และ ความต้องการสื่อสารข่าวสาร สั่งสอนและเสนอความคิดเห็นในสังคมชาวบ้าน สังคมชาวบ้านส่วนใหญ่ในชนบทชาวบ้านจะรู้จักมักคุ้นกันเป็นอย่างดี เมื่อมีข่าวคราวก็มักจะเดินทางไปบอกต่อๆ กันด้วยปากต่อปาก บางครั้งแทนที่จะใช้ภาษาพูดก็ใช้บทกลอนแทน ซึ่งจะมีท่วงทำนองไพเราะ น่าฟังมากขึ้น ครั้นนานเข้าก็กลายเป็นแบบแผนและพัฒนาเป็นการละเล่นพื้นบ้านสืบไป (พรศักดิ์ พรหมแก้ว, 2540, น. 14)

ดังนั้น จากการก่อตัวขึ้นเพื่อตอบสนองต่อความต้องการพื้นฐานของสังคมดังกล่าว สื่อพื้นบ้านจึงได้กลายเป็นสื่อที่สำคัญของท้องถิ่นสืบทอดกันมา ทำให้มีผู้สนใจศึกษาสื่อพื้นบ้าน ในมิติต่างๆ เพื่อให้ได้ข้อค้นพบทางวิชาการที่หลากหลายมุมมองของสื่อพื้นบ้าน โดยในการศึกษา สื่อพื้นบ้านที่ผ่านมานั้น ได้มีการศึกษาไว้หลายแนวทางด้วยกัน ทั้งทางด้านคติชนวิทยา ด้านสังคม วิทยาและมานุษยวิทยา รวมถึงด้านนิเทศศาสตร์ ซึ่งต่างก็ศึกษาในมุมมองที่มีจุดร่วมและจุดต่างกัน โดยการศึกษาด้านคติชนวิทยานั้น แม้จะเน้นให้ความสำคัญที่ตัวบท (Text – Centered Perspective) ซึ่งก็คือ สาร (Message) ในมุมมองของนักนิเทศศาสตร์ รวมถึงการเก็บรวบรวมองค์ประกอบต่างๆ ของสื่อพื้นบ้าน โดยเน้นศึกษาไปที่ศิลปินในฐานะผู้ส่งสาร (Sender) นั้นๆ แต่พบว่า ไม่เน้นศึกษา ช่องทางและผู้รับสาร ให้ครบตามองค์ประกอบของกระบวนการสื่อสาร ส่วนการศึกษาสื่อพื้นบ้าน ทางสังคมวิทยาและมานุษยวิทยานั้น พบว่า แม้จะศึกษาการมีปฏิสัมพันธ์ในการสื่อสารคล้ายกัน แต่นักมานุษยวิทยาไม่ได้มองสื่อพื้นบ้านในฐานะที่เป็นสื่อ (Medium) แต่จะสนใจศึกษาบริบทของสื่อ พื้นบ้าน ที่เน้นมองในแง่มุมมองวิถีชีวิต (Way of Life) ที่เป็นพฤติกรรมหรือกิจกรรมอันมีแบบแผน ที่เกิดจากการเรียนรู้ของชาวบ้านที่จะปรับตัวให้เข้ากับสิ่งแวดล้อม และขึ้นอยู่กับสถานการณ์ทาง ประวัติศาสตร์ (สุชาดา พงศ์กิตติวิบูลย์, 2553, น. 1-2) จึงเป็นการศึกษาตัวบท (Text) เพื่อที่จะเข้าใจ ชีวิตของชาวบ้านในการมีปฏิสัมพันธ์กับสิ่งแวดล้อมหรือสังคม ส่วนการศึกษาสื่อพื้นบ้านตาม แนวทางด้านนิเทศศาสตร์นั้น พบว่าจะครอบคลุมทั้งทางคติชนวิทยา สังคมวิทยาและมานุษยวิทยา เพราะมองสื่อพื้นบ้านในฐานะเป็นสื่อ (Medium) ที่เป็นการนำมาศึกษาร่วมกับกระบวนการสื่อสาร ที่จะต้องมีองค์ประกอบด้านผู้ส่งสาร (sender) สาร (message) ช่องทาง (channel) และผู้รับสาร (receiver) โดยศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างผู้ส่งสารและผู้รับสาร ที่ส่งผลถึงสารและช่องทาง รวมถึงเป็นการศึกษาทั้ง ตัวบท (Text) และบริบท (Context) ที่มีความสัมพันธ์กัน นอกจากนี้ นัก คติชนวิทยาหรือนักสังคมวิทยาและมานุษยวิทยาจะทำการศึกษา “แต่สภาพการณ์ที่เป็นอยู่” (existing situation) เท่านั้น โดยไม่เข้าไปร่วมแทรกแซงเพื่อเปลี่ยนแปลง (external intervention) สภาพการณ์ทางวัฒนธรรมที่กำลังศึกษาอยู่นั้น แต่เป้าหมายของการศึกษาของนักนิเทศศาสตร์กลับ ต้องการนำเอาสื่อพื้นบ้านมาปรับใช้ให้เกิดการพัฒนาสังคม ที่จำเป็นต้องมีการปรับประยุกต์/ เปลี่ยนแปลงตัวสื่อพื้นบ้านตามช่วงเวลาที่มีการเคลื่อนไหว แม้ข้อสันนิษฐาน (assumption) ของ “วัฒนธรรม” ที่ว่าวัฒนธรรมมีการเปลี่ยนแปลง (dynamic) อยู่ตลอดเวลาตามธรรมชาติ ดังนั้นสื่อ พื้นบ้านจึงมีการปรับตัวตามธรรมชาติอยู่แล้ว แต่จากการศึกษาสื่อพื้นบ้าน แนวสื่อพิธีกรรม (Ritualistic) แบบนิเทศศาสตร์ พบว่าให้ความสำคัญศึกษาบทบาทจากภายนอกที่เข้าไปมีส่วนร่วม ต่อการเปลี่ยนแปลงด้วย (external intervention) (กาญจนา แก้วเทพและคณะ, 2554, น. 13) โดยนัก นิเทศศาสตร์ต้องการหาคำตอบว่า ถ้ามีการปรับเปลี่ยนจากภายนอก ควรเป็นการปรับเปลี่ยน

ลักษณะใด เพื่อให้เหมาะสม โดยเมื่อศึกษากระบวนการผลิตซ้ำสื่อพื้นบ้านตามห้วงเวลา ยังทำให้เห็นความเป็นพลวัต (dynamic) ของการเปลี่ยนแปลงของสื่อพื้นบ้านในสังคม เพื่อจะได้สามารถอธิบายปรากฏการณ์ในชุมชนนั้นๆ ได้อย่างครอบคลุม และถูกต้องชัดเจนมากยิ่งขึ้น ดังนั้น การศึกษาสื่อพื้นบ้านตามแนวทางนิเทศศาสตร์จึงมีรูปแบบที่น่าสนใจอย่างยิ่ง เนื่องจากผลที่ได้จะสามารถนำไปพัฒนาสื่อให้ดำรงอยู่ในสังคมได้อย่างมีศักยภาพต่อไป

โดยแนวทางการศึกษาสื่อพื้นบ้านตามแนวทางนิเทศศาสตร์ในอดีต จะให้ความสำคัญในการศึกษาสื่อพื้นบ้านในฐานะที่เป็นสื่อที่ถูกมอบบทบาทหน้าที่ (function assignment) ที่สำคัญต่อชุมชน เป็นเครื่องมือที่สำคัญในการสื่อสาร เพื่อก่อให้เกิดผลตามวัตถุประสงค์อย่างใดอย่างหนึ่งสำหรับบทบาททั่วไปของสื่อพื้นบ้านไทยนั้น ในอดีตสามารถสรุปได้ตามแนวทางที่มีการวิเคราะห์กันมา ได้ดังนี้ คือ บทบาทในการผดุงรักษาวัฒนธรรม และการแสดงออกซึ่งเอกลักษณ์ของชาติ การเริ่มสร้างความมั่นคงทางจิตใจและรักษาความสัมพันธ์ทางเครือญาติและชุมชน การพัฒนาด้านต่างๆ ได้แก่ การเมือง เศรษฐกิจ สังคม และศิลปวัฒนธรรม โดยการให้ข่าวสารที่โน้มน้าวใจผ่านสื่อพื้นบ้าน การผ่อนคลายความเครียด ความกดดันทางสังคม เศรษฐกิจ ตลอดจนขนบธรรมเนียมประเพณี ที่อาจมีข้อห้าม เช่น เรื่องการแสดงออกทางเพศ ความก้าวร้าว เป็นต้น การสร้างความสามัคคีในกลุ่ม เกิดความภาคภูมิใจในชุมชนและชาติ การให้ความบันเทิง สนุกสนานเพลิดเพลิน การอบรม สั่งสอนคุณธรรม ค่านิยม ความประพฤติ ฯลฯ แก่บุคคลและสังคม และการส่งเสริมให้เกิดการท่องเที่ยว อันนำมาซึ่งการแลกเปลี่ยนทางวัฒนธรรมและรายได้เข้าประเทศและท้องถิ่น (ศรีปาน รัตติกาลชลากร, 2537, น. 13) ดังนั้นจึงพบว่า การที่สื่อพื้นบ้านยังคงดำรงอยู่และมีการสืบทอดในสังคมนั้น เนื่องจากมีบทบาทสำคัญในการยึดโยงสังคมอยู่นั่นเอง

อย่างไรก็ดี การนำสื่อพื้นบ้านไปใช้ ตามแนวทางที่ได้ศึกษาด้านนิเทศศาสตร์ในอดีต นั้น จะเน้นการนำสื่อพื้นบ้านไปใช้ในบทบาทหน้าที่ที่เน้นด้านการสื่อสารเพื่อการพัฒนาท้องถิ่น เนื่องจากการมีลักษณะเด่นหลายประการของสื่อพื้นบ้าน ไม่ว่าจะเป็นด้านความใกล้ชิด ความง่ายต่อการเข้าถึง และง่ายการเข้าใจของชาวชุมชน เพราะมีคุณลักษณะเฉพาะ เช่น การใช้ภาษาประจำถิ่น การแสดงออกทางอารมณ์ได้อย่างสร้างสรรค์ โดยสามารถดัดแปลงรูปแบบและปรับเนื้อหาให้เข้ากับท้องถิ่นได้อย่างกลมกลืน ทำให้มีความรู้สึกเป็นส่วนหนึ่งของท้องถิ่น (วิระยุทธ บุญยะไวโรจน์, 2531, น. 35) ซึ่งทำให้ใช้เพื่อการพัฒนาชุมชนได้อย่างมีประสิทธิภาพ แต่การใช้สื่อพื้นบ้านในการพัฒนาที่ผ่านมา เป็นการนำไปใช้ในลักษณะการสื่อสารจากบนสู่ล่าง (top – down) คือ การที่ผู้ส่งสารเป็นบุคคลที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับจากภายนอก และมีบทบาทต่อการเป็นผู้นำความคิดเห็น เช่น หน่วยงานรัฐ หรือเอกชน เป็นผู้นำการพัฒนาเข้าไปสู่ชุมชน ดังนั้นการวิจัยในทางนิเทศศาสตร์ด้านการสื่อสารเพื่อการพัฒนา จึงเป็นการศึกษานันตัวสื่อหรือผู้ส่งสาร ที่เข้าไปมีบทบาทหรืออิทธิพล

ต่อการเปลี่ยนแปลงของชุมชน เป็นการศึกษาการนำสื่อพื้นบ้าน ไปใช้เพื่อการพัฒนาแต่เพียงแง่มุมเดียว

เมื่อสังคมเข้าสู่ยุคบูรณาการการสื่อสาร (Integration of Communication) ที่มองว่าสื่อไม่ใช่เป็นเพียงเครื่องมือ/วิถีทาง อีกต่อไป หากแต่สื่อทุกชนิดถือเป็น “วัฒนธรรม” อย่างหนึ่ง (culturalism) จึงต้องพิจารณาโดยใช้หลัก “กระบวนการทางวัฒนธรรม” (cultural process) ที่นอกจากจะ “ใช้งาน” แล้ว ต้องสืบทอด พัฒนา ปรับปรุง ทำนุบำรุงรักษา รวมทั้งสร้างสรรค์ใหม่ไปพร้อมๆกัน จึงเกิดกระบวนการทัศนใหม่ในการสื่อสารเพื่อการพัฒนา ที่เน้นทั้งการใช้และการพัฒนาสื่อพื้นบ้านไปพร้อมๆกัน ที่เรียกว่า เป็นกลยุทธ์แบบเส้นด้ายคู่ (Double Knit strategy) (กาญจนา แก้วเทพ และคณะ, 2554, น. 14) ที่เป็นการเปลี่ยนจาก การคิดใช้อย่างเดียว มาสู่ การใช้พร้อมพัฒนา สืบทอดสื่อ เพราะในโลกแห่งความเป็นจริง สื่อพื้นบ้านยังคงมีการผลิตซ้ำ (Reproduction) สืบทอดอยู่ตลอดเวลา และบางครั้งจึงจำเป็นต้องมีการผสมผสานข้ามสื่อ โดยเฉพาะสื่อมวลชน ด้วยสื่อพื้นบ้านมีข้อจำกัดในด้านความทันสมัย การปรับตัวให้สอดคล้องกับวิถีชีวิตของผู้คนที่เปลี่ยนไปตามกระแสโลกยุคโลกาภิวัตน์ จึงอาจต้องพึ่งพาอาศัยสื่อมวลชนและสื่อตามยุคสมัยเพื่อเป็นช่องทางในการดำรงอยู่ต่อไป ดังนั้น ถ้าสื่อพื้นบ้านยังถูกนำไปใช้เพียงอย่างเดียว โดยไม่ได้รับการพัฒนา/รักษา/สืบทอด/ปรับตัว ก็จะทำให้ขาดพลังในการนำไปใช้ได้ต่อตรงกับสื่อใหม่ๆ หรืออำนาจต่างๆ ที่เข้ามา อย่างมีประสิทธิภาพได้ และอาจต้องเสื่อมสลายสูญหายตามกาลเวลาไปในที่สุด

สื่อพื้นบ้านที่ผู้วิจัยสนใจนำมาเป็นกรณีศึกษามีความน่าสนใจอย่างยิ่ง เนื่องจากเป็นสื่อพื้นบ้านที่ยังคงดำรงอยู่และสามารถปรับตัวให้เข้ากับสภาวะการณปัจจุบันได้ ซึ่งก็คือ “ขอพื้นเมืองหรือเพลงขอ” ของชาวล้านน่านนั่นเอง

“เพลงขอ” เป็นการแสดงเพลงพื้นบ้านของชาวล้านนา<sup>1</sup> จัดเป็นสื่อพื้นบ้านที่ได้รับความนิยมในกลุ่มคนในท้องถิ่นล้านนาอย่างแพร่หลายมาตั้งแต่อดีต มีต้นกำเนิดมาพร้อมๆ กับการก่อตั้งของชาติล้านนา และภาษาล้านนากว่า 700 ปีที่ผ่านมา โดยถือเอาการตั้งอาณาจักรล้านนาที่เป็นปึกแผ่นเป็นครั้งแรกในปี พ.ศ.1839 โดยมีพญามังรายมหาราชเป็นกษัตริย์ปกครอง (สุรัสวดี อ๋องสกุล, 2539) ดังนั้นการแสดงเพลงขอ จึงสามารถบ่งบอกถึงอัตลักษณ์ความเป็นคนล้านนาอย่างชัดเจน ไม่ว่าจะเป็นช่วงขอ บทขอ เครื่องดนตรี ช่วงทำนอง รูปแบบของการขอ โอกาสในการขอ การใช้ภาษา การแต่งกาย และการนำเสนอเนื้อหาที่สอดคล้องกับวิถีชีวิตชาวล้านนา ซึ่งนอกจากมี

<sup>1</sup> เรียกชื่อตาม ดินแดนที่มีจำนวนที่นับล้านนา คือมีที่นาจำนวนมากตามสภาพทางภูมิศาสตร์ตามแผนที่ประเทศไทยปัจจุบัน เป็นกลุ่มชาติพันธุ์ที่อาศัยอยู่ในเขตพื้นที่ 8 จังหวัดภาคเหนือตอนบน ได้แก่ เชียงราย เชียงใหม่ พะเยา ลำพูน ลำปาง แม่ฮ่องสอน แพร่ และน่าน (สุรัสวดี อ๋องสกุล, 2539, น. 21)

การจัดแสดงในชุมชนแล้ว ยังได้รับการยอมรับและแพร่หลายเข้าไปสู่ราชสำนักล้านนาในสมัยพระราชชายาदारารัสมิด้วย แสดงให้เห็นถึงความสำคัญและคุณค่าของเพลงขอที่มีต่อสังคมล้านนามาแต่อดีต

จังหวัดเชียงราย เป็นอีกจังหวัดหนึ่งที่เกิดเห็นการปรับตัวเพื่อสืบทอดของเพลงขอได้อย่างชัดเจน จากที่ตั้งที่อยู่เหนือสุดของประเทศไทย โดยมีหลักฐานสำคัญที่บ่งบอกว่า ในอดีตกาลก่อนพญามังรายมหาราชจะทรงสร้างเมืองเชียงใหม่ขึ้น เชียงรายเป็นเมืองสำคัญทางประวัติศาสตร์ เนื่องจากเป็นศูนย์กลางอำนาจทางการเมืองการปกครอง เศรษฐกิจ และศิลปวัฒนธรรม เป็นเมืองที่ตั้งอยู่บริเวณที่ราบลุ่มแม่น้ำกก ซึ่งเป็นแหล่งอุดมสมบูรณ์ต่อการตั้งถิ่นฐานของชนกลุ่มใหญ่ที่อพยพลงมาจากตอนใต้ของประเทศจีน (องอาจ อินทนิเวศ, 2550, น. 15) ส่วนใหญ่จะเป็นกลุ่มที่เรียกตนเองว่า ไท-ยวน หรือคนล้านนา พบว่า การขอของชาวล้านนาที่อยู่ในจังหวัดเชียงรายนั้น มีสายครูขอที่มีความสัมพันธ์ใกล้ชิดกับพะเยา และเชียงใหม่ มีการเรียนรู้สืบทอดต่อกันมาจากรุ่นสู่รุ่น โดยเพลงขอ เป็นสื่อพื้นบ้านที่ได้รับความนิยมของชาวจังหวัดเชียงรายในอดีตเป็นอย่างมาก เนื่องจากเป็นวัฒนธรรมของชาวบ้านที่ใช้แสดงเพื่อความบันเทิง โดยเฉพาะในเทศกาลงานบุญตามประเพณีและทางศาสนาต่างๆ เช่น ตานก๋วยสลาก (สลากภัต) ประเพณีปี๋ใหม่เมือง (สงกรานต์) งานบวชลูกแก้ว (อุปสมบท) งานสงน้ำพระธาตุ ตลอดจนงานมงคล เช่น การขึ้นบ้านใหม่ ซึ่งการจัดแสดงขอในงานนอกจากจะเพื่อความสนุกสนานบันเทิงแล้ว ยังเป็นเครื่องหมายแสดงถึงความร่ำรวย ความมีเกียรติของเจ้าภาพอีกด้วย (สร้อยสุดา ภิราธร, 2548, น. 2) การข้างขอที่มีชื่อเสียงมีการมโหฬารเป็นเลิศ ยิ่งต้องมีค่าตัวที่แพงไปอีก ดังนั้นถ้าหากงานไหนมีขอมมาแสดงแล้ว งานนั้นจะเป็นงานที่ยิ่งใหญ่มากในความรู้สึกของชาวบ้านทั่วไป (สมฤทธิ ลือชัย, 2534, น. 21)

ในการศึกษาครั้งนี้ ผู้วิจัยใช้เกณฑ์เรื่องการเข้ามามีบทบาทของสื่อ ตามกระแสโลกาภิวัตน์ของสื่อ ที่มีอิทธิพลต่อการปรับตัวของสื่อพื้นบ้านเพลงขอตามช่วงเวลา เพื่อเปรียบเทียบให้เห็นการปรับตัวในคุณลักษณะด้านต่างๆ โดยสามารถแบ่งออกเป็น 3 ยุค จากอดีตจนถึงปัจจุบัน ได้ดังนี้

#### 1. ยุคแรก : ยุคขอบแบบดั้งเดิม (อดีต - พ.ศ.2504)

โดยในยุคแรกนั้น ผู้วิจัยใช้ชื่อว่า เป็น “ยุคขอดั้งเดิม” เนื่องจากพบว่า เพลงขอมีลักษณะเป็นสื่อพื้นบ้านแบบดั้งเดิมที่สืบทอดมาจากบรรพบุรุษ เนื่องจากมีการถ่ายทอดวิธีการเป็นช่างขอจากรุ่นสู่รุ่น การต้องศึกษาเล่าเรียนและฝากตัวเป็นศิษย์กับครูขอ ทั้งจากสายตระกูล คนในครอบครัว หรือจากครูพักลักจำ โดยรับใช้วิถีชีวิตชุมชน ทั้งในงานพิธีกรรมหรืองานสนุกสนานรื่นเริง รูปแบบการขอของจังหวัดเชียงราย จะเป็นการขอบแบบเรียบง่ายและบ่งบอกถึงอัตลักษณ์ล้านนาชัดเจน ไม่ว่าจะเป็นการเล่นในเทศกาลงานประเพณีพิธีกรรมของชาวล้านนา การใช้เครื่องดนตรีล้านนา การใช้ภาษาท้องถิ่น การแต่งกายด้วยชุดพื้นเมือง การแสดงบนสถานที่ที่เรียกว่า

“ผามซอ” การใช้ทำนองที่สืบทอดกันมา มีเนื้อหามีคติสอนใจโดยเฉพาะเรื่องเกี่ยวกับพุทธศาสนา รวมถึงการมีพัฒนาการเพื่อเอาใจผู้ชม โดยผูกเรื่องเป็นบทละคร เรื่องราวง่าย ๆ ให้ร้องและแสดง อย่างได้อารมณ์ และเพิ่มตัวละครให้มีสีสัน บางคณะจะมีตัวตลก เรียกเสียงหัวเราะ ชวนให้ติดตาม สร้างความสนใจแก่ผู้ชมมากขึ้น เรียกว่า “ละครซอ” และมีหน้าที่หลักคือทำให้ความบันเทิง สอดแทรกเนื้อหาสาระ ทั้งทางโลกและทางธรรม ซึ่งการซอ จะเป็นที่รู้จักและมีผู้ชมในท้องถิ่นทุก เพศทุกวัย รวมทั้งการมีส่วนร่วมในการสร้างความสัมพันธ์ของชุมชน เนื่องจากยุคนั้นสื่ออื่นๆยังไม่ แพร่หลายเท่าที่ควร

ดังนั้นเพลงซอยุคดั้งเดิมนี้ เป็นสื่อพื้นบ้านที่คุณลักษณะที่บ่งบอกลักษณะวิถีชีวิตของ ล้านนาไว้ได้อย่างชัดเจน และเป็นสื่อพื้นบ้านที่ได้รับความนิยมและเข้าถึงคนในชุมชนได้อย่าง ใกล้ชิด

## 2. ยุคที่สอง : ยุคซอปะทะสื่อมวลชน (พ.ศ.2504-2535)

การเข้ามาของสื่อมวลชน จึงเป็นยุคที่มีการนำเทคโนโลยีการสื่อสารเข้ามาใช้ การนำ เครื่องขยายเสียงและไฟฟ้ามาใช้ การแพร่หลายของสื่อมวลชน ไม่ว่าจะเป็นวิทยุกระจายเสียง หรือ วิทยุโทรทัศน์ ที่เข้ามามีอิทธิพลต่อวิถีชีวิตของผู้คนในยุคนั้น เนื่องจากทั้งในแง่ของความน่าสนใจ ของตัวสื่อที่ให้คุณทันสมัย สามารถกระจายเสียงหรือภาพได้อย่างกว้างไกล ซึ่งนอกจากจะเพิ่ม ช่องทางการเปิดรับแล้วได้อย่างสะดวกขึ้นแล้ว ยังก่อให้เกิดอรรถรสในการรับชม รับฟังเพิ่ม มากขึ้น อีกทั้งเป็นการบ่งบอกสถานะและรสนิยมของผู้ฟังอีกด้วย เพลงซอของจังหวัดเชียงราย ได้รับอิทธิพลจากสื่อมวลชนอย่างยากจะหลีกเลี่ยง ทำให้ต้องมีการปรับคุณลักษณะเพื่อให้สามารถ สอดรสนิยมของผู้ชมที่เปลี่ยนไป โดยในช่วงที่แผ่นเสียงได้รับความนิยม พบว่า เพลงซอ ถูก นายทุนจ้างให้อัดแผ่นเสียงเพื่อจำหน่ายเผยแพร่ ซึ่งช่วยให้เพลงซอเป็นที่นิยมแพร่หลายมากยิ่งขึ้น ต่อมาเมื่อวิทยุเล่นเทปหรือซีดีได้รับความนิยม มีการนำเพลงซอมาบันทึกเทป ผลิตเป็นเทปเพลง ซีดีเพลงเพลงซอ ออกจำหน่ายและเผยแพร่ ก็ได้รับความนิยมแพร่หลายเช่นกัน เนื่องจากพบว่า ถ้า หากเจ้าภาพงานไหนไม่มีทุนทรัพย์พอที่จะจ้างช่างซอมาแสดงได้ ก็จะใช้แผ่นเสียง เทปคาสเซ็ต หรือแผ่นซีดี เปิดบรรเลงขับกล่อมให้ผู้มาร่วมงานแทนการแสดงสด (สมฤทธิ์ ลือชัย, 2534, น. 23) รวมทั้งการขยายพื้นที่การแสดงจากในเทศกาลงานบุญตามประเพณีต่างๆ มาแสดงออกอากาศ ทางสื่อวิทยุและสื่อโทรทัศน์ท้องถิ่น ทั้งการซอดั้งเดิมและละครเพลงซอ ดังนั้นยุคนี้จึงมีการ ปรับตัว ด้วยความที่ยังเป็นสื่อพื้นบ้านที่ตอบสนองรสนิยมและสามารถสร้างมูลค่าเพิ่มได้ในแง่ของ การแปลงทุน ทำให้กลุ่มคนที่มีส่วนเกี่ยวข้อง เช่น นายทุน ได้ใช้เพลงซอร่วมกับสื่อมวลชน เพื่อ ผลประโยชน์เชิงพาณิชย์ ขณะเดียวกันช่างซอก็ได้อาศัยสื่อมวลชนเพื่อเพิ่มช่องทางการแสดง และ การมีชื่อเสียงเป็นที่รู้จักอย่างกว้างขวางขึ้น เพลงซอยุคนี้ยังคงความเป็นอัตลักษณ์ล้านนาไว้ได้

หลายประการ ไม่ว่าจะเป็นท่วงทำนอง เครื่องดนตรีประกอบ และภาษาพื้นเมือง แต่มีการปรับเปลี่ยนเนื้อหาให้มีความสอดคล้องกับความสนใจของผู้รับ การเพิ่มกลุ่มผู้รับ และขยายพื้นที่ และเวลาในการเปิดรับให้มากขึ้น

ดังนั้นยุคนี้ เมื่อต้องปะทะกับสื่อมวลชนอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ เพลงขอเชิญรายได้มีการปรับเปลี่ยนรูปแบบและผสมผสานกับสื่อมวลชนได้อย่างกลมกลืน รวมทั้งสื่อมวลชนมีส่วนช่วยเสริมความนิยมให้เพลงขอแพร่หลายยิ่งขึ้นได้อีกด้วย โดยเฉพาะสื่อวิทยุในท้องถิ่น ซึ่งอาจกล่าวได้ว่ายุคนี้ภาพของเพลงขอมี 2 ด้าน คือด้านที่ถูกสื่อใหม่เข้ามาเบียดขับกับด้านที่มีการปรับประสานเข้ากับสื่อใหม่

### 3. ยุคที่สาม:ยุคขอแบบประยุกต์ (พ.ศ.2536 – ปัจจุบัน)

เมื่อวิถีชีวิตของผู้คนในสังคมเริ่มเปลี่ยนแปลงอีกครั้ง เนื่องจากกระแสโลกาภิวัตน์ ที่พลังของสื่อยุคสมัยใหม่ และเทคโนโลยีการสื่อสาร มีความทันสมัย รวดเร็ว เข้าถึงความต้องการอย่าง สอดคล้องกับรสนิยมและรูปแบบการดำเนินชีวิตของคนรุ่นใหม่มากขึ้น แม้เพลงขอของเชิญรายจะยังสามารถดำรงอยู่ได้ แต่ก็มีพยายามปรับเปลี่ยนรูปแบบให้มีความทันสมัยตามสื่อสมัยใหม่หรือ ลักษณะดนตรีสมัยนิยมตามกระแสสังคม จากการขับขอท่วงทำนองเพลงพื้นบ้าน ล้านนาหรือการใช้เครื่องดนตรีพื้นเมือง มาเป็นการร้องเพลงขอประกอบเครื่องดนตรีสากล การเร่งจังหวะ และใช้เครื่องดนตรีสมัยใหม่ ที่ทันสมัย เช่น อิเล็กโทรน คีย์บอร์ด ที่ทำให้ลักษณะการขอเริ่มมีความคึกคัก มีทั้งการร้อง การเต้น และสามารถแสดงได้บ่อยครั้ง โดยไม่จำกัดเวลา พื้นที่ และโอกาส ในทุกงานที่มีการว่าจ้าง ที่สำคัญคือมีการปรับเนื้อร้องให้เข้ากับยุคสมัยตามบริบทของสังคมที่เปลี่ยนไปมากขึ้น เช่น การขอเรื่องปิดเคราะห์ ในอดีตจะเป็นการพูดถึงเคราะห์ที่มาจากภูติผีปีศาจ ความเชื่อ แต่สมัยปัจจุบันจะเป็นเคราะห์ที่มาจากอุบัติเหตุ เป็นต้น เพื่อให้ได้รับความนิยมและสอดคล้องกับรสนิยมต้องการของผู้ชมรุ่นปัจจุบัน ให้มีความน่าสนใจและชมอย่างเข้าใจมากขึ้น เพื่อที่จะสามารถดำรงอยู่ต่อไป ได้ โดยถือได้ว่าเป็น “ยุคขอแบบประยุกต์”

ดังนั้นยุคนี้ จึงเป็นยุคที่สื่อสมัยใหม่ที่มาพร้อมวัฒนธรรมโลกาภิวัตน์เข้ามามีอิทธิพล จึงสามารถสังเกตเห็นการเปลี่ยนแปลงตามคุณลักษณะของเพลงขอในหลายๆด้านค่อนข้างชัดเจน อย่างไรก็ตาม ยังคงพบการปรับตัวโดยมีการสืบทอดอัตลักษณ์ล้านนาบางอย่างไว้

ทั้งนี้ในการแสดงขอแต่ละงาน โดยทั่วไปจะพบทั้งการแสดงขอแบบดั้งเดิมและแบบประยุกต์ถ้าเป็นช่วงพิธีกรรมในภาคเช้า จะใช้การแสดงขอแบบดั้งเดิม และช่วงความบันเทิงภาคบ่าย ก็จะเป็นขอแบบประยุกต์ ซึ่งช่วงขอในแต่ละคณะปัจจุบันสามารถปรับการแสดงได้ทั้งสองรูปแบบ เป็นการขอเน้นให้ความบันเทิงสอดแทรกสาระ ส่วนใหญ่ยังคงเป็นงานที่เกี่ยวข้องกับพุทธศาสนา เช่น งานปอยหลวง งานสงฆ์พระธาตุ งานบุญตามประเพณี ซึ่งที่ผ่านมา ได้มี



หน่วยงานที่เกี่ยวข้องหลายๆ กลุ่มในจังหวัดเชียงราย ไม่ว่าจะเป็นภาครัฐหรือเอกชน ว่าจ้างหรือขอความร่วมมือเพื่อนำเพลงขอไปใช้ในการพัฒนา เช่น ระดับโรงเรียนในท้องถิ่นของจังหวัด ที่ใช้เพื่อรณรงค์เรื่อง การต่อต้านยาเสพติด การป้องกันโรคเอดส์ การประชาสัมพันธ์กิจกรรมทางวัฒนธรรมของท้องถิ่น หรือหน่วยงานรัฐระดับประเทศ เช่น คณะอนุกรรมการสื่อสารสาธารณะเพื่อสิทธิมนุษยชน ในคณะกรรมการสิทธิมนุษยชนแห่งชาติ ได้ให้ความสำคัญต่อ เพลงขอกับการส่งเสริมมนุษยชน มีการจัดอบรมและสนับสนุนให้ศิลปินพื้นบ้านได้นำความรู้ด้านสิทธิมนุษยชนไปเผยแพร่สู่ชาวบ้าน โดย ใช้วิธีการสอดแทรกข้อมูลข่าวสาร ความรู้ด้านสิทธิมนุษยชนในรูปแบบการแสดงเพลงขอ รวมถึงหน่วยงานรัฐในระดับท้องถิ่น เช่น เทศบาลนครเชียงราย องค์การบริหารจังหวัด (อบจ.) องค์การบริหารส่วนตำบล (อบต.) ก็ได้้นำเพลงขอไปจัดการแสดงตามเทศกาลงานท้องถิ่นประจำปี เช่น งานพ่อบุญ งานเทศกาลดอกไม้งาม งานสานสัมพันธ์วัฒนธรรมลุ่มน้ำโขง เป็นต้น นอกจากนี้ยังมีการนำขอไปจัดแสดง บริเวณตลาดกลางคืน เช่น ถนนคนเดิน ถนนคนม่วน เพลงขอจึงมีการปรับตัวตามพื้นที่ในการจัดแสดง ที่นอกจากจะต้องปรับเนื้อหาให้เข้ากับงานและผู้ชมแล้ว ยังต้องพยายามสร้างทุนเพื่อเป็นการเพิ่มมูลค่าให้กับตนเองอีกด้วย เพื่อที่จะได้แปรเปลี่ยนทุนวัฒนธรรมของตนเองเป็นทุนทางเศรษฐกิจต่อไป

ด้วยลักษณะการเป็นหมู่บ้านโลก (Global Village) ในปัจจุบันที่การสื่อสารด้วยสื่อสมัยใหม่ ทำให้วิถีชีวิตทางเศรษฐกิจ การเมือง และวัฒนธรรม มีความเกี่ยวข้องกัน แต่การที่ยังคงพบเห็นการดำรงอยู่ของเพลงขอในท้องถิ่น แสดงให้เห็นว่า ระบบการบริหารจัดการนั้นต้องมีประสิทธิภาพพอสมควรจึงสามารถธำรงรักษาและประคองตนอยู่รอดมาได้จนถึงทุกวันนี้ เมื่อสภาพแวดล้อมเปลี่ยนแปลงไป เพลงขอก็ได้พยายามปรับเปลี่ยนตนเองในด้านต่างๆ ที่เน้นต่อสู้กับกระแสการเปลี่ยนแปลงที่โหมป่าเข้ามาจากโลกภายนอกเพื่อความอยู่รอด อย่างไรก็ตาม พบว่าที่ผ่านมาเพลงขอของจังหวัดเชียงราย แม้จะมีการปรับตัวแต่ละจะเป็นลักษณะการปรับตัวตามธรรมชาติ (by nature) เนื่องจากยังไม่มีหน่วยงานใดที่เข้ามาดูแลหรือคอยให้คำปรึกษาชี้แนะแนวทางในการสืบทอดอย่างต่อเนื่องและยั่งยืน ศิลปินช่างเพลงขอระดับครูลดจำนวนลง และช่างขอที่มีอยู่ต้องต่อสู้ดิ้นรนเพื่อเอาตัวรอดด้วยตัวเอง ส่วนใหญ่จะนิยมรับเล่นเป็นอาชีพเสริมช่วงเทศกาล โดยมีอาชีพหลักประจำอยู่ด้วย และรูปแบบการเล่นก็ต้องปรับให้เข้ากับรสนิยมของผู้ชมซึ่งแต่ละขณะขอก็จะมีวิธีการที่แตกต่างกันไป ซึ่งนานวันจะความเป็นอัตลักษณ์เลือนหายไป ดังนั้น การปรับตัวตามธรรมชาติ แม้จะช่วยให้เพลงขอยังคงดำรงอยู่ได้สืบมา แต่พบว่าเพลงขอต้องปรับตัวเพื่อสนองความต้องการของผู้ชมเป็นหลัก ซึ่งปัจจุบัน ศิลปินช่างขอที่มีอยู่ก็เริ่มโรยราและเริ่มตามไม่ทันกับรสนิยมของผู้ชมรุ่นใหม่ ความรู้ที่เคยสั่งสมมาไม่เพียงพอต่อการดึงดูดความสนใจในการชมรวมทั้งการที่ไม่มีช่างขอรุ่นใหม่ๆ ที่มีความสามารถและเข้าใจวิถีแห่งเพลงขอที่แท้จริงเข้ามาสืบ

ทอด ทำให้น่าเป็นห่วงว่าในอนาคต ถ้ายังคงปล่อยให้มีการปรับตัวตามขบวนการ เพลงขอจะเกิดการ ผิดเพี้ยนหรือสูญหายได้ ดังคำกล่าวของช่างชออาวุโสของจังหวัดเชียงรายที่ว่า

“ชอยังอยู่ได้เพราะประเพณีวัฒนธรรมพื้นบ้านยังอยู่ แต่ถ้าคนรุ่นหลังไม่มีการปรับ เนื้อหาให้งานประเพณี ก็อาจทำให้สูญหายได้ ในอนาคตโอกาสสูญหายมีสูงมาก เนื่องจาก ชอมี ลักษณะเด่นด้านการใช้ภาษาพื้นเมือง ฉันทลักษณ์ และการเรียนรู้ซึมซับวิถีชีวิต ซึ่งคนรุ่นใหม่ไม่ พูดยาเมือง ไม่เข้าใจ แต่งเพลงขอเองไม่ได้ และวิถีชีวิตที่เปลี่ยนไปทำให้ไม่ซึมซับความสำคัญ ของชอผ่านกระบวนการการเรียนรู้ของความเป็นครู-ศิษย์ ผู้ถ่ายทอด ไม่เป็นศิลปิน โดยเนื้อแท้ ผู้ สืบทอด ไม่มีความลึกซึ้ง” (สร้อยสุดา ภิราษร, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 1 สิงหาคม 2554)

จะเห็นได้ว่าปรากฏการณ์การปรับตัวของเพลงขอในจังหวัดเชียงราย มีทั้งในส่วนที่ ยังคงอยู่ และเปลี่ยนแปลงทั้งด้านรูปแบบและบทบาทหน้าที่ แม้เพลงขอจะสามารถปรับตัวให้ ดำรงอยู่ในปัจจุบันได้ แต่เป็นการปรับตัวแบบตามธรรมชาติ (by Nature) โดยขาดการวางแผน (by Plan) ที่เป็นแนวทางชัดเจน ทำให้ต้องเผชิญปัญหาทั้งในการเพิ่มศักยภาพของช่างชอ การสืบทอด ของช่างชอรุ่นใหม่ที่เป็นกลุ่มเด็กและเยาวชน รวมถึงการสร้างผู้ชมที่ชมอย่างเข้าใจและเห็นคุณค่า (Smart Audience) ซึ่งผู้ชมทั้งสองกลุ่มนี้จะเป็นกำลังสำคัญในการสืบทอดเพลงขอให้ดำรงอยู่ต่อไป

ดังคำการสื่อสารระหว่างบุคคล, จากอาจารย์พรหมณี สรรพศรี ครูชำนาญการด้าน คนตรีพื้นเมืองของจังหวัดเชียงรายที่แสดงความวิตกกังวลว่าปัจจุบันผู้ชมสมัยปัจจุบันไม่มีความรู้ ความเข้าใจในเพลงขอที่ถูกต้อง และควรต้องมีการสอนในสถาบันการศึกษา

“อันนี้มันต้องไปนับหนึ่งในสถาบันใหม่นำเข้าไปสู่ระดับวิทยาลัย มหาวิทยาลัย แล้ว บุคลากรที่เอาเข้าไปก็ต้องเป็นคนดีอยู่แล้ว ก่อน ถ้าสู้บ่แตกก็เข้ากะฮับมาแบบผิดๆ ชอกจะผิดไปเป็น ชอตีบมีหลักการว่าไปเรื่อยบมีลาย คือเขาต้องบอกละอ่อนที่ชัดเจนว่าอันนี้คือชอ ทำนองนี้เป็น ทำนองเพลงชอ ทำนองเสเลเมา ต้นตอฮากเหง้ามันเป็นจะได ชอนี้คืออะฮยัง ชอนี้คือ ศิลปวัฒนธรรมพื้นบ้านของภาคเหนือ คำว่าชอนี้บ่ใจเครื่องดนตรีที่ไว้ตี บ่ใจชออยู่ ชอด้วง คำว่า ชอนี้คือการขับชอ” (พรหมเมศวร์ สรรพศรี, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 25 มกราคม 2555)

โดยการที่เพลงขอมีการปรับตัวตามธรรมชาติหรือตามขบวนการมาโดยตลอดนั้น ก็มี ความสัมพันธ์ที่จะผิดเพี้ยนหรือสูญหายได้ จากค่านิยมใหม่ๆของสังคมที่เปลี่ยนไปตามยุคสมัย จึง ควรมีการนำกระบวนการศึกษาวิจัยอย่างเป็นระบบระเบียบเข้ามาตรวจสอบ เพื่อให้เห็นทั้งด้านดีที่ เป็นจุดเด่นที่ทำให้เพลงขอปรับตัวอยู่มาได้ และควรที่จะสืบทอดไว้ และด้านที่เป็นข้อจำกัด ซึ่งควร ได้รับการปรับเปลี่ยนให้อยู่ในแนวทางที่เหมาะสมและเกิดความสมดุล

โดยในด้านวิชาการที่ผ่านมา แม้จะมีนักวิจัยให้ความสนใจศึกษาเกี่ยวกับเพลงขอ จำนวนไม่น้อย ทั้งทางด้านคติชน หรือ ด้านสังคมวิทยาและมนุษยวิทยา ที่เน้นเรื่องการปรับตัวและ

การดำรงอยู่ โดยศึกษาจากตัวบทเป็นสำคัญคงที่ได้กล่าวมาแล้ว จนมาในช่วง 20 กว่าปีที่ผ่านมาที่ นักนิเทศศาสตร์ให้ความสนใจศึกษาในลักษณะการนำเพลงชอไปใช้ในการพัฒนา หรือการสื่อสารเชิงสุนทรีย์ แต่ยังคงขาดการลักษณะการศึกษาแบบบูรณาการ โดยเฉพาะมิติการสื่อสารในมุมมองด้านวัฒนธรรมศึกษาในรูปแบบของกระบวนการสื่อสารทางวัฒนธรรม (Cultural process) ที่ศึกษาครอบคลุมทุกองค์ประกอบของการสื่อสาร และไม่เฉพาะการนำไปใช้ แต่มุ่งพัฒนาและสืบทอดด้วย โดยอยู่บนพื้นฐานสิทธิเจ้าของวัฒนธรรมเป็นหลัก ทั้งนี้ข้อค้นพบจากการวิจัยจะได้นำไปใช้เป็นแนวทางการสื่อสารเพื่อสืบทอดสื่อพื้นบ้านเพลงชอของจังหวัดเชียงรายให้ดำรงอยู่อย่างมีอัตลักษณ์และยั่งยืน อย่างสมดุลต่อไปในอนาคต และยังสามารถนำไปใช้เป็นกรณีศึกษาในการสื่อสารแนววัฒนธรรมศึกษาเพื่อการพัฒนาสื่อพื้นบ้านของท้องถิ่นอื่นต่อไป

## 1.2 ปัญหาการวิจัย

1. ในการปรับตัวของเพลงชอ จังหวัดเชียงรายจากอดีตจนถึงปัจจุบัน มีคุณลักษณะสำคัญที่ยังคงสืบทอดกันมาอย่างไรบ้าง
2. ปัจจัยที่มีอิทธิพลต่อการปรับตัวของเพลงชอ จังหวัดเชียงรายจากอดีตจนถึงปัจจุบันมีอะไรบ้าง
3. แนวทางการปรับตัวเพื่อสืบทอดสื่อพื้นบ้านเพลงชอของจังหวัดเชียงรายให้ดำรงอยู่อย่างเข้มแข็งและมีอัตลักษณ์ในอนาคตควรเป็นอย่างไร

## 1.3 วัตถุประสงค์การวิจัย

1. เพื่อศึกษาเปรียบเทียบสถานภาพการปรับตัวของเพลงชอจังหวัดเชียงราย ตามพัฒนาการในยุคสมัยที่แตกต่างกัน จากอดีตมาจนถึงปัจจุบัน ตั้งแต่ยุคชอแบบดั้งเดิม ยุคชอปะทะสื่อมวลชน และยุคชอแบบประยุกต์ ตามคุณลักษณะการปรับตัว 6 ด้าน ประกอบด้วย ด้านเนื้อหาและรูปแบบ ด้านกระบวนการสื่อสารในการแสดง ด้านบทบาทหน้าที่ ด้านการต่อรอง ด้านเครือข่าย และด้านการบริหารจัดการ
2. เพื่อวิเคราะห์ปัจจัยที่มีอิทธิพลต่อการสืบทอดจากอดีตจนถึงปัจจุบัน ทั้งปัจจัยภายในที่มาจากคุณลักษณะของเพลงชอ และปัจจัยภายนอกได้แก่ บริบทของท้องถิ่น สภาพแวดล้อม มิติด้านการเมือง เศรษฐกิจ และสังคม
3. เพื่อนำเสนอแนวทางการปรับตัวเพื่อสืบทอดเพลงชอของจังหวัดเชียงรายในอนาคตให้ดำรงอยู่อย่างเข้มแข็งและมีอัตลักษณ์

#### 1.4 ขอบเขตในการวิจัย

การวิจัยนี้ เป็นการศึกษา การปรับตัวเพื่อสืบทอดวัฒนธรรมท้องถิ่นของสื่อพื้นบ้าน ประเภทการแสดง โดยเลือกศึกษากรณีสื่อพื้นบ้านเพลงซอล้านนาในบริบทของจังหวัดเชียงราย ซึ่งแบ่งขอบเขตการวิจัยออกเป็น

1. ขอบเขตด้านพื้นที่ ผู้วิจัยเลือกพื้นที่เก็บข้อมูลที่เป็นแหล่งพำนักอาศัยของช่างซอและคณะซอ ซึ่งส่วนใหญ่ช่างซอจะมีภูมิลำเนาและอาศัยอยู่มาเป็นเวลานานแล้ว รวมทั้งเป็นพื้นที่ที่จะพบเห็นกิจกรรมการแสดงซอ ที่สามารถเก็บข้อมูลภาคสนามได้อย่างต่อเนื่อง ในเขต อ. เมือง อ. แม่จัน อ. พาน และ อ. แม่สาย จ. เชียงราย

2. ขอบเขตด้านเนื้อหา การวิจัยนี้เป็นการศึกษาเปรียบเทียบคุณลักษณะการปรับตัวของเพลงซอใน 3 ยุค ได้แก่ ยุคซอแบบดั้งเดิม ยุคซอปะทะสื่อมวลชน และยุคซอแบบประยุกต์

#### 1.5 นิยามศัพท์

**การสื่อสาร** หมายถึง กระบวนการผลิต การแพร่กระจาย การบริโภคและผลิตซ้ำของเพลงซอ มีองค์ประกอบ 4 ประการทำหน้าที่ร่วมกัน ได้แก่ ผู้ส่งสาร (sender) สาร (message) ช่องทาง (channel) และผู้รับสาร (receiver) โดยในที่นี้

**ผู้ส่งสาร** หมายถึง ศิลปิน/ช่างซอผู้กระทำการที่ทำให้เกิดการเพลงซอขึ้น

**สาร** หมายถึง เนื้อหาที่ปรากฏในการซอ ข้อมูล ข่าวสารต่างๆที่สร้างขึ้นผ่านการซอ โดยช่างซอ ตลอดจนสัญญาณ (sign) ต่างๆที่ช่างซอทำการสื่อสารไปยังกลุ่มผู้ฟัง ซึ่งส่งผลต่อแนวคิด วิถีชีวิต อุดมการณ์และความเชื่อของผู้ฟัง

**ช่องทาง** หมายถึง วาระ โอกาส สถานที่ ที่ช่างซอสามารถใช้ทำหน้าที่เป็นตัวกลางในการแพร่กระจายหรือแสดงการซอไปยังผู้รับสาร

**ผู้รับสาร** หมายถึง ผู้ชม ที่มีการดู การฟัง การเพลงซอ และมีอารมณ์ร่วมผ่านทางประสาทสัมผัส

**การปรับตัว** หมายถึง ความสามารถของสื่อพื้นบ้าน ในการดำรงอยู่ท่ามกลางการเปลี่ยนแปลงของสังคม อย่างเหมาะสมและเอื้อประโยชน์มากขึ้น มีการประยุกต์หรือพลิกผันคุณลักษณะบางประการให้สอดคล้องกับสภาพการณ์ใหม่ ตามบริบทใหม่ที่รองรับสื่อ ในที่นี้หมายถึง การผสมผสานระหว่างเพลงซอล้านนา ทั้งที่เป็นรูปแบบเก่าและรูปแบบใหม่ มีการลดทอนหรือถอดรื้อ และสร้างสรรค์องค์ประกอบบางอย่างเพื่อความอยู่รอด สามารถจำแนกการปรับตัวได้ 6 ด้านดังนี้

1. การปรับตัวด้านรูปแบบและเนื้อหา หมายถึง การปรับเปลี่ยนคุณลักษณะการปรับตัวทั้ง ส่วนที่มองเห็นได้ (Visible) ที่เป็นลักษณะรูปแบบ (form) กับส่วนที่มองเห็นไม่ได้ (invisible) ที่เป็นลักษณะส่วนเนื้อหา/คุณค่า/ความหมาย (content/value/meaning)

2. การปรับตัวด้านกระบวนการสื่อสารในการแสดง หมายถึง การปรับเปลี่ยนองค์ประกอบทางการสื่อสาร (SMCR) ตั้งแต่ ผู้ส่งสาร (S) สาร (M) ช่องทางการสื่อสาร (C) และผู้รับสาร (R) ในช่วงระหว่างที่มีการแสดง

3. การปรับตัวด้านการต่อรอง หมายถึง อำนาจในการปรับเปลี่ยนของช่างชอในการรักษาลิทธิประโยชน์ของตน อาจมาจากภูมิปัญญา ความเชื่อ และพื้นที่ทางสังคม เมื่อต้องเข้าไปเกี่ยวข้องกับกลุ่มบุคคลต่างๆ เช่น องค์กรภาครัฐ ภาคเอกชน กลุ่มทุน และเจ้าภาพที่มาติดต่อกัน

4. การปรับตัวด้านบทบาทหน้าที่ หมายถึง การปรับประยุกต์บทบาทหน้าที่ของเพลงชอที่มีต่อชุมชนตามสภาพการณ์ที่เปลี่ยนแปลงไป เพื่อให้ตอบสนองความต้องการของบุคคล กลุ่มชุมชน และสังคม อาจอิงบทบาทหน้าที่เดิม หรือบทบาทหน้าที่ที่เพิ่มใหม่

5. การปรับตัวด้านเครือข่ายและรูปแบบความสัมพันธ์ หมายถึง ลักษณะความสัมพันธ์ที่เอื้อเพื่อเกื้อกูล แลกเปลี่ยนผลประโยชน์และถ้อยทีถ้อยอาศัยกัน ระหว่างชอกับคน กลุ่มคน องค์กร หรือผู้ที่มีส่วนได้ส่วนเสียที่เข้ามาเกี่ยวข้องกับการชอ

6. การปรับตัวด้านการบริหารจัดการ หมายถึง ลักษณะการบริหารจัดการเป็นความสามารถและประสิทธิภาพในการดำเนินการ เพื่อให้คณะชอซึ่งเป็นกลุ่มบุคคลที่มารวมกัน โดยมีวัตถุประสงค์บางอย่างร่วมกัน ให้สามารถทำงานและดำรงอยู่ร่วมกันได้ด้วยความเป็นระเบียบเรียบร้อย

**การปรับตัวแบบธรรมชาติ (By Nature)** หมายถึง การปรับเปลี่ยนคุณลักษณะตามรูปแบบการดำเนินชีวิตแนวทางวิถีชาวบ้านและชุมชน

**การปรับตัวแบบวางแผน (By Plan)** หมายถึง การปรับเปลี่ยนคุณลักษณะโดยมีการกำหนดเป้าหมายที่ชัดเจนและใช้หลักความรู้ทางวิชาการ

**การปรับประยุกต์** หมายถึง การทดแทน/เพิ่มขึ้น/ผสมผสาน คุณลักษณะเดิมและคุณลักษณะใหม่เข้าไว้ด้วยกัน

**เปลือก กระพี้ แก่น** หมายถึง คุณลักษณะของสื่อพื้นบ้านในที่นี้ได้แก่ เพลงชอ เมื่อเปรียบเทียบกับต้นไม้ ตามแนวคิดต้นไม้แห่งคุณค่า โดยเปลือก หมายถึง ส่วนที่เป็นรูปแบบสังเกตเห็นได้ เปลี่ยนแปลงได้ กระพี้ หมายถึง ส่วนที่อยู่ระหว่างเปลือกและแก่น สังเกตเห็นได้ยาก อาจเปลี่ยนแปลงได้บ้าง ส่วนแก่นเป็นส่วนที่อยู่ด้านในสุด ไม่สามารถสังเกตเห็นได้ เป็นส่วนสำคัญ และควรรักษาไว้

**ทุนทางวัฒนธรรม** หมายถึง เป็นสิ่งที่เกิดจากการสั่งสมทางความรู้/ ความสามารถ ถูกให้คุณค่าและเอื้อให้เกิดประโยชน์ในการนำไปใช้ในการต่อรองด้านผลประโยชน์ โดยสามารถแปลงทุนทางวัฒนธรรมให้อยู่ในรูปทุนลักษณะอื่นได้ เช่น ทุนทางเศรษฐกิจ ในที่นี้ประกอบด้วย ภูมิปัญญา ชื่อเสียงที่สั่งสม ศักดิ์ศรีและความภูมิใจ ความสำคัญในพิธีกรรม ความเชื่อ และพื้นที่ทางสังคม

**อัตลักษณ์ล้านนา** หมายถึง การกำหนด และให้ความหมายเกี่ยวกับตัวตนว่าตนเองเป็นใคร แตกต่างจากคนอื่นอย่างไร มีความตระหนักถึงลักษณะร่วมของกลุ่ม โดยอาศัยสัญลักษณ์ต่างๆ ที่ถูกสร้างขึ้นในระบบวัฒนธรรมของกลุ่ม ในที่นี้ หมายถึง การกำหนด อัตลักษณ์ ของเพลงขอล้านนา ได้แก่ ศิลปินเพลงขอ เครื่องดนตรี ช่วงทำนอง รูปแบบของการขอ โอกาสในการขอ การใช้ภาษา การแต่งกาย และการนำเสนอเนื้อหาที่สอดคล้องกับวิถีชีวิตชาวล้านนา

**เพลงขอ** หมายถึง เพลงพื้นบ้านล้านนาประเภทหนึ่ง ที่มีการขับร้องโต้ตอบกันระหว่างชายและ หญิง พร้อมเครื่องดนตรีล้านนา คือ ปี่ ประกอบการขอ เป็นคณะ โดยมีลักษณะของการสร้างสรรค์ที่เกิดจากสำเนียงหรือภาษาเฉพาะถิ่นและนิยมเล่นแพร่หลายอยู่ในเขต 8 จังหวัดภาคเหนือตอนบน

**ยุคสมัยของเพลงขอ** ในงานวิจัยนี้ ได้แบ่งเพลงขอออกเป็น 3 ยุคสมัย และให้คำนิยามศัพท์ไว้ดังนี้

1. ยุคขอแบบดั้งเดิม หมายถึง ยุคที่รูปแบบการขอเป็น แบบเรียบง่ายและบ่งบอกถึงอัตลักษณ์ล้านนาชัดเจน การใช้เครื่องดนตรีล้านนา การใช้ภาษาท้องถิ่น การแต่งกายด้วยชุดพื้นเมือง การแสดงบนสถานที่ที่เรียกว่า “ฟามขอ” การใช้ทำนองที่สืบทอดกันมา มีเนื้อหาเกี่ยวกับวิถีชีวิตและคติสอนใจ มีการแสดงที่เรียกว่า “ละครขอ” และมีหน้าที่หลักคือการให้ความบันเทิง สอดแทรกเนื้อหาสาระ ทั้งทางโลกและทางธรรม ซึ่งการขอ จะเป็นที่รู้จักและมีผู้ชมในท้องถิ่นทุกเพศทุกวัย รวมทั้งการมีส่วนร่วมในการสร้างความสัมพันธ์ของชุมชน เนื่องจากยุคนั้นสื่ออื่นๆ ยังไม่แพร่หลายเท่าที่ควร

2. ยุคขอปะทะสื่อมวลชน หมายถึง ยุคที่รูปแบบการขอมีการนำเทคโนโลยีการสื่อสารเข้ามาใช้ การเข้ามาของเครื่องขยายเสียง และสื่อมวลชน ไม่ว่าจะเป็นวิทยุกระจายเสียง หรือวิทยุโทรทัศน์ ทำให้เพลงขอต้องมีการปรับรูปแบบเพื่อให้สามารถสนองรสนิยมของผู้ชมที่เปลี่ยนไป มีการอัดแผ่นเสียง การบันทึกเทป ผลิตเป็นเทปเพลง ซีดีเพลงเพลงขอ เพื่อจำหน่ายเผยแพร่ การขยายพื้นที่การแสดง ทางสื่อวิทยุและสื่อโทรทัศน์ท้องถิ่น ทำให้กลุ่มคนที่มีส่วนเกี่ยวข้อง ใช้เพลงขอร่วมกับสื่อมวลชน เพื่อผลประโยชน์

3. ยุคขอแบบประยุกต์ หมายถึง ยุคที่รูปแบบการขอมีความพยายามปรับเปลี่ยนรูปแบบให้มีความทันสมัยตามลักษณะดนตรีสมัยนิยมตามกระแสสังคม เป็นการร้องเพลงขอ ประกอบเครื่องดนตรีสากล การเร่งจังหวะ และใช้เครื่องดนตรีสมัยใหม่ ที่ทันสมัย เช่นอิเล็กทรอนิกส์บอร์ด ที่ทำให้ลักษณะการขอ เริ่มมีความคึกคัก มีทั้งการร้อง การเต้น และสามารถแสดงได้บ่อยครั้ง โดยไม่จำกัดเวลาพื้นที่ และโอกาส ในทุกงานที่มีการว่าจ้าง ที่สำคัญคือมีการปรับเนื้อร้องให้เข้ากับยุคสมัยตามบริบทของสังคมที่เปลี่ยนไปมากขึ้น

**สถานภาพ** หมายถึง ลักษณะการดำรงอยู่ของเพลงขอตามยุคสมัยที่เปลี่ยนแปลงไป ซึ่งบางอย่างอาจจะสูญหาย มีการสืบทอด การปรับตัว และการสร้างใหม่ โดยพิจารณาจากองค์ประกอบของการสื่อสารได้แก่ ช่างขอ เนื้อหาเพลงขอ ช่องทางการแสดงขอ และผู้ชม

**ผู้มีส่วนเกี่ยวข้อง (stakeholder)** หมายถึง บุคคลหรือกลุ่มบุคคลที่เป็นผู้ที่มีส่วนได้ส่วนเสีย อาจได้รับประโยชน์หรือเสียผลประโยชน์ ในการแสดงเพลงขอ ได้แก่ ช่างขอ นายทุน ผู้ว่าจ้าง หน่วยงานภาครัฐ หน่วยงานภาคเอกชน และผู้ชม

**รสนิยมของผู้ชม** หมายถึง อารมณ์ความรู้สึก ทักษะคิดของปัจเจกชนที่มีต่อเพลงขอที่เกิดขึ้นโดยมีอิทธิพลของสังคมเป็นตัวกำหนด ทำให้มีพฤติกรรมที่อิงค่านิยมของสังคมตามสภาวะการณ์ เพื่อให้ตนเองได้รับการยอมรับ และมีคุณค่า

**บทบาทหน้าที่** หมายถึง การที่เพลงขอทำหน้าที่สำคัญต่อการยึดโยงวิถีชีวิตที่เป็นอัตลักษณ์ของผู้คน มีประโยชน์ทั้งต่อปัจเจกบุคคล กลุ่ม/หมู่คณะ ชุมชน และสังคม ที่มีการประเมินค่าในช่วงเวลาและพื้นที่ที่แตกต่างกัน โดยพิจารณาจากหน้าที่ดังต่อไปนี้

**หน้าที่สืบเนื่อง** หมายถึง หน้าที่ที่เป็นการกระทำมาตั้งแต่อดีต ได้รับการยอมรับ เห็นความสำคัญและคุณค่า รวมทั้งยินดีที่จะให้ทำหน้าที่ แม้สังคมจะเปลี่ยน แต่หน้าที่จะยังคงดำรงอยู่คู่สังคมต่อไป

**หน้าที่คลี่คลาย** หมายถึง หน้าที่ที่มีการคลายตัวหรือขยับขยายออกไปไม่เหมือนเดิมทั้งหมด แต่ยังมีลักษณะบางส่วนที่เกี่ยวข้องกับบทบาทเดิม

**หน้าที่เพิ่มใหม่** หมายถึง หน้าที่ที่เกิดขึ้นใหม่เพื่อตอบสนองปรากฏการณ์และรสนิยมของคนในสังคม อาจพัฒนามาจากบทบาทแอบแฝงในอดีตหรือยังคงเป็นหน้าที่แฝงเร้นต่อไป

**ความเข้มแข็งของเพลงขอ** หมายถึง การที่เพลงขอยังคงมีความสำคัญ สามารถดำรงอยู่ได้อย่างมีอัตลักษณ์ศักดิ์ศรี มีบทบาทหน้าที่สำคัญในการยึดโยงชุมชน หรือทำประโยชน์ให้แก่คนในชุมชน ส่งผลให้ชุมชนมีความเป็นปึกแผ่น มีความภาคภูมิใจในวัฒนธรรมพื้นบ้านและดำรงอยู่ท่ามกลางการเปลี่ยนแปลงรอบด้านได้

**ปัจจัยที่มีอิทธิพลต่อการปรับตัว** หมายถึง องค์ประกอบที่ส่งผลต่อการปรับตัวของ

เพลงขอ โดยแบ่งออกเป็น 2 ปัจจัยดังนี้คือ

**ปัจจัยภายในของการปรับตัว** หมายถึง ปัจจัยที่มาจากคุณลักษณะจากองค์ประกอบต่างๆของเพลงขอเอง

**ปัจจัยภายนอกในการปรับตัว** หมายถึง ปัจจัยที่มาจากสิ่งแวดล้อม ได้แก่ บริบทของท้องถิ่น สภาพแวดล้อม มิติด้านการเมือง เศรษฐกิจ และสังคม

**การสื่อสารเพื่อสืบทอด** หมายถึง กระบวนการผลิตซ้ำ แพร่กระจาย ของสื่อพื้นบ้าน เพลงขอที่มีการปรับเปลี่ยนตามยุคสมัย เพื่อส่งผ่านจากรุ่นสู่รุ่น ให้ดำรงอยู่ได้อย่างมีอัตลักษณ์ ตามองค์ประกอบของการสื่อสาร ได้แก่ การสืบทอดช่างขอ เนื้อหาขอ ช่องทาง และผู้ชม

### 1.6 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ (Implication of the Study)

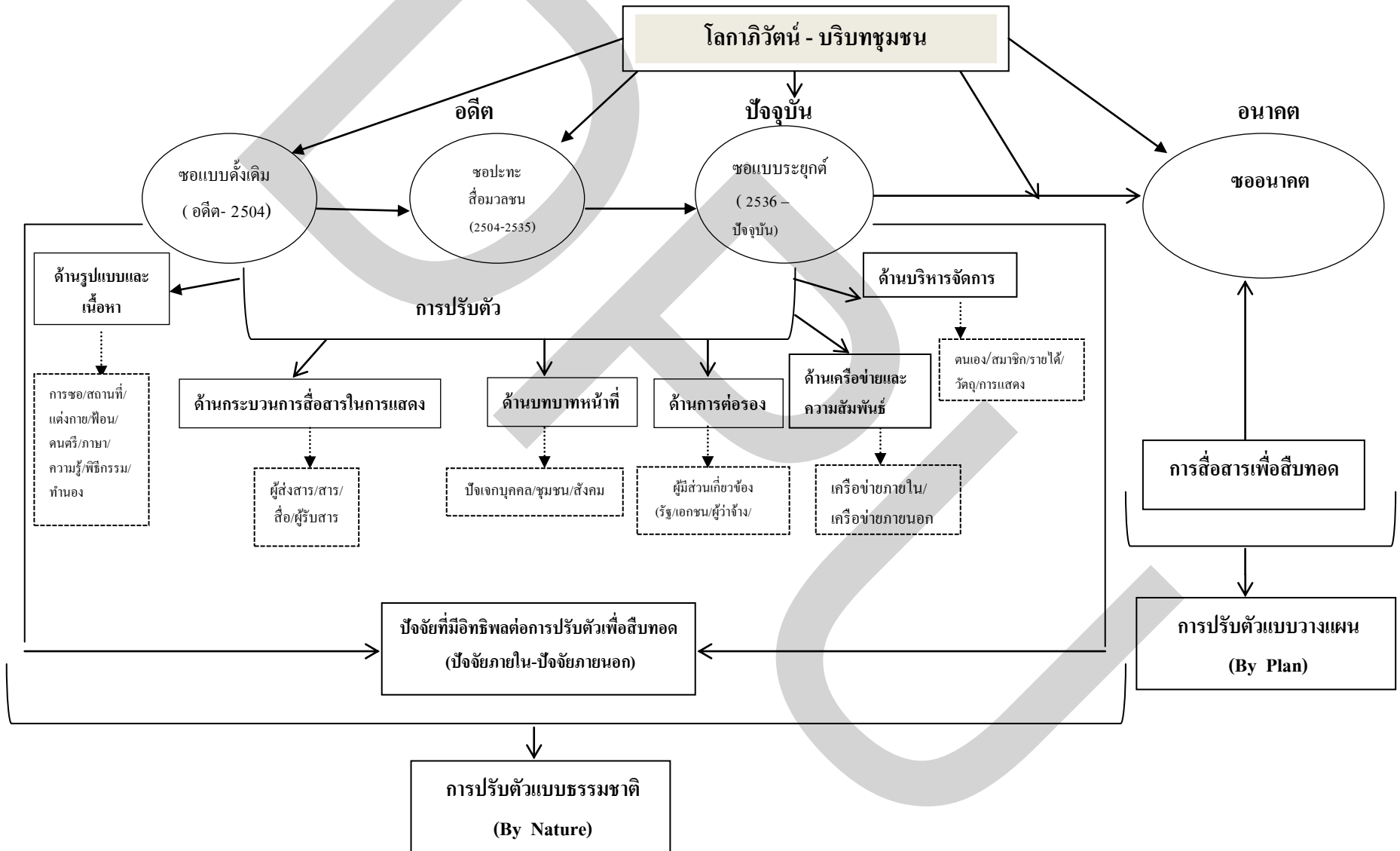
1. ประโยชน์ในเชิงวิชาการ คือ สามารถนำผลการวิจัย ไปใช้ในการพัฒนาสื่อพื้นบ้าน และประยุกต์ใช้เป็นแนวทางศึกษาการสื่อสารและการปรับตัวทางวัฒนธรรมเพื่อสืบทอดอัตลักษณ์ในบริบทต่างๆ ของสังคม

2. ประโยชน์ในเชิงนโยบาย คือ ผลการวิจัยสามารถนำไปใช้เป็นข้อมูลพื้นฐานในการวางแผนงาน การกำหนดเชิงนโยบาย หรือกลยุทธ์การสื่อสารด้านการบริหารจัดการวัฒนธรรมขององค์กรภาครัฐ และหน่วยงานที่เกี่ยวข้อง เพื่อก่อให้เกิดแนวทางที่ชัดเจน สามารถแก้ไขปัญหาได้อย่างมีหลักการ และการทำงานด้านการสื่อสารวัฒนธรรมเชิงรุก นำไปสู่การพัฒนาท้องถิ่นที่ยั่งยืนต่อไป รวมทั้งสามารถนำไปใช้เป็นข้อมูลประกอบการกำหนดแนวทางการพัฒนาประเทศด้านอื่นๆ อาทิ ด้านการบริหารและจัดการการท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรม ด้านการบริหารธุรกิจท้องถิ่น ด้านการส่งเสริมธุรกิจขนาดกลางและขนาดย่อม เป็นต้น

3. ประโยชน์ต่อสังคม คือ ผลการวิจัยที่ได้นำไปสู่การเรียนรู้ และเข้าใจในอัตลักษณ์ของคนล้านนา ก่อให้เกิดการเห็นในคุณค่า ความรู้สึกรัก และหวงแหนในวัฒนธรรมท้องถิ่นของตนเอง เพื่อสร้างพลังให้เกิดความเข้มแข็งทางวัฒนธรรม ให้ยืนหยัดอยู่ได้ท่ามกลางการเปลี่ยนแปลงได้อย่างเหมาะสม



### 1.7 กรอบแนวคิดในการวิจัย



## บทที่ 2

### แนวคิด ทฤษฎี และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

การศึกษาเรื่อง “การสื่อสารกับการปรับตัวเพื่อสืบทอดวัฒนธรรมท้องถิ่น : ศึกษากรณี  
สื่อพื้นบ้านเพลงซอล้านนาในบริบทของจังหวัดเชียงราย ผู้วิจัยใช้แนวคิด ทฤษฎี และงานวิจัยที่  
เกี่ยวข้องเพื่อเป็นกรอบการวิเคราะห์ ดังนี้

#### 2.1 แนวคิดเกี่ยวกับสื่อพื้นบ้าน ประกอบด้วย

- 2.1.1 ประวัติและพัฒนาการของสื่อพื้นบ้าน
- 2.1.2 บทบาทของสื่อพื้นบ้าน
- 2.1.3 ประเภทของสื่อพื้นบ้าน
- 2.1.4 การสืบทอดสื่อพื้นบ้าน

ผู้วิจัย เริ่มต้นทบทวนแนวคิดที่สำคัญของสื่อพื้นบ้าน เนื่องจากงานวิจัยนี้เป็นการศึกษา  
เพลงซอในฐานะสื่อพื้นบ้าน จึงจำเป็นต้องเข้าใจสถานภาพของสื่อพื้นบ้าน เพื่อให้เห็นการกำเนิด  
ความสำคัญและบทบาทหน้าที่ รวมถึงพัฒนาการของสื่อพื้นบ้านที่มีมาตั้งแต่อดีต โดยเฉพาะองค์  
ความรู้เรื่องการสืบทอดสื่อพื้นบ้านที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาของงาน โดยตรง

#### 2.2 แนวคิดเกี่ยวกับเพลงพื้นบ้าน ประกอบด้วย

- 2.2.1 ประวัติและพัฒนาการของเพลงพื้นบ้าน
- 2.2.2 คุณลักษณะและประเภทของเพลงพื้นบ้าน
- 2.2.3 บทบาทหน้าที่ของเพลงพื้นบ้าน
- 2.2.4 เพลงพื้นบ้านภาคเหนือ

ผู้วิจัยทบทวนแนวคิดเกี่ยวกับเพลงพื้นบ้าน เนื่องจากเพลงซอมีคุณลักษณะสำคัญจัดอยู่  
ในกลุ่มเพลงพื้นบ้าน เพื่อให้เข้าใจถึงที่มา การเปลี่ยนแปลง และการดำรงอยู่ที่สืบทอดกันมาของ  
เพลงพื้นบ้านตามยุคสมัย บทบาทหน้าที่ที่สำคัญต่อสังคม โดยเฉพาะการทำความเข้าใจพื้นฐาน  
เกี่ยวกับเพลงพื้นบ้านภาคเหนือ เพื่อนำสู่ความเข้าใจเพลงซอในหัวข้อต่อไป

#### 2.3 แนวคิดเกี่ยวกับเพลงซอ ประกอบด้วย

- 2.3.1 ประวัติและวิวัฒนาการของเพลงซอภาคเหนือ
- 2.3.2 องค์ประกอบของเพลงซอ
- 2.3.3 ความสำคัญและบทบาทหน้าที่ของเพลงซอ

### 2.3.4 แนวทางการสืบทอดเพลงซอ

ผู้วิจัยทบทวนแนวคิดเกี่ยวกับเพลงซอที่เชื่อมโยงมาจากแนวคิดเพลงพื้นบ้าน เพื่อให้เห็นภาพคุณค่าของเพลงซอ ตั้งแต่การก่อกำเนิด รายละเอียดขององค์ประกอบด้านต่างๆ ความสำคัญของบทบาทหน้าที่ที่ขยายทั้งในเชิงกว้างและเชิงลึกต่อจากบทบาทของสื่อพื้นบ้านและเพลงพื้นบ้าน ที่จะทำให้เห็นว่าเพลงซอมีค่าควรแก่การสืบทอดในสังคม

## 2.4 แนวคิดเกี่ยวกับการปรับตัว ประกอบด้วย

### 2.4.1 หลักเกณฑ์การปรับตัว

### 2.4.2 แนวคิดเรื่องต้นไม้อำเภอคุณค่า

### 2.4.3 หลักสิทธิเจ้าของวัฒนธรรม

### 2.4.4 แนวคิดบันไดปลาโจนทางศิลปะ

### 2.4.5 แนวคิดเรื่องทุนวัฒนธรรม และรสนิยม

แนวคิดเกี่ยวกับการปรับตัว เป็นตัวแปรหลักที่นำมาใช้ในการวิจัย ซึ่งการทบทวนองค์ความรู้ที่เกี่ยวข้อง ทำให้เข้าใจแนวคิดหลัก และแนวคิดรองที่ควรคำนึงถึงร่วมด้วย เนื่องจากทำให้เข้าใจภาพรวมของการปรับ เพื่อนำมาสร้างเป็นคำนิยามศัพท์เชิงปฏิบัติการเพื่อใช้ในการวัดผลต่อไป

## 2.5 แนวคิดการผลิตและผลิตซ้ำทางวัฒนธรรม

ผู้วิจัยทบทวนแนวคิดการผลิตและผลิตซ้ำทางวัฒนธรรม ซึ่งเป็นแนวคิดหลักในการวิจัย เนื่องจากการสืบทอด เป็นรูปแบบหนึ่งของการผลิตซ้ำทางวัฒนธรรม โดยศึกษาในลักษณะกระบวนการทางวัฒนธรรม ที่ศึกษาทั้งตัวสื่อและบริบทที่เกี่ยวข้อง (Text+Context) ทั้งองค์ประกอบที่เป็นรูปธรรมและนามธรรม

## 2.6 ทฤษฎีหน้าที่นิยมของสื่อพื้นบ้าน

ผู้วิจัยทบทวนแนวคิดเรื่องบทบาทหน้าที่ของสื่อพื้นบ้าน เพื่อทำให้เข้าใจบทบาทหน้าที่ของสื่อพื้นบ้านกับความเป็นพลวัตที่เปลี่ยนแปลงไปตามบริบทสังคม เกี่ยวข้องกับการปรับตัว เนื่องจากสามารถนำไปวิเคราะห์ความยั่งยืนในการสืบทอดได้

## 2.1 แนวคิดเกี่ยวกับสื่อพื้นบ้าน

เนื่องจากเพลงซอ จัดเป็นสื่อพื้นบ้าน (Folk Media) รูปแบบหนึ่ง เพราะเป็นส่วนหนึ่งของระบบการสื่อสารของสังคม (Social Communication) ที่มีแนวคิดพื้นฐานมาจากการยอมรับว่าการสื่อสารและวัฒนธรรมมีความสัมพันธ์กันอย่างใกล้ชิด และการสื่อสารมีบทบาทในการถ่ายทอดวัฒนธรรม ส่งผลให้เกิดการยอมรับวัฒนธรรมในรูปแบบต่างๆ ว่ามีลักษณะเป็นสื่อรูปแบบหนึ่ง

ซึ่งเพลงขอ เป็นการแสดงพื้นบ้านที่ถ่ายทอดวัฒนธรรมของชาวล้านนา จึงจัดเป็นสื่อพื้นบ้านประเภทการแสดง ที่มีพัฒนาการมาพร้อมกับวิถีชีวิตของคนในชุมชนล้านนาอย่างเห็นได้ชัด

### 2.1.1 ประวัติและพัฒนาการของสื่อพื้นบ้าน

สื่อพื้นบ้าน จึงหมายรวมถึง บุคคล คณะบุคคล ตลอดจนเครื่องมือ อุปกรณ์ที่เกี่ยวข้องกับการแสดง กิจกรรมและวัฒนธรรมการดำรงอยู่ทุกประเภท โดยเป็นสิ่งที่ชาวบ้านสร้างสรรค์ขึ้น และยึดถึงปฏิบัติสืบเนื่องกันมาแต่โบราณกาล โดยสื่อพื้นบ้านในประเทศไทยมีมานานแล้วนับตั้งแต่สมัยสุโขทัยเป็นราชธานี และยังมีรูปแบบของการแสดงและกิจกรรมที่หลากหลายกระจัดกระจายอยู่ในท้องถิ่นต่างๆ ซึ่งมีทั้งที่เป็นของตนเอง และหยิบยืมคัดแปลงมาจากท้องถิ่นอื่นๆ เนื่องจากเห็นว่ามิประโยชน์ต่อการดำเนินชีวิตของบุคคลและชุมชนของตน สื่อต่างๆ เหล่านี้ ถือเป็นโครงสร้างพื้นฐานของการสื่อสารของแต่ละท้องถิ่นที่ได้มีการสืบทอดกันมาแต่โบราณ โดยรวมอยู่ในรูปของคำพูด ความเชื่อ วิถีชีวิต ฯลฯ ที่แสดงออกถึงประสบการณ์และข้อมูลต่างๆ ชาวบ้านได้ใช้สื่อเหล่านี้เป็นช่องทางการสื่อสารในท้องถิ่นมาช้านานก่อนที่จะมีสื่อสมัยใหม่ต่างๆ เกิดขึ้น โดยมีแหล่งหรือสถานที่ที่ชาวบ้านจะสามารถมาร่วมได้อย่างเต็มที่ ตามแต่โอกาสจะเอื้ออำนวย ได้แก่ วัด ตลาด งานเทศกาล งานบุญต่างๆ เป็นต้น (บุญยงค์ เกศเทศ, 2536, น. 47)

สื่อพื้นบ้านเกิดขึ้นด้วยสาเหตุหลายประการ ดังนี้ (พรศักดิ์ พรหมแก้ว, 2540, น. 14)

1. ความต้องการสนุกรื่นเรีงร่วมกัน เนื่องจากความต้องการสนุกรื่นเรีงเป็นความต้องการพื้นฐานทางจิตใจอย่างหนึ่งของมนุษย์ ที่ต้องการการพักผ่อนเพื่อผ่อนคลายความตึงเครียดและความเหน็ดเหนื่อยจากการทำงาน นอกจากนี้ ในฐานะที่ตนเป็นสมาชิกคนหนึ่งของสังคม ย่อมต้องการที่จะรวมพบปะสังสรรค์กับบุคคลอื่นที่เป็นสมาชิกในสังคมเดียวกัน

2. การเฉลิมฉลองเนื่องในวาระสำคัญของบุคคลหรือส่วนรวม อาจมาจากการประสบความสำเร็จบางอย่างในชีวิต การได้รับรางวัลหรือเชิดชูเกียรติ ตลอดจนการเฉลิมฉลองในวาระสำคัญของส่วนรวม

3. การร่วมงานบุญงานกุศลและความศรัทธาในพระพุทธศาสนา คนไทยส่วนใหญ่นับถือศาสนาพุทธ มีความศรัทธาสูงและเชื่อว่าการร่วมงานบุญงานกุศลและปฏิบัติประเพณีอันเนื่องมาจากพระพุทธศาสนา เป็นการที่พึงกระทำด้วยอารมณ์เบิกบาน จึงได้กุศลแรง

4. ความเชื่อในอำนาจลับเหนือธรรมชาติ ซึ่งเป็นความเชื่อดั้งเดิมที่ยังมีอยู่จนถึงปัจจุบัน โดยเชื่อว่ามีสิ่งเหนือธรรมชาติที่อาจบันดาลให้คุณและโทษแก่มนุษย์ได้ เช่น เทวดา ภูติผี ปีศาจ วิญญาณบรรพบุรุษ เป็นต้น จึงมักมีพิธีกรรมเช่นไหว้บวงสรวงเพื่อให้สิ่งเหนือธรรมชาตินี้พอใจและบันดาลคุณให้แก่ตนและครอบครัว และมักจะจัดให้มีการละเล่นพื้นบ้านเกิดขึ้น

5. ความต้องการสื่อสารข่าวสาร สั่งสอนและเสนอความคิดเห็นในสังคมชาวบ้าน สังคมชาวบ้านส่วนใหญ่ในชนบท ชาวบ้านจะรู้จักมักคุ้นกันเป็นอย่างดี เมื่อมีข่าวคราวก็มักจะเดินทางไปบอกต่อๆ กันด้วยปากต่อปาก บางครั้งแทนที่จะใช้ภาษาพูดก็ใช้บทกลอนแทน ซึ่งจะมีท่วงทำนองไพเราะ น่าฟังมากขึ้น ครั้นนานเข้าก็กลายเป็นแบบแผนและพัฒนามาเป็นการเล่นพื้นบ้านสืบไป

สื่อพื้นบ้าน จึงมีความเป็นมา และวิวัฒนาการควบคู่กับสังคมไทยมาโดยตลอด และเป็นที่ยอมรับในระดับท้องถิ่น แต่เนื่องด้วยบริบททางสังคมที่เปลี่ยนไป ประกอบกับเทคโนโลยีทางการสื่อสารที่ทันสมัย ทำให้สื่อพื้นบ้านมีการขยายตัวอย่างกว้างขวางมากขึ้น

#### 2.1.2 บทบาทหน้าที่ของสื่อพื้นบ้าน

สำหรับบทบาทหน้าที่ทั่วไปของสื่อพื้นบ้านไทยนั้นสามารถสรุปได้ตามแนวทางที่มีการวิเคราะห์กันมาตั้งแต่อดีตถึงปัจจุบัน ดังนี้ (ศรีปาน รัตติกาลชลากร, 2537, น. 13)

1. บทบาทหน้าที่ในการผดุงรักษาวัฒนธรรม และการแสดงออกซึ่งเอกลักษณ์ของชาติ
2. บทบาทหน้าที่ในการเริ่มสร้างความมั่นคงทางจิตใจและรักษาความสัมพันธ์ทางเครือญาติและชุมชน
3. บทบาทหน้าที่ในการพัฒนาด้านต่างๆ ได้แก่ การเมือง เศรษฐกิจ สังคม และศิลปวัฒนธรรมโดยการให้ข่าวสารที่โน้มน้าวใจผ่านสื่อพื้นบ้าน
4. บทบาทหน้าที่ในการผ่อนคลายความเครียด ความกดดันทางสังคม เศรษฐกิจ ตลอดจนขนบธรรมเนียมประเพณีที่อาจมีข้อห้าม เช่น เรื่องการแสดงออกทางเพศ ความก้าวร้าว เป็นต้น
5. บทบาทหน้าที่ในการสร้างความสามัคคีในกลุ่ม เกิดความภาคภูมิใจในชุมชนและชาติ
6. บทบาทหน้าที่ในการให้ความบันเทิง สนุกสนานเพลิดเพลิน
7. บทบาทหน้าที่ในการอบรม สั่งสอนคุณธรรม ค่านิยม ความประพฤติ ฯลฯ แก่บุคคลและสังคม
8. บทบาทหน้าที่ในการส่งเสริมให้เกิดการท่องเที่ยว อันนำมาซึ่งการแลกเปลี่ยนทางวัฒนธรรมและรายได้เข้าประเทศและท้องถิ่น

ในอดีตสื่อพื้นบ้านมีบทบาทหน้าที่ต่อการพัฒนาประเทศเป็นอย่างมาก ดังที่ สมฤทธิ์ ลือชัย (2534, น. 6-7) ได้สรุปไว้ว่า ในต่างประเทศเช่นประเทศจีน ตั้งแต่ยุคก่อนเปลี่ยนแปลงการปกครอง กองทัพแดง (Red Army) ภายใต้การนำของเหมา เจ๋อตง ได้ใช้สื่อพื้นบ้าน เช่น การขับร้องเพลงพื้นบ้าน การเดินรำ เพื่อเผยแพร่และช่วยให้ประชาชนในชนบทหันมายอมรับรูปแบบการ

ปกครองใหม่ ซึ่งเกิดสัมฤทธิ์ผลอย่างสูง ดังนั้นกองทัพแดง จึงใช้สื่อพื้นบ้านดังกล่าวอย่างแพร่หลายไปทั่วประเทศจีน โดยเรียกนโยบายนี้ว่า “กลไกแห่งการเพาะพันธุ์ (A Seeding-Machine) และแม้แต่ในยุคแห่งการก้าวกระโดดไกล (Great Leap Forward) และยุคแห่งการปฏิวัติวัฒนธรรมจีน (Cultural Revolution) ผู้ปกครองของประเทศจีน ก็ได้อาศัยสื่อพื้นบ้านเพื่อเผยแพร่และโฆษณาชวนเชื่อให้ประชาชนเกิดการยอมรับ และเข้าร่วมอุดมการณ์ของพรรค นอกจากนั้น ประเทศอินเดียถือได้ว่า เป็นประเทศที่มีการใช้สื่อพื้นบ้านอย่างกว้างขวาง และมากที่สุดประเทศหนึ่งใน โครงการพัฒนาต่างๆ สื่อพื้นบ้านที่ใช้อยู่เป็นประจำ คือ Kathak (ระบำพื้นบ้าน) Kwalli (เพลงปฏิพากย์) เป็นต้น ประเทศฟิลิปปินส์ก็ใช้สื่อพื้นบ้าน เช่น Zarauela (ละครพื้นบ้าน) Balitao (เพลงปฏิพากย์) ประเทศอินโดนีเซียใช้หุ่นวายัง (Wayang Puppet) เป็นต้น เพื่อร่วมในโครงการพัฒนาต่างๆ ของประเทศเช่นกัน ประเทศต่างๆ ที่กล่าวมาและอีกหลายประเทศต่างก็ยอมรับว่าสื่อพื้นบ้านมีศักยภาพสามารถทำหน้าที่ช่วยเหลือโครงการพัฒนาต่างๆ ให้บรรลุผลสำเร็จได้

สำหรับประเทศไทยนั้น การใช้สื่อพื้นบ้านเพื่อการพัฒนาอย่างจริงจัง เริ่มตั้งแต่ปี พ.ศ. 2495 เมื่อ จอมพล ป.พิบูลสงคราม นายกรัฐมนตรีในขณะนั้นกำหนดนโยบายที่จะใช้ “ลิเก” เพื่อส่งเสริมการต่อต้านคอมมิวนิสต์ เนื่องจากลิเกเป็นสื่อพื้นบ้านที่ได้รับความนิยมอย่างสูง จึงคิดให้มีการประกวดลิเกต่อต้านคอมมิวนิสต์ขึ้น ดังนั้น จอมพล ป.พิบูลสงคราม จึงได้ชื่อว่าเป็นผู้เปิดศักราช “การใช้สื่อพื้นบ้านเพื่อการพัฒนาของไทย” ซึ่งนอกจากจะจัดให้มีการประกวดลิเกแล้ว จอมพล ป.พิบูลสงคราม ยังได้เชิญให้นายหอมหวล ซึ่งเป็นศิลปินลิเกที่มีชื่อเสียงโด่งดังที่สุดในยุคนั้น เข้าพบที่ทำเนียบรัฐบาล และได้แจ้งนโยบายเรื่องรัฐบาลต้องการขอความสนับสนุนจากศิลปินทุกกลุ่ม โดยเฉพาะศิลปินในวงการลิเกให้ช่วยเหลือประเทศชาติ โดยให้สอดแทรกเรื่องของภัยคอมมิวนิสต์ในการแสดงลิเกด้วย ทั้งนี้เพื่อให้ผู้ชมการแสดงมีความรู้ ความเข้าใจ และรังเกียจต่อระบอบการปกครองดังกล่าว ซึ่งเมื่อแนวความคิดดังกล่าวแพร่หลายไปทั่วทุกภาคของประเทศไทย และแต่ละภาคก็มีสื่อพื้นบ้านเฉพาะของตนเอง เจ้าหน้าที่ของรัฐจึงดึงเอาสื่อพื้นบ้านของแต่ละท้องถิ่นมาร่วมในโครงการพัฒนา เช่น ภาคเหนือใช้เพลงซอ ภาคอีสานใช้หมอลำ ภาคกลางใช้ ลิเก ลำตัด เพลงน้อย และภาคใต้ ใช้หนังตะลุง มโนราห์ เป็นต้น

สำหรับยุทธวิธีการใช้สื่อพื้นบ้านเพื่อพัฒนานั้น แยกได้เป็น 2 แนวคือ แนวทางแรกเป็นการใช้กลวิธีแบบเดิม คือนำเอาศิลปินพื้นบ้านมาประชุม สัมมนา เพื่อที่จะได้ชี้แจงนโยบายในการพัฒนา และบทบาทของศิลปินพื้นบ้านต่อโครงการพัฒนานั้นๆ ซึ่งโดยทั่วไปก็จะขอร้องให้ศิลปินพื้นบ้านนำเอาข้อมูล ข่าวสารด้านการพัฒนาไปสอดแทรกในการแสดงของตน ส่วนแนวทางที่สอง ก็ทำโดยการนำเอาศิลปินพื้นบ้านไปแสดงตามที่ต่างๆ ซึ่งเป็นกลุ่มเป้าหมายของโครงการพัฒนานั้นๆ โดยจะกำหนดเรื่องราวหัวข้อที่จะแสดงให้แก่ศิลปิน เช่น การแสดงในวันนี้จะต้อง

แสดง หรือพูดเกี่ยวกับเรื่องการอนุรักษ์ป่าไม้สิ่งแวดล้อม การศึกษานอกโรงเรียน การวางแผนครอบครัว แนวคิดและกิจกรรมด้านสาธารณสุขมูลฐาน เป็นต้น นอกจากนี้แล้ว เรื่องของขนบธรรมเนียมประเพณี หรือพิธีกรรมตามความเชื่อในท้องถิ่นก็สามารถนำมาประยุกต์ใช้เป็นสื่อในการให้การศึกษา โน้มน้าวทัศนคติ ตลอดจนเชื่อมโยงไปถึงการปรับเปลี่ยนพฤติกรรมที่เหมาะสมได้

แม้ว่าสื่อพื้นบ้านจะมีบทบาทสำคัญต่อการสื่อสารและการพัฒนาท้องถิ่น แต่ในประเทศไทยยังขาดการนำมาใช้อย่างเป็นระบบและเป็นรูปธรรมที่ชัดเจน ซึ่งแนวทางการดำเนินงานเพื่อพัฒนาสื่ออันจะนำมาใช้ในการพัฒนาสังคม ควรประกอบด้วย 4 แนวทาง

1. การอนุรักษ์ เป็นการเก็บรักษาวัฒนธรรมพื้นบ้านทั้งที่เป็นวัตถุและมีใช้วัตถุ เช่น สิ่งของเครื่องใช้โบราณวัตถุ กำบอกล่า นิทาน ตำนาน การละเล่น ฯลฯ ที่มีการทำขึ้นทั้งจากส่วนกลางโดยราชการและจากเอกชนหรือบุคคลที่สนใจซึ่งทำด้วยใจรัก ถือเป็นส่วนหนึ่งในการศึกษาค้นคว้าพัฒนาการของสังคมในแต่ละท้องถิ่นหรือชุมชน

2. การฟื้นฟู เป็นการนำวัฒนธรรมพื้นบ้านที่มีประโยชน์และเหมาะสมกลับมาใช้ใหม่ ให้กลับฟื้นคืนมาใหม่ ซึ่งต้องอาศัยทั้งเอกชนและราชการร่วมมือกับชาวบ้าน โดยอาจมีการเปลี่ยนแปลงในรูปแบบให้ทันสมัย แต่ยังคงเนื้อหาหรือเป้าหมายเดิมที่มีคุณค่า มีประโยชน์แก่ผู้ปฏิบัติ โดยที่ชาวบ้านได้มีโอกาสเห็น ได้ถ่ายทอด เรียนรู้ด้วยตนเอง เนื่องจากชาวบ้านจะเข้าใจในสภาพความคิด ความเชื่อของพวกเขาเอง เป็นทั้งวิทยากร ผู้ถ่ายทอด ผู้รับการถ่ายทอด และแลกเปลี่ยนความคิดและประสบการณ์ซึ่งองค์กรพัฒนาเอกชนและภาครัฐต้องช่วยเป็นตัวประสาน

3. การประยุกต์ เนื่องจากวัฒนธรรมพื้นบ้านมีการเปลี่ยนแปลงเคลื่อนไหวไม่หยุดนิ่ง การประยุกต์วัฒนธรรมพื้นบ้านจึงมีมาตลอดเพียงแต่จะช้าหรือเร็วเท่านั้น ต้องมองและเชื่อมั่นชาวบ้านมีความสามารถในการประยุกต์วัฒนธรรม ซึ่งต้องให้ชาวบ้านได้สานต่อและริเริ่มคิดกันขึ้น โดยที่องค์กรจากภายนอกอาจช่วยเป็นเพียงผู้ประสาน หรือแสวงหาข้อมูลเพื่อทำความเข้าใจกับชาวบ้าน

การประยุกต์นั้น เป็นการผสมผสานระหว่างของเก่าและของใหม่ กลายเป็นเทคโนโลยีสมัยใหม่ วิธีการหรือรูปแบบใหม่ที่เหมาะสมและเอื้อประโยชน์ ทั้งนี้โดยมีพื้นฐานมาจากรากเหง้าเดิมในวัฒนธรรมพื้นบ้านนั้นๆ การประยุกต์จึงเป็นการสัมผัสหรือการเปลี่ยนแปลงของสภาพแวดล้อมทางสังคมระหว่างวัฒนธรรมที่แตกต่าง ดังนั้นวิธีการนี้มักวิชาการและหน่วยงานอื่นๆ จากทางการและเอกชนจะมีบทบาทในกระบวนการนี้ได้ เพราะเป็นตัวแทนของแนวคิดวัฒนธรรมใหม่มีความรู้และข้อมูลในระบบใหม่ ซึ่งหากนำมาประสานกับวัฒนธรรมเดิมของ

ชาวบ้านที่มีความรู้และข้อมูลในระบบเดิม ร่วมกันหารูปแบบที่เหมาะสมและเกิดประโยชน์ต่อชุมชนหรือท้องถิ่นแล้วจะทำให้การประยุกต์นั้นเกิดผลดี เป็นที่ต้องการของชาวบ้าน

4. การสร้างใหม่ คล้ายกับการประยุกต์ เพียงแต่มีส่วนเก๋าน้อยกว่าส่วนใหม่ การสร้างใหม่นี้ต้องระวังมากเนื่องจากอาจจะไม่เหมาะสมและไม่เป็นที่ต้องการของชาวบ้าน ดังนั้นจึงต้องพิจารณาว่าเป็นความต้องการที่แท้จริงและเกิดประโยชน์เหมาะสมกับสภาพแต่ละท้องถิ่นเสียก่อน

การสร้างใหม่ทางวัฒนธรรมนี้ถือเป็นพลวัตทางวัฒนธรรม เพราะหากสิ่งใหม่นี้เกิดประโยชน์จริงและเหมาะสมกับสภาพความเป็นอยู่และท้องถิ่นของชาวบ้าน ชาวบ้านก็จะดำเนินการต่อไปจนในที่สุดเมื่อเวลาผ่านไปก็จะกลายเป็นวัฒนธรรมพื้นบ้านของท้องถิ่นนั้น การสร้างใหม่จึงต้องพิจารณาและคำนึงถึงชาวบ้านเป็นหลัก กล่าวคือ วัฒนธรรมใหม่นั้นมีผลต่อการเพิ่มคุณภาพชีวิตของชาวบ้านหรือไม่ เพียงใด ชาวบ้านพร้อมและเต็มใจรับหรือไม่ เขามีส่วนร่วมในการตัดสินใจมากน้อยแค่ไหน เหมาะสมกับสภาพความเป็นอยู่เพียงใด อย่างไรก็ตามต้องคำนึงด้วยว่าจะต้องให้ชาวบ้านเป็นผู้ถ่ายทอดสืบต่อกันมา จนชาวบ้านเกิดความมั่นใจและยินดีที่จะรับวัฒนธรรมใหม่อย่างไม่สับสนคลุมเครือหรือไม่เต็มใจจะรับแต่ต้องรับ และที่สำคัญวัฒนธรรมใหม่นี้ควรมีเป้าหมายในการนำไปสู่การพึ่งตนเองและเกิดประโยชน์สูงสุดแก่ชาวบ้าน

นอกจากนี้ ในการศึกษาสื่อพื้นบ้านเพื่อการพัฒนา นั้น ควรต้องมีการสำรวจสถานภาพของสื่อพื้นบ้านเพื่อให้เห็นสภาพความเป็นจริงของสื่อ โดย กาญจนา แก้วเทพ (2548) ได้สรุปถึงสถานภาพของสื่อพื้นบ้านจากภาพรวมของงานวิจัยในชุดโครงการ “การสื่อสารเพื่อชุมชน” ว่า สถานภาพของสื่อพื้นบ้านนั้น อาจจัดประเภทได้ 2 สถานภาพ ดังนี้

1. สื่อพื้นบ้านที่สูญสลายไปแล้ว สำหรับสื่อพื้นบ้านบางชนิดอาจจะมองเห็นได้อย่างชัดเจนว่า ได้ว่าไม่มีให้เห็นแล้ว เช่น งานวิจัยของอดุลย์ และคณะ (2547) ที่สำรวจสื่อพื้นบ้านใน ต. วอแก้ว จ.ลำปาง ซึ่งพบว่าบรรดาสื่อพื้นบ้าน เช่น พิธีไหว้ขวัญควาย พิธีไหว้ผีปู่ย่า ค่าวชอ นั้น ได้สูญหายไปแล้วจากชุมชน และยังเกิดผลกระทบต่อชุมชนตามมาอีกด้วย เช่นการที่ในไม่มีพิธีไหว้ผีปู่ย่า ทำให้เกิดปัญหาโรคเอดส์ ยาเสพติด ปัญหาเด็กกำพร้าขาดคนเลี้ยงดูคนแก่ถูกทอดทิ้ง ฯลฯ

2. สื่อพื้นบ้านเฟื่องฟูหรือตกต่ำ ในการศึกษาสื่อพื้นบ้านอีกกลุ่มหนึ่ง ซึ่งมักเป็นสื่อขนาดใหญ่ที่มีองค์ประกอบภายในที่หลากหลาย (diversity) มาก เช่น หมอลำ โนรา หนังตะลุง ฯลฯ อาจจำแนกประเภทได้มากกว่า 1 ประเภท เช่น โนราอาจจัดว่าเป็นสื่อพิธีกรรม เป็นสื่อเพื่อความบันเทิง หรือสื่อเพื่อการศึกษา เป็นต้น

โดยการคำนึงถึงประเภท/ชนิดต่างๆ ของสื่อพื้นบ้านที่มีลักษณะคลุ่มเครือ่นั้นสามารถตั้งข้อสังเกตที่ให้บทสรุปเกี่ยวกับสถานภาพของสื่อพื้นบ้านได้ดังนี้



1. การถดถอยของสื่อพื้นบ้านที่มีประโยชน์ สื่อที่มีสถานภาพเฟื่องฟูมักจะเป็นสื่อพื้นบ้านที่มีประโยชน์ในการพัฒนาบุคคล/ชุมชน/สังคม เพียงเล็กน้อย ในขณะที่สื่อที่มีคุณภาพสูงกลับมีสถานภาพที่ทรุดโทรม เช่น ในกรณีหมอลำ ซึ่งพบว่า หมอลำแบบดั้งเดิมที่รักษาจิตวิญญาณความเป็นหมอลำเอาไว้อย่างเต็มที่นั้นมักไม่มีผู้สืบทอด ส่วนหมอลำที่เฟื่องฟูมักเป็นหมอลำที่ทำให้ความบันเทิงอย่างฉาบฉวย ปราบฏการณเช่นนี้จะเป็นการลดมูลค่า/คุณค่าในเชิงประโยชน์จากหน้าที่ของสื่อพื้นบ้าน

2. สื่อชั้นดีเยี่ยมมักสูญหาย เหลือไว้แต่สื่อระดับระดับปลายแถว สื่อพื้นบ้านแต่ละประเภทที่มีความหลากหลายในตัวเองและมีทั้งที่มุ่งเป้าหมายด้าน “พิธีกรรม” ให้ความศักดิ์สิทธิ์ ให้การอบรมสั่งสอน กับสื่อที่มีเป้าหมายหลักด้าน “ความบันเทิง” ซึ่งโดยทั่วไปแล้วสถานะของสื่อพิธีกรรมมักจะอยู่สูงกว่าสื่อบันเทิง เนื่องจากต้องการการอบรมบ่มเพาะที่ยาวนานกว่า ต้องการความลึกซึ้งของศิลปินมากกว่า เป็นต้น ดังนั้น แนวทางในการเลือกสรรสื่อพื้นบ้านของสังคม (tradition of selection) จึงมักจะเลือกเอาสื่อที่มีความบันเทิงไว้เป็นหลัก ปล่อยให้สื่อพิธีกรรมสูญหาย เช่น หมอลำทรง หมอลำสอ มักจะสูญหาย เหลือแต่หมอลำซึ่งเป็นต้น

3. สื่อที่เหลืออยู่ก็กลายพันธุ์ ถึงแม้ว่าจะเป็นหลักการพื้นฐานว่า หากวัฒนธรรมทุกประเภทจะดำรงอยู่ต่อไปได้ จำเป็นต้องมีการปรับเปลี่ยน (adaptive) แต่ในการปรับเปลี่ยนนั้น “ใครเป็นผู้มีอำนาจในการเลือกปรับเปลี่ยน” ผู้ปรับเปลี่ยนเป็นเจ้าของวัฒนธรรมเองหรือเป็นพลังจากภายนอก เช่น ละครธุรกิจ และ “เป้าหมายการปรับเปลี่ยนนั้นเพื่อใคร/เพื่ออะไร” ทั้งนี้ หากคำตอบออกมาว่า การปรับเปลี่ยนนั้นเกิดมาจากพลังผลักดันภายนอก เช่น ละครธุรกิจ ก็จะส่งผลให้สื่อพื้นบ้านนั้นกลายพันธุ์ กลายเป็นสื่อแปลกหน้าสำหรับท้องถิ่นได้

4. ปัญหาเรื่องปริมาณและคุณภาพของผู้ชม มูลเหตุสำคัญที่ทำให้สื่อพื้นบ้านสูญหายคือการขาด “ปริมาณของผู้ชม” เช่น กรณีของคำวอ ที่ผู้ชมหลักคือกลุ่มที่มีอายุตั้งแต่ 30 ปีขึ้นไป ในขณะที่กลุ่มวัยรุ่นและเด็กจะค่อนข้างห่างเหิน คำวอจึงกลายเป็น “สื่อของผู้อาวุโส” อย่างไรก็ตาม ปัญหาอีกประการหนึ่งที่สื่อพื้นบ้านสูญหายคือเรื่อง “คุณภาพของผู้ชม” เนื่องจากปัจจุบันผู้ชมนิยมเน้นเรื่องความบันเทิง โดยไม่มีสุนทรียภาพในการเข้าใจและดื่มด่ำกับการฟังได้อย่างลึกซึ้ง

5. ปัญหาเรื่องการสืบทอด/ปรับตัว และเครือข่ายของกลุ่มผู้เกี่ยวข้องกับสื่อพื้นบ้าน หากพิจารณาจากองค์ประกอบของการสื่อสาร S-M-C-R ทั้ง 4 ประการ นั้นจะพบว่า มีปัจจัยที่เป็นมนุษย์อยู่ 2 ส่วนคือ ส่วนของผู้ส่งสาร (S) และส่วนผู้รับสาร (R) โดยในส่วนที่เกี่ยวข้องกับการสืบทอดก็คือ การสืบทอดฝ่ายผู้ส่งสาร เช่น ศิลปิน อีกฝ่ายคือ การสืบทอดผู้รับสาร เพราะหากไม่มีการสืบทอดผู้ชมแล้ว กระบวนการสื่อสารทั้งหมดก็จะดำเนินไปไม่ได้ ดังนั้น ปัญหาของสื่อพื้นบ้านคือ ปัญหาการสูญเสียผู้ชมที่เป็น “วัยรุ่นและเด็ก”

ส่วนการ “ปรับตัว” นั้น จากความเข้าใจกันว่าสื่อพื้นบ้านจะมีลักษณะของการ “อนุรักษ์” มีลักษณะคงที่ไม่เปลี่ยนแปลง แต่แท้ที่จริงแล้ว สื่อพื้นบ้านนั้นมีการปรับตัวมาโดยตลอด เป็นลักษณะทวีลักษณะ คือ มีทั้งด้านที่พยายามจะอนุรักษ์ และด้านที่พยายามจะปรับตัว เป็นคุณภาพคู่ขนานกัน ขึ้นอยู่กับว่าใครเป็นคนปรับและปรับเพื่อประโยชน์ของใคร

อย่างไรก็ดี ทั้งในด้านการอนุรักษ์และปรับตัวนั้นก็สามารถทำหน้าที่ในการรักษาวัฒนธรรมได้เช่นเดียวกัน โดยความหมายของการ “อนุรักษ์” คือ การที่พยายามรักษาไม่ให้สื่อผิดเพี้ยนไปจากของเดิม เพราะหากไม่มีต้นฉบับเดิมแล้วสื่อก็จะไม่สามารถดำรงอยู่ได้ ในขณะที่การ “การปรับตัว” ก็เกิดขึ้นเพื่อให้สื่อเหล่านั้นสามารถทำบทบาทหน้าที่ได้อย่างเข้ากับสถานการณ์ในชุมชนที่เปลี่ยนแปลงไปเพื่อให้สื่อสามารถที่จะดำรงอยู่ได้ต่อไปเช่นเดียวกัน

ดังนั้น ด้วยบทบาทสำคัญที่มีต่อชุมชนทำให้สื่อพื้นบ้านยังคงดำรงอยู่ จึงทำให้สามารถสรุปคุณลักษณะที่สำคัญของสื่อพื้นบ้าน (สมสุข หินวิมาน, 2548) ได้ดังนี้

1. สื่อพื้นบ้านมีความหลากหลาย (Diversity) และเป็นพื้นที่บ่มเพาะความคิดริเริ่มสร้างสรรค์ (Creativity) ในการสื่อความหมายของมนุษย์
2. ในแง่กระบวนการผลิตสื่อพื้นบ้านนั้น ขนาดของการผลิต การแพร่กระจายและการบริโภคสื่อพื้นบ้าน จะจำกัดอยู่เฉพาะในระดับชุมชนท้องถิ่น ทั้งนี้ เนื่องจากโดยพื้นฐานแล้วสื่อพื้นบ้านเกิดขึ้นและดำรงอยู่เพื่อประโยชน์ใช้สอยที่เหมาะสมสำหรับชุมชนท้องถิ่นหรือแสดงเอกลักษณ์ของชุมชนแต่ละแห่ง
3. ในขณะที่สื่อมวลชนมีพื้นที่และเวลาจำกัด แต่สื่อพื้นบ้านจะมีการกำหนดการใช้เวลา และพื้นที่เอาไว้แบบหลวมๆ หรือแม้แต่ไม่จำกัดเอาไว้ตายตัว สื่อพื้นบ้านจะเน้นเรื่องการสืบทอดเวลา หรือความเป็นอมตะของการผลิตงานวัฒนธรรมชิ้นนั้นๆ
4. โดยธรรมชาติของสื่อพื้นบ้านเกิดขึ้นและเป็นไปเพื่อรองรับกับวิถีชีวิตของคนในชุมชนท้องถิ่น ดังนั้นจึงมีบทบาทหน้าที่อันหลากหลายต่อคนเหล่านั้น เช่น การให้ความบันเทิง ถ่ายทอดข่าวสาร ให้การศึกษา วิชาทฤษฎีวิจารณ์สังคม การสร้างความรู้สึกร่วมกัน เป็นต้น

Richard, M. D. (1976) อธิบายคุณลักษณะต่างๆ ของวัฒนธรรมพื้นบ้านโดยเปรียบเทียบกับวัฒนธรรมสมัยใหม่ ไว้ดังนี้

ตารางที่ 2.1 เปรียบเทียบวัฒนธรรมพื้นบ้านกับวัฒนธรรมสมัยใหม่

วัฒนธรรมพื้นบ้าน	วัฒนธรรมสมัยใหม่
1. ชาวบ้าน	1. ชนชั้นนำ
2. พื้นที่ชนบท	2. พื้นที่เมือง
3. สังคมเกษตร	3. สังคมอุตสาหกรรม
4. ชาวนา	4. คนงานในโรงงาน
5. สังคมที่คนไม่รู้หนังสือ	5. สังคมที่คนรู้หนังสือ
6. งานที่ประดิษฐ์ด้วยมือ	6. ชิ้นงานทำด้วยเครื่องจักร
7. สังคมที่สื่อสารกันด้วยวจนภาษา	7. เป็นสังคมของสื่อสารมวลชน
8. เป็นสังคมแบบอดีต	8. เป็นสังคมสมัยใหม่
9. มีความเชื่อเรื่องเหนือธรรมชาติ	9. เชื่อเรื่องหลักเหตุ-ผล
10. เชื่อเรื่องเวทมนตร์	10. เป็นสังคมวิทยาศาสตร์
11. วัฒนธรรมแบบชายขอบ (Margial)	11. วัฒนธรรมที่เป็นศูนย์กลาง (Central)

### 2.1.3 ประเภทของสื่อพื้นบ้าน

G.Seal (อ้างถึงใน กาญจนา แก้วเทพ, 2549, น. 437) ได้แบ่งประเภทของสื่อพื้นบ้านในความหมายที่กว้างขวางตามแนวสัญวิทยา (Semiology) ที่ถือว่า “ทุกสิ่งทุกอย่างสามารถเป็นสัญญาณได้ทั้งสิ้น หากว่าสิ่งนั้นมีความหมายอยู่เบื้องหลัง” โดยแบ่งสื่อพื้นบ้านออกเป็น 4 ประเภท คือ

1. รูปแบบสื่อที่เป็นวจนภาษา (Verbal Form) มีขอบเขตกว้างขวางตั้งแต่ คำคม ภาษิต บทกลอน เพลงพื้นบ้าน เพลงสอนเด็ก เรื่องเล่า ตำนาน ปริศนาคำทาย ฯลฯ

2. รูปแบบสื่อที่เป็นพฤติกรรม (Behavior Form) เช่น ความเชื่อพื้นบ้าน ประเพณี ธรรมเนียม วิธีการรักษาพยาบาล งานเฉลิมฉลอง การเล่นเกมส์และการละเล่นต่างๆ เป็นต้น

3. รูปแบบสื่อที่เป็นวัตถุ (Material Form) เช่น งานฝีมือ การผลิตข้าวของเครื่องใช้ เครื่องตกแต่งร่างกาย เสื้อผ้า ของเล่น อาหาร ฯลฯ

4. รูปแบบสื่อที่เป็นอวัจนภาษา (Non-verbal Form) เช่น การแสดง อากัปกริยา การเดินรำ การวาดภาพหรือเขียนอักษรบนฝาผนัง ฯลฯ

#### 2.1.4 แนวคิดเกี่ยวกับการสืบทอดสื่อพื้นบ้าน

เมื่อพิจารณาสื่อพื้นบ้านในฐานะเป็นสื่อประเภทหนึ่ง ในการสืบทอดสื่อพื้นบ้าน จึงจำเป็นต้องทำให้ครบทุกองค์ประกอบ ทั้ง การสืบทอดตัวศิลปิน สืบทอดด้านผู้ชม สืบทอดด้านเนื้อหา และการสืบทอดช่องทางการแสดง (กาญจนา แก้วเทพ, 2548)

##### 1. การสืบทอดศิลปินพื้นบ้าน

กระบวนการอบรมบ่มเพาะศิลปินในสมัยโบราณนั้นใช้เวลาในการฝึกฝนนานมากกว่าจะก้าวขึ้นมาเป็นศิลปินในขณะที่ระบบสมัยใหม่นั้นไม่ได้สนใจที่กระบวนการสร้างดังกล่าว สนใจแต่การจะนำไปใช้งานจึงส่งผลต่อการหดหายของศิลปินพื้นบ้าน ดังนั้นการสืบทอดศิลปินพื้นบ้าน จึงมีความสำคัญทั้งในเชิงคุณภาพและในเชิงปริมาณเพื่อมาทดแทนศิลปินที่ลดลง การสืบทอดศิลปินในเชิงคุณภาพนั้น คือ จะต้องสืบทอดได้ครบทั้ง 3 ด้าน ได้แก่ ความรู้เชิงเทคนิค คุณค่าต่างๆ ที่มีอยู่ในเนื้อหาของสื่อพื้นบ้าน และจิตวิญญาณของสื่อพื้นบ้าน

2. การสืบทอดผู้ชมสื่อพื้นบ้าน เป็นการเกี่ยวข้องกับ แนวคิดเรื่องการสร้างตลาดผู้ชม ในอนาคต แนวคิดเรื่องบันไดปลาโจนทางศิลปะ และการสร้างผู้ชมที่มีความรู้ สามารถดูศิลปะอย่างเข้าใจ

3. การสืบทอดเนื้อหาสื่อพื้นบ้าน โดยสื่อพื้นบ้านมีกระบวนการสร้างสรรค์เนื้อหา มาจากวัฒนธรรมแบบ “มุขปาฐะ” (Oral Culture) ซึ่งมีจุดแข็งเรื่องความคิดสร้างสรรค์ ดังนั้นการสืบทอดควรมีการจดบันทึกไว้เป็นลายลักษณ์อักษร

4. การส่งเสริมเพื่อเพิ่มช่องทางการเผยแพร่ สื่อพื้นบ้านมักจะถูกสื่อมวลชนสมัยใหม่ เข้าไปแย่งชิงพื้นที่ ในขณะที่ในเวทีของสื่อมวลชนเอง สื่อพื้นบ้านก็มีโอกาสน้อยที่จะเข้าไปใช้พื้นที่ นอกจากนั้น ยังมีองค์ประกอบในการสืบทอด เพิ่มเติมนอกเหนือจากองค์ประกอบด้านการสื่อสาร ดังนี้

1. ช่องทางในการสืบทอด เช่น การสืบทอดผ่านสถาบันการศึกษา ซึ่งเป้าหมายของการสืบทอดแบบนี้ เนื่องจากระยะเวลาในการสอนมีน้อยและความไม่ต่อเนื่อง จึงอาจจะมีประโยชน์ในการสร้างตลาดผู้ชมที่มีคุณภาพในอนาคต ส่วนช่องทางอื่นๆ เช่น การสืบทอดที่บ้านซึ่งมักจะเป็นการสืบทอดในสายตระกูลและบุคคลใกล้ชิด การสืบทอดที่วัด ที่มีประโยชน์ในด้านที่วัดเป็นพื้นที่สาธารณะ รวมทั้งเป็นพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์ ซึ่งเอื้อต่อการสืบทอดสื่อพื้นบ้าน

2. แรงจูงใจของผู้ที่มาเรียนสื่อพื้นบ้านมีหลากหลาย เช่น เคยมีความผูกพันกับครอบครัวที่เป็นสื่อพื้นบ้าน ตามเพื่อน มิจิตสำนึก สนใจความแปลกใหม่ ใช้เวลาว่างให้เป็น

ประโยชน์ รวมถึงปัจจัยผลักดันอื่นๆ ไม่ว่าจะเป็นเพราะถูกพ่อแม่บังคับหรือการที่ไม่อยากอยู่บ้าน

3. วิธีการสืบทอด ได้แบ่งตามลำดับขั้นของการฝึกฝน เริ่มตั้งแต่การเริ่มเรียน เช่น อาจมาจากสายเลือด เรียนจากตำราหรือผ่านสื่อโสตทัศน หรือการลงมือปฏิบัติ ไปสู่การฝึกฝน อบรมในการเรียน การออกหาประสบการณ์ การก้าวสู่การเป็นมืออาชีพ และการยกระดับมาเป็นครูผู้ถ่ายทอด แต่เมื่อเทคโนโลยีทันสมัยเพิ่มมากขึ้น การสืบทอดมีการใช้จัดบันทึกเพื่อต่อการทบทวน หรือมีการใช้สื่ออิเล็กทรอนิกส์มาช่วยในการเรียนการสอน เป็นต้น

4. ประเภทของสื่อกับศักยภาพการสื่อสาร “ประเภท” ของสื่อมีความสัมพันธ์กับการสืบทอด โดยเฉพาะสื่อที่บ้านที่ต้องใช้เวลาในการอบรมบ่มเพาะนาน มีลักษณะความเป็นธุรกิจน้อย

5. ผลที่เกิดขึ้น การสืบทอดในช่องทางที่แตกต่างกัน ส่งผลที่แตกต่างกัน หากสืบทอดผ่านสถาบันการศึกษา จะมีผลในด้านการสร้างผู้ชมที่มีปริมาณมาก หากสืบทอดที่บ้านศิลปิน มีผลทางด้านการสร้างศิลปินใหม่ และเสริมสร้างความเข้มแข็งให้กับศิลปินเก่า หากสืบทอดในชุมชนจะช่วยรื้อฟื้นธรรมเนียมประเพณีที่ชุมชนจะเข้ามาเป็นผู้สนับสนุนสื่อที่บ้าน เป็นต้น

6. เงื่อนไขเอื้ออำนวย/ อุปสรรค โดยเงื่อนไขและอุปสรรคอาจมาจากทั้งภายในและภายนอก ดังนี้

6.1 เงื่อนไขเอื้ออำนวย มาจากทั้งปัจจัยภายในและปัจจัยภายนอก

6.1.1 ปัจจัยภายใน เช่น การเป็นสื่อที่มีความเชื่อกำกับทำให้ชาวบ้านไม่กล้าขบถ ซึ่งส่วนนี้จะเกี่ยวข้องกับพิธีกรรม หรือมิติด้านเศรษฐกิจ เช่น การที่ยังมีอุปสงค์ (Demand) หรือตลาดผู้ชมอยู่ รวมถึงคุณลักษณะอันเป็นเสน่ห์ของสื่อที่บ้าน

6.1.2 ปัจจัยภายนอก ได้แก่ ความสามารถในการตอบสนองของสื่อที่บ้านที่สถาบันแบบใหม่ยังไม่สามารถทดแทนได้ หรือการที่มีหน่วยงาน/ องค์กรต่างๆ ให้การสนับสนุน

6.2 ปัญหาและอุปสรรค เช่น การขาดแคลนบุคคล /ศิลปินที่จะมาสืบทอด การขาดแคลนทรัพยากร งบประมาณ สถานที่ที่จะใช้ฝึกฝน การขาดแคลนความรู้ ความเข้าใจที่จะพัฒนาสืบทอดให้ถูกทาง

## 2.2 แนวคิดเกี่ยวกับเพลงพื้นบ้าน

เนื่องจาก เพลงชอนนั้น มีคุณลักษณะที่สำคัญจัดอยู่ในกลุ่มเพลงพื้นบ้าน โดย “การชอ” ในสารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคเหนือ (2542, น. 2019) ได้ให้ความหมายไว้ว่าเป็นการขับลำนำประจำท้องถิ่นของชาวล้านนา จัดอยู่ในประเภทเพลงพื้นบ้าน ซึ่งเป็นลักษณะเพลงปฏิพากย์ คือ มี

นักร้องชายหญิงที่เรียกว่า ช่างซอ ทำหน้าที่ขับเพลงเป็นทำนองต่างๆ โต้ตอบกัน จากนั้นเมื่อผู้วิจัย ได้ทำความเข้าใจเกี่ยวกับเพลงพื้นบ้านในแนวคิดวิชาแล้ว จะได้เชื่อมโยงความสัมพันธ์ระหว่าง เพลงพื้นบ้านและเพลงซอ เพื่อให้เห็นภาพรากฐานที่มาของเพลงพื้นบ้าน ซึ่งจะช่วยให้เข้าใจที่ไป และความสำคัญ ตลอดจนพัฒนาการของเพลงซอทั้งในอดีต และปัจจุบันได้เป็นอย่างดี

### 2.2.1 ประวัติและพัฒนาการของเพลงพื้นบ้าน

เพลงพื้นบ้าน เป็นร้อยกรองที่นำมาจัดจังหวะของคำ และใส่ทำนองเพื่อขับร้องใน ท้องถิ่นสืบทอดต่อกันมาด้วยวิธีจดจำ เป็นเพลงที่กลุ่มชนในท้องถิ่นต่างๆ ประดิษฐ์เนื้อหา ท่วงทำนองและ ลีลาการร้อง การเล่น เป็นแบบแผนตามความนิยมและสภาพแวดล้อมของท้องถิ่น นั้นๆ โดยที่มาของ เพลงพื้นบ้าน เชื่อกันว่า เกิดจากนิสัยชอบบทกลอนของคน ไทยในท้องถิ่นต่างๆ ที่เรียงร้อยถ้อยคำมีสัมผัสคล้องจอง และประดิษฐ์ทำนองที่ร้องง่ายแล้วนำมาร้องเล่นทั้งในยามว่าง ในโอกาสต่างๆ หรือระหว่างทำงานร่วมกัน ไม่ว่าจะเป็น งานเทศกาล งานประเพณี การทำงาน หรือ ประกอบอาชีพ เพื่อผ่อนคลายความเหน็ดเหนื่อยจากการทำงาน เพื่อความสนุกสนาน และเพื่อความ สามัคคีในกลุ่มชน การใช้ถ้อยคำในเพลงพื้นบ้านนั้น มีลักษณะตรงไปตรงมา นิยมใช้ภาษาพูด มากกว่าภาษาเขียน บางครั้งก็แฝงนัยให้คิดในเชิง สองแง่สองง่าม บางเพลงก็ร้องเข้าไปมาชวนให้ ขบขัน เพลงพื้นบ้าน จึงเป็นเพลงที่ชาวบ้านร้องเล่น เพื่อความสนุกสนานบันเทิงใจ และเพื่อผ่อนคลายความเหน็ดเหนื่อยจากการทำงาน รวมทั้งเพื่อรวมกลุ่มกันประกอบการงานและพิธีกรรมใน การขับร้องเพื่อความบันเทิงต่างๆ นั้น จะมีจังหวะดนตรีท้องถิ่น (Folk music) เข้ามา และมีการร้อง รำทำเพลงไปด้วย จึงเกิดเป็นลักษณะระบำชาวบ้าน (Folk dance) ขึ้น (ที่มาและพัฒนาการของเพลง พื้นบ้าน, ม.ป.ป.)

สำหรับประวัติ ความเป็นมาของเพลงพื้นบ้านในประเทศไทยนั้น มีมานาน แล้วดัง ข้อความในศิลาจารึก หลักที่ 1 กล่าวว่า

“เสียงพาทย์ เสียงพิณ เสียงเลื้อน เสียงขับ ใครจักมักเล่น เล่น ใครจักมักหัว หัว” และใน ไตรภูมิพระร่วงของพญาลิไท กล่าวว่า “...บ้างเต้น บ้าง รำ บ้างฟ้อนระบำ บรรดาครุฑยคนตรี บ้างดีด บ้างสี บ้างตี บ้างเป่า บ้างขับสรรพสำเนียง เสียงหมุ่นักคุณจนกันไปเดียรดา...”

โดยสามารถเรียงลำดับตามเหตุการณ์ในประวัติศาสตร์ในการขับร้องเพลงพื้นบ้านได้ ดังนี้คือ เริ่มต้นจากสมัยอยุธยา ยุคสมเด็จพระบรมไตรโลกนารถ มีข้อความใน กฎมณเฑียรบาล ตอนที่ 15 ได้กล่าว ถึงการเล่นร้องเรือ เป่าขลุ่ย เป่า ปี่ ดีทับ ขับรำ ซึ่งเป็นเพลงและดนตรีสมัยนั้น ต่อมาสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนปลาย กล่าวถึงการเล่นเพลงเทพทองของพระมหานาค วัดท่าทราย ไว้ ในหนังสือปุณ โณวาทคำฉันท์ เป็นการแสดงที่เป็นมหรสพชนิดหนึ่ง ในงานสมโภชพระพุทธบาท สระบุรี ซึ่งได้กล่าวได้ว่า ในสมัยอยุธยา มีการกล่าวถึงเพลงพื้นบ้านอยู่ 2 ประการ คือ เพลงเรือ และ

เพลงเทพทอง พอมานในสมัยรัตนโกสินทร์ เป็นสมัยที่มีหลักฐานเกี่ยวกับเพลงพื้นบ้านชนิดต่างมากที่สุด ตั้งแต่รัชกาลที่ 1 ถึงรัชกาลที่ 5 เป็น “ยุคทอง” ของเพลงพื้นบ้านที่เป็นเพลงปฎิพากย์ เช่น เพลงน้อย เพลงอีแซว เพลงส่งเครื่อง หรือเพลงทรงเครื่อง หลังสมัย รัชกาลที่ 5 อิทธิพลวัฒนธรรมตะวันตกทำให้เกิดเพลงไทยสากลขึ้น

ส่วนเพลงพื้นบ้านที่เป็นการแสดงของไทยนั้น เป็นมหรสพที่ได้รับความนิยมอย่างมากในช่วง รัชกาลที่ 5-7 จนกระทั่งหลังสมัยสงครามโลกครั้งที่ 2 เป็นต้นมา ก็เริ่มซบเซาและเสื่อมอย่างไรก็ตามการฟื้นฟู ด้วยการศึกษา และเผยแพร่ใน ช่วงปี 2515 เป็นต้นมาของนักวิชาการและผู้สนใจ ทำให้เพลงพื้นบ้านที่เป็นการแสดงกลับมาเป็นที่นิยมอีกครั้งหนึ่ง เพลงพื้นบ้านบางเพลงได้รับการปรับรูปแบบเป็นเพลงลูกทุ่ง ทำให้เพลงพื้นบ้านบางประเภท ยังเป็นที่รู้จักของคนรุ่นปัจจุบันไม่ถูกลืมเหมือนเพลงพื้นบ้านอื่นๆ อีกจำนวนมาก

สิ่งที่น่าสังเกตคือ ในระยะแรกของเพลงพื้นบ้านนั้น จะเน้นเป็นส่วนหนึ่งของพิธีกรรมพื้นบ้านเพื่อก่อให้เกิดความเจริญงอกงามในการดำเนินชีวิต ต่อมาเมื่อความเชื่อของคนในสังคมเปลี่ยนแปลงไป ความเข้าใจต่อความหมายดั้งเดิมก็แปรเปลี่ยนเป็นเพลงที่ร้องเล่นสนุกตามประเพณี แต่เพียงอย่างเดียว จากบทบาทซึ่งเคยเป็นส่วนหนึ่งของพิธีกรรม เหลือเพียงบทบาทในด้านการบันเทิง เป็นการละเล่นที่สังคมจัดขึ้นเพื่อรวมกลุ่มสมาชิกในสังคม และเพื่อความสามัคคีของกลุ่ม จึงมีลักษณะการร้องเล่นเป็นกลุ่มหรือเป็นวง ส่วนใหญ่เป็นเพลงสั้นๆ ที่ร้องง่ายไม่จำเป็นจะต้องใช้ศิลปินผู้มีความสามารถโดยเฉพาะ ส่วนเพลงพื้นบ้านที่มีลักษณะเป็นการแสดง หมายถึง เพลงพื้นบ้านที่มี ลักษณะการร้อง การเล่นเป็นการแสดงมี การสมมุติบทบาท ผูกเรื่อง เป็นชุดทำให้การร้องยืดยาวขึ้น ซึ่งผู้ร้องจำเป็นจะต้องเป็นบุคคลที่มีความสามารถ เป็นพิเศษ เช่น มีความจำดี มีปฏิภาณฝึปากดี มีความสามารถในการสร้างสรรค์เนื้อร้อง ผู้ที่แสดงได้ ถ้าไม่มีพรสวรรค์มาแต่กำเนิดก็มักจะเป็นผู้ที่มิไจรัก และฝึกฝนมาอย่างดี ส่วนใหญ่จะเสาะแสวงหาครูเพลง และฝากตัวเป็นลูกศิษย์ คุณสมบัติเช่นนี้ ไม่สามารถมีได้ทุกคน จึงทำให้เกิดการแบ่งแยก ระหว่างกลุ่มคนร้อง และคนฟังขึ้น คนที่ร้องเก่งในหมู่บ้านมักจะเป็นที่รู้จักของคนทั้งในหมู่บ้านเดียวกัน และหมู่บ้านใกล้เคียง เมื่อมีงานบุญงานกุศลที่เจ้าภาพต้องการความบันเทิงก็จะมีการว่าจ้าง ไปเล่น ได้ค่าธรรมเนียมกัน ทำให้เกิดมีการประสมวง คือนำพ่อเพลงแม่เพลงฝึปากดีมารวมกลุ่มกันเข้าเป็นกลุ่มรับจ้างแสดงในงานต่างๆ จากเพลงที่ร้องเล่นตามลานบ้าน ลานวัด ได้กลายมาเป็นเพลงที่ร้องเล่นในโรง หรือบนเวทีในระยะหลัง มีการตกแต่งฉากเหมือนโรงลิเก และตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 5 เป็นต้นมา การแสดงเพลงพื้นบ้านภาคกลางได้รับอิทธิพลของละครนอก และละครร้องมากจึงได้ปรับการแสดงคล้ายละครนอกมากขึ้น เช่น มีการร้องประสมวงพิณพาทย์ และแต่งกายแบบละครนอก กลายเป็นการแสดงที่ เรียกว่า เพลงส่งเครื่อง หรือเพลง ทรงเครื่อง ส่วนทางภาคอีสานในระยะเวลา

ใกล้เคียงกัน ก็นิยมนำนิทานมาร้องเล่นเป็นเรื่อง เรียกว่า ลำพื้น และกลายเป็นลำหมู่และลำเพลินไปในที่สุด ทางภาคเหนือเพลงพื้นบ้านที่เป็นการแสดง ได้แก่การขับซอเมือง ซอเก็บนก จะเห็นได้ว่าเพลงพื้นบ้านได้พัฒนาจากเพลงของกลุ่มชนเป็นเพลงการแสดง และเพลงอาชีพในที่สุด (เพลงพื้นบ้านภาคเหนือ, ม.ป.ป.)

ตารางที่ 2.2 สรุปพัฒนาการของเพลงพื้นบ้านของประเทศไทย

พัฒนาการ	เป้าหมาย
<p style="text-align: center;"><b>สุโขทัย</b></p> <p style="text-align: center;">(ก่อนศตวรรษที่ ๑๗ รามคำแหงมหาราช) (มุขปาฐะ/ ระบายชาวบ้าน/ คนตรีท้องถิ่น)</p> <p style="text-align: center;">↓</p> <p style="text-align: center;"><b>อยุธยา</b></p> <p style="text-align: center;">( เพลงเรือ / เพลงเทพทอง)</p> <p style="text-align: center;">↓</p> <p style="text-align: center;"><b>รัตนโกสินทร์</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- ร.1-ร.5 (ยุคทอง) เพลงน้อย/ เพลงอีแซวเพลงทรงเครื่อง</li> <li>- หลัง ร.5 เกิดเพลงไทยสากล</li> <li>- ร.5-ร.7 ความนิยมลดลงโดยเฉพาะช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่ 2</li> <li>- หลัง พ.ศ.2515 มีการฟื้นฟูให้กลับมาเป็นที่นิยม และมีการปรับประยุกต์เป็นเพลงลูกทุ่ง</li> </ul>	<p>เน้นเป็นส่วนหนึ่งของพิธีกรรมพื้นบ้าน เพื่อให้เกิดความเจริญอกงามในการดำเนินชีวิต</p> <p style="text-align: center;">(พิธีกรรม+บันเทิง)</p> <p style="text-align: center;">↓</p> <p>ร้องเล่นสนุกตามประเพณีและเพื่อการรวมกลุ่มในสังคม</p> <p style="text-align: center;">(เน้นบันเทิง)</p>

### 2.2.2 คุณลักษณะและประเภทของเพลงพื้นบ้าน

ลักษณะเด่นของเพลงพื้นบ้าน คือ มีความเรียบง่าย ฟังแล้วเข้าใจทันที ถ้าจะมีการเปรียบเทียบ แฝงสัญลักษณ์ สามารถแปลความหมายได้โดยไม่ยากนัก เป็นความเรียบง่ายที่สมบูรณ์คือทั้งง่ายและคมคาย สวยงามไปในตัว รู้จักเลือกหยิบคำสละสลวยมาเรียงกันเข้า ถึงจะน้อยคำ แต่



ผู้ชมก็สามารถมองเห็นภาพและได้รับรู้เรื่องราว และซึมซับบรรยากาศ ส่วนมากเป็นการเกี่ยวพาราสี หรือการซักถามโต้ตอบกัน

ความเด่นอีกประการของเพลงพื้นบ้านอยู่ที่ความไพเราะ การมหรือด้อยคำที่มีความหมาย ก็นใจ ใช้ไหวพริบปฏิภาณในการร้องโต้ตอบกัน เพลงพื้นบ้าน ส่วนใหญ่จะมีเนื้อร้องและทำนองง่ายๆ ร้องเล่นได้ไม่ยาก ฟังไม่นานก็สามารถร้องเล่นตามได้ การเล่น เพลงชาวบ้าน จะเล่นกันตามลานบ้าน ลานวัด ท้องนา ตามลำน้ำ แล้วแต่โอกาสในการเล่นเพลงเครื่องดนตรี ที่ใช้ เป็นเพียงเครื่องประกอบจังหวะ เช่น ฉิ่ง กรับ กลอง หรือ เครื่องดนตรี ที่ประดิษฐ์ขึ้นเอง บางทีก็ใช้ การปรบมือประกอบจังหวะสิ่งสำคัญในการร้องเพลงชาวบ้าน อาจมีลูกคู่ที่ร้องรับ ร้องกระทู้ หรือ ร้องสอดเพลง ซึ่งจะช่วยให้เกิดความสนุกสนานครึกครื้นยิ่งขึ้น โดยสามารถสรุปลักษณะเด่นของ เพลงพื้นบ้าน ที่สังเกตได้ดังนี้ (เพลงพื้นบ้านภาคเหนือ, ม.ป.ป.)

สำนวนภาษาใช้คำธรรมดาพื้นๆ ไม่มีบาลีสันสกฤตปน ฟังเข้าใจง่าย แต่ด้อยคำคมคาย อยู่ในตัวทำให้เกิดความสนุกสนาน บางครั้งแฝงไว้ด้วย การใช้สัญลักษณ์แทนคำหยาบต่างๆ เป็นต้น ว่า ยาเส้นใบพลู ที่นา หัวหมู (อุปกรณ์ไถนา) เป็นต้น และ เรียบง่ายทางด้านโอกาส และสถานที่เล่น

1. มีความสนุกสนานเพลิดเพลินมีความคมคายในการใช้ภาษากระทบกระทั่งเปรียบเปรยชวนให้คิด จากประสบการณ์ที่พบเห็นอยู่ในวิถีชีวิตท้องถิ่น

2. มีภาษาถิ่นปะปนอยู่ ทำให้สะท้อนให้เห็นถึงวิถีการดำเนินชีวิต ประเพณีความเชื่อ ตลอดจนค่านิยมต่างๆ ที่แฝงอยู่

3. ลักษณะภาษาค้องจองกัน ที่เป็นกลอนหัวเดียว คือ กลอนที่ลงท้ายด้วยสระชนิดเดียวกัน เช่น กลอน ไล (ลงเสียงข้างท้ายด้วยสระโอดตลอด) กลอนลี (ลงเสียงข้างท้ายด้วยสระอีตลอด) เป็นต้น ซึ่งง่ายต่อการเล่นมุ่งให้ทุกคนมีส่วนร่วมร้องได้สนุกสนานร่วมกัน

4. มักจะมีการร้องซ้ำ บางที่ซ้ำที่ต้นเพลง หรือบางที่ซ้ำที่ท่อนท้ายของเพลง เป็นการเพิ่มความสนุกสนานให้ผู้รอบข้างได้มีส่วนร่วมในเพลง ทำให้บรรยากาศครึกครื้นและเนื่องจากเป็นการประทะคารมกันสดๆ ซึ่งช่วงการร้องซ้ำนี้จะช่วยให้ได้มีโอกาสคิดคำและพ้อเพลง แม่เพลง จะได้พักเหนื่อย และสามารถใช้ปฏิภาณพลิกแพลง ขว้อล้อกันอีกด้วย

นอกจากนี้เพลงพื้นบ้านยังมีลักษณะพิเศษอีก คือ เป็นวรรณกรรมมุขปาฐะที่เล่าสืบต่อกันมา ปากต่อปากไม่สามารถจะสืบค้นหาตัวผู้แต่งที่แน่นอนได้และมีลักษณะของความเป็นพื้นบ้านพื้นเมือง เป็นงานของชาวบ้านซึ่งถ่ายทอดมาโดยการเล่าจากปากต่อปาก อาศัยการฟังและการจดจำ ไม่มีการจดบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษร แต่ ไม่ว่าเพลงพื้นบ้านจะสืบทอดมาตามประเพณี มุขปาฐะ ทั้งนี้มิได้หมายความว่า เพลงทุกเพลงจะมีต้นกำเนิดโดยชาวบ้านหรือการร้องปากเปล่าเท่านั้น

ชาวบ้านอาจได้รับเพลงบางเพลงมาจากชาวเมือง แต่เมื่อผ่านการถ่ายทอดโดยการร้องปากเปล่า และการท่องจำนานๆ เข้าก็กลายเป็นเพลงชาวบ้านไป

เพลงพื้นบ้านของไทยส่วนใหญ่เล่นกันในหมู่หนุ่มสาวแบ่งออกเป็น 2 กลุ่ม คือชายกลุ่มหนึ่ง หญิงอีกกลุ่มหนึ่ง การว่าเพลงพื้นบ้าน มักเกี่ยวกับการเกี่ยวพาราสี เรื่อง รักๆ ใครๆ ส่วนมากใช้ร้องโต้ตอบกันด้วยกลอนสด เมื่อฝ่ายชายร้องเพลงนำก่อน โดยประเพณีย่อมได้รับการตอบสนองจากกลุ่มฝ่ายหญิง คำร้องจากฝ่ายหญิงได้แสดงออกถึงการต้อนรับและร้องเพลงในคำกลอนซึ่งแสดงออกถึงการปกป้องตนเองอย่าง สุภาพ ตามลักษณะของกุลสตรีไทยแบบดั้งเดิม การว่ากลอนสดโต้ตอบกันระหว่างชายหญิงนี้ คนไทยทุกกลุ่มถือเป็นขนบประเพณีเหมือนๆ กัน ปฏิบัติสืบต่อกันมาหลายชั่วอายุคน ปรากฏว่ามีประเพณีห้ามหนุ่ม สาวพบปะกันสองต่อสอง แต่เมื่อจะใช้คำกลอนพูดจากันแล้วอนุญาตให้เกี่ยว พาราสีกันได้โดยไม่ต้องอ้อมค้อม ถ้าหนุ่มสาวที่ไม่ปะทะคารมเป็นคำกลอนก็จะได้รับการตำหนิจากสังคมว่าขี้ขลาดตาขาว ไม่กล้าลงบัวง หนุ่มสาวที่ไม่ได้แต่งงานเพราะโต้ตอบกลอนสดไม่เป็นเรียกว่า ตกบัวง

นอกจากนั้น เพลงพื้นบ้านของไทยแสดงออกถึงความสามัคคี รื่นเริงตามแบบแผนวัฒนธรรมโบราณของไทยที่สืบทอดติดต่อกันมาหลายชั่วอายุคน เป็นการแสดงออกของศิลปินเพื่อศิลปะ โดยฝ่ายชายมีผู้นำในการว่าเพลงเรียกว่า พ่อเพลง ในทำนองเดียวกัน ผู้นำในการว่าเพลงของฝ่ายหญิงก็เรียกว่า แม่เพลง พ่อเพลง และแม่เพลงส่วนมากก็จะเป็นญาติผู้ใหญ่ของหนุ่มสาวทั้งสองฝ่าย นั่นเอง ทั้งพ่อเพลงและแม่เพลงจะหาโอกาสเสริมทักษะความรู้เกี่ยวกับชีวิตคู่ และเรื่องเพศสัมพันธ์ถ่ายทอดออกมาในคำร้องอันฉลาด แคลมคมในบทกลอนของเพลงพื้นบ้าน อาจกล่าวได้ว่าคนไทยมีกรรมวิธีการสอนให้หนุ่มสาวรู้เรื่องเพศสัมพันธ์ในอดีตมาช้านานแล้ว จากประเพณีการเล่นเพลงพื้นบ้านของไทย ก่อนที่จะปะทะคารมกันเชิงบทเชิงกลอน ผู้อาวุโสน้อยกว่าจะแสดงความคารวะผู้อาวุโสมากกว่า จะว่าเป็นกลอนขอ อภัยล่วงหน้าว่าหากล่วงเกินด้วยกาย วาจา ใจ ประการใด ก็ขอให้อภัยด้วย เมื่อคารวะคู่แข่งที่เป็นผู้อาวุโสกว่าแล้ว ผู้ว่าเพลงก็ไม่ลืมบอกกล่าวผู้ร่วมฟัง ด้วยการออกตัว ถ่อมตัว ด้วยความสุภาพอ่อนโยนว่า หากการว่ากลอนสดจะขลุ่ยขลุ่ยไม่สละสลวย หรือไม่ถึงใจผู้ฟังก็ขอได้โปรดให้อภัยด้วยจะเห็นได้ว่าแก่นแท้ของคนไทยสุภาพอ่อนโยนเป็นชาติเผ่าพันธุ์ที่ถ่อมตัว เสมอเมื่อผ่านพิธีการออกตัวถ่อมตัว ตามประเพณีแล้วก็จะประจันหน้ากัน ทักทายกันด้วยคำข่มขวัญกัน เมื่อมีโอกาสว่าเพลงพื้นบ้านกันระหว่างชายหญิงโดยประเพณีจะอนุญาตให้ฝ่ายหญิงโต้ตอบเป็นคำกลอนสดกับฝ่ายชายอย่างเต็มที่ จะว่ากลอนสดแสดงความรักความเกลียดชังใครได้อย่างเปิดเผย โดยไม่ถือว่าเป็นการทำตนเสื่อมเสียเลย โดยขนบประเพณีเดิมสืบเนื่องมาแต่ดึกดำบรรพ์อนุญาตให้สตรีเพศแสดงออกซึ่งสิทธิเสรีภาพทัดเทียมหรือล้ำหน้าผู้ชาย

เมื่อการเล่นเพลงพื้นบ้านจบสิ้นลงแล้ว ผู้ร้องเพลงพื้นบ้านที่มีอาวุโสน้อยกว่าจะไปแสดงการขอขมาโทษผู้ที่มีอาวุโสสูงกว่า ในกรณีนี้อาจมีการว่ากลอนสดล่องกินไปบ้าง เป็นการแสดงถึงลักษณะการอ่อนน้อมถ่อมตนและการเคารพผู้อาวุโส ซึ่งเป็นวัฒนธรรมที่ดีของคนไทย นอกจากนั้น ผู้ใดรู้ว่าเพลงพื้นบ้านกลอนสดยังไม่ได้มาตรฐาน ก็จะไต่หาความรู้ความชำนาญจากผู้ที่เกี่ยวข้องว่า โดยการเตรียมการ การฝึกซ้อม จะใช้เวลาว่างจากอาชีพหลักประจำ เช่น การทำไร่ไถนา ส่วนใหญ่ผู้ร้องฝ่ายชายก็จะไปขอเรียนจากพ่อเพลง ขณะที่ผู้ร้องฝ่ายหญิงก็จะไปฝึกเพิ่มเติมความรู้ความชำนาญจากแม่เพลง

เพลงพื้นบ้านโดยทั่วไป ถิ่นแบ่งตามผู้เล่นสามารถแยกได้ 2 ประเภท ใหญ่ๆ ดังนี้คือ

1. เพลงเด็ก การเล่น เป็นการแสดงออกอย่างหนึ่งในกลุ่มชน จะแตกต่างกันไปตามวัฒนธรรม และเมื่อ มีการเล่นเกิดขึ้นก็มักมีบทเพลงประกอบการเล่นด้วย เพลงที่ร้องก็ง่ายๆ สั้นๆ สนุกสนาน เช่น วีรี ข้าวสาร มอญช่อนผ้า จ้ำจิมะเขือเปราะ เมงมมขย้มหลังคา เพลงเด็ก จำแนกย่อยๆ ได้ 4 ประเภท ดังนี้

- 1) เพลงร้องเล่น เช่น โยกเยกเยย ฝนตกแดดออก นกกระจอกเข้ารัง
- 2) เพลงหยอกล้อ เช่น ผมจุก ผมม้า ผมเปีย ผมเกละ
- 3) เพลงขู่ ปลอบ เช่น แม่โครมา น้ำตาใครไหล จันท์เจ้าขา แต่ข้าแต่ เขาเห่ยามา
- 4) เพลงประกอบการเล่น เช่น จ้ำจิมะเขือเปราะ วีรี ข้าวสาร มอญช่อนผ้า

2. เพลงผู้ใหญ่ เพลงผู้ใหญ่มีหลายประเภท นอกจากจะให้ความสนุกสนาน บันเทิงใจแล้ว ยังสะท้อนให้เห็นถึงความสามัคคีร่วมใจกันทำสิ่งต่างๆ ของสังคมไทย สภาพวิถีชีวิต วัฒนธรรมประเพณีต่างๆ ไว้อย่างน่าศึกษาอีกด้วย ด้านเพลงกล่อมเด็กจะเห็นความรักความผูกพันใน ครอบครัว ธรรมชาติ สิ่งแวดล้อม ตำนาน นิทาน ประวัติศาสตร์ ตลอดจนจินตนาการความรู้สึกนึกคิดของ มนุษย์ เนื่องจากความหลากหลายในเพลงกล่อมเด็ก จึงเป็นเพลงที่มีคุณค่าแก่การรักษาไว้เป็นอย่างยิ่ง เพลงผู้ใหญ่ แบ่งเป็น 6 ประเภท คือ

- 1) เพลงกล่อมเด็ก เช่น กาเหว่าเอ๋ย พ่อเนื้อเย็น
- 2) เพลงปฏิพากย์ เช่น เพลงฉ่อย เพลงรำวงซึ่งเพลงปฏิพากย์นี้ต่อมาวิวัฒนาการมา

เป็นเพลงลูกทุ่ง

- 3) เพลงประกอบการเล่น เช่น รำโทน (ต่อมาคือรำวง) ลูกช่วง เข้าผี มอญช่อนผ้า
- 4) เพลงประกอบพิธี เช่น ทำขวัญนาค แห่นาค ทำขวัญจุก แห่นางแมว
- 5) เพลงเกี่ยวกับอาชีพ เช่น กำรำเคียว
- 6) เพลงแข่งขัน ส่วนใหญ่คือปฏิพากย์

นอกจากนี้ ยังอาจแบ่งประเภทเพลงพื้นบ้านออกได้เป็นกลุ่ม เพื่อความสะดวกในการพิจารณา ได้แก่ (เพลงพื้นบ้านภาคเหนือ, ม.ป.ป.)

1) การแบ่งตามความสั้น-ยาวของเพลง เช่น เพลงสั้น ได้แก่ เพลงระบำ เพลงพิชฐาน เพลงสงฟาน เพลงสำหรับเด็ก เพลงซักระดาน เพลงเข้าทรง เพลงแห่นางแมว เพลงอินเลเล เป็นต้น ส่วนอย่างเนือยาว ได้แก่ เพลงฉ่อย เพลงเรือ เพลงอีแซว เป็นต้น

2) การแบ่งตามรูปแบบของกลอน คือจัดเพลงที่มีฉันทลักษณ์เหมือนกันอยู่ในพวกเดียวกัน จัดให้ เป็นสามพวก คือ พวกกลอนสัมผัสท้าย คือ เพลงที่ลงสระข้างท้ายสัมผัสกันไปเรื่อยๆ ได้แก่ เพลงฉ่อย เพลงลำตัด เพลงระบำชาวไร่ เพลงระบำบ้านนา เพลงหน้าผา เพลงอีแซว เพลงสงค่อลำพวน เพลงเทพทอง ลงกลอนสัมผัสท้ายเหมือนกัน แต่เวลาลงเพลงเมื่อใด ต้องมีการสัมผัสระหว่างสามารถท้ายเกี่ยว โยงกัน เช่น เพลงเรือ เพลงเดินกำ เพลงขอทาน เพลงแอ้วเกล้าซอ

3) การแบ่งเป็นเพลงโต้ตอบและเพลงธรรมดา เพลงร้องโต้ตอบ ได้แก่ เพลงฉ่อย เพลงอีแซว ฯลฯ ส่วนเพลงอีกพวก คือ เพลงที่เหลือ ซึ่งเป็นเพลงที่ร้องคนเดียว หรือร้องพร้อมกัน หรือไม่จำเป็นต้องโต้ตอบกัน เช่น เพลงสำหรับเด็ก เพลงขอทาน เพลงซักระดาน เพลงสงฟาง (มักจะเป็นเพลงสั้นๆ) เป็นต้น

4) การแบ่งโดยใช้เวลามาเดินความในการอธิบาย การเลือกการแบ่งวิธีนี้ เพราะเห็นว่าสามารถสร้างความเข้าใจสอดคล้องกันได้ดี เพลงแต่ละเพลงมีความเกี่ยวเนื่องกันตามลำดับ เพลงที่เล่นตามเทศกาล และฤดูกาล หน้าน้ำหรือหน้ากฐิน ผ้าป่า เล่นเพลงเรือ เพลงหน้าผา ถัดจากหน้ากฐินเป็นหน้าเกี่ยว เล่น เพลงเกี่ยวข้าว เพลงสงค่อลำพวน เพลงสงฟาง เพลงซักระดาน เพลงเดินกำ ไร่เดียว ถัดจากหน้าเกี่ยว เป็นช่วงตรุษสงกรานต์ เล่นเพลงพิชฐาน เพลงระบำ เพลง ระบำบ้านไร่ เพลงพวงมาลัย เพลงเหย่ย เพลงที่เล่นได้ทั่วไปโดยไม่จำกัดช่วงเวลา ได้แก่ เพลงสำหรับเด็ก เพลงอีแซว เพลงระบำบ้านนา เพลงพาด ควาย เพลงปรบไก่ เพลงเทพทอง ลำตัด เพลงแอ้วเกล้าซอ เพลงขอทาน เพลงฉ่อย

เพลงพื้นบ้านที่ควรต้องกล่าวถึงเนื่องจากเป็นส่วนหนึ่งของคุณลักษณะที่สำคัญของเพลงซอ คือ เพลงปฎิพากย์ โดยคำว่า “ปฎิ” หมายถึง โต้ตอบ ส่วนคำว่า “พากย์” หมายถึง การใช้คำพูด ดังนั้นเพลงปฎิพากย์จึงหมายถึง เพลงที่ร้องโต้ตอบกันระหว่างผู้ชายกับผู้หญิง โดยใช้ปฏิภาณไหวพริบหรือที่เรียกว่า “ร้องแก้” ความนิยมการขับร้องเพลงปฎิพากย์ โดยทั่วไปจะเริ่มด้วยบทไหว้ครู แล้วฝ่ายชายจะร้องเกริ่น เจริญฝ่ายหญิงมาร้อง จากนั้นก็จะเป็นการเกี่ยวพาราตี และลาจากกันการร้องไหว้ครูเป็นการระลึกถึงคุณ พระรัตนตรัย คุณบิดามารดา และครูบาอาจารย์ ที่สั่งสอนบทเพลง และขอพรให้ร้องเพลงได้ราบรื่น ไม่ติดขัด การไหว้ครูจึงสะท้อนค่านิยมเรื่องกตัญญูของคนไทย

และเป็นกระบวนการที่พบในศิลปะการแสดง ของคนไทยทุกประเภท เพลงปฏิพากย์มีอยู่ทุกท้องถิ่นในประเทศไทย แยกได้เป็น

เพลงปฏิพากย์ภาคกลาง ได้แก่ เพลงพวงมาลัย เพลงเรือ เพลงอีแซว เพลงเหย่อย เพลงปรบไก่ เพลงพืชม้วน เพลงเทพทอง เพลงเดินกำ เพลงเกี่ยวข้าว เพลงฉ่อย เพลงระบำบ้านไร่ ลำตัด

เพลงปฏิพากย์ภาคเหนือ ได้แก่ จ้อย และซอทำนองต่างๆ เช่น ซอพม่า ซอล่องน่าน ซอขึ้นเชียงใหม่ ซอละม้ายเชียงแสน ซอเงี้ยว

เพลงปฏิพากย์ภาคอีสาน ได้แก่ กลอนทำนองต่างๆ เช่น ลำเต้ยโจง ลำเต้ยพม่า ลำเต้ยโนนตาล ลำกลอน ลำแพน

เพลงปฏิพากย์ภาคใต้ ได้แก่ เพลงบอก เพลงนา รวมถึงเพลงประกอบการแสดง เช่น หนังตะลุง มโนราห์

### 2.2.3 บทบาทหน้าที่ของเพลงพื้นบ้าน

เพลงพื้นบ้านเกิดขึ้นในสังคมท้องถิ่นที่ผ่านการเรียนรู้จากวิถีชีวิต ที่มีการสืบทอดต่อเนื่องกันมายาวนาน จึงเปรียบเสมือนเป็นส่วนหนึ่งที่สะท้อนการดำเนินชีวิตของคนไทย และมีคุณค่าต่อสังคมอย่างยิ่ง โดยมีหน้าที่ที่สำคัญ ดังนี้ (“เพลงพื้นบ้านภาคเหนือ,” ม.ป.ป.)

1. ให้ความบันเทิง เพลงพื้นบ้านมีคุณค่าให้ความบันเทิงใจแก่คนในสังคมตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน โดยเฉพาะในสมัยที่ยังไม่มีเครื่องบันเทิงใจมากมายเช่นปัจจุบันนี้ เพลงพื้นบ้านจึงเป็นสิ่งบันเทิงชนิดหนึ่ง ซึ่งให้ความสุขและความรื่นรมย์แก่คนในสังคม ในฐานะที่เป็นการเล่นพื้นบ้านของหนุ่ม สาว และในฐานะ เป็นส่วนสำคัญของพิธีกรรมต่างๆ เพลงพื้นบ้านจึงจัดเป็นสิ่งบันเทิงที่เป็นส่วนหนึ่งในวิถีชีวิตของชาวบ้าน ที่เต็มไปด้วยโศกเศร้าทุกข์ และ โศกเศร้าสรวลที่เรียกเสียงหัวเราะจากผู้ฟัง นอกจากนั้นเพลงพื้นบ้านยังมีจังหวะกึกกัก เร้าใจ มีลีลาสนุก เวลา ร้องมีท่าทางประกอบ มีการรำทั้งรำอย่างสวยงามและรำขำเข่าที่เป็นอิสระ เพลงพื้นบ้านในแง่นี้จึง มีบทบาทเพื่อความบันเทิงเป็นสำคัญ

2. ให้ความรู้ เพลงพื้นบ้านเป็นงานสร้างสรรค์ที่ถ่ายทอดความรู้สึกนึกคิดของกลุ่มชน จึงเป็น เสมือนสิ่งที่บันทึกประสบการณ์ของบรรพบุรุษที่ส่งทอดต่อมาให้แก่ลูกหลาน เพลงพื้นบ้านจึงทำหน้าที่บันทึกความรู้และภูมิปัญญาของกลุ่มชนในท้องถิ่นมิให้สูญหาย ขณะเดียวกันก็มีคุณค่าในการเสริมสร้าง ปัญญาให้แก่ชุมชนด้วยการให้การศึกษาแก่คนในสังคมทั้งโดยทางตรงและโดยทางอ้อม การให้การศึกษาโดยทางตรง หมายถึงการให้ความรู้และการสั่งสอนอย่างตรงไปตรงมาทั้งความรู้ทางโลกและความรู้ทางธรรมเช่น ธรรมชาติ ความ เป็นมาของ โลกและมนุษย์ การดำเนินชีวิตบทบาท หน้าที่ในสังคม วัฒนธรรมประเพณี วรรณกรรมกีฬาพื้นบ้าน คติธรรม จะเห็นได้ว่า เพลงพื้นบ้านมีคุณค่าต่อสังคมส่วนรวมและประเทศชาติที่ปรากฏให้เห็นอย่าง

ชัดเจน มีคุณค่าให้การศึกษาแก่คนในสังคมทั้งโดยทางตรงและโดยทางอ้อม รวมทั้งมีคุณค่าในการเป็นทางระบายความเก็บกดและการจรรโลงวัฒนธรรมของชาติ ตลอดจนมีคุณค่าในฐานะเป็นสื่อมวลชนที่ทำหน้าที่กระจายข่าวสาร และ วิพากษ์ วิวิจารณ์สังคม เพลงพื้นบ้านจึงมิใช่จะมีคุณค่าเฉพาะการสร้างความสุขสนุกสนานเพลิดเพลินใจเท่านั้น แต่ยังสร้างภูมิปัญญาให้แก่คนไทยด้วย

3. เป็นสื่อมวลชนชาวบ้าน ในอดีตชาวบ้านส่วนใหญ่มีปัญหาความยากจน ด้อยการศึกษาและอยู่ห่างไกลความเจริญ สื่อมวลชนบางประเภท เช่น หนังสือพิมพ์ วิทยุและโทรทัศน์ไม่สามารถเข้าถึงได้ง่าย เพลงพื้นบ้านจึงมีบทบาทในการกระจายข่าวสาร และเสนอความคิดเห็นต่างๆ ปัจจุบันแม้สื่อมวลชนได้พัฒนาก้าวหน้าไปมาก แต่เพลงพื้นบ้านบางชนิด เช่น หมอลำ ลำตัด เพลงอีแซวและเพลงฉ่อย ยังคงมีบทบาทในฐานะเป็นสื่อมวลชนชาวบ้านอยู่มาก ทั้งนี้เนื่องมาจากได้มีการพัฒนารูปแบบและเนื้อหาของเพลงให้มีลักษณะ เป็นการแสดงที่ทันสมัยรวมทั้งการพัฒนาความสามารถในการแสดงออกของศิลปินที่สามารถโน้มน้าวจิตใจผู้ฟังได้อย่างดี

การทำหน้าที่เป็นสื่อมวลชนของเพลงพื้นบ้านนั้นจะมี 2 ลักษณะ ได้แก่ การกระจายข่าวสาร และการวิพากษ์วิจารณ์สังคมในส่วนของกระจายข่าวสารนั้น เพลงพื้นบ้านจะทำหน้าที่ในการกระจายข่าวสารต่างๆ เช่น เพลงร้อยพรรษา ของกาญจนบุรี ทำหน้าที่บอกให้รู้ว่าถึงเทศกาลออกพรรษา เพลงบอก ของภาคใต้และเพลงตรุษของสุรินทร์ ทำหน้าที่บอกให้รู้ว่าถึงเทศกาลปีใหม่นอกจากนี้เพลงพื้นบ้าน ยังเป็นเครื่องมือในการกระจายข่าวสารของผู้ปกครอง หรือผู้บริหารประเทศ เช่น หมอลำ กลอนลำ ปลุ๊กผัก สวนคร้าว

ในสมัยจอมพล ป. พิบูลสงคราม หมอลำกลอนลำต่อต้านคอมมิวนิสต์ สรรเสริญสหรัฐอเมริกา ในสมัยจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ นอกจากเพลงพื้นบ้านจะทำหน้าที่กระจายข่าวสารแล้ว ยังเป็น สื่อในการวิพากษ์วิจารณ์สังคมใน ด้าน ต่างๆ ได้แก่ เหตุการณ์และเรื่องราวของชาติ เช่น สถาบัน การเมือง การปกครอง เศรษฐกิจ ปัญหา สังคม เป็นต้น ตามปกติเพลงพื้นบ้านส่วนใหญ่จะไม่ปรากฏการวิพากษ์วิจารณ์ผู้ปกครอง หรือแทรกสาระทางการเมือง ไว้อย่างชัดเจน ทั้งนี้อาจเป็นเพราะอิทธิพลของวัฒนธรรมและค่านิยมที่สั่งสมมาแต่อดีตให้ยอมรับการกระทำของผู้ปกครอง แต่เพลงพื้นบ้านบางชนิด เช่น เพลงอีแซว เพลงฉ่อย เป็นต้น ในปัจจุบันมีการวิพากษ์ วิวิจารณ์สังคมอย่างเห็นได้ชัด ซึ่งอาจเกิดจากความเจริญก้าวหน้าของสังคม และระบบการเมืองการปกครองที่ให้เสรีภาพแก่ประชาชน และสื่อมวลชนในการแสดงความคิดเห็นของตนได้อย่างเปิดเผย ทั้งใน กลุ่มของตน ในที่สาธารณะ หรือโดยผ่านสื่อมวลชน ศิลปินพื้นบ้านจึงสามารถแสดงออกทางความคิดได้ โดยอิสระในฐานะที่เป็นประชาชน ของประเทศ นอกจากนี้เพลงพื้นบ้านยังเป็นสมบัติของส่วนรวม ที่สังคม รับผิดชอบร่วมกันผู้แต่งหรือผู้ร้อง จึงทำหน้าที่แสดงความคิดเห็นในฐานะที่เป็นตัวแทนของกลุ่มชนด้วย

#### 2.2.4 เพลงพื้นบ้านภาคเหนือ

ในท้องถิ่นภาคเหนือของประเทศไทย ซึ่งในประวัติศาสตร์เป็นถิ่นฐานของอาณาจักรล้านนา ที่มีความเจริญของวัฒนธรรมสืบทอดกันมาเป็นระยะเวลายาวนาน ในส่วนของเพลงพื้นบ้านนั้น ปรากฏให้เห็นว่ามีการขับร้องและขับลำนำ โดยการใช้ถ้อยคำ สำเนียง และทำนอง ซึ่งคลอเคล้าด้วยปี่ซอ เรียกว่า “ซออุสาว” เป็นการร้องโต้ตอบกันระหว่างหญิงชาย ซึ่งมักจะใช้คำกลอนที่แต่งไว้แล้วจดจำ มาร้อง บางโอกาสก็ร้องด้นอย่างฉับไว ซึ่งจะต้องเป็นผู้มีประสบการณ์สูง การร้องเป็นเรื่องเชิงขับลำนำ วิธีร้องใช้เอื้อนตามทำนองแล้วหยุดในบางตอน แต่เรื่องยังติดต่อกันตลอดไป การแต่งคำกลอนของภาคเหนือมีหลายแบบ เช่น แบบ “คำร่า” มีลักษณะเป็นร้อย ที่สัมผัสอักษรกันไปตลอด มีการถ่ายทอดกันแบบ “มุขปาฐะ” แล้วจดจำกันต่อมาหลายสำนวน จนบางสำนวนเข้าขั้นเป็นวรรณกรรมพื้นบ้าน เพลงพื้นบ้านภาคเหนือ สามารถใช้ร้องเล่นได้ทุกโอกาส โดยไม่จำกัดฤดูหรือเทศกาลใดๆ ซึ่งใช้ร้องเพลงเพื่อผ่อนคลายอารมณ์และการพักผ่อนหย่อนใจ โดยลักษณะการขับร้องและท่วงทำนองจะอ่อนโยน ฟังดูเนิบนาบนุ่มนวล สอดคล้องกับเครื่องดนตรีหลัก ได้แก่ ปี่ ซึง สะล้อ เป็นต้น

ทั้งนี้สามารถจัดประเภทของเพลงพื้นบ้านของภาคเหนือได้ 3 ประเภท คือ (เพลงพื้นบ้านภาคเหนือ, ม.ป.ป.)

เพลงซอ ใช้ร้องโต้ตอบกัน โดยมีการบรรเลงปี่ สะล้อและซึงคลอไปด้วย

1. เพลงจ้อย เป็นการนำบทประพันธ์ของภาคเหนือมาขับร้องเป็นทำนองสั้นๆ โดยเนื้อหาของคำร้องจะเป็นการระบายความในใจ แสดงอารมณ์ความรัก ความเจ็บเหงา มีนักร้องเพียงคนเดียว และจะใช้ดนตรีบรรเลงหรือไม่ก็ได้ เช่น จ้อยให้กับคนรัก จ้อยประชันกันระหว่างเพื่อนฝูงและจ้อยเพื่ออวยพรในโอกาสต่างๆ หรือจ้อยอำลา

2. เพลงเด็ก มีลักษณะคล้ายกับเพลงเด็กของภาคอื่นๆ คือเพลงกล่อมเด็ก เพลงปลอบเด็ก และเพลงที่เด็กใช้ร้องเล่นกัน ได้แก่ เพลงฮือลูก และเพลงสิกจุงจา

แม้จะยังพอมิให้เห็นอยู่ครบทั้ง 3 ประเภท แต่ในบรรดาเพลงพื้นบ้านภาคเหนือที่พบว่ามี “เพลงซอ” เป็นเพลงพื้นบ้านที่ได้รับความนิยมนำมาจัดแสดงในเทศกาล งานบุญ และงานรื่นเริงต่างๆ ที่เกี่ยวข้องกับวิถีชีวิตชาวล้านนามากที่สุด ซึ่งเพลงซอนั้นมีประวัติและวิวัฒนาการมาอย่างยาวนานคู่กับสังคมล้านนามาตั้งแต่อดีต

## 2.3 แนวคิดเกี่ยวกับเพลงขอ/ขอพื้นเมือง

### 2.3.1 ประวัติและวิวัฒนาการของเพลงขอภาคเหนือ

“ขอ” เป็นภาษาคำเมือง ภาษาถิ่นเหนือ มีความหมายว่า ขับ ขับร้อง ร้องเพลง หรือเพลงพื้นบ้านล้านนาชนิดหนึ่ง เรียกอีกอย่างหนึ่งว่า เพลงขอ เป็นการละเล่นพื้นบ้านอย่างหนึ่งของชาวล้านนาไทยในเขต 8 จังหวัดภาคเหนือ และบางส่วนของจังหวัดสุโขทัย อุตรดิตถ์และตาก เป็นการโต้ตอบกันในลักษณะเพลงปฏิพากย์ระหว่างชาย หญิง หรือขอเดี่ยว เพื่อเล่าเรื่อง พรรณนาเหตุการณ์ มีเครื่องดนตรีพื้นเมือง เช่น ปี่จุม ซึ่ง สะล้อ ขลุ่ย บรรเลงประกอบ (สิริกร ไชยมา, 2543, น. 2-3)

เนื่องด้วยในการดำเนินชีวิตของชาวล้านนาตั้งแต่ในสมัยอดีตจนถึงปัจจุบัน ได้เกี่ยวพันกับประเพณีพิธีกรรมต่างๆ ตลอดมา ซึ่งในประเพณีด้านต่างๆ นั้น ก็จะมีศิลปะ การละเล่น หรือการแสดงแบบพื้นบ้านของท้องถิ่นล้านนาเป็นส่วนประกอบที่สำคัญอยู่ด้วย การขับขอ จึงเป็นเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมที่สำคัญและโดดเด่นยิ่งของชาวล้านนา สะท้อนให้เห็นวิถีชีวิตในด้านต่างๆ เช่น ความเชื่อ ค่านิยม ขนบธรรมเนียมประเพณี สถาบันศาสนา สถาบันครอบครัว การประกอบอาชีพ การอาหารและโภชนาการ การแต่งกาย การสาธารณสุข เป็นต้น

นอกจากนี้แล้วยังเป็นการแสดงที่ให้ความสนุกสนานเพลิดเพลินแก่ผู้ชมผู้ฟังเป็นอย่างยิ่ง โอกาสที่มักจะจัดให้มีการขอนี้ ได้แก่ ประเพณีทำบุญต่างๆ เช่น ทำบุญขึ้นบ้านใหม่ บวชพระ ปอยข้าวสังข์ เป็นต้น โดยในการขอ ก็จะมีช่างขอชายและหญิง หรือที่เรียกกันว่า คู่ถ้อง ซึ่งทั้ง 2 ฝ่ายจะขอตอบโต้กัน อาจจะอยู่ในรูปของการซักถามกัน เกี่ยวพาราตีหยอกล้อกันหรือขอเป็นเรื่องเป็นราวแบบนิยาย ในการขับขอจะมีเครื่องดนตรีประกอบได้แก่ ปี่ ที่นิยมใช้กันก็คือ ปี่จุม 3 อัน ประกอบไปด้วย ปี่แม่ ปี่กลาง และปี่ก้อย นอกจากนี้ปี่แล้วก็มี ซึ่งกลาง อีกอย่างหนึ่ง การขับขอที่ปรากฏอยู่ในปัจจุบัน จะมีทำนองต่างๆ หลายทำนอง

ซึ่งแต่ละทำนองก็จะมีความไพเราะตามแบบของตนเองอยู่ในตัว ได้แก่ ขอทำนองตั้ง เชียงใหม่ จะปู้ หรือ ชาวปู้ ละม้าย ขอเงี้ยว หรือ เสเลเมา ทำนองอ้อ ทำนองล่องน่าน ทำนองพม่า และทำนองพระลอ โดย “การขับขอ” เป็นเพลงพื้นบ้าน ซึ่งมีความเป็นมาคล้ายกับเพลงพื้นบ้านประเภทอื่นๆ กล่าวคือไม่สามารถสืบหาต้นกำเนิดได้อย่างแน่ชัด มีประวัติความเป็นมาหลายด้าน ทั้งเรื่องเล่า ตำนาน และที่ปรากฏในวรรณกรรมต่างๆ ทั้งที่เกี่ยวข้องกับพิธีกรรมการเลี้ยงผีเพื่อความสนุกสนานและอยู่เย็นเป็นสุข การพรรณนาความรักที่สามีมิต่อภรรยา รวมทั้งกุศโลบายทางพุทธศาสนา หรือแม้แต่แรงบันดาลใจจากความงดงามของภูมิประเทศ เป็นต้น ทั้งนี้จากกล่าวได้ว่า เพลงขอนี้มีต้นกำเนิดมาพร้อมๆ กับการก่อตัวของชาติล้านนา และภาษาล้านนาเมื่อกว่า 700 ปีที่



ผ่านมา โดยถือเอาการตั้งอาณาจักรล้านนาที่เป็นปีกแผ่นเป็นครั้งแรกในปี พ.ศ.1839 โดยพญามังราย มหาราชเป็นเกณฑ์ (สมฤทธิ ลือชัย, 2534, น. 18)

สำหรับความเป็นมาของการขอตามความเชื่อแบบล้านนาที่บันทึกไว้ในเอกสารการฟื้นฟูศิลปะล้านนาของสุวิทย์ วงศ์สารภี ได้กล่าวไว้ว่า การขอปรากฏในตำนานสุวรรณคำแดง ซึ่งสงวน โชติสุขรัตน์ ได้ค้นพบว่า พระยาเมตาทอก ผู้ปกครองเมือง เสฎฐบุรี หรือเวียงเจ็ดลิน เมืองเก่าที่สร้างขึ้นก่อนที่พญามังรายจะสร้างเมืองเชียงใหม่ ได้รับความพิวซึ่งหมายถึงพวกขอมหรือกลุ่มโดยพวกผีผู้ไม่ได้จึงพากันหนีไปอยู่เมืองผิตายีน พระยาเมตาทอก จึงตามไปรบกับพวกผี เลยถูกลูกศรพิษของผีตาย เหล่าเสนาอำมาตย์ จึงเอาศพกลับคืนมายังเมืองเสฎฐบุรี โดยเอาศพไว้นอกเวียง พอนางอุทุมพะกาย มเหสีทราบว่ามีตาย จึงคร่ำครวญร้องไห้ ซึ่งเสียงคร่ำครวญของนางที่มีต่อสามี กลายเป็นบทขับที่คำพื้นบ้านเรียกว่า “*ผัวฮักอีแม่เฮย ผัวเบงอีแม่เฮย*” ที่เป็นมูลเหตุการเริ่มต้นของเพลงขอ โดยช่างชอคู่แรกเป็นชายเผ่าละว้า (ลาวะ) ชื่อว่า เจ้าแสนดำดำ และเจ้าคำดำห้อย ซึ่งพญามังรายได้ก่อตั้งเมืองโยนก (อำเภอเชียงแสนในปัจจุบัน) ได้นำมาขอเฉลิมฉลอง ถือได้ว่าเป็นบรมครูด้านการขอสืบทอดมาจนถึงปัจจุบัน (เกษม ดวงงาม, 2542, น. 59)

โดยมีคำขอที่ปรากฏในร่ายยาวมหาชาติของล้านนาในกัณฑ์มัทรี และกัณฑ์มหาราช ดังนี้ (สิริกร ไชยมา, 2543, น. 10-11)

“สรในจักหื้อลั่น                      สนั่นด้วยเมงตรา

จากับด้วยเสียงขอและปี            นันทุกทีฮือทือ”

(ร่ายมหาชาติกัณฑ์มัทรีลานผูก ฉบับพระยาพื้นหลา ของเก่า)

“กองหลวงใสแสงสว่าง            เกาะฆ้องช่างโรยรณ

คนฝูงช่างขับชอและช่างจ้อย      ยิงเต้าน้อยอื่นกระโหลง”

(ร่ายมหาชาติกัณฑ์มัทรีลานผูก ฉบับเผ่าลี้มลับ ของเก่า)

นอกจากนี้จากหลักฐานในวรรณคดีไทย เรื่อง ลิลิตพระลอ ซึ่งสันนิษฐานว่าพระยาแสนหลวง ปรากฏกวีชาวล้านนาได้แต่งไว้ในรัชสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช (สิงฆะ วรรณสัย, 2524, น. 1) ดังปรากฏในบทประพันธ์ต่อไปนี้

ร่ายบทที่ 12

ขับชอยยอศอ้าง    ฤาถูกกษัตริย์เจ้าช้าง    ขึ้นแท้ใครเทียบ    เทียมนา

ร่ายบทที่ 369

อย่าหมองใจหนุ่มหน้า    บรรทมถ้าพระลอ    เพื่อจะชอกล่อมก้าว    กล่าวแล้ว

สอนนางนอน    ที่เลี้ยงกรกอบบาท    ชอกล่อมนาฏแน่น    ณเกล้า    นอนเม่นนอนเทอญนะเจ้า

ที่เอ๋ยทั้งสองอ่อนนา

## โคลงบทที่ 21

ขับชอยอราษเทียร	ทุกเมือง
-----------------	----------

ฤาเล่าพระลอลื่อง	ทั่วหล้า
------------------	----------

## โคลงบทที่ 373

สองฟ้างสองฟี่เลี้ยง	สองขอ
---------------------	-------

ชอว่าพระลอลื่อง	จักเต้า
-----------------	---------

## โคลงบทที่ 374

สองชิดาหลับแล้ว	สองพระฟี่เลี้ยงแก้ว
-----------------	---------------------

ชอกล่อมท้าวกลอยหลับ	เล่านา
---------------------	--------

และในหลักฐานอักษรธรรมโบราณยังได้กล่าวถึงเพลงชอในงานเฉลิมฉลองพระวิหาร สมัยของพญาโศกอีกด้วยสันนิษฐานว่า เพลงชอแต่เดิมคงจะเป็นเพียงการขับร้องหรือขับลำนำของชาวบ้านทั่วไปเพื่อถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกต่างๆ ออกมาเป็นบทร้องที่มีสัมผัสคล้องจองกัน อย่างไรก็ตามโดยไม่มีเครื่องดนตรีประกอบ ซึ่งในปัจจุบันเรียกว่า “จ้อย” ดังที่ปรากฏในลิลิตพระลอ นั้นมิได้กล่าวถึงเครื่องดนตรีประกอบการชอแต่อย่างใด เมื่อมีพัฒนาการต่อมาก็มีการคิดประดิษฐ์เครื่องดนตรีประเภทเป่าชนิดหนึ่งทำมาจากไม้ไผ่ลวก แล้วใส่ลิ้นเข้าไปซึ่งทำด้วยแผ่นทองเหลือง เรียกคนตรีชนิดนี้ว่า “จี่” ซึ่งในช่วงนี้จึงได้นำเอาปี่มาบรรเลงคลอไปกับการชอ เพื่อช่วยเพิ่มอรรถรสในการฟังมากยิ่งขึ้น จากที่ปรากฏว่าในหนังสือ ตำนานมูลศาสนา ซึ่งประพันธ์โดยพระภิกษุชาวเชียงใหม่ในราวสมัยอยุธยา ได้กล่าวถึงการชอเอาไว้ว่า

“บ้างก็บูชาด้วยดอกไม้รูปเทียนและเครื่องหอมทั้งหลายต่าง ๆ บ้างก็บูชาด้วยเสียงขับเสียงร้อย และด้วยเสียงดุริยดนตรีทั้งหลาย (เดช สนธิวงศ์, 2518)

เสียงขับในที่นี้หมายถึง การขับชอ ด้วยเหตุที่การร้องกับการขับนั้นไม่เหมือนกัน “ร่อนนั้นเป็นเพลงที่มีกำหนดทำนองสั้นยาวแน่นอนว่าทำนองนั้นทำนองนี้ จังหวะจะต้องจบก่อนหรือเพลง ส่วนขับเป็นการว่าทำนองที่ไม่มีกำหนดความสั้นยาว จะจบลงตอนเมื่อใดก็ได้ เช่น การขับชอ หรือขับลำของอีสาน เป็นต้น” (สุจิตต์ วงศ์เทศ, 2520) และจากหนังสือมูลศาสนานี้เช่นกัน ที่ทำให้ทราบว่าการขับชอเริ่มมีการใช้ “เสียงดุริยดนตรี” เข้าไปประกอบ ซึ่งคงจะหมายถึงปี่นั่นเอง

โดย การร้องเพลงพื้นบ้าน หรือที่เรียกกันว่า “การขับ” นั้นเป็นวัฒนธรรมดั้งเดิมของชนชาติตระกูลไท-ลาว ซึ่งมีความหมายเดียวกันมาแต่ยุคแรก คือการเปล่งเสียง และถ้อยคำเป็นทำนองอย่างเสรี มีความยาวไม่แน่นอน โดยเน้นถ้อยคำเป็นหลักนำทำนองมักเป็นการเล่าเรื่องหรือโต้ตอบระหว่าง ชาย-หญิง ซึ่งเป็นการ “ด้น” กลอนสดๆ ทั้งสิ้น ในหนังสือชื่อ “Temples and Elephant” ของ Carl Bock (คาร์ล บอชค, 2529 อ้างถึงใน สมฤทธิ์ ลือชัย, 2534) บันทึกไว้ว่า

“พวกทางเหนือชอบดนตรีมากเหมือนคนทางภาคกลาง เครื่องดนตรีนอกจากนอกจากฆ้อง และกลองแล้วพวกนี้ดูเหมือนจะไม่มีอะไรนอกจากทึบเพลงปากทำด้วยไม้้อ ที่ข้าพเจ้าเห็นพวกเด็กๆ หรือพวกชายหนุ่มเล่นกันเป็นหมู่” ซึ่งคงหมายถึงการเป่าปี่จุ่มนั่นเอง เพราะการเป่าปี่ของภาคเหนือนิยมเป่าบรรเลงกันเป็นจุ่มคือเป็นกลุ่ม วงดนตรีดังกล่าวจึงได้ชื่อว่าวงปี่จุ่ม

นอกจากนั้น Mr.Reginald Le May ( Reginald Le May,1986 อ้างถึงในสมฤทธิ ลือชัย. 2534) ผู้ช่วยกงสุลอังกฤษประจำเชียงใหม่ ( ค.ศ.1913) ได้บันทึกเกี่ยวกับความเป็นศิลปินของชาวล้านนาเอาไว้ว่า “คนลาว (คนเชียงใหม่) นั้นเป็นชาติศิลปินโดยแท้ทุกๆ คิน ยามข้าพเจ้าท่องเที่ยวไปตามชนบทมักจะ ได้ยินผู้ติดตามและคนรับใช้ของข้าพเจ้าเป่าปี่ในห้วงทำนองที่คร่ำครวญถึงความรักและเป็นที่น่าประหลาดใจยิ่งนักที่เครื่องดนตรีของชนชาตินี้ บรรเลงผสมกลมกลืนกันไปอย่างไรเพราะเพราะพริ้ง” ซึ่ง Le May คงหมายถึงปี่จุ่มนั่นเอง เพราะในวงปี่จะมีปี่หลายขนาดจึงทำให้มีหลายระดับเสียงซึ่งหากนำมาบรรเลงรวมกันเป็นวงแล้วจะให้เสียงประสานกันอย่างไรเพราะ

นอกจากนั้น เป็นที่น่าสังเกตว่า เพลงซอ นั้นมิได้แพร่หลายเฉพาะในดินแดนล้านนาไทยเท่านั้นหากไปปรากฏอยู่ในอยุธยา ดังที่ลาดูแบร์ ได้บันทึกไว้ เมื่อคราวที่ท่านได้ยินชาวบ้านร้องเพลงนี้ โดยท่านได้บันทึกเนื้อร้อง และเขียนชื่อเพลงนี้ว่า “เพลงซอสายสมร” (สุพจน์ อ่างแก้ว, 2530) ซึ่งมีเนื้อร้องดังนี้

สายสมรเอ	ร้อยปะคำ ซ้อนเสื่อ
ขอแนบเนื้อ เจ้า	คินเดียว นายเอ
เพลงนี้ก็เจ้าว่าเพลงใด	เพลงระบำ ละเจ้าเอย ชาวใต้
เพลงนี้ก็ชื่อว่าเพลงซอ	นายเอย พี่เอ
หวังละเจ้าเอย	ยิ่งฟังนาง
ช่างใจลอย	จะเดือนเอย

เพลงซอดังกล่าวไม่ทราบแน่ชัดว่าการขับร้องและทำนองจะเหมือนกับเพลงของล้านนาหรือไม่ อย่างไรก็ตามหลักฐานดังกล่าวก็พอจะยืนยันได้ว่าในกรุงศรีอยุธยา ก็มีการขับเพลงซออย่างแน่นอน โดยมีประเพณี “ขับซอ” อยู่ในราชสำนักกรุงเก่าแล้วต่อเนื่องมาถึงสมัยต้นกรุงศรีอยุธยาดังมีหลักฐานในอนิรุทธคำฉันท์ว่า “จำเรียงสานเสียงประอร ประเอียง กรกริด เพี้ยทอง แต่งตั้งเพลงพิณปี่แคนทรลอง สำหรับลอบอง ลเบงเ่งฉันท” วรรณที่บอกว่า “แต่งตั้งเพลงพิณปี่แคนทรลอง” หมายถึงการ “ซอ” เพลงที่มีเครื่องมือบรรเลงคลอดคล้ายประเพณี “ซอ” ของท้องถิ่นล้านนา (สุจิตต์ วงศ์เทศ, 2532)

อย่างไรก็ตาม เพลงซอแต่เดิมนั้นเป็นวัฒนธรรมของชาวบ้านทั่วไป ที่ใช้แสดงหรือใช้ขับเพื่อความบันเทิง หรือเพื่อถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกของตนเองออกมาและโดยเฉพาะในงาน

เทศกาลต่างๆ ของชาวบ้าน เช่น ตานกัวยสลาก (สลากภัตร) ประเพณีปีใหม่เมือง (สงกรานต์) งานบวชลูกแก้ว (อุปสมบท) ฯลฯ นั้นมักจะมีการขับซอ หรือการแสดงเพลงซอ เพื่อสร้างความบันเทิงให้แก่ผู้มาร่วมงานอยู่เสมอ นอกจากนี้การมีซอในงานก็จะเป็นเครื่องหมายแสดงถึงความร่ำรวย ความมีเกียรติ ของเจ้าภาพเพราะว่า การจ้างช่างซอที่มีชื่อเสียงมีกรรมโวหารเป็นเลิศแล้ว ยิ่งต้องมีค่าตัวที่แพงขึ้นไปอีก ดังนั้นถ้าหากงานไหนมีซอมาแสดงแล้วงานนั้นจะเป็นงานที่ยิ่งใหญ่มาก ในความรู้สึกของชาวบ้านทั่วไป (สมฤทธิ์ ลือชัย, 2534 และสร้อยสุดา ภิราษร, 2548)

ต่อมาเมื่อซอได้รับความนิยมสูงสุดและเป็นที่แพร่หลายทั่วไปในกลุ่มชาวบ้านแล้ว ซอก็ได้แพร่หลายเข้าไปสู่ราชสำนักของล้านนา เจ้าผู้ครองนครเชียงใหม่หลายๆ พระองค์ ก็มีคณะช่างซอประจำคุ้มของพระองค์ แม้กระทั่งเจ้าอินวิชยานนท์ พระบิดาของพระราชาเจ้าดารารัศมี ในรัชกาลที่ 5 เจ้าผู้ครองนครเชียงใหม่องค์ที่ 7 แห่งราชวงศ์กาวิละ ก็ได้ช่างซอนางหนึ่งมาเป็นชายา (ไม่ปรากฏนาม) แล้วกำเนิดบุตร คือ เจ้าน้อยมหาวัน (นงเยาว์ กาญจนจารี, 2532) ดังนั้น ในยุคนี้ซอมิได้เป็นเพียงวัฒนธรรมของชาวบ้านเท่านั้น แต่ซอได้กลับกลายมาเป็นวัฒนธรรมทั้งของราษฎร และของหลวง โดยเฉพาะอย่างยิ่งหลังจากที่พระราชาเจ้าดารารัศมี เสด็จกลับไปประทับที่เชียงใหม่เป็นการถาวร (พ.ศ. 2457) แล้ว พระองค์ท่านเป็นผู้ที่มีบทบาทสำคัญในการอนุรักษ์ ส่งเสริมและพัฒนาเพลงซออย่างมาก พระองค์ให้นำเอาครูซอที่เก่งๆ มีชื่อเสียงในสมัยนั้น เช่น นายศรีหมื่น ปลายราง เข้าไปสอนการขับเพลงซอแก่ลูกหลานเชื้อพระวงศ์ของพระองค์ ดังเช่นเจ้าเครือแก้ว ณ เชียงใหม่ ซึ่งเป็นผู้หนึ่งที่เคยได้รับการสอนการขับเพลงซอจากคุ้มของพระราชาฯ ได้กล่าวถึงการฝึกเป็นช่างซอหัดร้องเพลงพื้นเมือง เพลงซอน้อยใจยา ซึ่งเพลงซอน้อยใจยาที่กล่าวนี้ นั่นก็คือ ละครเพลงซอ เรื่องน้อยใจยา อันเป็นพระนิพนธ์ของพระราชาเจ้าดารารัศมี นอกจากนี้ พระองค์ท่านยังได้นิพนธ์บทละครเพลงซอเรื่องพระลอดตอนสองพี่เลี้ยงไปหาปู่เจ้าสามฝั่งพราย อาจกล่าวได้ว่าพระราชาเจ้าดารารัศมี เป็นผู้บุกเบิกการนำเพลงซอมาเล่นเป็นละครเป็นเรื่องราว ซึ่งแต่เดิมนั้นมักจะเป็นแค่การขับลำนำโต้ตอบกันเท่านั้น นอกจากนี้เพลงซอยังได้เข้ามามีบทบาทในพระราชพิธีใหญ่ๆ หลายครั้ง เช่นเมื่อคราวที่พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 7 เสด็จพระราชดำเนินเสด็จมณฑลภาคเหนือเมื่อ พ.ศ. 2496 นั้น พระราชาฯ ได้ทรงพระนิพนธ์บทร้องเพลงซอ เพื่อขับร้องถวายในหลายวโรกาสด้วยกัน ก่อนหน้านั้นในการซอ ก็จะทำให้ทำนองซอที่มีมาแต่เดิมเป็นพื้นในการซอ เช่นทำนองจะปู ทำนองอ้อ เป็นต้น พระราชาเจ้าดารารัศมี ได้ช่วยพัฒนาการซอ โดยการแต่งทำนองซอใหม่ขึ้นมาทำนองหนึ่งเรียกว่า ทำนองซอขึ้น ใช้ขับร้องครั้งแรก ในงานสมโภชช้างพลายสำคัญซึ่งบริษัทบอร์เนียวถวายแด่พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว และพระราชาเจ้าดารารัศมี ยังได้นิพนธ์เนื้อร้องสำหรับการซอครั้งนี้ด้วย ที่สำคัญก็คือพระราชาฯ ท่านเป็นบุคคลแรกที่ได้ประดิษฐ์ทำรา ประกอบการขับซอ โดยเรียกว่า “ระบำซอ” ซึ่งถือได้ว่าเป็น

ปรากฏการณ์ใหม่ของเพลงขอ และในช่วงปี พ.ศ. 2520 ได้เริ่มมีการนำซึ่งเข้ามาใช้แทนปีแม่ จากรูปแบบของการขอเข้าปีธรรมดาที่เริ่มมีขอเข้าซึ่ง ขณะเดียวกันในยุคนั้นเครื่องขยายเสียงเริ่มแพร่หลายมากขึ้น ช่างขอจึงเริ่มมีการใช้ไมโครโฟนและเครื่องขยายเสียงในการขอ ตั้งแต่นั้นมานักนิยมใช้เครื่องขยายเสียงและไมโครโฟนในการขอมาจนถึงปัจจุบัน (สมฤทธิ์ ลือชัย, 2534)

ต่อมาก็เริ่มมีการขออีกรูปแบบหนึ่งคือ "ละครขอ" เรื่องแรกที่น่ามาทำเป็นละครขอเมื่อยุค 20 กว่าปีก่อนคือ ขอเรื่องน้ำตาเมียหลวง แอ้วสาวเมืองพร้าว ขอกำระแหง โดยพ่อครูบุญศรี สันเหมืองและแม่บัวซอน เมืองพร้าว หลังจากนั้นมาละครขอก็เริ่มแพร่หลายและมีคณะละครขอเกิดขึ้นมาหลายคณะ ละครขอสมัยแรกๆ จะเป็นการแสดงละครเพียงอย่างเดียวไม่มีผสมผสาน แต่พอเริ่มมีการแข่งขันละครขอของคณะต่างๆ มากขึ้น ก็เริ่มมีการผสมผสานรูปแบบการแสดงใหม่ มีการนำดนตรีเข้าร่วม โดยพ่อครูกัณฑ์ดา เชียงดา เป็นคนริเริ่มนำเอาเครื่องอิเล็กทรอนิกส์เข้าไปเล่นในคณะละครขอศรีสมเพชร 2 จากนั้นมาละครขอเกือบทุกคณะมีการนำเอาอิเล็กทรอนิกส์เข้าไปในการแสดง

การนิยมแสดงขอเป็นเรื่องราวที่เรียกว่า ละครขอ มักจะแสดงเกี่ยวกับเรื่องจักรๆ วงศ์ๆ เช่น เรื่องสุวรรณะ หอยสังข์ (สังข์ทอง) อ้ายร้อยยอด หงส์หิน หมากขนดำ เป็นต้น จึงทำให้ศิลปินเพลงขอรวมตัวกันเป็นคณะ เรียกว่า คณะละครขอ ซึ่งคณะละครขอที่ได้รับความนิยมอย่างมากในยุคนั้น ได้แก่ คณะอำนาจไชว์ คณะดาวรุ่ง คณะจันทร์สมสายธารา คณะศรีสมเพชร เป็นต้น นอกจากนี้เครื่องดนตรีสำคัญที่ใช้ประกอบ เช่น การขอของเชียงใหม่ ได้แก่ ปี่และซิง ซึ่งเครื่องดนตรีทั้งสองนับว่ามีความสำคัญคู่กับการขอมาโดยตลอด ทำให้การขอของช่างขอราบรื่นสนุกสนาน บางครั้งยังพบว่าหากช่างปีไม่สามารถบรรเลงหรือประสานเสียงปีให้เข้ากันได้ การขอก็จะเกิดความติดขัด ปีที่ใช้ในการขอนั้นจะใช้เป็นชุดเรียกว่า "ปีจุม" บรรเลงร่วมกันเป็นวงเรียก "วงปีจุม" ในสมัยก่อนจะมีปีที่เล่น 3 เล่มคือ ปีก้อย ปีกกลางและปีแม่ แต่ในปัจจุบันวงปีจุมที่ร่วมกับคณะขอประกอบด้วยเครื่องดนตรี 4 ชิ้น คือ ปีก้อย ปีกกลาง ปีตัดและซิง

ส่วนรูปแบบของการขอในงานต่างๆ จากเดิมที่มีช่างขอเพียงคู่เดียวขอตลอดทั้งวัน โดยแบ่งเนื้อหาการแสดงออกเป็น 3 ช่วงตามกลุ่มผู้ฟัง คือในช่วงเช้า เป็นการขออำนวยการทำงาน ขอปิดเคราะห์ ขอปันพร ในช่วงบ่ายจะเป็นการขอแนวสนุกสนานเอาใจหนุ่มสาวส่วนในช่วงค่ำจะมีขอประกอบเพลง ประกอบดนตรี

สอดคล้อง แต่ในระยะหลังๆ เนื่องจากเหลือช่างขอรุ่นเก่าไม่มาก จึงต้องมีการแบ่งภาคโดยเอาช่างขอรุ่นใหม่เข้ามาช่วยอีก 1 - 2 คู่เพื่อมาขอในช่วงบ่าย ส่วนช่างขอรุ่นเก่าก็จะมาขออำนวยการทำงาน ขอประวัตินาน เป็นต้น ในช่วงบ่าย 3 - 5 โมงก็จะมีช่างขอรุ่นใหม่ที่พอรู้ซิงและมีลูกเล่น

ในการขอให้ความสนุกสนานบันเทิง ในช่วงสุดท้ายของรายการมีการเอาเพลงลูกทุ่งสมัยใหม่มา ร้องในงานพร้อมกับอิเล็กทรอนิกส์

การขอในปัจจุบันมีการเปิดโอกาสให้ช่างซอรุ่นใหม่ได้แสดงในงานร่วมกับพ่อครูแม่ ครูของตน ซึ่งเป็นความพยายามของพ่อครูแม่ครูที่จะผลักดันให้ช่างซอรุ่นใหม่หรือลูกศิษย์ของตนมี ประสบการณ์ในการแสดงมากขึ้น จากเดิมที่ช่างซอรุ่นใหม่จะมีหน้าที่เป็นเพียงคนติดตามพ่อครูแม่ ครูไปตามงานต่างๆ แต่ไม่มีโอกาสร่วมขอในงานเหล่านั้น

ในช่วงที่เทคโนโลยีทางการสื่อสารเข้ามามีอิทธิพลต่อสังคมไทยมากขึ้น ส่งผลกระทบต่อ เพลงขอ โดยช่างขอที่มีชื่อเสียง จะถูกจ้างให้อัดแผ่นเสียง โดยมี ห้าง ต.เง็กชวน เป็นผู้สนับสนุน รายใหญ่ แผ่นเสียงเพลงซอมีส่วนช่วยให้เพลงขอเป็นที่แพร่หลายและเป็นที่ยอมรับมากขึ้น

ต่อมาสถานีวิทยุในภาคเหนือ ได้นำเอาเพลงซอมาออกอากาศทางวิทยุ ทำให้เพลงขอ เป็นที่แพร่หลายยิ่งขึ้น การแสดงซอทางวิทยุนี้ส่วนใหญ่จะแสดงเป็นละคร เรียกว่า “ละครซอทาง อากาศ” ซึ่งได้รับความนิยมอย่างสูงจากผู้ฟัง แต่ในปัจจุบันเริ่มหาฟังรายการละครซอทางอากาศได้ ยากขึ้น

นอกจากนั้นการแสดงละครซอทางโทรทัศน์ที่ออกอากาศทางสถานีโทรทัศน์ช่อง 8 ลำปาง ซึ่งออกอากาศแพร่หลายในเขตภาคเหนือตอนบน ก็เป็นรายการหนึ่งที่ได้รับนิยมนิยมอย่าง สูงจากผู้ชมโทรทัศน์ จึงถือได้ว่าทั้งสื่อวิทยุและสื่อโทรทัศน์นั้น ได้มีส่วนช่วยสืบทอดเพลงซอของ ล้านนาไว้

อย่างไรก็ดี เพลงซอได้มีการพัฒนารูปแบบ เพื่อให้เข้ากับรสนิยมของกลุ่มวัยรุ่น จึงทำ ให้เกิด “วงซอสตริง” ขึ้น เป็นการขอทำนองแบบเดิมกับวงสตริงเครื่องสายแบบตะวันตกและมีอิเล็ก ทรอนิกส์แทนการซอกับปี่ ซึ่งได้รับความนิยมเพิ่มมากขึ้น (สมฤทธิ์ ลือชัย, 2534) ดังนั้นจากการ ทบทวนพัฒนาการของเพลงซอตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน จะเห็นได้ว่าแท้จริงแล้วเพลงซอมีการ ปรับตัวมาอย่างต่อเนื่อง เพียงแต่ว่าในแต่ละยุค อาจมีลักษณะของการปรับตัวที่เหมือนหรือแตกต่าง กันไป

### 2.3.2 องค์ประกอบของเพลงซอ

ในการแสดงการขับซอนั้น มีองค์ประกอบที่สำคัญหลายประการ ที่จะต้องทำงานสอด ประสานกันเป็นอย่างดี โดยนิยมเล่นกันเป็นคณะ ทุกคนในคณะมีความสำคัญ ขาดองค์ประกอบใด ไปคณะก็ไม่สามารถแสดงได้ ดังนั้นทุกคนจะต้องเข้าใจบทบาทหน้าที่ของตนเองให้ชัดเจน และ รับผิดชอบในหน้าที่อย่างแท้จริง ซึ่งองค์ประกอบที่สำคัญมีดังต่อไปนี้ (สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคเหนือ, 2542, น. 2034-2035)

1. ศิลปินเพลงซอ ซึ่งภาษาเหนือเรียกว่า ช่างซอหรือจ้างซอ คือผู้มีความรู้ความสามารถ หรือมีความชำนาญในการขับซอ นอกจากจะมีความสามารถในการซอแล้วนี้ต้องมีคุณสมบัติของการซอที่ดีดังนี้

1.1 บุคลิกหรือหน้าตาต้องดี ช่างซอบางคนอาจจะหน้าตาไม่ดีแต่บุคลิกดี หรือมีบุคลิกที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวที่เก๋หูหนูน่าชื่นชมซอได้ดี

1.2 มีน้ำเสียงที่ดีเหมาะสม ซึ่งสำคัญมาก เพราะการซอแต่ละครั้ง จะต้องมึน้ำเสียงที่เอื้อต่อการซอแต่ละทำนองหรือทนต่อระยะเวลาที่ซอได้

1.3 มีมนุษยสัมพันธ์ที่ดี หน้าตายิ้มแย้มเสมอ พุดจาไพเราะ

1.4 เป็นผู้ที่มีความรู้ทางจารีตประเพณี ฐานะเบียบพิธีการต่างๆ ของงานแต่ละประเภท ตลอดจนต้องทราบรายละเอียดและขั้นตอนของประเพณีต่างๆ อย่างดีด้วย

1.5 เป็นผู้ที่มีความรู้ทางศาสนาดี เพื่อนำความรู้เหล่านั้นมาซอ

1.6 เป็นผู้ที่มีความรู้ทางฉันทลักษณ์ดี เพราะคำซอหรือบทขับนั้นเป็นบทร้อยกรอง

1.7 เป็นผู้ที่มีความจำดี จำบทกวี จำทำนองซอ จำพิธีการต่างๆ ได้

1.8 ต้องมีปฏิภาณไหวพริบและแก้ไขเหตุการณ์เฉพาะหน้าได้ดี ถ้าจับไวได้มากเท่าใดย่อมจะดีมาก

1.9 เป็นผู้ใฝ่หาความรู้จากสิ่งที่เกิดขึ้นรอบตัวเสมอ ทนต่อเหตุการณ์บ้านเมือง นอกจากนี้ ในส่วนของช่างซอรุ่นใหม่นั้น นอกจากจะมีคุณสมบัติข้างต้นแล้ว ยังต้องมีเพิ่มอีก เพื่อให้เหมาะสมกับสภาพสังคมที่เปลี่ยนแปลงไป ซึ่งข้อที่เพิ่มเติมมีดังต่อไปนี้

1.10 มีความรู้ทางหนังสือดี แต่ก่อนอาจจะไม่จำเป็นเพราะครูผู้สอนอาจจะสอนแบบคำต่อคำ คือให้จำเป็นคำๆ มาปัจจุบันการรู้หนังสือหรือแม้กระทั่งการอ่านเรื่องราวต่างๆ เพื่อเป็นการเพิ่มพูนความรู้ใหม่แก่ตัวช่างซอเอง

1.11 สามารถนำภาษาใหม่และเก่ามาประยุกต์เข้ากันได้โดยไม่ติดขัด เพื่อให้เหมาะสมกับภาษาที่ใช้ในปัจจุบันที่มีการเปลี่ยนแปลงอันเนื่องมาจากการศึกษาที่คนรุ่นใหม่ได้รับ เพราะการซอในบางที่ เช่นในเมืองกับชนบทนั้นการใช้ภาษาอาจแตกต่างกันไป เช่น คนในเมืองโดยเฉพาะคนรุ่นใหม่ จะฟังภาษาพื้นเมืองดั้งเดิมไม่รู้เรื่องเลย

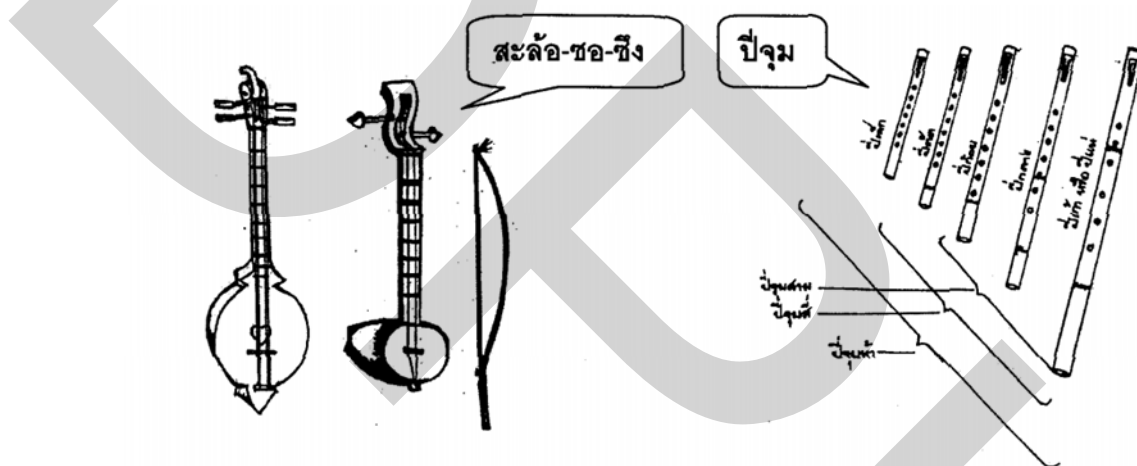
## 2. เครื่องดนตรีประกอบการซอ

เครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงเพลงประกอบการขับซอ คือปี่ มีชื่อเรียกทั่วไปว่า “ปี่ซอ” จะทำมาจากลำไม้ไผ่ และลึ่นปี่ทำด้วยแผ่นทองเหลืองส่วนปี่นอก ปี่ใน ปี่มอญ ปี่ซอมีหลายขนาดและหลายชนิด คือ

1. ปี่แม่ เป็นปี่ที่มีขนาดใหญ่ที่สุด ในบรรดาปี่ซอจะให้เสียงทุ้ม นุ่มนวล

2. ปี่กลาง มีขนาดเล็กกว่าปี่แม่ จะให้เสียงระดับกลาง เสียงจะไพเราะมาก
3. ปี่ก้อย จะมีขนาดเล็กกว่าปี่กลาง จะให้เสียงสูง จะใช้เป็นหลักในการบรรเลงเพลง
4. ปี่ตัด จะมีขนาดเล็กที่สุด จะให้เสียงสูงมาก

ในการบรรเลงประกอบการชอ ก็จะใช้บรรเลงประสานเสียงกันไปกันเป็นกลุ่มดังที่เรียกว่า วงปี่จุม ซึ่งถ้าหากใช้ปี่ 3 เลา ประกอบด้วย ปี่แม่ ปี่กลาง ปี่ก้อย จะเรียกว่าปี่จุม 3 ถ้าใช้ปี่ 4 เลา คือ ปี่แม่ ปี่กลาง ปี่ก้อย ปี่ตัด ก็เรียกว่า ปี่จุม 4 และถ้าเอาซึ่งมารวมบรรเลงด้วยเพื่อช่วย “อุ่มเสียง” ให้เกิดความไพเราะยิ่งขึ้นก็จะเรียกว่า ปี่จุม 5 ปัจจุบันนิยมวงปี่จุม 4 โดยใช้ซึ่งทำหน้าที่แทนปี่แม่



ภาพที่ 2.1 เครื่องดนตรีประกอบการชอ

### 3. ทำนองชอ

การขับชอจะมีทำนองในการขับอยู่หลายทำนอง/ระบำ ซึ่งแต่ละทำนองจะใช้เพื่อให้เข้ากับเนื้อเรื่อง และอารมณ์ของการชอ ทำนองชอที่ยังใช้อยู่ในปัจจุบันและมักจะเรียกชื่อทำนองตามท้องถิ่นที่ช่างชอแต่งขึ้นมาร้อง จะร้องกันทั้งที่แสดงการชอคู่และละครชอ ที่นิยมแบ่งออกเป็นทำนองดั้งเดิมกับทำนองสมัยใหม่ และไม่นิยมจดบันทึกเป็นตัวโน้ต แต่จะเป็นคำชอเป็นบททำนองชอทั้งหมดที่พบมีดังนี้

1. ทำนองขึ้นเจียงใหม่ หรือตั้งเจียงใหม่ เป็นทำนองที่ใช้สำหรับการขับเป็นบทต้นหรือบทนำ การแสดงชอทุกครั้งต้องเริ่มการชอจากทำนองตั้งเจียงใหม่นี้ก่อนเป็นอันดับแรกแล้วถึงจะเปลี่ยนไปชอในทำนองอื่นๆ ส่วนเนื้อความที่ใช้ในการชอทำนองนี้นั้นจะเป็นการเกริ่นหรือการสรุปย่อๆ ให้ฟังว่า กำลังจะชอในเรื่อง หรือในหัวข้ออะไร เช่น ชอขึ้นบ้านใหม่ ชออายุพร ชอปิดเคราะห์ เป็นต้น



2. ทำนองปี่หรือจาวปี่ เป็นทำนองซอที่ได้รับอิทธิพลมาจากการขับร้องของชาวเมืองปู้ ในสิบสองปันนา เป็นทำนองที่จะใช้ซอต่อจากทำนองขึ้นเจียงใหม่ มักจะใช้ในการขอเพื่อการเจรจาโต้ตอบกันระหว่างชาย-หญิง หรือใช้สำหรับการขอ เพื่อบอกเล่าเรื่องราวต่างๆ ทั่วไป โดยเฉพาะซอคอนพรรณนาธรรมชาติ แล้วจึงซอในทำนองละม้ายเชียงแสนต่อไป จัดได้ว่าเป็นทำนองที่นิยมซอกันมากที่สุด

3. ทำนองละม้ายเชียงแสน เป็นทำนองที่ชาวเชียงแสนโบราณดัดแปลงมาจากการขับ “กะโลง” หรือ โครงของล้านนา มีจังหวะลีลา คล้ายกับทำนองปี่ และโดยทั่วไปมักจะใช้ซอสลับกับทำนองจะปู้เพื่อบอกเล่าเรื่องราวต่างๆ หรือการเจรจาโต้ตอบกันระหว่างชาย-หญิง เป็นเหมือนสัญญาณในการที่จะเปลี่ยนทำนองซอ กล่าวคือเมื่อเริ่มการซอนั้น จะเริ่มด้วยทำนองขึ้นเจียงใหม่ แล้วจึงเปลี่ยนเป็นทำนองจะปู้ จากนั้นเปลี่ยนเป็นทำนองเชียงแสน ถัดจากนั้นสามารถไปซอในทำนองอื่นได้ เมื่อซอในทำนองอื่นอยู่แล้วและต้องการจะเปลี่ยนไปซอในอีกทำนองหนึ่ง ก็ต้องกลับมาซอในทำนองเชียงแสนเสียก่อน จึงจะเปลี่ยนทำนองในการซอได้

4. ทำนองพม่า เป็นทำนองซอที่มีจังหวะและลีลาคล้ายกับเพลงพม่าราชวานของภาคกลาง สันนิษฐานว่าอาจได้มาจากพม่า หรือมาจากชาวมอญ แล้วนำมาดัดแปลงโดยใช้เนื้อร้องภาษาล้านนา เป็นทำนองที่นิยมซอกันเสมอ อาจซอโดยใช้ทำนองเดียนี่ตลอดทั้งเรื่อง ซอโต้ตอบกัน และอาจเป็นกลุ่มเพื่อประกอบการรำรำ มักจะใช้ซอที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับศาสนา เรื่องราวในชาดก หรือเล่นละคร เช่น ซอเรื่องเจ้าสุวัตร นางบัวคำ ซอสุมาครีวาทน

5. ทำนองเพลงเงี้ยว หรือเสเลเมา เป็นทำนองที่ชาวล้านนาได้รับอิทธิพลมาจากชาวไทยใหญ่ (เงี้ยว) โดยทั่วไปนิยมร้องร่วมกับการเล่นกลองมอชิง มีทำนองก็กัก ใช้ซอเพื่อความบันเทิงเป็นสิริมงคล เช่น ซอปักเคราะห์ ซอมัดมือลูกแก้ว (ในงานบวชเณร) ซอมัดมือขึ้นบ้านใหม่

6. ทำนองเพลงอ้อ เป็นทำนองซอที่มีการดัดแปลงมาจากเพลงกล่อมเด็ก จะมีเสียง “อ้อ อ้อ” ต่อท้ายบทขอ นิยมใช้ซอพวกคำสอนหรือนิยามนิทาน มีการซอ โดยใช้ทำนองเดียนี่ตลอดทั้งเรื่อง เช่น เรื่องดาววิไถ่น้อย (ดาวลูกไก่) หรือใช้สำหรับการซอที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับความเศร้า โศรกการคร่ำครวญถึงความทุกข์ยาก และที่สำคัญซอที่ใช้สำหรับการซอทุกครั้งจะต้องจบลงด้วยการซออวยพรเจ้าภาพหรือผู้มาร่วมงานจะต้องใช้ทำนองอ้อเป็นหลักเสมอ

7. ทำนองบันฝ้าย เป็นทำนองซอโบราณซึ่งนิยมใช้ขับโต้ตอบกันในหมู่ช่างซอชายหญิงในเขตจังหวัดแพร่-น่าน เรื่องที่ซอมักจะสมมุติเป็นสองตัวเมียออกไปถางป่าปลูกฝ้ายจนกระทั่งนำมาทอเป็นผืน มักใช้ในการซอเกี่ยวกับการเกี่ยวพาราสิ หรือบรรยายเรื่องราวต่างๆ การซอทำนองนี้จะไม่ลงท้ายด้วย “จิมแลนา”

8. ทำนองพระลอเดินดง หรือล่องน่าน เป็นทำนองที่นิยมกันในเขตจังหวัดแพร่-น่าน ซึ่งต่อมาเมื่อพระราชชายาเจ้าดารารัศมีให้ทำสุนทรพจน์กิจ (ใหม่บุญมา สุคันธกุล) แต่งบทละครเรื่องแบบล้านนาเรื่องน้อยใจยา นั้นก็ได้นำทำนองนี้มาใช้ ส่วนมากเป็นบทชมนกชมไม้ บทชมความงามของธรรมชาติ

9. ทำนองซอฮิ้น เป็นทำนองที่พระราชชายาเจ้าดารารัศมี มีเสาวนีย์ให้ขุนสุนทรพจน์กิจ (ใหม่บุญมา สุคันธกุล) ดัดแปลงมาจากทำนองโครงโบราณ ใช้ชื่อเฉลิมพระเกียรติ พระเจ้าอยู่หัวรัชการที่ 7 คราวเสด็จมาเชียงใหม่เมื่อ พ.ศ. 2469 เป็นทำนองที่ชำนาญใน ปัจจุบัน ทำนองซอฮิ้นนี้ไม่เป็นที่นิยมอีกแล้ว

10. ทำนองคาดเมืองน่าน เป็นชื่อทำนองการซอที่นิยมขับกันในเขตจังหวัดแพร่-น่าน การขับซอนี้ใช้สะล้อและซิงเล่้นคลอประกอบการซอ มิได้ใช้ปี่เป่าเหมือนการซอที่นิยมในเขตเชียงใหม่-ลำพูน

11. ทำนองลับแลล่องน่าน เป็นชื่อทำนองการซอที่นิยมขับกันในเขตจังหวัดแพร่-น่านอีกทำนองหนึ่ง

12. ทำนองสายหลังเตี้ย ชื่อทำนองการขับซอนี้ นายไกรศรี นิมมานเหมินท์ บันทึกเสียงการขับไว้เมื่อ พ.ศ. 2505 โดยมีนายตากำ ชัยวิภา ซึ่งเป็นศิลปินตาบอดชาวเชียงใหม่ ขับร้องคลอกับการดีดซิง แต่ไม่ปรากฏว่าเป็นที่รู้จักหรือนิยมใช้ขับโดยทั่วไป

13. ทำนองซอบ่าเก่า เป็นทำนองซอโบราณ ซึ่งในปัจจุบันไม่มีช่างซอคนไหนซอแล้ว เพราะมีทำนองที่ซ้ำ และแม้กระทั่งช่างปี่ ยังไม่สามารถที่จะเป่าจังหวะนี้ได้ เพราะเป่ายากมาก

14. ซอเบ็ดเตล็ด เป็นทำนองซอแบบที่แปลกไปจากที่กล่าวมาแล้ว เพื่อสร้างสีสันหรือความสนุกสนานแก่ผู้ฟัง พบว่ามีอยู่จำนวนหนึ่ง ดังนี้

14.1 ซอก้อม คือการซอแบบสั้นๆ นิยมซอไม่มีคู่ถ้อยและเป็นการซอเล่นๆ เพื่อความสนุกสนานขบขัน

14.2 ซอบู้จับ คือการซอโดยให้มีสัมผัสสระกันตลอดบทแล้วมีเนื้อหาที่ซอกลับไปกลับมาไม่รู้จบสิ้น

14.3 ซอคบเก็ง คือซอที่สร้างความขบขันโดยนำเอาสิ่งที่เป็นคนละเรื่องมาประกบประกอบเข้าด้วยกัน

14.4 ซอลายสอง คือลีลาการซอที่มีทำนองกระโดดข้ามขั้นตอนเหมือนลายสาน

14.5 ซอลายอำ คือลีลาการซอที่นำเอาหลายเรื่องมาสานสลับกันให้สับสนกันไปมา

14.6 ซอกับลื้อ คือลีลาการขอให้เข้าจังหวะการเคลื่อนที่หรือเสียงเกี่ยวที่จับเคลื่อนไป

14.7 ซอว่อง คือ การซอที่วนไปวนมาคล้ายกับซอลายอาเพียงแต่ใช้ทำนองเพลงพม่าแทน

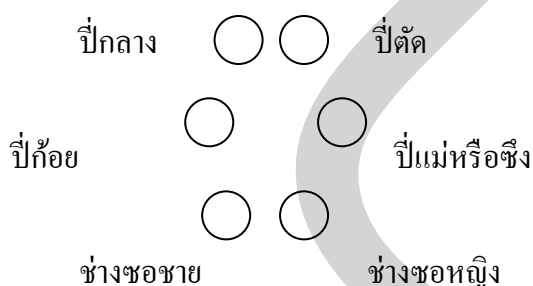
14.8 ทำนองซอสมัยใหม่ เป็นซอที่มีทำนองรวดเร็วทันใจของคนสมัยใหม่หรือใช้เพลงสมัยใหม่มาซอกัน

#### 4. รูปแบบของการซอ

1) การซอเดี่ยวคือการขับซอโดยช่างซอเพียงคนเดียว ส่วนใหญ่จะเป็นการซอในลักษณะการอบรมสั่งสอน รำพึงรำพัน เช่น ซอปู่เฒ่าสอนหลาน ซอตุ๊ก (ตุ๊กซ์) ร้อยแปด เป็นต้น ซึ่งในงานต่างๆ ไปมักไม่นิยมให้มีการซอเดี่ยว เพราะไม่ได้รรถรสในการฟัง เท่ากับการซอประเภทอื่น

2) การซอกู่ เป็นการขับซอโดยช่างซอชาย-หญิง กู่ซอของแต่ละฝ่ายเรียกว่า “กู่ถ้อง” (ถ้อง คือการเจรจาโต้ตอบ) โดยมากมักจะเป็นการซอเกี่ยวกับการเกี่ยวพาราสี การถาม-ตอบปัญหาต่างๆ หรือการซอคำว่าโต้เถียงกันคล้ายๆ กับด้นชิงชู้หรือด้นตีหมากผิวของเพลงพื้นบ้านภาคกลาง

การซอกู่นี้จะซอกันบน “ผาม” (ผาม คือ ร้าน) หรือที่เรียกว่า “ผามซอ” ซึ่งเป็นร้านที่มีลักษณะสี่ เหลี่ยมสูงประมาณ 2 เมตร โดยมีช่างซอชาย-หญิง นั่งหันหน้าเข้าหากัน ส่วนที่นั่งของช่างปีนนั้นมีดังนี้



ภาพที่ 2.2 รูปแบบของการซอ

คนปีปีก้อย ตามธรรมเนียมจะต้องนั่งอยู่ทางด้านซ้ายมือของช่างซอชาย ทั้งนี้เพราะปีก้อยจะต้องเป็นตัวนำในการบรรเลงเพลงซอหรือการเปลี่ยนทำนองซอ จึงต้องนั่งชิดกับช่างซอทางด้านซ้ายมือหรือที่เรียกว่า “ปีดซ้าย (ปีด คือ ด้น, ช่าง) เพื่อที่ว่าช่างขวจะคอยฟังเสียงของช่าง

ขอและหูข้างซ้ายจะคอยฟังเพลงที่กำลังบรรเลงอยู่ ปัจจุบันลักษณะผามอาจปรับเปลี่ยนไปตามลักษณะงานที่แสดง ตำแหน่งการนั่งอาจไม่ตายตัว ขึ้นอยู่กับลักษณะของเวที

3) การขอเป็นคณะ หรือเรียกกันว่าคณะละครขอ ทั้งนี้ก็เพราะว่าจะเป็นการแสดงขอที่ออกมาในรูปแบบของละคร ซึ่งต้องใช้ช่างขอหลายคนจึงทำให้ช่างขอมารวมตัวกันเป็นคณะละครขอที่เล่นอยู่แต่เดิมมักจะเป็นเรื่องจ๊กรๆ วงศ์ๆ หรือนิทานชาดกต่างๆ ปัจจุบันได้มีการพัฒนาการแสดง โดยให้มีเนื้อเรื่องที่เกี่ยวข้องกับสังคมมากขึ้น เช่น เรื่องเกี่ยวกับปัญหาครอบครัว ปัญหาสังคม เป็นต้น

การแสดงละครขอจะแสดงบนเวทีที่มีฉากกั้นอยู่ข้างหลัง ส่วนช่างปี่จะนั่งเรียงแถวอยู่ข้างหน้าฉากซึ่งการแสดงละครขอนั้นจะไม่มีมีการเปลี่ยนฉากไปตามเนื้อเรื่องที่แสดงเหมือนลิเกของภาคกลาง

#### 5. โอกาสที่จะใช้ในการแสดงขอ

ปัจจุบันการขับขอ ส่วนใหญ่จะเป็นการแสดงเพื่อความบันเทิงในงานรื่นเริง งานบุญ งานประเพณี ตามเทศกาลต่างๆ ของชาวล้านนา แบ่งตามโอกาสได้ดังนี้ (สิริกร ไชยมา, 2543, น. 52-53)

1) งานในวัด เช่น งานประจำปี งานขึ้นพระธาตุ งานยกช่อฟ้า งานฉลองสมโภชศาสนสถาน งานยกยอดธาตุเจดีย์ งานกั้นสลาก งานฉลองพัทธศ งานผ้าป่า งานกฐิน

2) งานมงคล เช่น งานดาบอยบวชลูกแก้ว (บวชนาค) งานขึ้นบ้านใหม่

3) งานที่เป็นโอกาสพิเศษ เช่น งานสืบสานประเพณีวัฒนธรรม งานวันรดน้ำดำหัว ขบวนแห่ งานมหกรรมวัฒนธรรมระดับชาติและท้องถิ่น

4) งานเพื่อการเผยแพร่ประชาสัมพันธ์ เช่น งานต่อต้านยาเสพติด รมรงค์โรคเอดส์ ต่อต้านการสูบบุหรี่ รมรงค์โรคไข้ฉี่หนู เชิญชวนท่องเที่ยว การวางแผนครอบครัว สิทธิมนุษยชน หรือการเชิญชวนไปเลือกตั้ง

5) การโฆษณาขายสินค้า จะมีสินค้าบางชนิดที่ต้องการจะสื่อถึงชาวบ้าน ได้จ้างช่างขอชอบท่อนๆ เพื่อการโฆษณาสินค้า

6) ประกอบการบรรยายและการสาธิต เป็นการขอในกรณีมีองค์กร สถาบันต่างๆ เชิญช่างขอไปบรรยายให้ความรู้ และให้สาธิตประกอบการขอ

7) ประกอบพิธีกรรมเชิญผีปู่ย่า ผีมด ผีเม็ง มาเข้าทรง โดยช่างขอขับขอที่มีเนื้อหาเชิญเจ้ามาสิงเข้าร่างทรง

8) ประกอบพิธีกรรมของช่างขอ เช่น ขอรับครูในพิธีแบ่งช่อครู

9) ประกอบพิธีกรรมถวายในงานตามประเพณีความเชื่อของคนล้านนา เช่น งานบูชาเสาอิน-ทขิล

### 2.3.3 ความสำคัญและบทบาทหน้าที่ของการเพลงขอ

ความสำคัญและบทบาทหน้าที่ของการขอ ที่มีต่อสังคมตั้งแต่อดีตมาจนถึงปัจจุบันนั้นพบว่าสามารถจำแนกได้ดังนี้ (สิริกร ไชยมา, 2543, น. 66-69)

1. ขอเป็นกระบวนการสันตนาการให้แก่สังคม เป็นสื่อที่ให้ความสนุกสนาน รื่นเริงบันเทิงใจ ดังจะเห็นได้ว่าในงานบุญ งานรื่นเริงต่างๆ ของภาคเหนือ มักจัดให้มีการแสดงขออยู่เสมอ

2. ขอเป็นสื่อที่ช่วยสะท้อนภาพชีวิตของคนในสังคม สะท้อนวัฒนธรรมและโครงสร้างของสังคมให้คนทั่วไป หรือคนในยุคสมัยหลังๆ เข้าใจได้ นอกจากนี้ขอยังเป็นการสืบทอดวัฒนธรรมและบันทึกประวัติศาสตร์ของชาวบ้านทั่วไป ตามธรรมชาติที่มีความเป็นมาด้วยเหตุนี้ขอจึงถูกเรียกว่า เป็นวรรณกรรมมุขปาฐะ (Oral Literature) ประเภทหนึ่ง เช่นการขอเกี่ยวพาราสีกันระหว่างหนุ่ม-สาว การขอบวชลูกแก้ว (อุปสมบท) ขอขึ้นบ้านใหม่เป็นต้น ซึ่งจะทำให้คนรุ่นหลังๆ รับทราบประเพณีและวัฒนธรรมดั้งเดิมของล้านนาไทย

3. ขอเป็นสิ่งที่ช่วยชดเชย ความปรารถนาความรู้สึก ความไม่สมหวัง หรือความคับข้องใจในชีวิต ของบุคคลให้อยู่ในโลกอย่างมีความหวัง และปลดปล่อยตนเอง ออกจากการเอารัดเอาเปรียบของชนชั้นปกครองหรือชนชั้นสูงอื่นๆ มักจะปรากฏในเพลงพื้นบ้านประเภทขอ เช่น การขอเก็บนก ซึ่งเป็นการขอที่ได้รับความนิยมอย่างสูงเป็นเรื่องของชาวบ้านจะเข้าไปเก็บของในป่า แต่ต้องไปเจอกับเจ้าหน้าที่ของรัฐที่ดูแลป่า จึงเกิดการโต้เถียงกันขึ้น แต่ในที่สุดเจ้าหน้าที่ของรัฐก็ถูกหลอก ถูกแกล้งสารพัด โดยเฉพาะบตว่าเจ้าหน้าที่ของรัฐ จะเป็นที่ชื่นชอบแก่ผู้ฟังอย่างมาก

4. ขอเป็นแหล่งให้การศึกษาแก่คนในสังคมชนิดหนึ่ง โดยทั่วไปขอมักจะสอดแทรกค่านิยมที่ดี การประพฤติปฏิบัติที่ถูกต้องตามจารีตประเพณีและตามครรลองคลองธรรม โดยเฉพาะในการแสดงตามงานบุญงานกุศลต่างๆ แล้ว ช่วงขอมักจะขอที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับหลักศีลธรรมหรือจริยธรรมอันดีงามอยู่เสมอ ผู้ฟังจะได้รับการเรียนรู้ทั้งโดยตรงและโดยอ้อมอยู่ตลอดเวลา ดังนั้นขอจึงเป็นช่องทางที่จะทำให้เกิดสังคมประภคิต (Socialization) แก่สมาชิกของสังคม ในอันที่จะประพฤติปฏิบัติตามหลักศีลธรรม จารีตประเพณี ค่านิยม ทศนคติ ความเชื่อของสังคม อย่างเช่น ขอศีล 5 ก็เป็นการขอเกี่ยวกับหลักปฏิบัติตามศีล 5

5. ขอเป็นสื่อที่จะเผยแพร่ ถ่ายทอดข่าวสารให้แก่คนในสังคม ด้วยเหตุที่แต่เดิมช่างขอ มักจะเดินทางไปแสดงตามที่ต่างๆ อยู่เสมอ ดังนั้นในการขอก็มักจะนำเอาเรื่องราวหรือประสบการณ์ต่างๆ ของตน หรือข้อมูลข่าวสารที่ตนได้รับมาเผยแพร่ต่อให้แก่คนฟัง

6. เป็นการอนุรักษ์คำเมืองหรือภาษาถิ่นภาคเหนือที่ใช้พูดกันในชีวิตประจำวัน เพราะการขอเป็นการใช้คำเมืองที่มีวรรณศิลป์เพราะรื่นหูด้วยถ้อยคำที่คล้องจองกัน มีคติ คำคม ที่มีความหมายกินใจ สอนใจได้อย่างลึกซึ้ง

7. เป็นเอกลักษณ์ของล้านนาไทย เนื่องจากการขอเป็นสื่อพื้นบ้านที่เป็นเอกลักษณ์ของล้านนาที่ท้องถิ่นอื่นๆ ไม่มี

8. เป็นการสืบทอดพุทธศาสนา กล่าวคือ การขอที่ดีมักจะสอดแทรกคำสอน จริยธรรมต่างๆ ไม่ว่าจะเป็นเรื่องของความกตัญญู การทำบุญกุศล อนิสงส์ต่างๆ เรื่องในชาดก พุทธประวัติ นรกสวรรค์ ในบทขอด้วย

9. เพื่อให้เป็นที่ยอมรับของสังคม โดยเฉพาะในสังคมชนบท เมื่อมีงานบุญต่างๆ เจ้าภาพมักจ้างช่างขอที่มีชื่อเสียง เป็นที่รู้จัก หรือได้รับความนิยมาขอในงาน เพื่อประชาสัมพันธ์งานให้คนในสังคมนั้นยอมรับ เป็นค่านิยมอย่างหนึ่งที่แสดงถึงความมีฐานะ และความภูมิฐานของเจ้าภาพ

10. เป็นแหล่งข้อมูลที่สำคัญทางด้านภาษาศาสตร์ มนุษยวิทยาและสังคมวิทยา ทั้งนี้ การขอสะท้อนให้เห็นถึงความรู้สึกนึกคิดของบุคคล การบรรยายความในใจ โลกทัศน์ มโนทัศน์ในด้านต่างๆ และด้านความหมายของคำ เกี่ยวกับสภาพเศรษฐกิจ สังคม วัฒนธรรม ความเป็นอยู่ อาชีพ การรวมกลุ่มของคน สภาพการเปลี่ยนแปลง ความสัมพันธ์ของมนุษย์ในรูปแบบต่างๆ ค่านิยม ความเชื่อ และสัญลักษณ์ของการติดต่อสื่อสาร

#### 2.3.4 แนวทางการสืบทอดเพลงขอ

การขอในปัจจุบันแม้จะยังได้รับความนิยมอยู่อย่างแพร่หลายในกลุ่มคนล้านนา แต่พบว่าผู้ฟังจะจำกัดกลุ่มมากขึ้น เนื่องจากกระแสสมัยใหม่ที่ตรงกับความต้องการในวิถีชีวิตของคนรุ่นใหม่มากกว่า อย่างไรก็ตามในฐานะที่การขอเป็นมรดกทางวัฒนธรรมที่สะท้อนอัตลักษณ์ความเป็นล้านนา แนวทางการอนุรักษ์และสืบทอดเพลงขอควรมีดังนี้ (สิริกร ไชยมา, 2542, น. 69-73)

1. การส่งเสริมให้มีการเรียนหนังสือคำเมือง เพื่อความภูมิใจและตระหนักในคุณค่าภาษาถิ่นของตน เนื่องจากการขอเป็นเพลงพื้นบ้านล้านนาที่สื่อสารด้วยภาษาคำเมือง ซึ่งเป็นภาษาถิ่นเหนือ โดยเยาวชนคนเหนือรุ่นใหม่นิยมพูดภาษาไทยกลาง เนื่องจากภาษาคำเมือง ไม่มีการสอนในหลักสูตร และไม่ได้รับการสนับสนุนให้เห็นความสำคัญ เพราะเห็นว่าไม่ไพเราะเสนาะหู ไม่ทันสมัย เป็นสิ่งเสื่อมเสียอับอาย เพราะจะทำให้พูดภาษาไทยภาคกลางไม่ชัด จึงทำให้ฟังการขอไม่เข้าใจ ไม่รู้เรื่อง เพราะขาดความรู้ ความเข้าใจในภาษาถิ่นเหนือ

2. การบรรจุสอนวิชาบังคับเกี่ยวกับวรรณกรรมท้องถิ่นล้านนา ที่มีเนื้อหาเรื่องการขอ เพื่อให้เกิดการส่งผ่านวัฒนธรรม

3. การอบรมให้ความรู้แก่ครูผู้สอนในโรงเรียนให้มีความรู้เกี่ยวกับการขอ สนับสนุน ตำรา และอุปกรณ์การสอน เน้นให้เห็นความสำคัญของเรื่องนี้อย่างต่อเนื่อง

4. การเชิญศิลปินช่างขอไปเป็นวิทยากรท้องถิ่นเพื่อให้ความรู้แก่ครูและนักเรียนใน ฐานะปราชญ์ชาวบ้าน ซึ่งจะทำให้ครูและนักเรียนได้มีโอกาสเรียนรู้และใกล้ชิดช่างขอ จะทำให้เกิด ความภาคภูมิใจ และช่วยกันอนุรักษ์

5. รัฐ เอกชน หรือหน่วยงานที่เกี่ยวข้อง ควรจัดให้มีการอบรม สัมมนา บรรยายสาธิต ให้ความรู้เกี่ยวกับการขอ ให้แก่ประชาชนที่สนใจทั่วไป เพื่อกระตุ้นให้มีการศึกษาเรียนรู้ สืบทอด กันอย่างต่อเนื่อง เอิกเกริกขึ้น

6. การส่งเสริม สนับสนุน ให้เกียรติ และให้การยอมรับศิลปินชอมมากขึ้น โดยการยก ย่องชมเชยในฐานะเป็นศิลปินพื้นบ้าน เพื่อให้มีกำลังใจสร้างสรรค์ผลงาน ภูมิใจในผลงาน และ ร่วมกันสืบทอดต่อไป

7. การจัดทำโน้ตเพลงขอ และเครื่องดนตรีประกอบเพลงขอให้เป็นสากล ให้คนรุ่น ใหม่สามารถเรียนรู้ได้อย่างมีหลักเกณฑ์ ประยุกต์เข้ากับเครื่องดนตรีชนิดอื่นได้อย่างเหมาะสม

8. การให้ความสำคัญแก่การขอในฐานะเป็นสื่อพื้นบ้านมากขึ้น สื่อมวลชนควร ส่งเสริม สนับสนุน โดยใช้การขอเป็นสื่อพื้นบ้านในการโฆษณาประชาสัมพันธ์ในงานต่างๆ ให้ หลากหลาย ประชาชนทั่วไปได้รู้จักและคุ้นเคย เพื่อก่อให้เกิดความตระหนักในคุณค่า และมีความ ภูมิใจ

9. การสนับสนุนส่งเสริม อนุรักษ์ สืบทอดการขอ โดยการจัดประกวดการขอ หรือการ เสียสละเงินว่าจ้างช่างขอไปแสดงในงานต่างๆ ให้มากขึ้น โดยเฉพาะอย่างยิ่งงานที่จัดโดยราชการ งานวัด หรืองานที่เกี่ยวข้องกับศาสนกิจต่างๆ

10. การสนับสนุนส่งเสริม โดยการจัดสรรทุนให้มีการศึกษาการขอหรือศึกษา เปรียบเทียบเพลงพื้นบ้านของภาคต่างๆ ในแง่ความรู้ทั่วไป ศิลปะคุณค่าทางวัฒนธรรม แล้วนำไป เผยแพร่ในลักษณะที่เน้นให้นักเรียน ประชาชนได้อ่าน ได้เข้าใจ จะช่วยให้การขอเป็นที่รู้จักเข้าใจ แพร่หลายมากยิ่งขึ้น

11. การสนับสนุนส่งเสริมให้ช่างขอมีความรู้ด้านต่างๆ ที่สามารถนำไปใช้ในการขอ ได้ รวมถึงการศึกษาเรียนรู้ด้านคุณธรรม จริยธรรม เรื่องราวทางพุทธศาสนาและวัฒนธรรม และ เกร็ดความรู้ต่างๆ ที่เกี่ยวข้องกับการขอ

12. การสนับสนุนและส่งเสริมโครงการภูมิปัญญาไทยด้านการขอ ทั้งในระบบ การศึกษา นอกระบบการศึกษา และการศึกษาตามอัธยาศัย เพื่อยกย่องครูขอ ครูภูมิปัญญาไทย และ สืบทอดการขอในแนวทางที่ถูกต้อง

## 2.4 การปรับตัวทางวัฒนธรรม

สำหรับแนวคิดการปรับตัวทางวัฒนธรรมนั้น มีความสำคัญต่องานวิจัยชิ้นนี้ เนื่องจาก ผู้วิจัยมีจุดยืนว่า วัฒนธรรมทุกชนิดเมื่อสร้างสรรค์ตัวเองขึ้นมาแล้วก็จำเป็นต้องมีการปรับตัว (Adaptive) เพื่อให้สอดคล้องกับสภาพของบริบทที่เปลี่ยนแปลงไป และมีแต่วัฒนธรรมที่สามารถ ปรับตัวให้สำเร็จเท่านั้น จึงจะดำรงอยู่ต่อไปได้ โดยคนทั่วไปมักจะเข้าใจว่า สื่อพื้นบ้านนั้นมี ลักษณะอนุรักษ์ มีลักษณะคงที่ไม่เปลี่ยนแปลง แต่แท้ที่จริงแล้วสื่อพื้นบ้านมีการปรับเปลี่ยนอยู่ ตลอด ซึ่งเป็นลักษณะทวีลักษณะของสื่อพื้นบ้าน คือ มีทั้งด้านที่พยายามจะอนุรักษ์ให้เหมือนเดิม และด้านที่พยายามจะปรับเปลี่ยน เป็นด้านที่อยู่คู่ขนานกัน (กาญจนา แก้วเทพ, 2544) โดยนอกจาก แนวคิดเรื่องการปรับตัวแล้ว แนวคิดที่ควรคำนึงถึงร่วมด้วยในหัวข้อนี้ได้แก่ แนวคิดเรื่องต้นไม้ แห่งคุณค่า เนื่องจากจะทำให้เห็นภาพแล้วนำมาวิเคราะห์ต่อว่า ส่วนไหนปรับได้ ส่วนไหนปรับ ไม่ได้ และแนวคิดสิทธิเจ้าของวัฒนธรรม เพราะการปรับเปลี่ยน ควรมาจากความยินยอมและ เจ้าของวัฒนธรรมเป็นผู้มีบทบาทในการปรับมากกว่าคนภายนอก

### 2.4.1 หลักเกณฑ์ในการปรับตัว

โดย กาญจนา แก้วเทพ (2548) ได้สังเคราะห์แนวคิดเรื่องการปรับตัวของสื่อพื้นบ้านใน ประเด็นต่างๆ ดังนี้

1. หลักเกณฑ์เรื่องเปลือก/ กระพี้/ แก่น เป็นการแบ่งระดับชั้นของวัฒนธรรมตามแกน แนวนอนซึ่งสามารถตอบได้ว่าในการปรับเปลี่ยนนั้น สิ่งใดที่สามารถปรับได้มาก สิ่งใดที่สามารถ ปรับได้น้อย และอะไรบ้างที่ไม่สามารถปรับได้เลย

2. หลักเกณฑ์เรื่องสิทธิของเจ้าของวัฒนธรรม ในการเปลี่ยนแปลงของสื่อพื้นบ้านนั้น หลายครั้งที่การเปลี่ยนแปลงเกิดจากความต้องการและแรงผลักดันของ “คนภายนอก” ที่มีใช้ เจ้าของวัฒนธรรม จึงอาจสร้างความสูญเสียให้แก่สื่อพื้นบ้าน ดังนั้น ในการปรับตัวของสื่อพื้นบ้าน นั้น ต้องคำนึงเรื่อง “หลักการเรื่องสิทธิมนุษยชน” ในการที่จะเลือกคุณลักษณะใดเพื่อคงไว้ เลือก ปรับเปลี่ยนคุณลักษณะใด รวมทั้งเลือกสร้างใหม่ในคุณลักษณะใด



3. หลักเกณฑ์เรื่องรูปแบบของการผสมผสาน การปรับประยุกต์วัฒนธรรมแบบหนึ่ง มักจะมีการผสมผสานระหว่างสิ่งเก่า/ วัฒนธรรมเดิมที่มีอยู่ กับสิ่งใหม่/ วัฒนธรรมใหม่เข้ามา การพบกันระหว่างสิ่งใหม่และสิ่งเก่ามีอยู่ 3 แบบแผน ได้แก่

3.1 การแทนที่ (Substitution) คือ สิ่งเก่า/วัฒนธรรมเดิมถูกแทนที่ด้วยสิ่งใหม่/ วัฒนธรรมใหม่ทั้งหมด

3.2 การเพิ่มเข้ามาแทน (Addition) คือ เก็บทั้งของเก่าและของใหม่ไว้ด้วยกัน แบบแผนการนำเอาของเก่า/ ของใหม่มาไว้ทั้งคู่นี้ จะใช้ได้ภายใต้เงื่อนไขที่ต้องมีทรัพยากรมากพอที่จะใช้ได้ทั้งของเก่าและของใหม่ควบคู่กันไป

3.3 แบบแผนเรื่องการปรับประสาน (Articulation/ Hybridization) คือ มีลักษณะเป็นลูกผสมด้วยการนำเอาคุณลักษณะบางอย่างจากของเก่ามาบวกผสมกับคุณลักษณะบางอย่างจากของใหม่ แล้วผสมผสานกันออกมาเป็นลูกผสม แบบแผนนี้จะกระทำได้ต่อเมื่อ มี “การวิเคราะห์คุณลักษณะ” เพราะเราต้องตัดสินใจว่าจะเอาคุณลักษณะใดจากของเก่ามาผสมกับของใหม่

4. การปรับเปลี่ยนตามเกณฑ์ของการสื่อสาร (S – M – C – R)

4.1 การปรับเปลี่ยนด้านตัวผู้ส่งสาร เช่น อาจเปลี่ยนแปลงโดยใช้เกณฑ์เรื่อง เพศ อายุ รุ่น วัย ฯลฯ

4.2 การปรับเปลี่ยนด้านเนื้อหา กล่าวคือ มีพื้นที่ว่างในเนื้อหาที่จะสามารถปรับเปลี่ยน/ สอดแทรก/ ตัดตอน ฯลฯ อยู่เสมอ ดังนั้น การปรับเปลี่ยนเนื้อหาจึงเป็นเรื่องง่าย

4.3 การปรับเปลี่ยนเรื่องช่องทาง/ ตัวสื่อ ช่องทางหรือสื่อนี้ มีความหมายกว้างขวางตั้งแต่ตัวสื่อต่างๆ (Media) และช่องทางต่างๆ ได้แก่ พื้นที่ (เทศะ) และช่วงเวลา (กาละ) อันได้แก่ โอกาส/ การปรับเปลี่ยนเรื่องช่องทาง/ ตัวสื่อ มีการปรับตัวหลายแบบ

4.4 การปรับเปลี่ยนด้านผู้ชม สื่อพื้นบ้านมีศักยภาพทางด้านนี้อยู่มาก ในการแสดงสื่อพื้นบ้านสามารถปรับเปลี่ยนผู้ชมได้หลายระดับ ตั้งแต่ ปรับให้เข้ามามีส่วนร่วมสนุกสนาน ปรับเปลี่ยนให้เกิดความผูกพัน ปรับเปลี่ยนให้เกิดความรู้สึกเป็นกลุ่มนิยม (Collectivism) และการปรับเปลี่ยนผู้ชมให้มีทั้งความรู้ ความเข้าใจเนื้อหาของสื่อพื้นบ้าน

5. การปรับตัว กับ “ประเภทของสื่อพื้นบ้าน” “ประเภท” เป็นตัวแปรต้นที่จะมา กำหนด “ลักษณะของการปรับตัว” ของสื่อพื้นบ้าน การปรับเปลี่ยนแต่ละประเภทรุนั้น สื่อพื้นบ้านประเภทชั้นครูนั้น เจ้าของวัฒนธรรมจะมีอำนาจในการตัดสินใจได้มากกว่าว่าจะปรับเปลี่ยนอะไร เนื่องจากมีต้นทุนทางวัฒนธรรม (Cultural Capital) คือ ความรู้ความสามารถและชื่อเสียงที่สั่งสมไว้ เป็นหน้าด่าน และสามารถกำหนดทิศทาง/ สัดส่วนการปรับเปลี่ยนได้

6. การปรับตัวด้านบทบาทหน้าที่ นอกจากการปรับตัวด้านคุณลักษณะแล้ว เมื่อสภาพแวดล้อมเปลี่ยนแปลงไป บทบาทหน้าที่ก็เปลี่ยนไป สื่อพื้นบ้านในยุคใหม่อาจเพิ่มมิติดังต่อไปนี้

6.1 การเพิ่มหน้าที่ด้านสุขภาพของสื่อพื้นบ้าน เนื่องจากในยุคปัจจุบัน ความคิดเรื่องการสร้างเสริมสุขภาพด้วยเจ้าของสุขภาพเองกำลังอยู่ในความสนใจ

6.2 การเพิ่มหน้าที่ด้านการท่องเที่ยว เมื่อกระแสการท่องเที่ยวกลายเป็นนโยบายหลักของการพัฒนาประเทศ และกระแสดังกล่าวต้องไหลจากส่วนกลางเข้าไปสู่ท้องถิ่นซึ่งเป็นแหล่งทรัพยากร การแสวงหาวัฒนธรรมพื้นบ้านมาทำให้เป็นสินค้าจึงเป็นผลที่เกิดตามมา

7. การปรับตัวด้านการต่อรอง หาก “การปรับตัว” นั้นหมายถึงการพยายามปรับเปลี่ยนตัวเองให้แปรไปตามสิ่งต่างๆ เมื่อสื่อพื้นบ้านเข้าไปเกี่ยวข้องกับกลุ่มบุคคลต่างๆ เช่น การต่อรองกับนายทุน ซึ่งประเด็นของการต่อรองเป็นเรื่องธุรกิจ การต่อรองกับผู้ชม หากเป็นสื่อพื้นบ้านที่มีต้นทุนทางวัฒนธรรมสูง ก็จะสามารถต่อรองเรื่องราคาได้ หรือรวมถึงการต่อรองกับรัฐ อย่างไรก็ตาม สื่อพื้นบ้านก็ยังไม่อำนาจมากพอที่จะต่อรองกับรัฐในการเรียกร้องผลประโยชน์ของอาชีพ เช่น การตั้งกองทุน หรือ การขอรับการสนับสนุนอื่นๆ

8. การปรับตัวด้านเครือข่าย เครือข่ายจึงมีบทบาทสำคัญทั้งในการรักษาการดำรงอยู่ และการปรับตัวของสื่อพื้นบ้าน เมื่อสังคมเกิดการเปลี่ยนแปลงได้ส่งผลกระทบต่อเครือข่ายเก่าที่มีอยู่ ทั้งในรูปแบบของการล่มสลายและการปรับเปลี่ยน รวมทั้งการเกิดขึ้นของเครือข่ายใหม่ๆ เพื่อเป็นการปรับตัว เครือข่ายใหม่ๆ เช่น เครือข่ายระหว่างศิลปิน – สถาบันการศึกษา ศิลปิน – องค์กรชุมชน (อบต. สภาวัฒนธรรม ผู้นำชุมชน) ศิลปิน – หน่วยงานภาครัฐ

9. การปรับตัวด้านความหมาย ผลจากการพัฒนาในรอบหลายทศวรรษที่ผ่านมา ที่เน้นมิติตามความทันสมัยและความเจริญก้าวหน้าทางเศรษฐกิจมากกว่าคุณค่าทางวัฒนธรรม ทำให้สื่อพื้นบ้านหลายชนิดได้รับการตีความหมายใหม่ (redefined) ว่าเป็นผลิตภัณฑ์เชย โบราณ ล้าสมัย (สมสุข หินวิมาน, 2549) เมื่อสื่อพื้นบ้านกลายเป็นเรื่องเชยและล้าสมัย จึงถูกเบียดขับให้ออกไปจากจิตสำนึกของคนในชุมชนท้องถิ่น โดยเฉพาะอย่างยิ่งคนรุ่นใหม่ได้ง่าย ดังนั้นหากจะสืบทอดสื่อพื้นบ้านต่อไป จึงต้องมีการปรับตัวด้านความหมาย หรือบางครั้งอาจถึงขนาดหรือสร้างความหมายกันใหม่

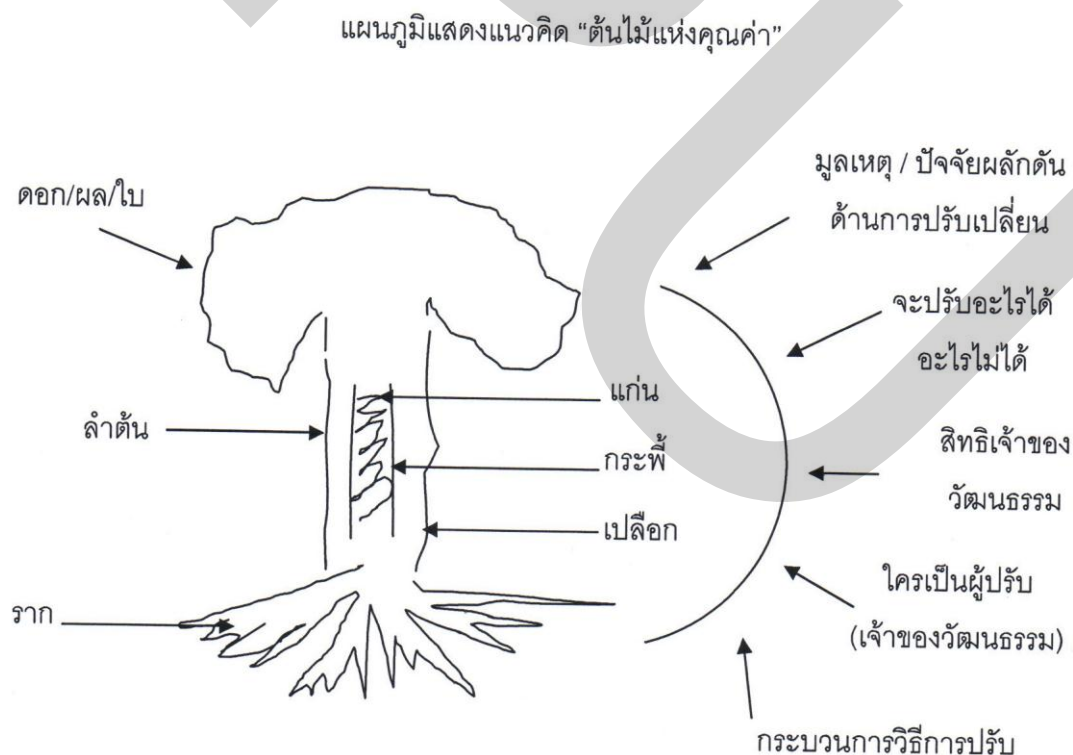
#### 2.4.2 แนวคิดเรื่องต้นไม้แห่งคุณค่า

เนื่องจากเพลงขอ เป็นสื่อวัฒนธรรมรูปแบบหนึ่ง ซึ่งในการวิเคราะห์คุณลักษณะ (attribute) ที่สำคัญ ก็ควรพิจารณาถึงองค์ประกอบของวัฒนธรรมทั้ง 2 ส่วน คือ ส่วนที่มองเห็นได้ (Visible) กับส่วนที่มองเห็นไม่ได้ (Invisible) ซึ่งมีที่มาจากแนวคิดพื้นฐานของวัฒนธรรมว่า หาก

เรานำคุณลักษณะทั้งหมดมาเปรียบเทียบกับต้นไม้ตามแนวคิดเรื่องต้นไม้แห่งคุณค่า โดยยึดหลักเกณฑ์การปรับตัวตามแนวดิ่ง (Vertical) และแนวนอน (Horizontal) คือวัฒนธรรมมีทั้งส่วนที่เป็นพื้นผิและส่วนที่อยู่ข้างล่าง ซึ่งในการวิเคราะห์จึงต้องวิเคราะห์ทั้งแนวดิ่งและแนวนอน

หลักเกณฑ์การปรับตัวของสื่อพื้นบ้านในแนวนอน (Horizontal) นั้นจะแบ่งสื่อพื้นบ้านตามชั้นของต้นไม้ ออกเป็น 3 ชั้น คือ เปลือก (ส่วนนอกสุด) กระทบ (ส่วนถัดเข้ามา) และแก่น (ส่วนที่อยู่งในสุด) การแบ่งชั้นทั้ง 3 ของต้นไม้ จะโยงใยถึงเรื่อง การปรับเปลี่ยน เพราะโดยธรรมชาติของต้นไม้ เปลือกเป็นสิ่งที่ปรับได้และเปลี่ยนอยู่เสมอ กระทบนั้นจะปรับได้บางส่วน แต่แก่นนั้นเป็นสิ่งที่ต้องธำรงรักษาไว้ให้เหมือนเดิม

ส่วนหลักเกณฑ์การปรับตัวของสื่อพื้นบ้านในแนวดิ่ง (Vertical) ที่มีองค์ประกอบ 2 ส่วนที่แยกกันไม่ออก หากเปรียบเทียบสื่อพื้นบ้านเป็นต้นไม้ ส่วนที่มองเห็นได้ คือส่วนที่เป็นลำต้น ดอก ผล ใบ สามารถเห็น สัมผัส และจับต้องได้ เปรียบได้กับส่วนที่เป็นรูปแบบ (Form) ของสื่อพื้นบ้าน และส่วนที่มองไม่เห็น คือ ส่วนที่เป็นราก เป็นองค์ประกอบที่ไม่สามารถมองเห็นได้ ต้องอาศัยการตีความ วิเคราะห์จึงจะเข้าใจ เปรียบเทียบได้กับส่วนที่เป็นเนื้อหา คุณค่า ความหมาย และตัวตน



ภาพที่ 2.3 แผนภูมิแสดงแนวคิดต้นไม้แห่งคุณค่า

กลุ่มดอก ใบ ผล และลำต้น จะเป็นรูปแบบหรือส่วนที่เห็นได้ (Form) ส่วนรากของ ต้นไม้ คือ ส่วนที่เป็นเนื้อหา คุณค่า ความหมาย (Content/ Value/ Meaning) ซึ่งไม่สามารถมองเห็น ได้ด้วยตาเนื้อ แต่ต้องฟังด้วยตาปัญญา คือ การคิดพิจารณา/ ไตร่ตรอง/ วิเคราะห์ การวิเคราะห์ ดังกล่าวจะทำให้การสืบทอดนั้นครบทั้งรูปแบบและคุณค่า มิใช่มีแต่การสืบทอดเฉพาะรูปแบบ เท่านั้น

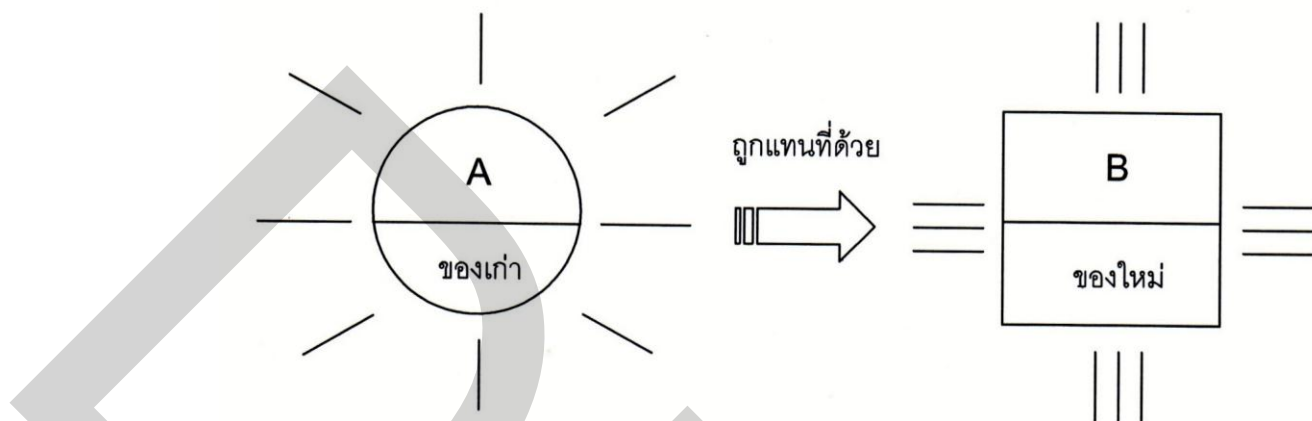
ในการสืบทอดสื่อพื้นบ้านนั้นต้องมีการปรับประยุกต์ เมื่อสื่อพื้นบ้านเป็นวัฒนธรรม คุณสมบัติประการหนึ่งของวัฒนธรรมคือ ต้องมีการปรับเปลี่ยน ปรับแปลง ปรับประยุกต์ (Adaptation) ให้สอดคล้องกับสภาพแวดล้อมที่เปลี่ยนแปลงไป ซึ่งในอดีตพบว่า สื่อพื้นบ้านทุกชนิด ที่อยู่รอดมาได้ล้วนผ่านกระบวนการปรับประยุกต์ทั้งสิ้น

สำหรับการปรับประยุกต์สื่อพื้นบ้าน เราจะพิจารณาด้านไม้แห่งคุณค่าตามแนวนอน เรา จะเห็นว่าต้นไม้ต้นนั้นประกอบด้วย 3 ชั้นด้วยกัน ประกอบด้วย เปลือก (ส่วนที่อยู่นอกสุด) กระจัง (ส่วนที่อยู่ถัดเข้ามา) และแก่น (ส่วนที่อยู่ข้างในสุด) การแบ่งชั้นทั้ง 3 ของต้นไม้จะโยงใยมาถึงเรื่อง “การปรับเปลี่ยน” เพราะโดยธรรมชาติของต้นไม้แล้ว เปลือกเป็นสิ่งที่ปรับได้และปรับอยู่เสมอ กระจังนั้นจะปรับได้บางส่วน แต่แก่นนั้นเป็นสิ่งที่ต้องรักษาเอาไว้ให้เหมือนเดิม เนื่องจากเป็นส่วน สำคัญที่สุดของต้นไม้ ทั้งนี้การพิจารณาเรื่องการจัดวางคุณลักษณะใดเป็นแก่น กระจัง หรือ เปลือก นั้น ต้องยึดถือหลักเรื่อง “สิทธิของเจ้าของวัฒนธรรม” โดยที่กาญจนา แก้วเทพ (2549) ได้กล่าวไว้ ว่าคนข้างนอกไม่ควรจะไปก้าวล่วงละเมิดการตัดสินใจของเจ้าของวัฒนธรรม

#### 2.4.3 แนวคิดเรื่องหลักสิทธิเจ้าของวัฒนธรรม (Right of Ownership)

เนื่องจากการปรับตัวตามหลักสิทธิเจ้าของวัฒนธรรมนั้น ถือเกณฑ์ว่าการจะปรับ ประยุกต์เปลี่ยนแปลงอะไรในคุณลักษณะต่างๆ ของสื่อพื้นบ้าน ต้องเป็นไปตามความเห็นชอบของ เจ้าของวัฒนธรรม เพราะในปัจจุบันที่พบการปรับตัวของสื่อพื้นบ้านค่อนข้างสูง แต่การปรับต้อง ค้นหาว่าใครเป็นผู้มีอำนาจในการเลือกที่จะปรับ เป็นเจ้าของวัฒนธรรมเอง หรือเป็นพลังอำนาจ จากภายนอก โดยประเด็นสำคัญคือ เป้าหมายของการปรับเปลี่ยนนั้นเป็นไปเพื่อใคร เพื่ออะไร

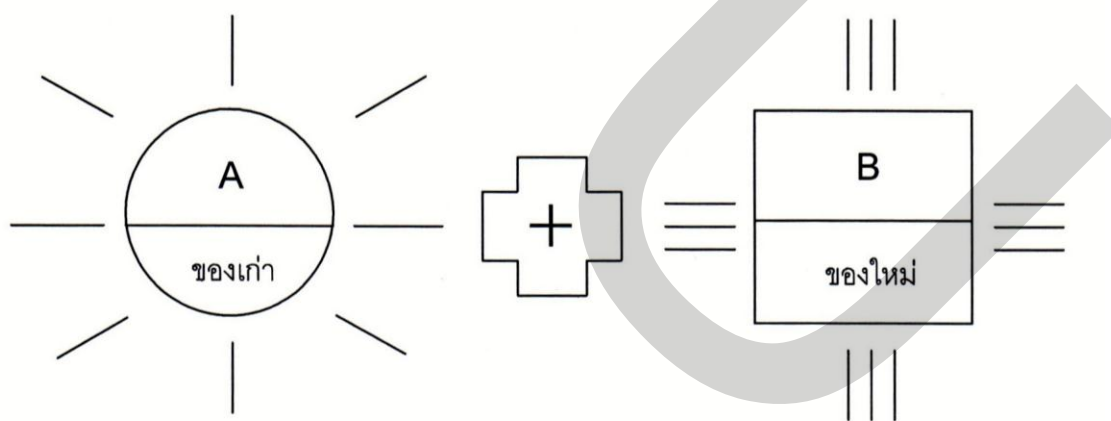
หลักเกณฑ์การปรับตัว 3 รูปแบบ (กาญจนา แก้วเทพ, 2548)



ภาพที่ 2.4 แผนภูมิแสดงการปรับตัว แบบแผนที่ 1: การแทนที่ (Substitution)

การแทนที่ (Substitution)

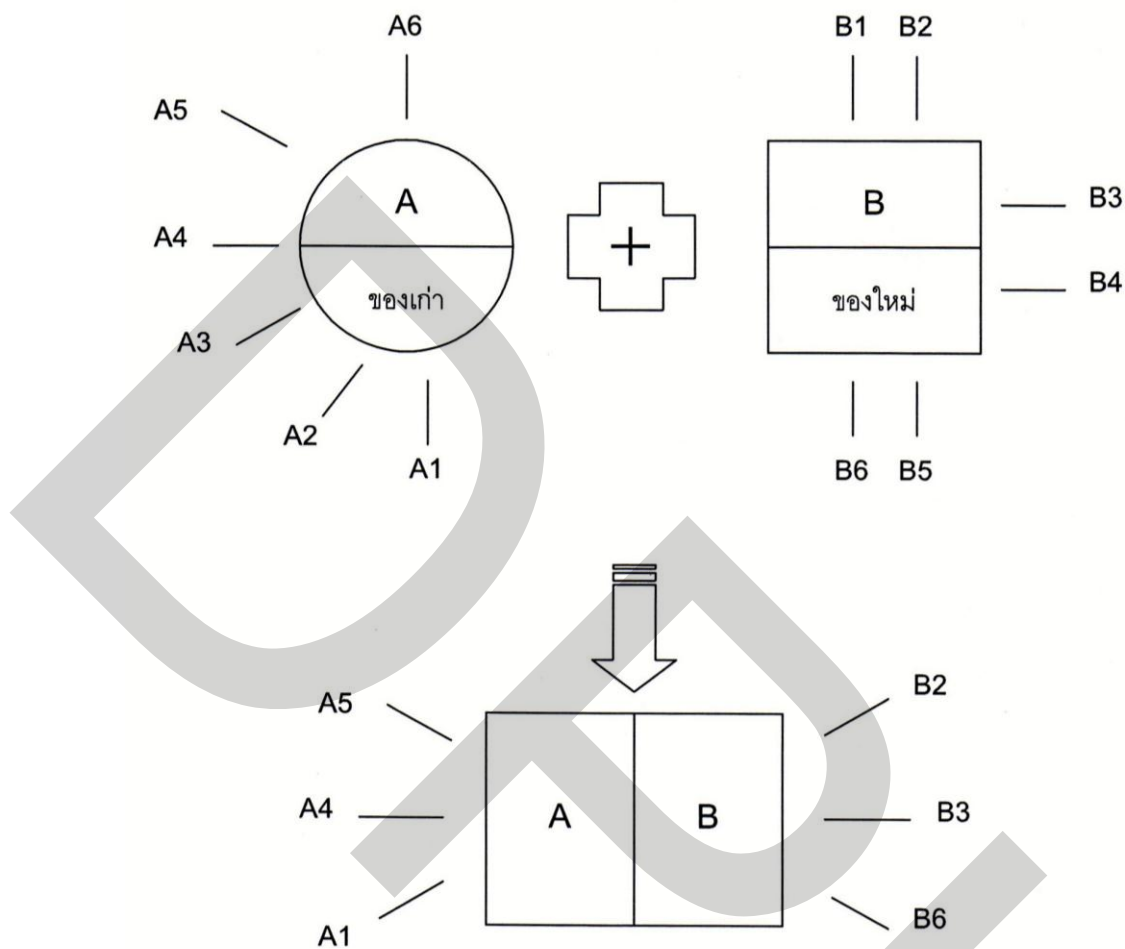
ในแบบแผนนี้ของเก่า A จะถูกแทนที่ด้วยของใหม่ B ทั้งหมด แบบแผนนี้เป็นยุทธศาสตร์หลักของการพัฒนาสังคมไทยที่ผ่านมา



ภาพที่ 2.5 แผนภูมิแสดงการปรับตัว แบบแผนที่ 2 : การเพิ่มเข้ามาแทน (Addition)

แบบแผนที่ 2 การเพิ่มเข้ามาแทน

เป็นแบบแผนที่เก็บทั้งของเก่าและของใหม่ ไว้ด้วยกัน ซึ่งแบบแผนนี้ จะใช้ได้ภายใต้เงื่อนไขที่ต้องมีทรัพยากรมากพอ ที่จะใช้ได้ทั้งของเก่าและของใหม่ควบคู่กันไป



ภาพที่ 2.6 แผนภูมิแสดงการปรับตัว แบบแผนที่ 3 : การปรับประสาน (Articulation/Hybridization)

แบบแผนที่ 3 การปรับประสาน (Articulation/Hybridization)

มีลักษณะเป็นลูกผสมด้วยการนำเอาคุณลักษณะบางประการจากของเก่า (A) มาบวกผสมกับคุณลักษณะบางอย่างจากของใหม่ (B) แล้วผสมผสานออกมามีลักษณะเป็นลูกผสม

นอกจากนี้ กาญจนา แก้วเทพ (2548, น. 42) ยังได้แบ่งมิติการวัดการปรับตัวตามประเภทของสื่อพื้นบ้าน เป็น 3 มิติ ได้แก่

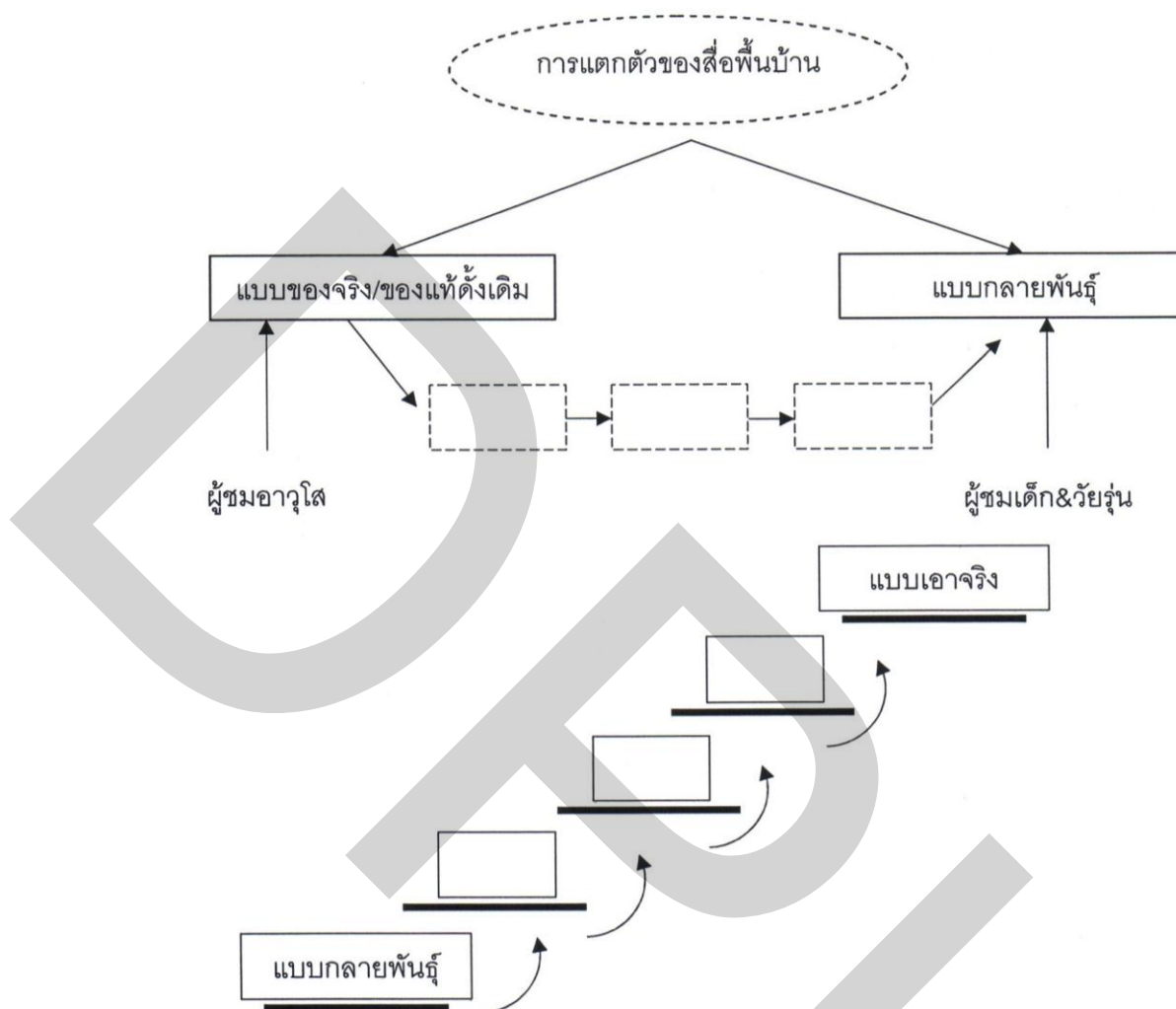
1. การคงไว้เหมือนเดิม คือ คุณลักษณะเดิมที่ถูกเก็บไว้
2. การปรับเปลี่ยน คือ คุณลักษณะเดิมที่ถูกเปลี่ยนแปลงไป
3. การสร้างใหม่ คือ คุณลักษณะใหม่ที่ถูกใส่เพิ่มเติมเข้ามา

ดังนั้นแนวคิดเรื่องการปรับตัวในรูปแบบและมิติต่างๆ จะช่วยในการวิเคราะห์คุณลักษณะของเพลงขอได้อย่างครอบคลุม เพื่อนำมาเป็นแนวทางการจัดการทางวัฒนธรรม

#### 2.4.4 แนวคิดเรื่องบันไดปลาโจนทางศิลปะ

เมื่อการผลิตซ้ำทางวัฒนธรรมเป็นสิ่งที่จำเป็นและควรจะต้องทำให้ครบทุกองค์ประกอบในกระบวนการสื่อสารเพื่อที่จะทำให้วัฒนธรรมนั้นสามารถดำรงสืบทอดต่อไป อีกทั้งยังเป็นหลักประกันในเรื่องความต่อเนื่องและความยั่งยืนของวัฒนธรรม แม้ที่ผ่านมาเพลงขอจะมีกระบวนการในการผลิตซ้ำที่สืบทอดกันมา แต่เมื่อต้องเผชิญกับสื่อยุคใหม่ ทำให้มีการหดหายของทั้งผู้ส่งสารและผู้ชมทั้งในเชิงปริมาณและคุณภาพ ซึ่งในการผลิตซ้ำของเพลงขอนั้นจำเป็นต้องสร้างความเข้มแข็งให้กับศิลปินช่างขอหรือผู้ส่งสารและผู้ชมหรือผู้รับสาร ให้สามารถถอดรหัสให้มีความเข้าใจความหมายตรงกัน นอกจากนั้นยังต้องเข้าใจและเห็นคุณค่าในการแสดงขอ นั่นคือ ศิลปินช่างขอต้องเข้าใจบทบาทหน้าที่ มีการพัฒนาศักยภาพของตนเองและอยู่อย่างมีศักดิ์ศรี ในขณะที่เดียวกัน ผู้ชมก็ควรรับชมอย่างมีสุนทรีย์ ด้วยความเข้าใจในความหมายและคุณค่า

ด้วยเหตุนี้แนวคิดเรื่องบันไดปลาโจนทางศิลปะจึงเกิดขึ้นเพื่อเป็นแนวคิดที่ใช้อธิบายการสืบทอดผู้ชม เนื่องจากหากสื่อพื้นบ้านต้องการพัฒนาตลาดผู้ชมให้มีคุณภาพ การจัดชั้นบันไดปลาโจนให้กับผู้ส่งสารและผู้รับสารรุ่นใหม่ๆ ได้ค่อยๆ ไต่ขึ้นไป แบบบันไดปลาโจน โดยขั้นแรกอาจจะต้องเอาสนิยมของผู้รับสารเป็นที่ตั้ง ซึ่งอาจจะเป็นสื่อพื้นบ้านแบบกลายเป็นไปแล้ว จากนั้นค่อยๆ ไต่ไปสู่ขั้นที่เอาศิลปินเป็นตัวตั้ง หรือเป็นแบบตัวจริงเสียงจริง โดยสามารถอธิบายได้ดังนี้



ภาพที่ 2.7 แสดงแนวคิดเรื่องบันไดปลาโจนทางศิลปะ

ที่มา: กาญจนา แก้วเทพ, กำจร หลุยยะพงศ์, เกียรติศักดิ์ ม่วงมิตร, เขียรชัย อิศรเดช, พระมหาบันเท็ง ปัญฑิต, พระมหาบุญช่วย สิริธโร, และคณะ (2548, น. 22)

ซึ่งจากสภาพการณ์ของเพลงซอของจังหวัดเชียงราย ควรต้องมีการสร้างบันไดปลาโจน ทั้งผู้ส่งสาร ซึ่งได้แก่ ช่างซอ และผู้ชม ดังนั้นแนวคิดการสืบทอดช่างซอและการสร้าง ผู้ชมรุ่นใหม่ “ที่ดูเป็น” (Smart Audience) มีความรู้ ความเข้าใจ และความคิ่มค่าอย่างสุนทรีย์ในการแสดงของ เพลงซอ ก็เป็นแนวทางที่ควรได้รับการส่งเสริมอย่างต่อเนื่องจากผู้มีส่วนเกี่ยวข้อง



#### 2.4.5 แนวคิดทุนทางวัฒนธรรม (culture capital) และรสนิยมทางวัฒนธรรม (cultural tastes)

สำหรับแนวคิดเรื่องทุนทางวัฒนธรรมนั้น เนื่องจากผู้วิจัย มองเพลงซอ ว่าเป็นเสมือน ทุนประเภทหนึ่ง ที่มีการสะสม ปรับแปลง และต่อรอง กับผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับเพลงซอในแต่ละ กลุ่ม ซึ่งแต่ละยุคสมัยก็จะมีจุดประสงค์ที่แตกต่างกัน ดังนั้นทุนทางวัฒนธรรม จึงเป็นเรื่องที่ น่าสนใจเนื่องจากการดำรงอยู่ท่ามกลางการต้านกระแสทุน ทั้งทุนเศรษฐกิจ ทุนสังคม ทุนสัญลักษณ์วัตถุ การมีทุนวัฒนธรรมที่เป็นพลังที่สามารถต่อรองกับภายนอก ก็จะเป็นประเด็นที่ นำมาใช้ในการสืบทอดได้

นักวิชาการคนสำคัญที่ได้นำเสนอแนวคิดเรื่องทุนทางวัฒนธรรมไว้อย่างน่าสนใจได้แก่ ปิแอร์ บูร์ดิเยอ (Pierre Bourdieu) ซึ่งเป็นนักสังคมวิทยาแห่งวัฒนธรรม (sociology of culture) โดยมีวิธีการทำงานเช่นเดียวกับนักเศรษฐศาสตร์การเมืองทั่วไป คือ ทำการวิเคราะห์สภาพสังคมที่กำลัง เป็นอยู่ รวมทั้งมีการนำ เกณฑ์ (categories) ต่างๆ มาใช้ เช่น ชนชั้น การครอบงำ ฯลฯ มาใช้เป็น เครื่องมือในการวิเคราะห์ นอกจากนี้ยังได้พัฒนาปรับปรุงเครื่องมือการวิเคราะห์ของ เศรษฐศาสตร์การเมืองให้สอดคล้องกับสภาพความเป็นจริงของสังคมปัจจุบัน ซึ่งประเด็นในงาน สื่อสารศึกษา กล่าวได้ว่า บูร์ดิเยอ เป็นผู้บุกเบิกแนวทางการศึกษา สังคมวิทยาแห่งสินค้าเชิง สัญลักษณ์ (sociology of symbolic goods) โดยสนใจเรื่องรูปแบบการบริโภคของผู้คนในยุคปัจจุบัน ปรับขยายแนวคิดเรื่องชนชั้น ออกไปจากมิติทางเศรษฐกิจสู่มิติทางวัฒนธรรม และขยายประเภท ของ “ทุน” จากทุนทางเศรษฐกิจ ออกไปเป็น “ทุนทางวัฒนธรรม” โดยนิยามทุนว่า สิ่งใดจะมี สภาวะกลายเป็นทุนนั้น ก็เมื่อสิ่งนั้นได้ทำหน้าที่ในฐานะ “ความสัมพันธ์เชิงอำนาจทางสังคม” (function as a social relation of power) โคนทุนสามารถโอนถ่ายไปมาซึ่งกันและกันได้ และ จำเป็นต้องมีการนำมาปฏิบัติ (practice) และต้องวิเคราะห์ความสัมพันธ์ทางสังคมระหว่าง ผู้กระทำการนั้นด้วย มิติเชิงสัญลักษณ์ของชนชั้นที่ปรากฏในโลกที่เป็นจริง ในเรื่องรสนิยมเห็นว่าการกระทำของปัจเจกเหล่านี้มิใช่เป็นเรื่อง “ส่วนตัวของบุคคล” หากแต่ “มีต้นกำเนิดมาจากสังคม (social origins) บูร์ดิเยอเห็นด้วยกับสมมติฐานของเดอว์ ไคม์ (Durkheim) ที่ว่า บรรดาความคิด การ รับรู้ การชื่นชมเห็นคุณค่า และการกระทำต่างๆ ของคนในแต่ละชนชั้นนั้นล้วนแล้วแต่มีต้นกำเนิด จากสังคมทั้งสิ้น การวิเคราะห์วิถี/ลีลาชีวิต (lifestyle) แบบแผนการบริโภคทางวัฒนธรรมที่สอดคล้อง กับฐานะทางชนชั้นของแต่ละกลุ่ม การรักษาความแตกต่างในเรื่องรูปแบบการบริโภคนั้นแหละเป็น เครื่องมือสำคัญในการรักษาความแตกต่างทางชนชั้นเอาไว้ สื่อสารมวลชนมีบทบาทอย่างสำคัญใน กระบวนการแลกเปลี่ยน สะสม ขยายทุน

Bourdieu (1993, pp. 31-35; 1997, pp. 46-75) ได้ขยายแนวคิดเรื่องทุน โดยแบ่งทุนออกเป็น 4 ประเภทให้กว้างขึ้น ประกอบด้วย ทุนทางเศรษฐกิจ ทุนทางวัฒนธรรม ทุนทางสังคม และทุนทางสัญลักษณ์มีรายละเอียดดังนี้

1. ทุนทางเศรษฐกิจ (economic capital) ประกอบด้วยทุนตามความหมายของมาร์กซ์ รวมถึงการครอบครองในทางเศรษฐกิจที่ช่วยเพิ่มความสามารถของผู้กระทำในสังคม ขณะเดียวกันก็สามารถเปลี่ยนรูปเป็นเงินได้อย่างตรงไปตรงมาและทันทีทันใด และอาจถูกทำให้เป็นสถาบันในรูปของสิทธิในทรัพย์สิน ทุนประเภทนี้ ได้แก่ รายได้ ทรัพย์สิน/ความมั่งคั่งที่สะสมเอาไว้ เงินทองสิ่งของที่มีราคาเช่น ที่ดิน อาคารบ้านเรือน เครื่องเพชรนิลจินดา รถยนต์/หุ้น ฯลฯ รูปแบบของทุนประเภทนี้จะดำเนินอยู่ใน field เศรษฐกิจ แต่อาจสามารถโยกย้ายไหลซึมผ่านไปยัง field อื่นๆ ได้

ทุนประเภทนี้ เป็นรูปแบบทุนที่มีเหตุผล ซึ่งหมายความว่า ประการแรก สามารถคิดคำนวณเป็นปริมาณที่แน่นอนได้ สามารถระบุรูปแบบได้อย่างแน่ชัด ดังนั้นจึงเป็นการง่ายที่จะศึกษา ทุนประเภทนี้ไม่ว่าจะเป็นการวิเคราะห์การสะสมทุน การครอบครองทรัพย์สิน การแลกเปลี่ยน/ถ่ายโอน

2. ทุนทางวัฒนธรรม (cultural capital) ที่บูร์ดิเยอได้ แบ่งรูปแบบย่อยของทุนวัฒนธรรมออกเป็น 3 รูปแบบคือ

2.1 Objectified form ได้แก่ ทุนวัฒนธรรมที่อยู่ในรูปแบบของวัตถุ เช่น หนังสือ รูปภาพ ซีดี ฯลฯ ที่ปัจเจกบุคคลครอบครองเป็นเจ้าของ

2.2 Institutionalized form ได้แก่ ทุนวัฒนธรรมที่อยู่ในรูปแบบของสถาบัน เช่น คุณภาพ/ชื่อเสียงของสถาบันการศึกษา เป็นต้น

2.3 Embodied form ได้แก่ สมรรถนะด้านวัฒนธรรมของปัจเจกบุคคล เช่น ความสามารถรอบรู้ที่จะพูดเรื่องศิลปะ การมีบุคลิกที่สง่างาม สามารถวางท่าทางได้อย่างงดงาม เปรียบเสมือนมูลค่าแลกเปลี่ยน (exchange value)

โดยมูลค่าของทุนวัฒนธรรมจะดำเนินงานอยู่ใน field วัฒนธรรม ที่บูร์ดิเยอเห็นว่า โลกสมัยใหม่ ระบบการศึกษาเป็น field วัฒนธรรมที่สำคัญที่สุด เป็นตัวผลิตซ้ำเพื่อสืบทอดโครงสร้างชนชั้นในสังคม เพราะระบบการศึกษามีความเกี่ยวข้องกับทุนทางวัฒนธรรม

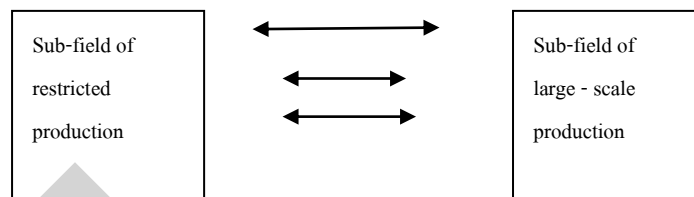
3. ทุนทางสังคม (social capital) ที่ถูกสร้างโดยอำนาจทางสังคม และขึ้นอยู่กับ การปฏิบัติอย่างสม่ำเสมอของความไม่เท่าเทียมกันรวมถึงความใกล้ชิดในสังคม การคงอยู่ของเครือข่าย ความสัมพันธ์ มิได้เป็นไปโดยธรรมชาติหรือได้มาโดยสังกมสร้าง หากเป็นผลผลิตของความพยายามที่ไม่สิ้นสุดของสถาบันทางสังคม โดยบูร์ดิเยอเห็นว่า ทุนทางสังคมเป็นเสมือนทรัพยากร

อย่างหนึ่งที่สามารถเอื้ออำนวยประโยชน์ให้ได้ และทุนทางสังคมจะกระจายอยู่ตาม field ต่างๆ เช่น เพื่อนร่วมรุ่น เพื่อนโรงเรียนเดียวกัน คนหมู่บ้านเดียวกัน เป็นต้น

4. ทุนทางสัญลักษณ์ (symbolic capital) ที่เกิดขึ้นจากเกือบทุกที่ที่บุคคลรับรู้และยอมรับว่ามีอยู่ อาทิ ศักดิ์ศรี สถานภาพ อำนาจ ทุนทางสัญลักษณ์ อาจมาจากการที่ปัจเจกมีทุนทางเศรษฐกิจเป็นพื้นฐาน และเมื่อมีทุนทางสัญลักษณ์ก็สามารถเปลี่ยนเพื่อให้ได้มาซึ่งทุนทางเศรษฐกิจได้ อย่างไรก็ตามทุนประเภทนี้ดูได้ยากและไม่สามารถระบุให้ชัดเจนไปว่าได้ดำเนินงานอยู่ใน field แบบใด สำหรับสังคมที่มีการแบ่งงานกันสูงมาก ความมีชื่อเสียงจะแยกอยู่ตามสาขา/แวดวง/วงการต่างๆ และอาจจะรู้จักกันดีเฉพาะในแวดวงเท่านั้น แต่การเข้าถึงสื่อมากขึ้นของคนยุคใหม่ ก็อาจทำให้มองเห็นกระบวนการสะสมแยกเปลี่ยนทุนสัญลักษณ์ได้พอมากขึ้น

โดย ทุนวัฒนธรรมและทุนสัญลักษณ์ต้องมีกระบวนการผลิตซ้ำเพื่อสืบทอดด้วย มูลค่าของทุนวัฒนธรรมจะดำเนินงานอยู่ใน field วัฒนธรรม ซึ่งสื่อมวลชนจะเป็นสถาบันที่เกี่ยวข้องกับกระบวนการสะสมและการแลกเปลี่ยนเพิ่มพูนทุนวัฒนธรรมทั้ง 3 ประเภทโดยตรง ผลลัพธ์ที่เกิดขึ้นจากทุนวัฒนธรรม คือ “รสนิยม” (taste) ซึ่งเป็นกลไกสำคัญในการแสดงความแตกต่างของชนชั้นและเป็นเครื่องชำระรักษาโครงสร้างชนชั้นให้อยู่ต่อไป โดย “field” เป็นเครือข่ายทางสังคมที่ประกอบด้วยตำแหน่งย่อยๆ หรือ field ย่อยๆ ที่มี practice อันมีลักษณะที่ร่วมมือกันหรือแข่งขันกัน เป็นหน่วยในการวิเคราะห์ practice แบ่งแยกออกเป็น 2 ระดับ คือ field ใหญ่ และ field ย่อย ซึ่งอาจมีการต่อสู้กันในแต่ละ field ย่อย และมีการต่อสู้ระหว่าง field ย่อยกับ field ใหญ่ นอกจากนี้ field ด้านการผลิต (production) แล้ว ก็ยังต้องมี field ของการบริโภค (consumption) ที่จำเป็นต้องมีสถาบันต่างๆ เข้ามาร่วมมือทำการสร้างสรรค์

ในทางสังคมวิทยา มโนทัศน์เกี่ยวกับ field ของ บูร์ดิเยอ หมายถึง สนาม สนามทดลองหรือ วงการ สื่อถึงโครงสร้าง / พื้นที่ทางสังคมที่มีการประชันขันแข่งกันด้วยความรู้ รสนิยม หรือวัฒนธรรมระหว่างคนกลุ่มต่างๆ ในสังคม โดยการแสดงออกผ่านการปฏิบัติในรูปแบบต่างๆ แนวทางของ บูร์ดิเยอ ซึ่งสนใจศิลปะในฐานะเป็นทุนทางวัฒนธรรม / สังคม (cultural / social capital) ดังที่พบว่า การบริโภคกีฬา / ศิลปะ ก็มีลักษณะผูกพันกับชนชั้น (class orientation)



ภาพที่ 2.8 field ใหญ่ของการสื่อสารในโลกปัจจุบัน

ที่มา: พรหมแดนความรู้ทางมานุษยวิทยา, (2544)

สำหรับ sub-field แรกเป็น field ที่เกิดมาก่อนยุคสมัยปัจจุบัน เป็น field ที่ผลิตงานสื่อสารแบบดั้งเดิม เช่น สื่อพื้นบ้าน วรรณกรรม นวนิยาย เรื่องเล่าในตำนาน ฯลฯ ในยุคปัจจุบัน sub-field นี้มีการผลิตผลผลิตทางวัฒนธรรมไม่มากนักและมีจำนวนจำกัด ส่วนอีก sub-field หนึ่งเป็น field ที่มีการผลิตขนาดใหญ่ ซึ่งหมายถึง field การผลิตสื่อสารมวลชน โดยความสัมพันธ์ระหว่าง field ทั้งสองนี้อาจจะมีทั้งการต่อสู้ช่วงชิงทรัพยากรกัน และในเวลาเดียวกันก็มีการร่วมมือกัน

บูร์ดิเยอได้ขยายความเรื่องของทุนในแง่ที่เป็นมากกว่าทุนทางเศรษฐศาสตร์ซึ่งเป็นทุนที่เกี่ยวข้องกับการแลกเปลี่ยนทางวัตถุ คือ เป็นทุนที่อยู่ในรูปแบบ สิ่งที่ไม่ใช่วัตถุและไม่เกี่ยวกับรูปแบบทุนทางเศรษฐศาสตร์ นั่นคือ ทุนทางวัฒนธรรมและทุนทางสัญลักษณ์ โดยบูร์ดิเยอแสดงให้เห็นว่าทุนสามารถเปลี่ยนรูปเป็นแบบต่างๆ ได้อย่างไร สามารถได้มา ถูกแลกเปลี่ยน และเปลี่ยนรูปไปเป็นรูปแบบอื่นได้อย่างไร

กล่าว่า ทุนทางวัฒนธรรม แสดงให้เห็นอำนาจที่ไม่เกี่ยวกับเศรษฐศาสตร์ เช่น ภูมิหลังของครอบครัว ชนชั้นทางสังคม ระดับการศึกษา ความแตกต่างทางทรัพย์สิน ฯลฯ โดยทุนทุกประเภทสามารถได้รับมาจากทุนทางเศรษฐศาสตร์โดยผ่าน ความพยายามที่จะเปลี่ยนรูป เป็นรากฐานที่อยู่ในทุนทางเศรษฐศาสตร์ แต่ ทุนรูปแบบต่างๆ ดังกล่าวจะไม่สามารถถูกลดลงไปให้อยู่ในรูปของทุนทางเศรษฐศาสตร์ได้อย่างสมบูรณ์ ทุนทางวัฒนธรรมและทุนทางสังคมยังคงมีผลอยู่มากเพราะทุนเหล่านี้ปิดบังไม่ให้เห็นความสัมพันธ์ที่มีต่อทุนทางเศรษฐศาสตร์

นอกจากนี้ แนวคิดเรื่องทุนทางวัฒนธรรมยังเกี่ยวพันถึงบทบาทพิเศษของรสนิยมทางวัฒนธรรม ความรู้และความสามารถที่จะทำบทบาทที่สัมพันธ์กับกระบวนการของการสร้างรูปทางชนชั้นในสังคมร่วมสมัย ซึ่งมันมีผลกระทบเป็นการเฉพาะต่อการอธิบายทางสังคมวิทยาซึ่งชนชั้นกลางทำให้ตัวเองแตกต่างจากชนชั้นแรงงาน โดยอาศัยรสนิยมทางวัฒนธรรม ความรู้และ

ความสามารถ รสนิยมทางวัฒนธรรมยังมีบทบาทสำคัญในการแสดงความแตกต่างภายในชนชั้นกลางด้วยกัน เรื่องราวเหล่านี้และบทบาทของทุนทางวัฒนธรรมในการจัดการความแตกต่างทางชนชั้น ช่วยสร้างรูปแบบนโยบายทางวัฒนธรรมซึ่งเกี่ยวข้องกับการช่วยลดผลกระทบของการกีดกันทางสังคม แนวคิดเรื่องทุนทางวัฒนธรรมยังทำให้เกิดจุดเริ่มต้นที่จะเข้าใจว่าทำไมไม่เท่าเทียมกันในสังคมถูกสร้างขึ้นมาได้อย่างไร ในสังคมแห่งความหลากหลายด้วยวัฒนธรรม ('culture-drenched' societies) โดยทฤษฎีทุนทางวัฒนธรรมจะมุ่งสู่คำถามเรื่อง คุณค่าทางวัฒนธรรม (cultural values) ซึ่งสัมพันธ์กับบางสิ่งอย่างเช่น คำถามว่า อะไรที่ประกอบกันขึ้นเป็น “ความรู้” และความรู้นั้นสามารถถูกเรียนรู้ให้สำเร็จได้อย่างไร ความรู้นั้นถูกทำให้มีเหตุผลได้อย่างไร เป็นจุดเริ่มต้นคำถามเกี่ยวกับ อำนาจและอุดมการณ์ ซึ่งเป็นศูนย์กลางของการอภิปรายถึงความสำเร็จที่แตกต่างกัน โดยเฉพาะสามารถนึกถึงกลุ่มทางอำนาจ (powerful groups) ในสังคม ซึ่งสามารถที่จะทำปัญหาเหล่านี้ชัดเจน และการทำเช่นนั้น ก็จะทำให้เกิดประโยชน์ทางวัฒนธรรม

เนื่องจากการไม่มีวิถีทางที่เป็นจุดมุ่งหมาย (objective way) ของการแบ่งแยกให้เกิดแตกต่างระหว่างชนชั้นทางวัฒนธรรม (เช่น วัฒนธรรมชนชั้นสูง วัฒนธรรมชนชั้นกลาง และ วัฒนธรรมชนชั้นแรงงาน) ดังนั้น คุณค่าระดับสูงจึงไปขึ้นอยู่กับคุณค่าทางวัฒนธรรมของชนชั้นปกครอง (dominant cultural values) ลักษณะของชนชั้นสูงหรือชนชั้นปกครองจึงเป็นการก่อให้เกิดตำแหน่งทางอำนาจของพวกเขาอย่างชัดเจนในสังคมทุนนิยม ดังนั้น ชนชั้นปกครองจึงสามารถกำหนดความจริงของพวกเขาให้อยู่เหนือชนชั้นอื่น โดย ชนชั้นทางเศรษฐศาสตร์แต่ละชั้น จึงพัฒนา “วัฒนธรรมทางชนชั้น” (class culture) ให้อยู่ในแนวทางที่เป็นการออกไปพบเห็นสังคมโลกและทางแห่งการกระทำสิ่งที่อยู่ในโลก ฯลฯ สิ่งเหล่านี้เป็นสิ่งเฉพาะที่จะพัฒนาออกไปจากประสบการณ์ของแต่ละชนชั้นในสังคมโลก คำว่า ทุนทางวัฒนธรรมถูกนำมาใช้เพราะเปรียบเสมือนเงินตรา คือ มรดกทางวัฒนธรรม (cultural inheritance ) สามารถแปลงมาเป็นทรัพยากรทางสังคม (social resources) กล่าวได้ว่าสิ่งที่เป็นความมั่งคั่ง อำนาจ และสถานะทางสังคม (กาญจนา แก้วเทพ และสมสุข หินวิมาน, 2551, น. 542-553)

แม้จากการทบทวนแนวคิดของบูดิเยอร์ เกี่ยวกับทุนทางวัฒนธรรมที่ค่อนข้างจะมองทุนในเชิงลบเนื่องจากยุคนั้น ทุนจะถูกใช้เป็นเครื่องมือสำหรับบุตรีระหว่างชนชั้น แต่สำหรับการนำแนวคิดเรื่องทุนทางวัฒนธรรมมาศึกษาเพลงซอ จะให้ความสำคัญในมิติของการใช้ทุนทางวัฒนธรรมเป็นศักยภาพของท้องถิ่นที่ใช้ในการรักษาวัฒนธรรมหรืออัตลักษณ์ของชุมชน ในการต่อรองกับอำนาจจากผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับกลุ่มต่างๆ ที่ได้เข้ามาเพื่อผลประโยชน์บางอย่าง ว่าเพลงซอมีการใช้ทุนทางวัฒนธรรมต่อรองด้านอัตลักษณ์อย่างไรให้สามารถยืนหยัดอยู่ได้ในปัจจุบัน และการแปลงทุนจากทุนทางวัฒนธรรมเป็นทุนรูปแบบอื่นๆ เพื่อสืบทอดต่อไป

## 2.5 แนวคิดการผลิตและการผลิตซ้ำทางวัฒนธรรม (Cultural Production and Reproduction)

การผลิตและการผลิตซ้ำ แม้มีที่มาจากแนวคิดสำนักมาร์กซิสม์ (Marxism) หรือ เศรษฐศาสตร์การเมือง (Political Economy) โดยเริ่มต้นจากความสนใจที่จะศึกษาการผลิตในมิติ เศรษฐกิจ ที่เน้นพลังการผลิต (Productive Forces) ปัจจัยการผลิต (Means of Production) ความสัมพันธ์ทางการผลิต (Production Relations) และโครงสร้างอำนาจ (Power Structure) ที่เป็น ตัวสร้าง ผลิต กระจาย และบริโภค ต่อมา เรย์มอนด์ วิลเลียม (Raymond Williams) นักคิดสำนัก วัฒนธรรมศึกษาได้นำมาต่อขยายจากการผลิตในความหมายที่จำกัดอยู่เพียงการผลิตทาง เศรษฐกิจเป็นการผลิตทางวัฒนธรรม ความหมาย อุดมการณ์ โดยการผลิตและการผลิตซ้ำทาง วัฒนธรรมมีลักษณะคล้ายการผลิตและการผลิตซ้ำทางเศรษฐกิจ เนื่องจากต้องมีพลังการผลิต ทั้ง ด้านปัจจัยการผลิต และ แรงงาน ในขณะที่เดียวกันก็ต้องพิจารณาเกี่ยวกับความสัมพันธ์ทางการ ผลิต และความไม่เท่าเทียมกันหรือการกระจุกตัวของกรอบการครอบงำปัจจัยทางการผลิต (ฉัตรฯ ขมะวรรณ, 2537, น. 100)

โดยวัฒนธรรมจะดำรงอยู่ได้จะต้องผ่านกระบวนการผลิตซ้ำเพื่อสืบทอด โดยอาจจะ เลือกผลิตเฉพาะส่วนที่ยังคงมีคุณค่า ความหมาย และบทบาทหน้าที่ที่สำคัญต่อสังคม ซึ่งพบว่า เพลงซอยังคงมีการผลิตซ้ำทางวัฒนธรรมมาตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน แสดงให้เห็นว่าจะต้องมี ลักษณะบางอย่างที่ตอบสนองชุมชนได้ ซึ่งเรย์มอนด์ วิลเลียมส์ (R. Williams) แห่งสำนัก วัฒนธรรมศึกษา (อ้างถึงใน สมสุข หินวิมาน, 2548) ได้แบ่งวัฒนธรรมโดยใช้เกณฑ์เป็น 2 ประเภท คือ

1. วัฒนธรรมที่มีชีวิตอยู่ (Lived Culture) หมายถึง วัฒนธรรมทุกอย่างที่มีอยู่ใน ช่วงเวลาหนึ่งและในสถานที่หนึ่ง และเฉพาะคนที่มีชีวิตอยู่ในช่วงเวลานั้นและสถานที่นั้นเท่านั้นที่ จะเข้าถึงหรือสัมผัสวัฒนธรรมดังกล่าวได้

2. วัฒนธรรมที่ได้รับการบันทึกไว้ (Recorded Culture) อันได้แก่ บางส่วนเดียวของ วัฒนธรรมที่มีชีวิตอยู่ในกลุ่มแรก และได้รับการบันทึกหรือผลิตซ้ำเพื่อสืบทอด ซึ่ง R. Williams เรียกอีกคำหนึ่งว่า “วัฒนธรรมแห่งยุคสมัย” (Culture of period) ในทัศนะของ R. Williams แล้ว “วัฒนธรรมที่ได้รับการบันทึกไว้” ถือเป็นส่วนหนึ่งของ “ประเพณีการเลือกสรร” (Tradition of selection) กล่าวคือ ผู้คนจะมีกระบวนการจัดระบบและจัดลำดับความสำคัญของวัฒนธรรม และ เนื่องจากว่าในทุกชีวิตประจำวัน มีวัฒนธรรมที่ถูกสร้างใหม่ตลอดเวลา แต่ละประเพณีการ เลือกสรรจะทำหน้าที่คัดเลือกให้วัฒนธรรมบางอย่างเท่านั้นที่จะถูกผลิตซ้ำใหม่ให้มีชีวิตยืนยาว ซึ่ง ประเพณีการเลือกสรรนี้มักมีผลประโยชน์บางอย่างแอบแฝงเสมอ เช่น ผลประโยชน์ทางชนชั้น ผลประโยชน์ทางสุนทรียะ ผลประโยชน์ทางเศรษฐกิจการเมือง และผลประโยชน์ทางเพศ เป็นต้น

ดังนั้น ความจำเป็นของการศึกษาเพลงซอในลักษณะของ กระบวนการทางวัฒนธรรม (Cultural process) หรือกระบวนการผลิตทางวัฒนธรรม (Cultural production) จึงต้องพิจารณาตามแนวทางในการตั้งคำถามต่อสื่อพื้นบ้านของเรย์มอนด์ วิลเลียมส์ (R. Williams) ออกเป็น 4 ประเด็นหลักด้วยกัน คือ (สมสุข หินวิมาน, 2548)

- (1) สื่อพื้นบ้าน/ วัฒนธรรมท้องถิ่นหนึ่งๆ ได้รับการผลิตขึ้นมาได้อย่างไร/ ทำไม
- (2) วัฒนธรรมดังกล่าวมีการเผยแพร่ออกไปอย่างไร/ ทำไม
- (3) วัฒนธรรมพื้นบ้านนี้มีการบริโภคโดยผู้คนในสังคมหรือท้องถิ่นอย่างไร/ ทำไม
- (4) วัฒนธรรมนั้นๆ ได้รับการผลิตซ้ำหรือสืบทอดต่อไปอย่างไร/ ทำไม

โดย กลุ่ม วัฒนธรรมศึกษา ซึ่งสนใจเรื่องการผลิตซ้ำทางวัฒนธรรมให้คำอธิบายว่า เมื่อ “วัฒนธรรม” จำเป็นต้องมีกระบวนการผลิต กระบวนการนี้คล้ายคลึงกับการผลิตสินค้า กล่าวคือ ต้องมีองค์ประกอบการผลิต (Elements of Production) วัตถุประสงค์ มีตัวผู้ผลิต มีเครื่องมือการผลิต มีองค์ความรู้ในการผลิต มีสถานที่ มีกาลเวลา มีการแพร่กระจาย กระบวนการใช้ การบริโภค ผลผลิต รวมทั้งมีกลุ่มคนที่ใช้วัฒนธรรมนั้น

สำหรับการศึกษากฎมีปัญญาพื้นบ้านตามแนวทางวัฒนธรรมนิยม นี้อาจจะแบ่งระดับการวิเคราะห์ออกเป็น 2 ระดับ ดังนี้ (กาญจนา แก้วเทพ, 2539)

(1) การวิเคราะห์กระบวนการภายในของตัวการผลิตเอง ได้แก่ การวิเคราะห์องค์ประกอบย่อยๆ ของการผลิต โดยการวิเคราะห์องค์ประกอบภายในของกระบวนการผลิตนี้ช่วยอธิบายทั้งความอยู่รอดหรือความสูญสลายของกฎมีปัญญาหนึ่งๆ หรือช่วยอธิบายการคัดแปลงคลี่คลายกลายรูปของกฎมีปัญญาแต่ละอย่าง อันเนื่องมาจากการขาดหายหรือการเปลี่ยนแปลงในองค์ประกอบย่อยๆ เหล่านั้นเอง

(2) การวิเคราะห์ความสัมพันธ์ระหว่าง “กฎมีปัญญา” กับ “บริบท / โครงสร้างของชุมชน / สังคม” จากนิยามที่กล่าวมาข้างต้นว่ากฎมีปัญญาแต่ละอย่างเป็นปฏิกิริยา / ความพยายามที่มนุษย์จะจัดการกับบริบทสภาพแวดล้อมของเขา บริบทแวดล้อมจึงเป็นเสมือน “บ่อเกิด” ของกฎมีปัญญา และหากบ่อเกิดนั้นเปลี่ยนแปลงไป ตัวกฎมีปัญญาเองก็ย่อมผันแปรตาม นอกจากนี้ ในแง่ของการผลิตซ้ำเพื่อสืบทอดนี้ จำเป็นต้องมีการวิเคราะห์ทั้งในระดับที่เป็นรูปธรรม (Visible) หรือลักษณะที่มองเห็น จับต้อง สัมผัสได้ และในระดับที่เป็นนามธรรม (Invisible) หรือเข้าใจถึงความหมายที่ถูกผลิตซ้ำและเปลี่ยนแปลงได้

ดังนั้นการนำแนวคิดการผลิตซ้ำทางวัฒนธรรมมาใช้ในการวิเคราะห์การผลิตซ้ำของเพลงซอ จึงครอบคลุมมิติของกระบวนการผลิต (Cultural Production) การแพร่กระจาย (Distribution) การบริโภค (Consumption) และการผลิตซ้ำ (Reproduction) โดยศึกษาให้ครบทั้งใน

ส่วนองค์ประกอบการสื่อสาร ซึ่งประกอบด้วย ผู้ส่งสาร สาร ช่องทางการสื่อสาร และผู้รับสาร หรือส่วนที่มองเห็น สามารถจับต้องสัมผัสได้ เปรียบได้กับส่วนที่เป็นรูปแบบ และส่วนที่มองไม่เห็น ด้านคุณค่าและความหมายของเพลงขอ ที่ต้องอาศัยการวิเคราะห์และตีความ ซึ่งจะทำให้เห็นกระบวนการทางวัฒนธรรมที่มีความเคลื่อนไหว ในการเลือกสรรคุณลักษณะที่สำคัญของเพลงขอเพื่อการดำรงอยู่และสืบทอดต่อไป

## 2.6 ทฤษฎีหน้าที่นิยมของสื่อพื้นบ้าน (Functionalism of Folk Media)

ทฤษฎีหน้าที่นิยมของสำนักหน้าที่นิยม เป็นทฤษฎีทางสังคมวิทยาที่ถูกนำมาใช้ในการพิจารณาความสำคัญของสื่อในฐานะเป็นระบบย่อยในสังคม มีความสัมพันธ์ต่อการเกาะเกี่ยวสังคม (Social Cement) ทำหน้าที่ตอบสนองความต้องการของสังคม ทั้งในระดับปัจเจกบุคคล และกลุ่มคน โดยสื่อที่มีคุณค่าต่อการดำรงอยู่ เพื่อสืบทอด อนุรักษ์ นั้น ควรจะต้องเป็นสื่อที่มีบทบาทหน้าที่ที่สำคัญต่อสังคม ซึ่งจะเห็นได้ว่า สื่อพื้นบ้านได้ทำหน้าที่ที่เป็นประโยชน์ต่อสังคมตลอดมา แม้จะมีสื่อมวลชน หรือสื่อสมัยใหม่เข้ามาเบียดแทรก แต่ด้วยคุณสมบัติอันเป็นอัตลักษณ์เฉพาะบางประการที่สื่ออื่นไม่สามารถทำหน้าที่ทดแทนได้ ทำให้สื่อพื้นบ้านยังคงดำรงอยู่ได้ ดังนั้นสื่อพื้นบ้านที่ยังคงอยู่ ดังเช่น เพลงขอ จึงต้องมีบทบาทหน้าที่ที่สำคัญต่อสังคมสืบมา แต่เมื่อบริบททางสังคมเปลี่ยนแปลงไป บทบาทหน้าที่ของสื่อพื้นบ้านจึงจำเป็นต้องมีการปรับเพื่อให้ยังคงบทบาทหน้าที่ที่สำคัญในการรับใช้สังคมต่อไปได้

โดย Wright, C. (อ้างถึงใน กาญจนา แก้วเทพ, 2544) ให้คำจำกัดความหน้าที่ว่าเป็นผลลัพธ์ที่เกิดตามมาของการกระทำขององค์ประกอบย่อยๆ ของระบบใหญ่ทั้งหมดซึ่งเปรียบเสมือนร่างกายของมนุษย์ หากสังคมต้องการสืบทอดให้ยั่งยืน บรรดาสถาบันของสังคมรวมทั้งสื่อพื้นบ้านที่เป็นระบบย่อย มี “หน้าที่อบรม” หรือบางครั้งเรียกว่า “การถ่ายทอดทางวัฒนธรรม” (Cultural Transmission) และจะต้องทำหน้าที่ “ควบคุมทางสังคม” (Social Control) อีกด้วยเพื่อให้สมาชิกในสังคมเชื่อฟังและปฏิบัติตาม โดยกลุ่มชุมชนแต่ละแห่งจะมีการสร้างวัฒนธรรมขึ้นมาเพื่อทำหน้าที่ตอบสนองความต้องการของคนในสังคม ซึ่งวัฒนธรรมพื้นบ้านหรือสื่อพื้นบ้านเป็นกลไกทางสังคมประการหนึ่งที่ถูกมนุษย์สร้างขึ้นเพื่อใช้เป็นเครื่องมือสื่อสารกันภายในกลุ่มสืบต่อกันมา และยังมีรูปแบบที่หลากหลาย ในท้องถิ่นต่างๆ เป็นของตนเอง หรืออาจนำมาจากถิ่นอื่นแล้ว เนื่องจากเห็นว่ามีคุณค่า หรือมีประโยชน์ต่อการดำเนินชีวิตในชุมชน

ดังนั้น สื่อพื้นบ้านในฐานะระบบย่อยได้แสดงถึงบทบาทหน้าที่และความสำคัญในมิติต่างๆ โดย สำนักหน้าที่นิยมถือว่า “วัฒนธรรมหรือการสื่อสาร” เป็นสถาบันย่อยอันหนึ่งของสังคม



ซึ่งต้องพึ่งพาอาศัยกัน ทำงานสอดคล้องประสานกัน ตอบสนองความต้องการเฉพาะส่วนและความต้องการโดยรวมเพื่อรักษาเสถียรภาพ (Stability) ให้ระบบทั้งระบบมีความสมดุลกัน

ทั้งนี้ กาญจนา แก้วเทพ (2548) อธิบายเกี่ยวกับหน้าที่นิยามของสื่อพื้นบ้านว่า หน้าที่ต่างๆ ที่ถูกค้นพบนั้นย่อมต้องมีผู้ทำหน้าที่ซึ่งก็คือ โครงสร้างขององค์ประกอบต่างๆ ในสังคม โดยโครงสร้างดำรงอยู่ได้เพราะมีหน้าที่ ซึ่งโครงสร้างและหน้าที่ต่างมีความเป็นเหตุเป็นผลของกันและกัน อธิบายได้ดังนี้คือ

โครงสร้าง (Structure) ในที่นี้ หมายถึง ตัวสื่อพื้นบ้านที่ปรากฏ แก่โสตประสาทหรือการสัมผัส ทำให้ได้เห็น ได้ยิน ได้รับรู้ ถ้าเทียบกับต้นไม้ก็เป็นส่วนต้นที่โผล่พื้นดิน สามารถสังเกตเห็นได้ง่าย ในต้นไม้ที่เป็น โครงสร้างหนึ่งนี้อาจมีโครงสร้างย่อยๆ อยู่ เป็นโครงสร้างย่อยหลายๆ อย่างที่เป็นส่วนหนึ่งของคุณลักษณะปลีกย่อยของสื่อพื้นบ้าน ที่มีวิธีที่จะเข้ามารวมกันเป็นโครงสร้างใหญ่แล้วทำงานสอดคล้องประสานกัน

หน้าที่ (Function) เป็นปฏิกิริยาอย่างหนึ่งของสื่อพื้นบ้าน ที่มีต่อบริบทรอบๆ โดยหน้าที่หมายถึง ความสามารถในการให้คุณประโยชน์แก่ผู้เกี่ยวข้อง (stakeholders) กับสื่อพื้นบ้านนั้นในประเด็นต่างๆ ไม่ว่าจะเป็นการให้ความสุข ความบันเทิงหรือสาระ คุณค่าของชีวิตของชุมชน ฯลฯ ซึ่งหน้าที่เป็นความสัมพันธ์ ของโครงสร้างต่อสิ่งอื่นๆ หมายความว่า หน้าที่จะไม่ปรากฏตัวหากโครงสร้างนั้นตั้งอยู่โดดๆ โดยไม่มีความสัมพันธ์กับสิ่งอื่นใด ดังนั้น เราจะมองเห็นการทำหน้าที่ของสื่อพื้นบ้านเมื่อมีสิ่งอื่นมาประกอบ นอกจากนี้ ยังได้ กล่าวสรุปถึง “หน้าที่นิยาม” แบบมีพลวัต (Dynamic Functionalism) ว่าแนวคิดเรื่องบทบาทหน้าที่ของสื่อพื้นบ้านต่อชุมชนนั้นเป็นการตอบคำถามว่า การมีสื่อพื้นบ้านนั้นจะมีประโยชน์อะไรต่อชุมชนหรือจะช่วยแก้ไขปัญหาอะไรของชุมชนได้บ้าง หรือในทางตรงกันข้าม หากสื่อพื้นบ้านสูญหายไป จะก่อให้เกิดปัญหาอะไรตามมา มีลักษณะเป็นกระบวนการทางวัฒนธรรมที่มีความสัมพันธ์กับบริบทชุมชนและคนผู้เป็นเจ้าของวัฒนธรรม สื่อพื้นบ้านจึงจำเป็นที่จะต้องมีการผลิตซ้ำหน้าที่และองค์ประกอบการสื่อสารต่างๆ อยู่ตลอดเวลาจึงจะสามารถรับใช้ชุมชนได้

โดยแนวคิดหลักของทฤษฎีหน้าที่นิยาม สามารถสรุปได้ดังนี้ (กาญจนา แก้วเทพ, 2548)

1. การทำหน้าที่/ไม่ทำหน้าที่/ทำหน้าที่ผิดเพี้ยนไป (Function/Dysfunction/Non-Function)

สถาบันย่อยๆ ของแต่ละสังคมนั้นทำหน้าที่หรือไม่ทำหน้าที่ หรือทำหน้าที่ผิดไป หากสื่อพื้นบ้านได้ตอบสนองหน้าที่ดังกล่าว ย่อมแสดงว่ามีการทำหน้าที่ (Function) หากเป็นการกระทำที่ให้ผลตรงกันข้ามเป็นการทำหน้าที่ผิดเพี้ยนไป (Dysfunction) และหากไม่มีผลเกิดตามมาจากการกระทำบทบาทหน้าที่ก็จะเป็นการไม่ทำหน้าที่ (Non-Function)

## 2. การทำหน้าที่เปิดเผยและหน้าที่แฝงเร้น (manifest/latent Function)

เกณฑ์ที่ใช้ในการวัดคือ ความตั้งใจ และการรู้ตัวของผู้ที่เกี่ยวข้องกับการสื่อสาร หน้าที่เปิดเผย (Manifest function) จึงเป็นผลลัพธ์ที่เกิดขึ้นตามมาโดยที่ผู้สื่อสารที่ตั้งใจและรู้ตัวมาก่อน ส่วนหน้าที่แฝงเร้น (Latent Function) ก็เป็นผลลัพธ์ที่เกิดขึ้นตามมาโดยที่ผู้สื่อสารไม่ได้ตั้งใจและไม่รู้ตัวมาก่อน

3. เมื่อเกิดความต้องการของปัจเจกบุคคล/กลุ่ม/สังคมนั้น มีวิธีการและสถาบันที่จะตอบสนองความต้องการได้ และในกรณีที่สถาบันเหล่านั้นไม่กระทำหน้าที่ก็จะมีสถาบันอื่นๆ เข้ามาทำหน้าที่แทน

ทั้งนี้ Lasswell, H. (อ้างถึงในกาญจนา แก้วเทพ, 2549ข, น. 133) ได้กล่าวถึงความสำคัญของการสื่อสารในการธำรงรักษาเสถียรภาพของสังคม ผ่านสถาบันซึ่งเป็นระบบย่อยต่างๆ โดยแบ่งหน้าที่ของสื่อไว้ดังต่อไปนี้

### 1. หน้าที่ในการให้ข่าวสาร/ระแวดระวังสอดส่องดูแล (Surveillance)

เพื่อคอยติดตาม รายงาน การเกิดขึ้นของเหตุการณ์ และปฏิกิริยาตอบโต้ ส่วนใหญ่สื่อจะสอดส่องและรายงานเหตุการณ์ร้าย ที่จะเป็นตัวการบ่อนทำลายเสถียรภาพของระบบในสังคมเป็นหลัก ซึ่งต้องนำมาเปิดเผยให้สาธารณชน

### 2. หน้าที่ในการประสานและสร้างความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันของสังคม (Correlation)

เป็นหน้าที่ที่มากกว่าการรายงานข่าว โดยเพิ่มการตีความ การให้คำอธิบาย และชี้แนะ เพื่อให้ทุกส่วนของสังคมที่สื่อเข้าถึงมีความเข้าใจและเกิดการกระทำในทิศทางที่เป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน ซึ่งเน้นมิติของพื้นที่ (Space) ที่ไม่ว่าคนทุกกลุ่ม ทุกแห่งหน จะได้รับการชี้แนะให้มีความคิดเป็นเอกภาพ

### 3. หน้าที่ในการสืบทอดวัฒนธรรมของสังคม (Cultural Transmission)

โดยเป็นหน้าที่ที่เน้นหนักในแง่ของกาลเวลา (Time) เนื่องจากวัฒนธรรมเป็นสมบัติของส่วนรวมของสังคมที่จะต้องสืบทอดให้เกิดความต่อเนื่องยืนยาวจากรุ่นสู่รุ่น โดยสื่อได้รับมอบหมายบทบาทให้ช่วยพิทักษ์รักษามรดกของสังคมให้สืบทอดอย่างยั่งยืนต่อไป

นอกจากนี้ Wright, C. (อ้างถึงใน กาญจนา แก้วเทพ, 2544) ได้ขยายบทบาทเพิ่มเติมอีกประการหนึ่งคือ

#### 4. หน้าที่ในการให้ความบันเทิง (Entertainment)

เนื่องจากวัฒนธรรมมีหลายส่วนที่เกี่ยวข้องกับการละเล่นหรือการแสดง ที่ให้ความสนุกสนาน รื่นเริง ดังนั้นสื่ออาจทำหน้าที่ให้ความบันเทิงเป็นหลัก หรือควบคู่ไปกับการทำหน้าที่ในการให้ข้อมูลข่าวสาร และสาระประโยชน์

อย่างไรก็ดี บทบาทหน้าที่ของสื่อตามทฤษฎีหน้าที่นิยามที่ผ่านมา จะอยู่ในขอบเขตบทบาทหน้าที่ของสื่อมวลชนเป็นหลัก แม้สื่อมวลชนกับสื่อพื้นบ้านจะเป็นสื่อในการสื่อสารเหมือนกัน แต่ก็มีแตกต่างกัน โดยสื่อมวลชนจะมีลักษณะความเป็นมาตรฐานในการทำงาน และกฎเกณฑ์ที่เป็นกรอบกำหนดไว้ค่อนข้างเคร่งครัด แต่สื่อพื้นบ้านมีความหลากหลายตามลักษณะความต้องการของท้องถิ่น ดังนั้นจึงไม่สามารถนำกรอบแนวคิดบทบาทหน้าที่ตามทฤษฎีหน้าที่นิยามมาศึกษาสื่อพื้นบ้านได้เลยทีเดียว โดยจากแนวคิดสำนักแฟรงเฟิร์ต ในกลุ่มทฤษฎีวิพากษ์ ได้กล่าวถึงบทบาทหน้าที่ของสื่อพื้นบ้านที่หลากหลายกว่าสื่อมวลชนไว้ ดังนี้ (กาญจนา แก้วเทพ, 2539)

1. การทำหน้าที่ปลดปล่อยแรงผลักดันทางเพศ
2. การสร้างความสามัคคีระหว่างกลุ่มคนต่างๆ
3. การช่วยให้คนพัฒนาด้านภูมิปัญญา
4. การวิพากษ์วิจารณ์สังคม
5. การให้การศึกษาและสร้างจิตสำนึกทางการเมือง
6. การมีความสัมพันธ์กับชีวิต
7. การให้ความบันเทิง

ซึ่ง สำนักแฟรงเฟิร์ต ได้ข้อค้นพบว่า การที่สื่อพื้นบ้านมีบทบาทหน้าที่มากกว่าสื่อมวลชน มาจากสาเหตุที่สื่อพื้นบ้านไม่ได้ถูกผลิตเป็นแบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม (Culture Industry) ที่เน้นมาตรฐานเดียวกัน ซึ่งถ้าสื่อพื้นบ้านเข้าสู่ระบบการผลิตแบบอุตสาหกรรมไปนั้น ก็อาจจะสูญเสียการทำบทบาทหน้าที่ต่อสังคมบางอย่างได้

ในการศึกษาบทบาทหน้าที่ของสื่อพื้นบ้านในลักษณะความเป็นพลวัต ยังจำเป็นต้องมีการประเมินการทำบทบาทหน้าที่เปรียบเทียบในช่วงระยะเวลาที่แตกต่างกันด้วยดังนี้ (กาญจนา แก้วเทพ, 2548)

1. หน้าที่สืบเนื่อง ได้แก่ หน้าที่ที่สืบต่อมาจากในอดีตจนถึงปัจจุบัน
2. หน้าที่หายไป ได้แก่ หน้าที่ที่ไม่พบเห็นอีกเนื่องจากการเปลี่ยนแปลงของสังคม
3. หน้าที่คลี่คลาย ได้แก่ หน้าที่ที่คลายตัว หรือยับยั้งชั่งใจจากหน้าที่เดิม เป็นการปรับประยุกต์ แต่ยังคงมีบางส่วนที่เหมือนเดิมหรือลดลง

4. หน้าที่เพิ่มเติม ได้แก่ หน้าที่ที่ไม่เคยมีมาก่อน แต่มีการปรับเพิ่มจากหน้าที่เดิม นอกจากนี้ ในการทำบทบาทหน้าที่ของสื่อพื้นบ้านยังสามารถศึกษาได้ในระดับต่างๆ ดังนี้ (กาญจนา แก้วเทพ, 2548)

1. ระดับปัจเจกบุคคล หมายถึง บทบาทหน้าที่ของสื่อพื้นบ้านที่มีผลกระทบต่อบุคคลในลักษณะเฉพาะบุคคล ที่แตกต่างกัน ขึ้นอยู่กับสถานการณ์
2. ระดับกลุ่ม/หมู่คณะ หมายถึง บทบาทหน้าที่ของสื่อพื้นบ้านที่มีต่อรูปแบบความสัมพันธ์ในกลุ่ม เป็นลักษณะความสัมพันธ์ในกลุ่มที่สนิทสนม พี่น้อง เครือญาติ
3. ระดับชุมชน/สังคม หมายถึง บทบาทหน้าที่ของสื่อพื้นบ้านมีผลต่อกลุ่มคนขนาดใหญ่ในวงกว้างขึ้น เป็นลักษณะความสัมพันธ์ในสังคมหรือชุมชน ที่ร่วมเป็นเจ้าของสื่อ
4. ระดับระบบนิเวศ หมายถึง บทบาทหน้าที่ของสื่อพื้นบ้านที่มีต่อสภาพแวดล้อมทางธรรมชาติ ที่เกี่ยวข้องกับบริบทการกำเนิดของสื่อ

ดังนั้นการศึกษาสื่อพื้นบ้านเพลงขอ ในงานวิจัยนี้ จึงจำเป็นอย่างยิ่งที่ต้องศึกษาบทบาทหน้าที่ของเพลงขอตามโครงสร้างของสังคมที่เปลี่ยนแปลงไป โดยเฉพาะด้านความเป็นพลวัตเพื่อพิจารณาบทบาทหน้าที่ในลักษณะต่างๆ ที่มีการสืบเนื่อง การคลี่คลาย และเพิ่มขึ้นใหม่ และระดับของบทบาทหน้าที่ไม่ว่าจะเป็นระดับปัจเจกบุคคล ระดับกลุ่ม และระดับชุมชน/สังคม เพื่อนำมาพิจารณาในการนำมาใช้เพื่อสืบทอดต่อไป

## 2.7 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

### 2.7.1 งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการปรับตัวเพื่อสืบทอดของสื่อพื้นบ้าน

จากการทบทวนวรรณกรรมหรืองานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการปรับตัวเพื่อสืบทอดสื่อพื้นบ้าน เพื่อนำมาใช้เป็นแนวทางในการศึกษาลักษณะการปรับตัว ซึ่งพบว่ามีผู้ศึกษาไว้ ดังนี้

ประยูทธ วรรณอุดม (2549) ศึกษาเรื่อง กระบวนการต่อรองของหมอลำและผู้ชมหมอลำที่มีต่อบทบาทและอิทธิพลของระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม พบว่าหมอลำทั้ง 3 ประเภท ได้แก่ หมอลำกลอน หมอลำกลอนซึ้ง และหมอลำซึ้ง มีการปรับตัวโดยเลือกสรรวัฒนธรรม (Tradition of selection) ที่มีลักษณะร่วมกันในการสืบทอด ดังนี้

1. การสร้างสรรค์ชิ้นใหม่ (Recreate) มีการสร้างรูปแบบและเนื้อหาการแสดงชิ้นใหม่หลายอย่าง เช่น ชุดเสื้อผ้าของหมอลำและหางเครื่อง อดังการ หรือการใช้เทคโนโลยีใหม่ๆ ของแสง สี ระบบเครื่องเสียง เครื่องมือ อุปกรณ์การแสดงที่จะทำให้การแสดงน่าตื่นตาตื่นใจ

2. การผสมผสาน (Hybrid) มีการผสมผสาน “ความเก่า” เช่น การใช้กลอนลำและทำนองการลำผสม “ความใหม่” อยู่ในรูปแบบการแสดงเพลงโชว์ที่มีการใช้ทางเครื่อง จำนวนมากๆ ประกอบการแสดงมากขึ้น

3. การเลียนแบบ (Imitation) หมอลำสมัยใหม่ในยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรม มีการ “ดูงาน” หรือดูตัวอย่างการแสดงอื่นๆ นอกเหนือจากการแสดงแบบพื้นบ้าน เช่น ไปชมการแสดงที่แปลกตาอย่าง คาบาเรต์ เพื่อนำมาประยุกต์ใช้ในการแสดง

4. การสร้างมาตรฐาน (Standardization) มีการสร้างรูปแบบบางอย่างให้เป็นมาตรฐานที่เป็นรูปธรรมและจัดระดับความมีมาตรฐานในสายตาของผู้ชมได้ เช่น เวที ทางเครื่อง

5. การผลิตซ้ำ (Reproduce) ทั้งเชิงรูปธรรมและนามธรรม ผลิตซ้ำ “ความเป็นตัวแทน” ของคนอีสาน เป็นเชิงสัญลักษณ์และเป็นนามธรรม มีการผลิตซ้ำที่เป็นรูปธรรม เช่น เทป วีซีดี การแสดงสด

6. การปรับเปลี่ยน (Adaptive) มีการปรับเปลี่ยนโดยให้ความสำคัญกับรูปแบบการแสดงที่ใช้ความฉาบฉวย และหิวหาว ที่ “เพื่อเอาสนุกและเพื่อความบันเทิง” มากขึ้นและตัดทอนการแสดงที่ประณีต ละเอียดอ่อนและมีสุนทรียะ เช่น เนื้อหาการลำลดน้อยลง

7. การเพิ่มเข้ามาแทน (Addition) มีการการนำมาทดแทนแบบเพิ่มเติมเข้าไปด้วยคือเป็นการใช้ทั้ง 2 อย่าง เช่น หมอลำใช้การเดินเพิ่มเข้ามาผสมกับการฟ้อนที่มีท่วงท่าแม่บท

โดยมีทั้งส่วนที่คงไว้อย่างเดิม ส่วนที่สร้างขึ้นใหม่ และส่วนที่ปรับเปลี่ยน ซึ่ง หมอลำกลอนจะปรับเปลี่ยนตามหลักแบบรักษาแก่น ปรับเปลือก หมอลำกลอนซึ่งจะปรับเปลี่ยนแบบรักษาแก่น เปลียนเปลือก หมอลำซึ่ง จะปรับเปลี่ยนแบบทั้งแก่นรักษาเปลือก ส่วนหมอลำหมู่หรือหมอลำเรื่องต่อกลอน จะปรับเปลี่ยนแบบรักษาเปลือก เปลียนแก่น ทั้งนี้การปรับเปลี่ยนขึ้นอยู่กับประเภทของหมอลำเป็นสำคัญ

เชียรชัย อิศรเดช และคณะ (2547) ศึกษาเรื่อง ศักยภาพ โนราในการพัฒนาท้องถิ่น พบว่าโนรามีการปรับตัวในหลายรูปแบบ ดังนี้

1. การปรับตัวของสื่อโนราบันเทิง มีการเข้ามาของสื่อสมัยใหม่ที่แย่งชิงพื้นที่ทำให้ต้องปรับตัวโดยใช้ขนาดของเวทีการแสดง การใช้ดนตรีสากลเป็นจุดขาย

2. การปรับตัวของสื่อโนรากับการท่องเที่ยว มีการท่องเที่ยวเข้ามาในท้องถิ่น ทำให้ต้องปรับตัว เช่น นำไปแสดงประกอบการรับประทานอาหารในโรงแรมเพื่อต้อนรับนักท่องเที่ยว

3. การปรับตัวด้านกระบวนการสื่อสาร โดยการปรับผู้ส่งสารให้เป็นผู้หญิงที่สามารถประกอบพิธีกรรมได้ การปรับเนื้อหา โดยเป็นเนื้อหาด้านการรณรงค์ในประเด็นต่างๆ ที่สำคัญของสังคม การปรับช่องทางการสื่อสาร โดยการเพิ่มพื้นที่และขยายช่องทางในสถาบันการศึกษา

สามารถโยกย้ายเวลาในการแสดง และขยายช่องทางในสื่อสมัยใหม่ รวมถึง การปรับตัวด้านผู้รับสาร ที่มีการสืบทอดผู้รับสารรุ่นใหม่มากขึ้น

ขนิษฐา นิลผึ้ง (2549) ศึกษาเรื่อง การวิเคราะห์หีบห่อหน้าหน้าที่ของสื่อพื้นบ้าน:ศึกษากิจกรรมงานปูนปั้น จังหวัดเพชรบุรี พบว่า สื่อปูนปั้นมีการปรับตัวด้านบทบาทหน้าที่ ดังนี้ คือ

1. การปรับตัวด้านหน้าที่ที่คลี่คลาย โดยการสร้างอาชีพใหม่ซึ่งแตกต่างจากอาชีพเดิม และการใช้เป็นเครื่องประดับตกแต่งสถานที่ที่นอกเหนือจากวัดและวัง

2. การปรับตัวด้านบทบาทหน้าที่ที่เพิ่มใหม่ ได้แก่ หน้าที่ด้านการท่องเที่ยว ที่เกิดขึ้นจากแรงผลักดันจากบุคคลภายนอก ไม่ใช่เจ้าของวัฒนธรรม และหน้าที่เป็นของที่ระลึก โดยเปลี่ยนบทบาทจากงานพุทธศิลป์ที่มีพื้นฐานจากความศรัทธาเป็นงานพาณิชย์ศิลป์เพื่อขายสินค้า

ปริดา นกร (2549) ศึกษาเรื่อง แนวทางการส่งเสริมหนังตะลุงสำหรับผู้รับสารวัยรุ่นในจังหวัดสงขลา พบว่า หนังตะลุงมีการปรับตัวด้านกระบวนการสื่อสารเข้ากับปัจจัยแวดล้อมและสถานการณ์ ดังนี้

1. การปรับตัวด้านศิลปินหรือผู้ส่งสาร โดยมีการรวมกลุ่มเพื่อเพิ่มอำนาจต่อรอง และศิลปินมีการวิเคราะห์ลักษณะผู้ชมเพื่อใช้เป็นแนวทางในการปรับตัว

2. การปรับตัวด้านเนื้อหา โดยปรับเปลี่ยนด้านคุณค่า ในความเชื่อทางพิธีกรรม และเนื้อหา การแสดงมีการนำเนื้อหาจากสื่อมวลชนมาใช้ร่วม การปรับด้านลีลาการแสดง การพากษ์เสียง เพิ่มบทตลก การนำเสนอรูปแบบใหม่ การให้ความบันเทิงในประเด็นสมัยใหม่

3. การปรับตัวด้านช่องทางการสื่อสาร โดยมีการนำเครื่องดนตรีสากลเข้ามาประกอบการแสดง การใช้เทคโนโลยีการสื่อสารสมัยใหม่ การนำเสนอผ่านสื่อมวลชน และเข้าไปในสถาบันการศึกษา

4. การปรับตัวด้านผู้รับสาร โดยสร้างการมีส่วนร่วม ขยายพื้นที่ไปยังกลุ่มวัยรุ่นให้เข้าไปเป็นส่วนหนึ่งของกระบวนการผลิต การแกะสลักหนังตะลุง

สุชาดา พงศ์กิตติวิบูลย์ (2551) ศึกษาเรื่อง การสืบทอดสื่อพื้นบ้านเท่งต๊ก จ.จันทบุรี เพื่อเสริมสร้างความเข้มแข็งให้ชุมชน พบว่า การเปลี่ยนแปลงของบริบทชุมชนอันเนื่องมาจากผลกระทบจากปัจจัยภายนอกส่งผลต่อการสืบทอดเท่งต๊กในลักษณะของการปรับตัว ได้แก่ การปรับโครงสร้างองค์กร การปรับการรับสมาชิก การปรับแรงจูงใจในการเข้าสู่องค์กร การปรับรูปแบบการสอน การปรับวิธีสอน การปรับความหมาย การปรับตัวของศิลปิน การปรับเนื้อหา การปรับพื้นที่ ช่องทาง วาระโอกาส การปรับผู้ชม การปรับต้นทุนและการปรับการมีส่วนร่วม ส่วนบทบาทที่สื่อมวลชนไม่สามารถทดแทนได้ เช่น การเป็นที่พึ่งทางใจ การสมานรอยร้าวในชุมชน และการเสริมสร้างอัตลักษณ์ให้แก่ชุมชน

กรพินท์ สุนทรนนท์ (2551) ศึกษาเรื่อง “ศิลป์และศาสตร์ในการบริหารจัดการคณะ โนรา“โดยแนวทางในการบริหารจัดการคณะโนรา ได้แก่ การบริหารจัดการตนเอง คน วัตถุประสงค์สรเงินภายในคณะโนรา พบว่าคณะโนราในอดีตมีรูปแบบการบริหารจัดการที่เป็นเอกลักษณ์และจุดเด่น 2 ประการหลักคือ ใช้กลไกความเชื่อเรื่องครุหมอตายายโนราในควบคุมพฤติกรรม ความเป็นอยู่ของสมาชิก และใช้ระบบเครือญาติในการดูแลปกครองสมาชิก โนราแบบโบราณมีการปรับเปลี่ยนรูปแบบการบริหารจัดการบางประการของตนเพื่อให้สอดคล้องกับสภาพแวดล้อมในปัจจุบัน คือ มีการลดทอนองค์ประกอบ (Reduction) ได้แก่ การลดทอนบทบาทความเชื่อเรื่องครุหมอตายายโนรา เหลือเป็นเพียงข้อปฏิบัติบางประการในการประกอบพิธีกรรม โนราโรงครู แต่มิได้มีการนำมาใช้ในการดูแลปกครองสมาชิกอีกต่อไป และการลดทอนความใกล้ชิดผูกพันของสมาชิกในคณะ นอกจากนี้คณะโนราแบบโบราณยังมีการต่อเติมรูปแบบการบริหารจัดการ (Addition) ได้แก่ รูปแบบการว่าจ้างสมาชิกชั่วคราวจากเครือข่ายโนรา และ ต่อยอดศาสตร์ในการจัดทำชุดโนราม่าเป็นอาชีพเสริม ส่วนคณะโนราแบบสมัยใหม่ ยังคงสืบทอดรูปแบบการบริหารจัดการแบบเครือญาติ ไว้ได้เช่นกัน แต่มีน้ำหนักในความใกล้ชิดผูกพันน้อยกว่าคณะโนราแบบโบราณ มีการปรับเปลี่ยนรูปแบบการบริหารจัดการตนเอง โดยการตัดทิ้ง (Truncation) รูปแบบการควบคุมสมาชิกโดยใช้กลไกความเชื่อเรื่องครุหมอตายายโนราและมีการต่อเติม (Addition) รูปแบบการบริหารจัดการ ได้แก่ การเพิ่มรูปแบบการดูแลปกครองสมาชิกแบบนายจ้างและลูกจ้าง การแบ่งสมาชิกออกเป็นฝ่ายต่างๆ มีการปรับรูปแบบการบริหารจัดการแบบแทนที่ (Substitution) ได้แก่ การแทนที่กลไกความเชื่อเรื่องครุหมอตายายโนราม่าเป็นกฎข้อบังคับประจำคณะ และการแทนที่การฝึกฝนศาสตร์โนรา

ทิพย์พฐ กฤษสุนทร (2552) ศึกษาเรื่องการวิเคราะห์การปรับตัวของสื่อพื้นบ้าน:ศึกษากรณีเพลงโคราช จังหวัดนครราชสีมา พบว่าเพลงโคราชมีการปรับตัวออกเป็น 4 ยุค คือยุคเพลงโคราชแบบดั้งเดิม ยุคเพลงโคราชแก๊บน ยุคเพลงโคราชประยุกต์ และยุคโครงการสื่อพื้นบ้านสื่อสารสุข (สพส.) โดยมีการปรับตัวในคุณลักษณะ ด้านรูปแบบและเนื้อหา ด้านกระบวนการสื่อสาร ด้านบทบาทหน้าที่ ด้านการสืบทอด ด้านการต่อรอง และด้านเครือข่าย โดยการปรับตัวเป็นผลมาจากปัจจัยที่ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงคือ การเข้ามาของสื่อบันเทิงสมัยใหม่ การดำเนินธุรกิจเชิงพาณิชย์ การเกิดอนุเสาวรีย์ท้าวสุรนารี วิกฤตการณ์เศรษฐกิจตกต่ำ ผู้รับสารโดยเฉพาะกลุ่มวัยรุ่นลดน้อยลง การเข้ามาของหน่วยงานภายนอก และการสืบทอดผู้รับสาร ส่วนศักยภาพการต่อสู้อของเพลงโคราช ได้แก่ การใช้ทุนวัฒนธรรมเดิมมาต่อรอง การรวมตัวเป็นสมาคม คุณลักษณะของสื่อที่เป็นสื่อขนาดกลาง การสร้างเครือข่ายใหม่ๆ การขยายทักษะของศิลปิน และศักยภาพของผู้สื่อสาร ซึ่งแนวทางในการปรับตัวในอนาคตจำเป็นต้องนำการวางแผน ที่มีแนวคิด

ทฤษฎี และความรู้เป็นพื้นฐานรองรับมาใช้ โดยคำนึงถึงสิทธิเจ้าของวัฒนธรรม และยึดหลัก เปลี่ยนเปลือก ปรับกระพี้ และรักษาแก่น ประกอบกับการนำกลยุทธ์การผสมผสานเก่าใหม่ (Articulation) และมีทั้งด้านที่อนุรักษ์และด้านที่ปรับประยุกต์

จากการทบทวนวรรณกรรมที่ศึกษาเกี่ยวกับการปรับตัวของสื่อพื้นบ้าน ทำให้ได้ แนวทางการนำข้อค้นพบที่ได้มาขยายผลการศึกษาศึกษาการปรับตัวของสื่อพื้นบ้านเพลงซอในบริบท ของจังหวัดเชียงรายได้อย่างชัดเจนขึ้น

### 2.7.2 งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับเพลงซอล้านนาในสาขาวิชาต่างๆ

นอกจากวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องกับการปรับตัวเพื่อสืบทอดของสื่อพื้นบ้านแล้ว ได้มี การทบทวนวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องกับเพลงซอล้านนาในสาขาวิชาต่างๆ เพื่อแสดงให้เห็น ความสำคัญและบทบาทหน้าที่ของเพลงซอในมิติอื่นๆ ซึ่งสามารถนำไปใช้ในการอภิปรายผลได้ อย่างครอบคลุมและสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น

### 2.7.3 งานวิจัยด้านคติชนวิทยา

รุจิพร ประชาเดชสุวัฒน์ (2541) ศึกษาเปรียบเทียบดนตรีพื้นบ้านล้านนากับสิบสองปัน นา พบว่า ทั้งสองแห่ง มีสารัตถะในการอบรมสั่งสอน ชัดเจนในสังคม โดยทำหน้าที่ต่อ สถาบันครอบครัว โดย “วัด” เป็นตัวสืบทอดหรือเครื่องมือในการทำให้คนในสังคมเข้าใจถึงคำ สอนในพุทธศาสนา การให้ความบันเทิง เป็นส่วนหนึ่งของสังคมไม่ว่าจะเป็นเรื่อง ความเชื่อเรื่องผี ศาสนา ประเพณี พิธีกรรม และการใช้ดนตรีพื้นบ้าน เป็นมหรสพของเจ้านายชั้นสูงในอดีตจนถึง ประชาชนทั่วไป และเชื่อมโยงระหว่างหนุ่มสาวให้ได้มีโอกาสคุ้นเคย

อรพิน ลือพันธ์ (2544) ศึกษาบทซอของบัวซอน เมืองพร้าว ศิลปินช่างซออาวุโส ระดับ ครูเพลงของจังหวัดเชียงใหม่ พบว่า มีวิธีการสร้างสรรค์ผลงานอย่างเป็นระบบทั้งหมด 4 วิธีด้วยกัน ได้แก่ วิธีแรก คือ การลำดับขั้นตอนในการสร้างสรรค์ผลงาน วิธีที่สองคือ การนำเสนอเนื้อหาใน บทซอ วิธีที่สามคือ การนำขนบนิยมของซอเข้ามาใช้ประกอบในงานของตน และวิธีสุดท้ายคือ การ ใช้กลวิธีต่างๆ มาประยุกต์ใช้ในบทซออย่างมีศิลปะด้วยการใช้ภาษาหลากหลายวิธีผสมกัน แยกต่าง กันไปตามแนวเนื้อหาของบทซอ โดยบทซอของบัวซอนจำแนกได้ 5 ประเภท ซึ่งจะเกี่ยวกับการ ประกอบพิธีกรรม การสอนคติธรรม การให้ความรู้เกี่ยวกับประวัตินุคคลสำคัญทางศาสนา การเล่า นิทานชาดก และการแสดงความคิดเห็นในการวิพากษ์สังคม ซึ่งวรรณกรรมบทซอให้คุณค่าทางด้าน สังคม การช่วยชี้นำ เผยแพร่เรื่องราว และบันทึกสภาพสังคมล้านนา

บุญพันธ์ ใจหล้า (2545) ได้ศึกษาการใช้ทำนอง ซึ่งเป็นส่วนประกอบหนึ่งที่สำคัญใน การขับร้องเพลงซอ โดยเลือกศึกษาทำนอง ซอล่องน่าน ของคณะคำฝาย นุบิง พบว่า ในด้านทำนอง การขับร้องของซอล่องน่านจะใช้ทำนองคาดน่านเป็นหลักในการขอประกอบการแสดง ซึ่งลักษณะ



ของทำนองในแต่ละทำนองในแต่ละท่อนวนกลับไปกลับมาในทำนองเดิม โดยมีการเปลี่ยนเฉพาะเนื้อหาที่ใช้ในการขอ ซึ่งในแต่ละประโยคของแต่ละทำนองแต่ละวรรคมักจะมีลักษณะการจบของทำนองแต่ละประโยคส่วนใหญ่อันเหมือนกัน

สร้อยสุดา ภิราษร (2545) ศึกษาวิเคราะห์บทขอของพ่อครูศรีทวน สอนน้อย ครูเพลงขอที่มีชื่อเสียงของจังหวัดเชียงราย พบว่า บทขอของพ่อครูศรีทวน แยกออกเป็น 12 ประเภท โดยบทขอประเภทสร้างสรรค์มากที่สุดคือ ประเภทคำสอนและหลักธรรม เหตุและแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงาน คือ ต้องการสร้างความแปลกใหม่ในวงขอ และหลีกเลี่ยงความน่าเบื่อหน่ายของขอในอดีต และยังพบว่าบทขอสามารถนำมาประยุกต์ใช้เพื่อเป็นสื่อพื้นบ้านในแง่การสื่อสารเพื่อการพัฒนาได้

รุ่งตะวัน นุชภู (2552) ได้ขยายขอบเขตการศึกษาด้านเนื้อหา โครงสร้างในการแสดงเพลงขอและการสืบทอดของพ่อครูศรีทวน สอนน้อย โดยพบว่า วิธีการขับขอจะเริ่มจากการเลือกเนื้อเพลงขอให้เหมาะสมกับลักษณะงาน เมื่อถึงเวลาขอจะมีการไหว้ครูชอก่อน ต่อด้วยการขอบทเกริ่นนำ ขอเข้าเนื้อหาของงาน สรุปใจความของงานเทศกาล และอวยพรให้เจ้าภาพ และผู้มาร่วมงาน โดยการสืบทอดพบว่า พ่อครูศรีทวนมีการสืบทอดโดยตรงจากสายเลือด และไปเรียนกับครูขอแล้วจึงนำมาประยุกต์จนกลายเป็นเอกลักษณ์ของตัวเอง ส่วนการถ่ายทอดการขับขอและการประพันธ์เพลงจะพิจารณาจากไหวพริบ สติปัญญา น้ำเสียง อุปนิสัย และความตั้งใจ โดยเนื้อหาเกี่ยวข้องกับความเชื่อ ค่านิยม และประเพณีพื้นบ้าน โดยพ่อครูมีการประพันธ์เกี่ยวกับพุทธศาสนา มากที่สุด

องอาจ อินทนิเวศ (2550) ได้นำแนวคิดด้านดนตรีชาติพันธุ์วิทยา (Ethnomusicology) มาศึกษารูปแบบและลักษณะเฉพาะทางดนตรีของวงขอสายพ่อครูศรีทวน สอนน้อย จังหวัดเชียงราย พบว่า บริบทในด้านที่เกี่ยวข้องกับการขับเพลงขอในจังหวัดเชียงราย ได้แก่ วัฒนธรรมการขับ การจัดพิธีกรรมไหว้ครู และการไหว้ครูก่อนการแสดง โดยองค์ประกอบการขับขอ ได้แก่ สถานที่ที่ใช้ในการขับขอ และการแต่งกายที่นิยมแต่งกายในชุดพื้นเมืองเรียบร้อย แบ่งประเภทเป็นขอเดี่ยว ขอคู่ และละครขอ ส่วนเนื้อหาใช้มากเป็นประเภทหลักธรรมคำสอนทางพุทธศาสนา

จะเห็นได้ว่าจากการศึกษาด้านคติชนวิทยาเกี่ยวกับเพลงขอที่ผ่านมา จะให้ความสำคัญกับการวิเคราะห์บทขอ หรือการสื่อความหมายด้านเนื้อหาของศิลปินช่างขอที่มีชื่อเสียง เป็นการเน้นศึกษาที่ตัวบท (text) หรือ สาร (Message) ที่แสดงออกมา

#### 2.7.4 งานวิจัยด้านมานุษยวิทยา

การศึกษาที่เชื่อมโยงความสัมพันธ์ระหว่างเพลงชอกกับสังคมมากขึ้น เป็นการวิเคราะห์ โดยคำนึงถึงบริบท (context) ทางสังคม และให้ความสำคัญกับการศึกษาคำร้องอยู่ของเพลงชอก

สิริกร ไชยมา (2543) ได้ศึกษารวบรวมเรื่องชอกกับวิถีชีวิตและภูมิปัญญาของชาวล้านนา พบว่า ชอกเป็นวรรณกรรมของท้องถิ่นล้านนาที่เป็นภูมิปัญญาทางภาษา นอกจากให้ความบันเทิงแล้วยังมีบทบาทสำคัญในการสะท้อนให้เห็นถึงวิถีชีวิต ความเชื่อ ค่านิยม ขนบธรรมเนียม ประเพณีต่างๆ ของชาวล้านนา เพราะเนื้อความเป็นการบันทึกเรื่องราวที่เกิดขึ้นในวิถีชีวิตชาวล้านนา ซึ่งให้เห็นการดำรงชีวิต และสะท้อนให้เห็นภูมิปัญญา ด้านต่างๆ

สิรินุช วงศ์สกุล (2544) ศึกษาการคงอยู่ของเพลงพื้นบ้าน (ชอก) ในจังหวัดเชียงใหม่ พบว่า เพลงพื้นบ้าน (ชอก) ในจังหวัดเชียงใหม่ คงอยู่ได้เนื่องจากจากมีพัฒนาการรูปแบบการแสดง เป็นระยะ จากการชอกคู่ เป็นละครชอก และชอกสดริง นอกจากนั้นยังมีการดัดแปลง ปรับเปลี่ยนเนื้อหา ภาษา การแต่งกายและเครื่องดนตรี ให้มีความสอดคล้องกับยุคสมัย

รัตติยา คุณพิทักษ์ (2546) ศึกษาความคงอยู่ของอาชีพช่างชอกในจังหวัดเชียงใหม่ พบว่า ปัจจัยที่เกี่ยวข้องกับความอยู่รอดของอาชีพช่างชอกในจังหวัดเชียงใหม่ คือ จำนวนช่างชอก และการให้ความสนใจในการฟังชอกของผู้ฟังบางกลุ่ม การเล่นในงานบุญ การนำเสนอในรูปแบบใหม่ๆ และการได้รับการสนับสนุนและส่งเสริมอาชีพ

ศุภนิจ ไชยวรรณ (2545) ศึกษาถึงกระบวนการสืบทอดเพลงชอกพื้นบ้านของจังหวัดเชียงใหม่ ที่พบว่า มีการสืบทอดด้านความเชื่อที่ยังไม่เปลี่ยนแปลงคือ การขึ้นครู การไหว้ครู และการขึ้นขันตั้งน้อย เวลาชอบนผามหรือเวทีก และการเคารพครูบาอาจารย์ที่ได้สั่งสอนมา

วนิดา ธิกาภรณ์ (2545) ศึกษาการดำรงอยู่ของการละเล่นพื้นบ้านชอกล้านนาของจังหวัดน่าน พบว่า เงื่อนไขที่ทำให้การละเล่นพื้นบ้านชอกล้านนาคำร้องอยู่ ได้แก่ ความต้องการของผู้ชม ผู้ฟัง และผู้ว่าจ้าง การปรับรูปแบบในการแสดงและเนื้อหาสาระให้มีความหลากหลาย ส่วนปัจจัยที่ทำให้ดำรงอยู่ ได้แก่ วัฒนธรรมประเพณีและพิธีกรรมของชุมชน การมีโอกาสและช่องทาง รวมทั้งกระแสนุรักษ์และส่งเสริมวัฒนธรรมท้องถิ่น

กิจชัย ส่องเนตร (2545) ศึกษาเรื่อง กระบวนการเรียนรู้ดนตรีพื้นบ้านวงสะล้อ ชอ ปีน ของครูศิลป์ในอำเภอเมือง จังหวัดน่าน พบว่า ชอกเป็นเพลงพื้นบ้านของภาคเหนือ 8 จังหวัด ได้แก่ แพร่ น่าน ลำพูน ลำปาง พะเยา เชียงราย เชียงใหม่ และแม่ฮ่องสอน โดยเพลงชอกน่านมีความสัมพันธ์กับวิถีชีวิตของชาวบ้านในภาคเหนือตอนบนมาตั้งแต่อดีต แม้ปัจจุบันจะได้รับอิทธิพลของดนตรีตะวันตก แต่ดนตรีพื้นบ้านก็ยังหาฟังได้ตามงานบวช งานขึ้นบ้านใหม่ การไหว้ ผีบรรพบุรุษ การเข้าทรง และงานประเพณีเทศกาล วันสำคัญต่างๆ

### 2.7.5 งานวิจัยด้านนิเทศศาสตร์

มีการศึกษาโดยใช้หลักตามองค์ประกอบในกระบวนการสื่อสาร แต่เป็นการศึกษาแยกส่วน โดยส่วนใหญ่ เกี่ยวข้องกับการสื่อสารเพื่อการพัฒนา

สมฤทธิ ลือชัย (2534) ได้ศึกษาเรื่องความตระหนักของช่างขอในบทบาทนักสื่อสารเพื่อการพัฒนา ซึ่งพบว่า ช่างขอในจังหวัดเชียงใหม่ส่วนมากเป็นผู้ที่มีความตระหนักในฐานะนักสื่อสารเพื่อการพัฒนา โดยนำเอาข้อมูลข่าวสารด้านการพัฒนาไปเผยแพร่สู่ประชาชน ซึ่งมีเนื้อหาเกี่ยวกับการวางแผนครอบครัว การอนุรักษ์ป่าไม้ การรู้หนังสือ การปฏิบัติตามหลักจริยธรรมของพุทธศาสนา การอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมล้านนา ปัจจัยอื่นที่มีผลต่อความตระหนัก คือ การเปิดรับสื่อโทรทัศน์ประเภทข่าว ระยะเวลาในการเป็นช่างขอ การมีประสบการณ์ร่วมกับการสัมมนาเกี่ยวกับสื่อพื้นบ้านเพื่อการพัฒนา โดยกลุ่มช่างขอที่มีความตระหนักสูง จะมีความรู้ ความเข้าใจในหลักการพัฒนาด้านต่างๆ และมีทัศนคติที่ดีต่อการพัฒนา

วิวัน สุขเจริญ (2547) ศึกษาเรื่อง การสื่อสารเชิงสุนทรียในละครขอสมัยใหม่ของชาวล้านนา พบว่า คณะละครขอในจังหวัดเชียงใหม่ที่รับการแสดงละครขอ ที่มี 16 คณะ ใช้สุนทรียรูปในละครขอสมัยใหม่ คือ การใช้แก่นความงามของสื่อสารการแสดงที่เกิดจากการจับข้อผสมผสานรูปแบบการแสดง ที่เน้นแบบमुखปาฐะ เป็นหลัก โดยมีพื้นที่ และเวลา เป็นเครื่องกำหนดแนวทางและขึ้นอยู่กับปฏิภาณในการแสดงของช่างขอแต่ละคน

จุมพล รอดคำดี และคณะ (2521) ศึกษา บทบาทสื่อพื้นเมืองต่อการศึกษาของชาวบ้านที่มุ่งเน้นศึกษาถึงพฤติกรรม และทัศนคติของประชาชนในภาคเหนือที่มีต่อสื่อพื้นบ้าน พบว่า สื่อพื้นบ้านประเภทเพลงขอนั้นได้รับความนิยมสูงสุดในบรรดาสื่อพื้นบ้านของภาคเหนือประเภทอื่นๆ ผู้ที่นิยมฟังขอนั้นจะอยู่ในกลุ่มอายุระหว่าง 25-55 ปี ซึ่งส่วนใหญ่ไม่ได้รับการศึกษา ส่วนพฤติกรรมในการไปรับฟังขอนั้น มักจะเดินไปกันเป็นกลุ่มๆ จากหมู่บ้านหนึ่งไปยังหมู่บ้านหนึ่งที่มีการแสดงเพลงขอ จากการวิจัยนี้ทำให้ทราบว่า ขอเคยมีอิทธิพลและได้รับความนิยมอยู่อย่างสูงในภาคเหนือของประเทศไทย

สุรพล วิรุฬักษ์ (2530) ศึกษาเรื่อง การใช้สื่อประเพณีสำหรับการสื่อสารเกี่ยวกับสิ่งแวดล้อม โดยใช้ละครขอ ที่แสดงทางสถานีโทรทัศน์ กรมประชาสัมพันธ์ช่อง 8 ลำปาง เป็นสื่อเพื่อช่วยในการเผยแพร่ข้อมูล ข่าวสารทางด้านการอนุรักษ์สิ่งแวดล้อมและปัญหาที่เกิดมาจากสภาพแวดล้อมเป็นพิษ โดยเฉพาะโรคที่เกิดจากขุง ในเขต อ.แม่ทะ จังหวัดลำปาง ผลจากการวิจัยพบว่า กลุ่มตัวอย่างรับชมละครขอทางสถานีช่อง 8 ลำปาง (ในสมัยก่อน) เป็นประจำและได้รับทราบข้อมูลข่าวสารเกี่ยวกับการอนุรักษ์สิ่งแวดล้อมอย่างชัดเจน กลุ่มตัวอย่างยังยอมรับว่าข้อมูล

ข่าวสารนี้มีประโยชน์ต่อตนเอง ครอบครัวและสังคมอย่างมาก แสดงว่าชื่อนั้นยังได้รับความนิยม และสามารถทำหน้าที่ถ่ายทอดเผยแพร่ ข้อมูลข่าวสารนวัตกรรมอย่างได้ผลในยุคนั้น

พัชรินทร์ จันทนานุวัฒน์ และคณะ (2542) ศึกษาเรื่อง เพลงซอ: สื่อพื้นบ้านเพื่อการพัฒนา พบว่าชาวซอยังมีอิทธิพลสูงในการนำสารสู่สังคมในฐานะสื่อพื้นบ้าน มีการแสวงหาข้อมูลจากแหล่งต่างๆ สามารถสอดแทรกสาระด้วยวิธีการที่เหมาะสมด้วยเนื้อหาเชิงพัฒนาในบทซอ ที่ส่วนใหญ่เกี่ยวกับศีลธรรม วัฒนธรรม ขนบธรรมเนียมประเพณี ตามลักษณะงานในวิถีสังคมล้านนา ซึ่งหน่วยงานที่ใช้ซอในการนำสารสู่ชุมชนควรให้ความสำคัญและมีการประสานความร่วมมือเพื่อนำซอไปใช้ในการพัฒนาสังคมได้มากขึ้น โดยมุ่งประโยชน์ทั้งจากการใช้ซอเป็นสื่อไปพร้อมกับการอนุรักษ์วัฒนธรรมพื้นบ้านในแนวทางที่เหมาะสม ซึ่งช่างซอจำเป็นต้องมีการปรับตัวตามยุคสมัย

จันทร์เพ็ญ ชาดิพันธ์ (2530) ได้ศึกษาการรับข่าวสารทางด้านจริยธรรมจากสื่อพื้นบ้านประเภทซอของประชาชนในอำเภอสันกำแพง จังหวัดเชียงใหม่ พบว่า ประชาชนในเขตชนบทมีทัศนคติต่อสื่อพื้นบ้านประเภทเพลงซอดีกว่าประชาชนในเขตเมือง เพศไม่มีความสัมพันธ์กับการรับข่าวสารด้านจริยธรรมจากสื่อพื้นบ้านประเภทซอ และ อายุ ระดับการศึกษา และอาชีพ มีความสัมพันธ์กับการรับข่าวสารทางด้านจริยธรรม ด้านที่ได้รับมากที่สุด คือ ความสามัคคี

นารินารณ กิตติเกษมศิลป์ (2539) ศึกษา การเปิดรับข่าวสารเกี่ยวกับโรคเอดส์ผ่านสื่อพื้นบ้านเพลงซอ ของประชาชน อำเภอเด่นชัย จังหวัดแพร่ พบว่า ประชาชนส่วนใหญ่เคยได้รับฟังและรับชม ข้อมูลข่าวสารเรื่อง โรคเอดส์ผ่านสื่อพื้นบ้านเพลงซอ ซึ่งให้ความรู้และการปฏิบัติตัวเกี่ยวกับโรคเอดส์ รวมทั้งการใช้สื่อเพลงซอ เพื่อประโยชน์ในการบันเทิง และการให้ข้อมูลข่าวสารเฉพาะกิจ

อย่างไรก็ดี ยังไม่พบการศึกษาสื่อพื้นบ้านเพลงซอ โดยใช้แนวคิดกระบวนการทางวัฒนธรรม (cultural process) ที่ศึกษามิติการสืบทอด/พัฒนา/ปรับปรุง /ทำนุบำรุงรักษา รวมทั้งสร้างสรรค์ใหม่ ที่ เป็นการเน้นทั้งการใช้และการพัฒนาสื่อพื้นบ้านไปพร้อมๆ กัน โดยศึกษากระบวนการสื่อสารตามองค์ประกอบด้านผู้ส่งสาร สาร ช่องทาง และผู้รับสาร ที่ดูความสัมพันธ์ระหว่างผู้ส่งสารและผู้รับสาร ที่ส่งผลถึงสารและช่องทาง เป็นการศึกษาทั้ง ตัวบท (Text) และบริบท (Context) ที่มีความสัมพันธ์กันอีกด้วย รวมถึงการนำเอาเพลงซอมาปรับใช้ให้เกิดการพัฒนาสังคม ที่จำเป็นต้องมีการปรับประยุกต์/เปลี่ยนแปลงตัวสื่อตามห้วงเวลาที่มีการเคลื่อนไหว ที่มีบทบาทของภายนอกเข้าไปมีส่วนร่วมด้วยอยู่ตลอดเวลา (external intervention) โดยศึกษากระบวนการผลิตซ้ำสื่อพื้นบ้านตามห้วงเวลา ที่จะทำให้เห็นความเป็นพลวัต (dynamic) ของการปรับเปลี่ยนของสื่อพื้นบ้านในสังคม เพื่อจะได้สามารถอธิบายที่มาที่ไปของปรากฏการณ์ในชุมชน

นั้นๆ ได้อย่างครอบคลุม และถูกต้องชัดเจนมากยิ่งขึ้น ซึ่งผู้วิจัยจะใช้แนวทางนี้ในการศึกษา งานวิจัย

#### 2.7.6 งานวิจัยด้านที่เกี่ยวข้องกับเพลงพื้นบ้านภาคเหนือ

จากการวิเคราะห์งานวิจัยที่เกี่ยวกับเพลงพื้นบ้านภาคเหนือ จะพบความพยายามในการหาความสำคัญของเพลงพื้นบ้าน บทบาทหน้าที่ของเพลงพื้นบ้านที่สัมพันธ์กับวิถีชีวิตของคนภาคเหนือ และปัญหาที่พบในการดำรงอยู่ของเพลงพื้นบ้านภาคเหนือ

อารยัน เลาศักดิ์ (2526) ศึกษาเพลงพื้นบ้านของท้องถิ่นภาคเหนือ พบว่าบรรดาเพลงพื้นบ้านร้องกันในหมู่คนรุ่นเก่าเท่านั้น ขาดตัวกลางที่สนับสนุน ไม่มีการส่งผ่านวัฒนธรรม ทำให้เกิดช่องว่างของการศึกษาเรียนรู้ได้อย่างแท้จริงแก่คนรุ่นใหม่ที่หันมานิยมเพลงสากลสมัยใหม่ มักปรากฏอยู่ในชนบทเท่านั้นและบางเพลงได้สูญหายไปแล้ว มีการประยุกต์ทำนองของเพลงพื้นบ้านบางทำนองมาเป็นทำนองสากล ซึ่งสาเหตุที่ทำให้เพลงพื้นบ้านขาดการส่งเสริมและเผยแพร่คือ ผู้เขียนเนื้อร้องมีน้อย การจัดแสดงเฉพาะพื้นที่ ไม่เป็นที่นิยมของคนรุ่นใหม่ ขาดการส่งเสริมด้านสุนทรียศาสตร์ และสถานภาพของศิลปินตกต่ำ

พรพิไล เทพคำ (2538) ได้ศึกษาเนื้อหาของเพลงคำเมือง พบว่ามีการถ่ายทอดความรู้ด้านต่างๆ โดยมีเรื่องการพัฒนาสังคมมากที่สุด รองลงมาคือด้านเศรษฐกิจ ด้านการสาธารณสุข ด้านการเมืองการปกครอง ด้านค่านิยม และด้านการอนุรักษ์สิ่งแวดล้อม ตามลำดับ ส่วนเนื้อหาของเพลงคำเมืองสะท้อนความเชื่อในพุทธศาสนามากที่สุด รองลงมาคือความเชื่อในโศกกลางและฤกษ์ ความเชื่อในสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ความเชื่อในไสยศาสตร์ ความเชื่อในสิ่งแวดล้อมและปรากฏการณ์ทางธรรมชาติ ความเชื่อเรื่องบุญกรรมและอานิสงฆ์ผลบุญ ความเชื่อเรื่องโหราศาสตร์ เรื่องผีสาร เรื่องขวัญ และความเชื่อเรื่องลักษณะบุคคล เรื่องความเป็นมงคล-อัปมงคล เรื่องสุขภาพและสวัสดิภาพ เรื่องชาตินี้ชาติหน้า เรื่องความฝัน เรื่องสังขาร เรื่องบุพเพสันนิวาส เรื่องลักษณะต่างๆ ของสัตว์ และความเชื่อเรื่องยากลางบ้าน ตามลำดับ ส่วนเนื้อหาของเพลงคำเมืองสะท้อนประเพณีสงกรานต์มากที่สุด รองลงมาคือ ประเพณีงานปอย แอ้วสาว คำหิว ลอยกระทง ขนทราย ซึ่งความเป็นมาของเพลงคำเมืองเริ่มจากเพลงราวง ครั้งแรกเมื่อ พ.ศ. 2496 จากวงดนตรีคณะลูกกระมิงค์ ประพันธ์เพลงโดย ถวิล รัตนแก้ว เพลงคำเมืองเพลงแรกชื่อว่า “สาวรถเก๋ง” ต่อมาเพลงคำเมืองได้มีการดัดแปลงมาจากเพลงซอ เพลงพื้นเมือง โดยนำมาเข้าจังหวะสากลเรียกว่า เพลงลูกทุ่งคำเมือง

อรชร เรือนคำ (2537) ศึกษาบทเพลงของศิลปินเพลงพื้นบ้านล้านนา ที่มีชื่อเสียงอย่างจรัญ มะโนเพชร พบว่า ในการขับร้องสามารถแบ่งเนื้อหาออกเป็น 4 ด้าน คือ ด้านเศรษฐกิจ ด้านการศึกษา ด้านค่านิยม ด้านชีวิตความเป็นอยู่ โดยเฉพาะด้านเศรษฐกิจและด้านการศึกษา ที่มีความน่าสนใจทั้งคุณค่าเชิงสังคมและคุณค่าเชิงวรรณศิลป์

ดังนั้น จากการทบทวนวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องกับการปรับตัวเพื่อสืบทอดเพลงขอ ที่ครอบคลุมทั้งด้านงานวิจัยด้านคติชนวิทยา ด้านมานุษยวิทยา ด้านนิเทศศาสตร์ และด้านที่เกี่ยวข้องกับเพลงพื้นบ้านภาคเหนือ ทำให้ผู้วิจัยสามารถนำมาใช้เป็นแนวทางในการวิจัยชิ้นนี้ได้ อย่างชัดเจนมากยิ่งขึ้น



## บทที่ 3

### ระเบียบวิธีวิจัย

การวิจัยเรื่อง “การสื่อสารกับการปรับตัวเพื่อสืบทอดวัฒนธรรมท้องถิ่น : ศึกษากรณี สื่อบ้านเพลงซอล้านนาในบริบทของจังหวัดเชียงราย” นี้ ผู้วิจัยได้ดำเนินการวิเคราะห์ เปรียบเทียบการปรับตัวเพื่อสืบทอดตามคุณลักษณะด้านต่างๆ ของเพลงซอ จากยุคอดีตถึงยุค ปัจจุบัน ตามแนวทางกระบวนการทางวัฒนธรรมศึกษา (Cultural process) เพื่อให้เห็นสภาพการ เปลี่ยนแปลงที่เป็นพลวัต (Dynamic) ทั้งคุณลักษณะที่ยังคงเดิมและคุณลักษณะที่เปลี่ยนแปลง ตาม ยุคที่พิจารณาจากปรากฏการณ์โลกาภิวัตน์ของสื่อที่เข้ามามีอิทธิพลต่อสังคม ซึ่งทำให้เพลงซอมี การปรับเปลี่ยน โดยวิเคราะห์ตามกระบวนการการสื่อสาร ในการผลิตซ้ำทางวัฒนธรรม (Reproduction) โดยใช้แนวทางการวิเคราะห์คุณลักษณะ (Attribute Analysis) การปรับตัว ได้แก่ ด้านเนื้อหาและรูปแบบ ด้านกระบวนการสื่อสารในการแสดง ซึ่งประกอบด้วย ผู้ส่งสาร ได้แก่ ช่าง ซอ สาร/เนื้อหาในการซอ พื้นที่/ช่องทาง/โอกาส และผู้รับสาร ได้แก่ ผู้ชม/ ผู้ฟังซอ ด้านบทบาท หน้าที่ ด้านการต่อรอง ด้านเครือข่าย และด้านการบริหารจัดการ ตลอดจนปัจจัยที่มีความสัมพันธ์ กับการปรับตัว ในการทำความเข้าใจสถานการณ์ของสื่อพื้นบ้านเพื่อนำไปสู่แนวทางการสื่อสารเพื่อ การสืบทอดและพัฒนาสื่อพื้นบ้านเพลงซอให้สามารถดำรงอยู่ในอนาคต

ระเบียบวิธีวิจัยที่ผู้ศึกษาเลือกนำมาใช้ในการเก็บข้อมูล ได้แก่ การวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) เป็นการใช้วิธีการสัมภาษณ์เจาะลึก (In-depth Interview) การลงสังเกตการณ์ ภาคสนาม (Field Observation) แบบมีส่วนร่วมและการสนทนากลุ่มย่อย (Focus Group) มาประกอบกับการทบทวนวรรณกรรม

#### 3.1 กลุ่มผู้ให้ข้อมูลในการวิจัย

กลุ่มตัวอย่างผู้ให้ข้อมูลในการวิจัยใช้วิธีการเลือกแบบเจาะจง (Purposive Sampling) เพื่อศึกษาผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้อง (Stakeholder) ในงานวิจัยนี้ ผู้วิจัยได้แบ่งกลุ่มตัวอย่างในการศึกษาครั้งนี้ ออกเป็น 3 กลุ่ม ซึ่งประกอบด้วย

1. กลุ่มช่างชอ ซึ่งผู้วิจัยได้กำหนดเกณฑ์ในการเลือกกลุ่มตัวอย่างที่เป็นช่างชอตามเกณฑ์เรื่องอายุ ประสบการณ์ในการชอ และทักษะความสามารถเฉพาะบุคคล ซึ่งมีความสัมพันธ์กัน เพื่อนำบทสัมภาษณ์ที่ได้มาศึกษาวิเคราะห์ถึงการปรับตัวในแต่ละยุคของเพลงชอ ทั้งนี้ไม่สามารถแบ่งช่างชอตามยุคได้อย่างชัดเจน เนื่องจากช่างชอส่วนใหญ่แม้จะเกิดในยุคชอแบบดั้งเดิม แต่ก็สามารถปรับตัวมาชอแบบประยุกต์ได้ และสามารถเป็นผู้ให้ข้อมูลในการปรับตัวได้ทั้ง 3 ยุค โดยแบ่งกลุ่มช่างชอออกเป็น 3 รุ่นด้วยกันคือ

1.1 ช่างชอรุ่นครูชอ/รุ่นอาวุโส เป็นช่างชอที่มีอายุเกิน 65 ปีขึ้นไปเติบโตในอาชีพนี้มาตั้งแต่การชอแบบยุคแบบดั้งเดิมมาจนถึงปัจจุบัน มีทักษะความสามารถด้านการแสดง มีความเป็นปฎิภาณกวีสูง และมีความเข้าใจลึกซึ้งทางฉันทลักษณ์และวรรณกรรมล้านนา จนสามารถแต่งบทชอได้ดี จำนวน 2 คน ได้แก่

(1) พ่อครูสิงห์แก้ว วงศ์มูล ปัจจุบันอายุ 82 ปี (ข้อมูลปี พ.ศ. 2555) ถือได้ว่าเป็นช่างชอที่มีอายุมากที่สุดที่ยังคงมีชีวิต มีประสบการณ์การชอผ่านยุคสมัยทั้งสามยุค ปรับตัวจากการเป็นช่างชอในยุคดั้งเดิม เป็นนักจัดรายการวิทยุในยุคชอปะทะสื่อมวลชน และเป็นหมอฮ้องขวัญโดยนำการชอมาประยุกต์ใช้ในพิธีกรรมฮ้องขวัญ (เรียกขวัญ) ในยุคชอแบบประยุกต์

(2) พ่อครูศรีทวน สอนน้อย ปัจจุบันเสียชีวิตแล้ว ขณะเก็บข้อมูลอายุ 70 ปี (ข้อมูลปี พ.ศ. 2552) ถือเป็นครูชอที่มีพรสวรรค์ด้านการแต่งบทชอสูง เป็นช่างชอที่มีชื่อเสียงเป็นที่ยอมรับและ ได้รับการยกย่องว่าเป็นปรมาจารย์ด้านการชอ เป็นต้นฉบับของบทชอที่นำมาใช้อย่างแพร่หลายตั้งแต่ชอยุคดั้งเดิมจนถึงปัจจุบัน

1.2 ช่างชอรุ่นใหญ่/รุ่นกลาง เป็นกลุ่มช่างชอที่มีอายุตั้งแต่ 45 ปีขึ้นไป ทั้งเพศชายและเพศหญิง มีประสบการณ์ในการชอมากกว่า 30 ปีขึ้นไป มีทักษะด้านการแสดง การเป็นปฎิภาณกวี และความรู้ความเข้าใจทางฉันทลักษณ์และวรรณกรรมล้านนา บางคนเป็นครูชอด้วย สามารถแต่งบทชอได้ จำนวน 8 คน ประกอบด้วย

(1) นายนครินทร์ ใจธรรม (ฉายา:พ่อเก้) ปัจจุบันอายุ 57 ปี (ข้อมูลปี พ.ศ. 2555) เป็นช่างชอมา 49 ปี ศิษย์ก้นกุฎิของพ่อครูศรีทวน สืบทอดเชื้อสายมาจากสายเลือดสามารถแต่งบทชอได้ดี มีภาวะความเป็นผู้นำและได้รับการยอมรับในกลุ่มช่างชอด้วยกัน จนได้รับเลือกให้เป็นนายกสมาคมปี ชอ ล้านนา ของจังหวัดเชียงราย ปรับตัวจากช่างชอแบบดั้งเดิม เป็นชอแบบประยุกต์

(2) นางสุนันทา เต็มทอง (ฉายา:จันทา ศาลาล่อม) (ในขณะที่เก็บข้อมูลมีอายุ 60 ปี ปัจจุบันเสียชีวิตแล้ว) เป็นช่างชอมา 48 ปี ที่เรียนรู้มาจากใจรักและแสวงหาแบบครูพักลักจำ สามารถแต่งบทชอได้และเป็นช่างชอหญิงรุ่นบุกเบิกที่ปรับการชอจากชอปีแบบดั้งเดิมมา



ประกอบเครื่องดนตรีคีย์บอร์ด สามารถขอได้ทั้งแบบดั้งเดิม และแบบประยุกต์ มีจิตสาธารณะสูง มักได้รับเชิญให้ไปเล่นในงานที่ต้องการส่งเสริมภาพลักษณ์ด้านนาของจังหวัดเชียงราย ทั้งของหน่วยงานภาครัฐและเอกชน

(3) นายจันทร์ตา กันทา (ฉายา:พ่อจันทร์ตา สันตันทกอก) ปัจจุบันอายุ 62 ปี (ข้อมูลปี พ.ศ. 2555) เป็นช่างซอมา 41 ปี ได้รับการยอมรับว่ามีน้ำเสียงที่ไพเราะ ถนัดขอแบบดั้งเดิม ด้วยชื่อเสียงที่สั่งสมมาทำให้เป็นที่รู้จักและได้รับการเลือกตั้งเป็นสมาชิกสภาเทศบาลตำบลนางแล ปัจจุบันยังรับงานซออยู่บ้าง และมีการปรับตัวโดยให้ความสำคัญกับการใช้เครื่องเสียงประกอบการแสดงและมีเครื่องเสียงให้เช่าอีกด้วย

(4) นายประพันธ์ ใจเงิน (ฉายา:อ้ายประพันธ์ บ้านแพะ) ปัจจุบันอายุ 56 ปี (ข้อมูลปี พ.ศ. 2555) เป็นช่างซอมา 35 ปี สามารถปรับตัวโดยใช้ปฏิภาณไหวพริบซอกับคู่ถ้อง (คู่ซอ) ได้หลากหลาย และไม่สังกัดคณะชัดเจน ขอได้ทั้งแบบดั้งเดิมและแบบประยุกต์

(5) นางมยุรา สุภาวดี (ฉายา: ยुरา ป่าก่อคำ) ปัจจุบันอายุ 47 ปี (ข้อมูลปี พ.ศ. 2555) เป็นช่างซอมา 34 ปี มีประสบการณ์คลุกคลีกับการซอมาตั้งแต่เด็กเนื่องจากพ่อเป็นหัวหน้าคณะซอ มีน้ำเสียงที่หวาน นิยมขอแบบดั้งเดิม

(6) นางคำแสน แก้วสืบ (ฉายา: แสนคำ นางแล 7) ปัจจุบันอายุ 50 ปี (ข้อมูลปี พ.ศ. 2555) เป็นช่างซอมา 35 ปี ช่างซอที่มีหัวก้าวหน้าสมัยใหม่ แม้จะถนัดการขอแบบดั้งเดิม แต่มีการปรับตัวโดยจัดตั้งวงสตริงคำเมืองชื่อวง “นางแล 7” แต่ยังมีการนำขอแบบดั้งเดิมไปประยุกต์สอดแทรกในการแสดงของวงด้วย

(7) นางสร้อยสุดา ภิราธร (ฉายา: ทองสร้อย หนองแก้วห้อง) ปัจจุบันอายุ 49 ปี (ข้อมูลปี พ.ศ. 2555) เป็นช่างซอมา 33 ปี มีการศึกษาสูงที่สุด (จบปริญญาโท) จึงมีความคิดที่ทันสมัย เข้าใจการเปลี่ยนแปลงของสังคม จึงมีความพยายามปรับรูปแบบและเนื้อหาการขอให้เหมาะสมกับความต้องการของผู้ชม สามารถแต่งบทขอได้อย่างร่วมสมัย และมีบทบาทในการเป็นนักโฆษณาประชาสัมพันธ์และนักส่งเสริมภาพลักษณ์ของบุคคลและองค์กร โดยใช้การขอเป็นสื่อ

(8) นายนันทพงศ์ อินตะนิล (ฉายา: สิงห์คำ บ้านกล้วย) ปัจจุบันอายุ 55 ปี (ข้อมูลปี พ.ศ. 2555) เป็นช่างซอมา 30 ปี มีความสามารถในการแสดง โดยเฉพาะการขอแบบดั้งเดิม แต่ก็สามารถปรับตัวให้ขอแบบประยุกต์ได้ และเป็นช่างซอที่พบว่ามีความพยายามต่อรองให้ผู้ว่าจ้างต้องจ้างให้แสดงทั้งขอแบบดั้งเดิมและขอแบบประยุกต์

1.3 ช่างซอรุ่นใหม่ จำนวน 3 คน เป็นกลุ่มช่างซอที่มีอายุไม่เกิน 45 ปี มีประสบการณ์ในการขับซอไม่เกิน 15 ปี มีทักษะด้านการแสดง การเป็นปฏิภาณกวีในระดับปาน

กลาง และไม่มีความรู้ความเข้าใจทางจันท์ลักษณะและวรรณกรรมล้านนา จนสามารถแต่งบทขอได้ โดยจะใช้บทขอจากพ่อครูแม่ครูที่มีการประพันธ์ไว้แล้ว มีจำนวน 3 คน ประกอบด้วย

(1) นายสมปราชญ์ ภิราษร (ฉายา: สมปราชญ์ ลูกแม่ทองสร้อย) ปัจจุบันอายุ 16 ปี (ข้อมูลปี พ.ศ. 2555) เป็นช่างชอมา 12 ปี แม่จะอายุน้อย แต่มีประสบการณ์ในการชอค่อนข้างสูง เนื่องจากมีแม่เป็นช่างชอ (แม่ทองสร้อย) ทำให้คลุกคลีและชอกับแม่มาตั้งแต่เล็ก เป็นเด็กรุ่นใหม่ที่ใจรักในวัฒนธรรมพื้นบ้านสูง ปรับตัวโดยสามารถชอได้ทั้งแบบดั้งเดิมและแบบประยุกต์

(2) นายวรารุติ ญาวิละ (ฉายา: ไกรวุติ เมืองพาน) ปัจจุบันอายุ 32 ปี (ข้อมูลปี พ.ศ. 2555) เป็นช่างชอมา 11 ปี แม่เริ่มสนใจชอช้า แต่ก็มีการพัฒนาตนเองอย่างรวดเร็ว มีน้ำเสียงที่ไพเราะเป็นเอกลักษณ์ จนได้รับรางวัลในเวทีการประกวดชออยู่เสมอ สามารถปรับตัวโดยชอได้ทั้งแบบดั้งเดิมและแบบประยุกต์ แต่นิยมชอแบบดั้งเดิม

(3) นายวรากร อภิชัย (ฉายา: ชัยพร คอนเจดีย์) ปัจจุบันอายุ 22 ปี (ข้อมูลปี พ.ศ. 2555) เป็นช่างชอมา 4 ปี แม่มีประสบการณ์การชอไม่นาน แต่ด้วยการได้มีโอกาสเรียนรู้จากพ่อครูแม่ครูทั้งในจังหวัดเชียงรายและเชียงใหม่ ทำให้มีพัฒนาการที่รวดเร็วและมีการปรับตัวด้านทักษะในการชอแบบประยุกต์สูง แต่ก็สามารถชอแบบดั้งเดิมได้

2. กลุ่มผู้มีส่วนเกี่ยวข้องในชุมชน ผู้วิจัยได้กำหนดเกณฑ์ในการเลือกกลุ่มตัวอย่างที่ เป็นผู้มีส่วนเกี่ยวข้องจากภาคส่วนต่างๆ เพื่อนำข้อมูลจากบทสัมภาษณ์มาวิเคราะห์ปัจจัยที่มีอิทธิพลต่อการปรับตัว ทั้งปัจจัยภายในที่มาจากคุณลักษณะของเพลงชอ และปัจจัยภายนอกได้แก่ บริบทของท้องถิ่น สภาพแวดล้อม มิติด้านการเมือง เศรษฐกิจ และสังคม ดังนี้

### 2.1 ภาครัฐ

(1) นางอุทุมพร เรือนน้อย นักวิชาการวัฒนธรรมชำนาญการพิเศษ เนื่องจากเป็นผู้ดูแลด้านนโยบายระดับจังหวัด ที่ให้การสนับสนุน ส่งเสริมให้เพลงชอมีเวลาแสดงในท้องถิ่น และมีบทบาทสำคัญในการผลักดันและก่อตั้งสมาคมช่างปี ชอ ล้านนาของจังหวัดเชียงราย ให้เป็นรูปธรรม

(2) นางเบ็ญจมาศ บุญเทพ นักวิชาการวัฒนธรรมชำนาญการ ระดับปฏิบัติการ เป็นผู้ที่คลุกคลีใกล้ชิดและทำหน้าที่ในฐานะเจ้าหน้าที่ของรัฐในการติดต่อประสานงาน เอกสารการประชุม การอำนวยความสะดวกให้การแสดงของช่างชอ ทำให้มีความเข้าใจในปัญหาและอุปสรรค และการปรับตัวของช่างชอแต่ละบุคคล

(3) นายปริญญา กายสิทธิ์ รองผู้อำนวยการโรงเรียนสามัคคีวิทยาคมและนักวิชาการวัฒนธรรมอิสระ เป็นผู้ที่สนใจศึกษา รวบรวมและทำวิจัยด้านวัฒนธรรมพื้นบ้าน มาเป็นเวลานาน สามารถมองเห็นพัฒนาการ ทิศทาง และปัญหาการสืบทอดของวัฒนธรรมท้องถิ่น

(4) นายพรหมเมศวร์ สรรพศรี ครูชำนาญพิเศษ โรงเรียนคำม่างราษฎร์ สงเคราะห์และครูภูมิปัญญาไทย เป็นครูผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีพื้นบ้านซึ่งเกี่ยวข้องกับเพลงซอ และเป็นกรรมการตัดสินการประกวดเพลงซอของท้องถิ่นอยู่เสมอ

(5) นายสุคำ แก้วศรี ครูชำนาญการพิเศษ โรงเรียนอนุบาลเชียงรายและเจ้าของโรงเรียนดนตรีไทยสาละงอมคำ และครูภูมิปัญญาไทย เป็นครูผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีและการขับร้องพื้นบ้าน และเปิดโรงเรียนสอนดนตรีพื้นบ้านให้เด็กและเยาวชน

(6) ผู้ช่วยศาสตราจารย์นฤมล เรืองรังษี อดีตผู้อำนวยการสำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงราย มีความเชี่ยวชาญในวัฒนธรรมพื้นบ้านของภาคเหนือ เคยร่วมรวบรวมข้อมูลด้านเพลงพื้นบ้านภาคเหนือกับปราชญ์ชาวบ้านและนักวิชาการที่มีความรู้เรื่องเพลงซอ

## 2.2 ภาคเอกชน

(1) นางคันสนีย์ อินสาร ผู้รับผิดชอบงานศิลปวัฒนธรรม สถาบันวิมุตตยาลัย (ไร่เชิญตะวัน) ผู้ประสานงานด้านวัฒนธรรมของสภาวัฒนธรรมจังหวัด เป็นผู้ที่มีความเชี่ยวชาญในการเล่นดนตรีพื้นเมืองและการซอ รวมทั้งเป็นผู้ติดต่อประสานงานในกลุ่มช่างซอของจังหวัดเชียงราย

(2) นายวิรุฬ คำภิโล กลุ่มเก้าผญาเจียงฮาย นักธุรกิจและผู้มีบทบาทขับเคลื่อนงานด้านวัฒนธรรม โดยตั้งกลุ่มอนุรักษ์วัฒนธรรมพื้นบ้าน

(3) นายรุ่ง ใจมา สถาบันยวนเชียงราย ปราชญ์ชาวบ้านที่มีบทบาทต่อการสืบสานภูมิปัญญาและวัฒนธรรมพื้นบ้าน

(4) นายสนั่น เนตรสุวรรณ ประธานสภาวัฒนธรรม จังหวัดเชียงราย ผู้ที่ทำงานด้านวัฒนธรรมท้องถิ่น และผลักดันให้นำซอมาจัดแสดงทุกอาทิตย์ บริเวณถนนคนม่วนของชุมชนสันโค้งน้อย

## 2.3 ผู้ว่าจ้าง

(1) นายจำลอง กิตติรัตน์ ประธานชุมชนสันโค้งน้อย ผู้สืบสานต่องานวัฒนธรรมของถนนคนม่วน ชุมชนสันโค้งน้อย

(2) นายสะอาด ปัญญาดี สมาชิกสภาจังหวัดเชียงราย นักการเมืองท้องถิ่นที่ว่าจ้างให้ช่างซอแต่งเพลงซอและนำไปใช้ในการขอหาเสียง จนได้รับการเลือกตั้ง

(3) นางศศิภักดิ์ สกุลเวช ชมรมชาวเหนือจังหวัดสงขลา คนท้องถิ่นที่ไปประกอบอาชีพค้าขายต่างจังหวัด แต่เป็นผู้นำในการรวมกลุ่มและมีการติดต่อให้ช่างชอจากจังหวัดเชียงรายไปจัดแสดงที่จังหวัดสงขลาทุกปี

#### 2.4 สื่อมวลชน

(1) นายคำ ไพศาลสิทธิการนักจัดรายการอาวุโส อดีตผู้ประกาศและนักจัดรายการวิทยุประจำสถานีวิทยุกระจายเสียงแห่งประเทศไทย จังหวัดเชียงราย (สวท.) เป็นนักจัดรายการวิทยุตั้งแต่ยุคที่สื่อมวลชนได้เข้ามามีอิทธิพลและรัฐได้มีนโยบายให้ใช้สื่อพื้นบ้านในการประชาสัมพันธ์ซึ่งได้รับความนิยมมาก

(3) นายสกุล วรสิทธิ์ อดีตเจ้าหน้าที่ผู้ประกาศและนักจัดรายการวิทยุ ประจำสถานีวิทยุ 914 กรมทหารพัฒนา (914 กรป.กลาง) นักจัดรายการวิทยุรุ่นเปลี่ยนผ่าน ซึ่งอยู่ในช่วงที่สื่อพื้นบ้านเพลงชอที่นิยมออกอากาศทางสถานีวิทยุเริ่มเสื่อมความนิยมลง

(3) นายอภิชาติ ศิริชัย บรรณาธิการ วารสารล้อล้านนา สื่อมวลชนคนรุ่นใหม่ที่มีความรู้ ความเข้าใจในวัฒนธรรมพื้นบ้าน และพยายามจะใช้สื่อเป็นช่องทางในการอนุรักษ์และสืบสานวัฒนธรรมท้องถิ่น

3. กลุ่มผู้ชม เป็นคนที่มีภูมิลำเนาในจังหวัดเชียงรายที่มีโอกาสได้รับชมรับฟังการขับชอ โดยแบ่งออกเป็น 3 กลุ่มคือ

3.1 กลุ่มผู้ชมอาวุโสที่มีอายุ 50 ปีขึ้นไปที่เคยชมการชอในยุคดั้งเดิมที่สื่อพื้นบ้านเป็นที่นิยมของคนในชุมชน จนถึงยุคปัจจุบัน ได้แก่ นายสมบูรณ์ อริยา นางอำไพ ปัญญาดี นายเลื่อน ณะแพทย์

3.2 กลุ่มผู้ชมวัยกลางคน ที่มีอายุระหว่าง 30-49 ปี ถือเป็นกลุ่มที่อยู่ในช่วงตั้งแต่การเริ่มต้นใช้แผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ เป็นช่วงที่สื่อมวลชนเข้ามามีบทบาทแทนสื่อพื้นบ้าน ได้แก่ นายจำเริญ ฐานันดร นายปรัชญานินทร์ วงศ์อาทิตย์กุล นายเจษฎา สอนบาลี

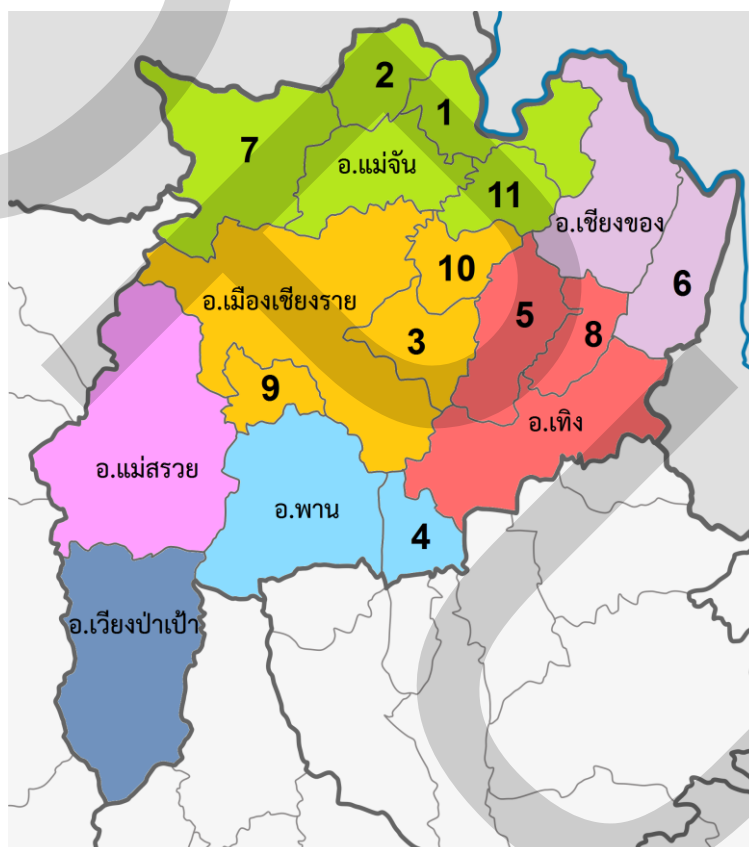
3.3 กลุ่มผู้ชมรุ่นใหม่ ที่มีอายุไม่เกิน 29 ปี เนื่องจากเป็นยุคที่ชอพื้นเมืองมีการปรับตัวโดยการนำเครื่องดนตรีสากล เช่น คีย์บอร์ด อิเล็กโทรน มาเล่นเป็นกิลล์ักษณะ ได้แก่ นายฉัฐพงศ์ ชาวแหลง นายราชัญ เลิศแก้ว นายสิทธิชัย ชาวคำเขต นายอภิวัฒน์ สมศรี นายอภิวัฒน์ ชัดสงคราม นางสาวจามจรี จันทะคุณ นางสาวปาณิส วิหก นายสัญญาชัย รากะรินทร์ นายฉัฐพล เต๊ะมังคล และนายนฤดล ชัยนันตะ

ทั้งนี้จำนวนกลุ่มตัวอย่างที่เป็นผู้ชมนั้น ผู้วิจัยจะนับรวมทั้งจากการสัมภาษณ์และการสนทนากลุ่มรวมกัน จำนวนการเก็บกลุ่มตัวอย่างเท่านี้้น มาจากการซ้ำหรือการอิ่มตัว (Saturation)

ของข้อมูล ซึ่งหมายความว่า คำตอบที่ได้รับจากการสัมภาษณ์และการสนทนากลุ่มเริ่มซ้ำเดิม ไม่มีประเด็นใหม่เพิ่มเติม

### 3.2 พื้นที่ในการศึกษา

พื้นที่ในการศึกษา คือ ในเขต อ. เมือง อ.แม่จัน อ.พาน และอ.แม่สาย จ.เชียงราย ที่เป็นแหล่งพำนักอาศัยของช่างชอและคณะชอ ซึ่งส่วนใหญ่ช่างชอจะมีภูมิลำเนาและอาศัยอยู่มาเป็นเวลานาน เป็นพื้นที่ที่จะพบเห็นกิจกรรมการแสดงชอ ที่สามารถเก็บข้อมูลภาคสนามได้อย่างต่อเนื่อง



ภาพที่ 3.1 พื้นที่ในการศึกษา

### 3.3 การเก็บรวบรวมข้อมูล

เครื่องมือหลักที่ใช้ในการวิจัยครั้งนี้ แบ่งออกเป็น 2 ประเภทได้แก่

#### 1. ข้อมูลปฐมภูมิ (Primary Data) ได้มาจาก

(1) การสัมภาษณ์ (Interview) ทั้งแบบเป็นทางการและไม่เป็นทางการ แบบเจาะลึก และแบบกว้างตามประเด็น โดยใช้วิธีการสุ่มเลือกแบบเฉพาะเจาะจง (Purposive Sampling) การสุ่มแบบต่อเนื่องในกลุ่มผู้ให้ข้อมูลหลัก (Snowball Sampling) โดยใช้การจดบันทึกและเครื่องบันทึกเสียงเป็นอุปกรณ์ในการบันทึกข้อมูล การสัมภาษณ์เจาะลึกกลุ่มกลุ่มช่างชอ กลุ่มผู้มีส่วนเกี่ยวข้อง และกลุ่มผู้ชม

(2) การสังเกตการณ์ภาคสนาม (Field Observation) ทั้งแบบมีส่วนร่วมและไม่มีส่วนร่วม (Participatory and Non participatory observation) ในการแสดงชอตามโอกาสและเทศกาลงานต่างๆ เช่น การประชุมสัมมนา ถนนคนเดิน ถนนคนม่วน กิจกรรมวันพ่อ/วันแม่ กิจกรรมวันสำคัญ เทศกาลงานประจำปีของจังหวัด โดยใช้การจดบันทึก กล้องถ่ายภาพและเครื่องบันทึกเสียงเป็นอุปกรณ์ในการบันทึกข้อมูลและบันทึกภาพ

(3) การสนทนากลุ่ม (Focus Group Interview) เป็นการอภิปรายกลุ่มย่อยในกลุ่มที่เกี่ยวข้อง คือกลุ่มเยาวชนคนรุ่นใหม่ ที่มีโอกาสเป็นทั้งผู้แสดงชอและผู้ชมชอ เพื่อวิเคราะห์เพลงชอ ก่อให้เกิดการไหลเวียนขององค์ความรู้ใหม่ๆ เรื่องสื่อพื้นบ้านเพลงชอ เพื่อระดมความคิดเห็นร่วมกันเกี่ยวกับประเด็นที่ผู้วิจัยต้องการ เช่น ความรู้ ทักษะ และแนวทางการสืบทอดเพลงชอในอนาคต โดยใช้การจดบันทึกกล้องถ่ายภาพ และเครื่องบันทึกเสียงเป็นอุปกรณ์ในการบันทึกข้อมูลและภาพ

#### 2. ข้อมูลที่ทุติยภูมิ

ประกอบด้วย เอกสาร ตำรา บทความทางวิชาการ งานวิจัยและวิทยานิพนธ์ ที่เกี่ยวข้องกับชอพื้นเมือง และการนำเสนอเพลงชอทางสื่อมวลชนต่างๆ สื่อโทรทัศน์ สื่อโซเชียลมีเดีย ซีดี บันทึกเสียง วีซีดีการแสดงชอ และข้อมูลจากเว็บไซต์ เป็นต้น

### 3.4 การวิเคราะห์ข้อมูล (Data Analysis)

ผู้วิจัยใช้การวิเคราะห์ข้อมูลแบบอุปนัย โดยในขั้นตอนแรกผู้วิจัยจะให้ความสำคัญกับการวิเคราะห์ข้อมูลที่ได้จากการทบทวนวรรณกรรม เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง เนื่องจากเป็นการสำรวจสถานภาพและพัฒนาการของคุณลักษณะของชอพื้นเมือง ตั้งแต่อดีตมาจนถึงปัจจุบัน ดังนั้นจึงต้องอาศัยข้อมูลเชิงประวัติศาสตร์ ทั้งที่เกี่ยวข้องกับชอพื้นเมืองโดยตรง และในส่วนที่เกี่ยวข้องกับบริบทของจังหวัดเชียงราย ตามแนวทางวัฒนธรรมศึกษา เนื่องจากมีความเชื่อมโยง

สัมพันธ์กันอย่างลึกซึ้ง จากนั้นนำข้อมูลที่ได้มาจัดหมวดหมู่ โดยอาศัยเกณฑ์เรื่องช่วงเวลา คือ ยุค  
ขอแบบดั้งเดิม ยุคขอปะทะสื่อมวลชน และยุคขอแบบประยุกต์ จากนั้นนำวิเคราะห์ตามเกณฑ์  
คุณลักษณะการปรับตัว โดยแยกออกเป็นด้านต่างๆ ดังนี้ ด้านรูปแบบและเนื้อหา ด้านกระบวนการ  
สื่อสารในการแสดง ด้านบทบาทหน้าที่ ด้านการต่อรอง ด้านเครือข่ายและรูปแบบความสัมพันธ์  
และด้านการบริหารจัดการ

ขั้นตอนต่อมา ผู้วิจัยจะดำเนินการสัมภาษณ์ การสนทนากลุ่ม มาประกอบกับข้อมูลที่  
ได้จากเก็บรวบรวมข้อมูลในขั้นตอนแรก มาวิเคราะห์ร่วมกันอีกครั้งตามกรอบแนวคิดทฤษฎีที่เลือก  
มาใช้ โดยจะวิเคราะห์ข้อมูลพร้อมทั้งจะตรวจสอบข้อมูลอยู่เป็นระยะหากผู้วิจัยเกิดความสงสัยใน  
ข้อมูลที่ได้มา และจะเก็บข้อมูลในแต่ละประเด็นเพื่อตอบปัญหานำวิจัย จนสมบูรณ์ตามที่ต้องการ  
และเมื่อวิเคราะห์ข้อมูลเสร็จแล้วในระดับหนึ่งผู้วิจัยก็จะนำข้อมูลที่ได้จากการวิเคราะห์ตามกรอบ  
แนวคิดทฤษฎีไปให้ผู้ให้ข้อมูลตรวจสอบอีกครั้งหนึ่ง เพื่อให้ได้ผลที่ออกมาอย่างถูกต้องตามความ  
ประสงค์

ส่วนการนำเสนอข้อมูลนั้น ผู้วิจัยจะนำเสนอข้อมูลที่ได้จากการวิจัยในแบบพรรณนา  
โดยนำเสนอข้อมูลตอบปัญหาการวิจัยในแต่ละข้อ

### 3.5 การตรวจสอบความถูกต้องของข้อมูล

เพื่อให้ได้ข้อมูลที่มีความน่าเชื่อถือและถูกต้อง ผู้วิจัยใช้วิธีการตรวจสอบดังต่อไปนี้

1. ใช้วิธีการตรวจสอบความน่าเชื่อถือของข้อมูล โดยการให้บุคคลที่เกี่ยวข้องกับ  
ปรากฏการณ์อ่านทบทวนข้อมูล

2. ใช้การตรวจสอบข้อมูลแบบสามเส้า (Data Triangulation) โดยใช้การเก็บข้อมูลใน  
ประเด็นเดียวกันจากผู้ให้ข้อมูลหลายกลุ่ม เพื่อตรวจสอบว่าข้อมูลตรงกันหรือไม่ นอกจากนี้ ผู้วิจัย  
ยังมีวิธีการตรวจสอบข้อมูลอีกวิธีหนึ่งคือ ใช้วิธีการเก็บข้อมูลจากกลุ่มตัวอย่างคนเดียวกันแต่ต่าง  
เวลา เพื่อให้แน่ใจว่าข้อมูลชุดนั้นมีความแม่นยำถูกต้อง

3. ใช้วิธีการเก็บข้อมูลแบบหลากหลายวิธี (Methodological Triangulation) ได้แก่  
การรวบรวมข้อมูลจากเอกสาร การเก็บข้อมูลภาคสนาม ใช้การสัมภาษณ์แบบเจาะลึก และการ  
สนทนากลุ่ม

เนื่องจากการศึกษาวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยใช้การสัมภาษณ์เป็นเครื่องมือหลัก จึงได้มีการ  
ตรวจสอบความถูกต้องของข้อมูลจากการสัมภาษณ์ครั้งนี้ (อานวยวิทย์ ชูวงษ์, 2525 อ้างถึงในสุชาติ  
พงศ์กิตติวิบูลย์, 2551, น. 134)

1. ข้อมูลในเชิงอัตวิสัยของผู้ให้สัมภาษณ์ เป็นการประเมินความรู้สึกของผู้ให้

สัมภาษณ์ อาจแบ่งได้เป็น 4 ประเภท ดังนี้

1.1 สภาพทางอารมณ์ในขณะนั้นของผู้ให้สัมภาษณ์ เช่น ความโกรธ ความกลัว ความกังวล ความเศร้า

1.2 ค่านิยมของผู้ให้สัมภาษณ์ เป็นความรู้สึกที่มีอิทธิพลต่อความคิดเห็น ทักษะคิด และพฤติกรรมของบุคคล

1.3 ทักษะคิดของผู้ให้สัมภาษณ์ เป็นปฏิกิริยา ทางอารมณ์ต่อสิ่งใดสิ่งหนึ่ง

1.4 ความเห็นของผู้ให้สัมภาษณ์

## 2. ข้อมูลในเชิงพรรณนาของผู้ให้สัมภาษณ์

บางโอกาส ผู้ให้สัมภาษณ์อาจจะให้ข้อมูลที่บิดเบือนจากความเป็นจริง ซึ่งมาจากหลายสาเหตุ เช่น ผู้ให้สัมภาษณ์อาจจะไม่ทราบ ไม่สามารถระลึกถึงเหตุการณ์ที่เกิดขึ้น หรือมีอคติ แต่ให้คำตอบโดยสมมุติว่าได้เกิดขึ้นหรือเจตนาบิดเบือนข้อเท็จจริงเพื่อเหตุผลบางอย่าง อาจเพื่อต้องการสร้างความประทับใจ หรือรักษาสถานภาพของตน ดังนั้นระหว่างที่สัมภาษณ์ ผู้วิจัยจะคอยสังเกตและตรวจสอบข้อมูลจากท่าทีที่ไม่สมเหตุสมผล หรือน้ำเสียงและสีหน้าที่ตรงกันข้ามกับคำให้สัมภาษณ์ ถ้าคำตอบที่ได้ดูไม่มีเหตุผล ผู้วิจัยจะตั้งข้อสังเกตกับข้อมูลที่ได้ แล้วนำไปตรวจสอบกับแหล่งข้อมูลอื่น หรือตรวจสอบกับผู้ให้สัมภาษณ์ที่เกี่ยวข้องคนอื่น



## บทที่ 4

### ยุคเพลงซอล้านนาแบบดั้งเดิม:

#### วัฒนธรรมพื้นบ้านที่สะท้อนอัตลักษณ์วิถีล้านนา

เมื่อพิจารณาจากการศึกษาในมุมมองด้านนิเทศศาสตร์นั้นพบว่าเพลงซอล้านนาเป็น “สื่อพื้นบ้าน (FolkMedia)” ที่มีความสำคัญต่อวิถีชีวิตของชาวล้านนามาตั้งแต่อดีตซึ่งเป็นยุคที่ผู้วิจัยขอใช้ชื่อว่า “ยุคเพลงซอล้านนาแบบดั้งเดิม” หรือที่รู้จักคุ้นเคยเรียกขานกันในกลุ่มช่างชอว่ายุค “ชอปีหรือชอเข้าปี” เนื่องจากการมีลักษณะเด่นคือเป็นการขับลำนำเพลงซอล้านนาประกอบเครื่องดนตรีพื้นเมืองหลักของล้านนา ได้แก่ “ปี่” แม้จะหาจุดเริ่มต้นที่ชัดเจนยืนยันไม่ได้ แต่จากผลการศึกษาของสมฤทธิ ลือชัย (2534, น. 18) ได้กล่าวไว้ว่าเพลงซอนั้น ควรมีต้นกำเนิดมาพร้อมกับการก่อตั้งของชนชาติล้านนาและภาษาล้านนาเมื่อราว 700 ปีที่ผ่านมา โดยถือเอาการตั้งอาณาจักรล้านนาที่เป็นปึกแผ่นครั้งแรก ในปี พ.ศ. 1839 สมัยพญามังรายมหาราชเป็นเกณฑ์จนถึงในราวต้นปี พ.ศ. 2500 ที่ประเทศไทยเริ่มนำแนวคิดการพัฒนาที่เน้นการเปลี่ยนแปลงประเทศให้เข้าสู่ภาวะความทันสมัย (Modernization) ตามวิถีตะวันตก (เสถียร เขยประทับ, 2531) โดยมีแผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติที่ชัดเจนพร้อมการเข้ามาของบทบาทสื่อมวลชนต่อการพัฒนา ซึ่งเป็นรอยต่อแห่งยุคไปสู่ยุคชอปะทะสื่อมวลชนที่จะได้กล่าวถึงในบทต่อไป

ยุคชอแบบดั้งเดิมนี้อาจจัดได้ว่าเป็นยุคสมัยของวัฒนธรรมพื้นบ้านแบบวรรณกรรมมุขปาฐะอย่างเด่นชัด เนื่องจากส่วนใหญ่รูปแบบและเนื้อหากาพย์ชอ มีการสืบทอดผ่านการบอกเล่าปากต่อปากจากพ่อครูแม่ครูชอ ถึงลูกศิษย์ รุ่นสู่รุ่นแม้จะมีการเรียนรู้ผ่านวรรณกรรมภาษาล้านนาที่ถูกบันทึกไว้ในคำภีร์โบราณทางศาสนาหรือมีการจดบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษรให้ได้ศึกษาเรียนรู้อยู่บ้างก็ตาม

การศึกษาคุณลักษณะเพลงซอล้านนาแบบยุคดั้งเดิมในงานวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อต้องการนำเสนอคุณลักษณะดั้งเดิมที่สำคัญของเพลงซอล้านนาในฐานะที่เป็นสื่อวัฒนธรรมพื้นบ้าน (Traditional Media) ก่อนจะมีการปรับตัวเพื่อให้สามารถดำรงอยู่ได้ท่ามกลางอิทธิพลจากสื่อมวลชน (Mass Media) และกระแสความนิยมสื่อใหม่ (NewMedia) ในยุคต่อๆมา

ทั้งนี้เป็นการวิเคราะห์การปรับตัวของเพลงซอล้านนาในบริบทของจังหวัดเชียงรายโดยใช้เกณฑ์คุณลักษณะสำคัญตามที่ได้ทบทวนวรรณกรรมเกี่ยวกับการปรับตัวไว้ โดยแบ่งเป็นดังนี้

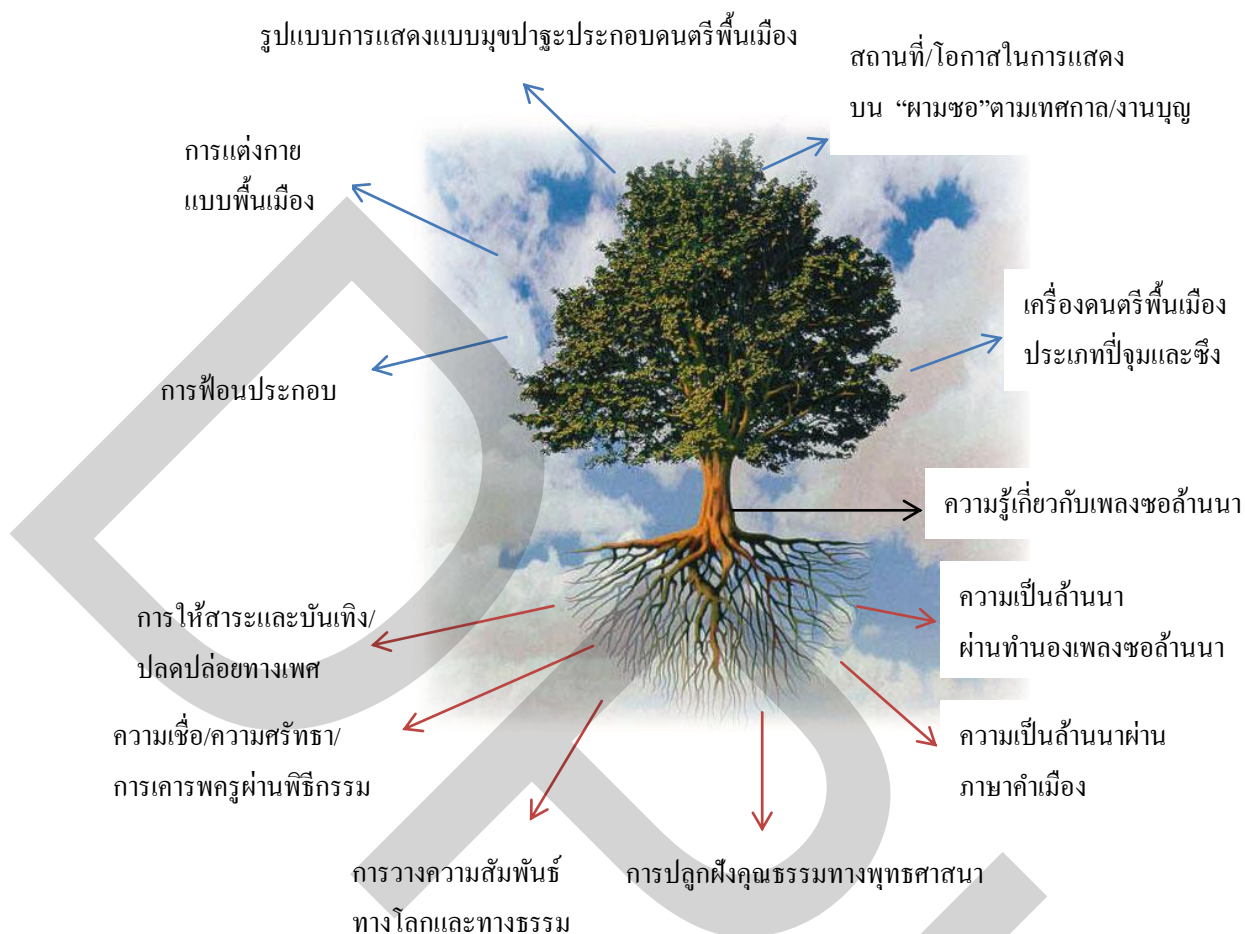
1. คุณลักษณะด้านรูปแบบและเนื้อหา
2. คุณลักษณะด้านกระบวนการสื่อสารในการแสดง
3. คุณลักษณะด้านบทบาทหน้าที่
4. คุณลักษณะด้านการต่อรอง
5. คุณลักษณะด้านเครือข่ายและรูปแบบความสัมพันธ์
6. คุณลักษณะด้านการบริหารจัดการ

ซึ่งผู้วิจัยได้ดำเนินการรวบรวมและวิเคราะห์ข้อมูลจากรายงานการวิจัยบันทึกเอกสารต่างๆ และข้อมูลจากการสัมภาษณ์กลุ่มผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้อง (Stakeholder) กับเพลงซอล้านนา และการสังเกตการณ์ภาคสนามซึ่งได้รายละเอียดในแต่ละคุณลักษณะดังต่อไปนี้

#### 4.1 คุณลักษณะด้านรูปแบบและเนื้อหา

ในการศึกษาการปรับตัวของสื่อพื้นบ้านเพลงซอล้านนานั้นคุณลักษณะสำคัญประการแรกที่น่ามาพิจารณา ได้แก่ คุณลักษณะด้านรูปแบบและเนื้อหาเนื่องจากเพลงซอล้านนาจัดเป็นวัฒนธรรมรูปแบบหนึ่ง ซึ่งองค์ประกอบของวัฒนธรรมนั้นจะมีอยู่ 2 ส่วนตามที่กาญจนา แก้วเทพ (2549, น. 53-54) ได้กล่าวไว้คือ ส่วนที่มองเห็นได้ (visible) ซึ่งเป็นรูปธรรมที่เป็นลักษณะรูปแบบ (form) กับส่วนที่ไม่สามารถมองเห็นได้ (invisible) ซึ่งเป็นลักษณะนามธรรมที่เป็นลักษณะส่วนเนื้อหา/คุณค่า/ความหมาย (content/value/meaning) โดยสามารถเปรียบเทียบให้เห็นภาพได้ชัดเจนจากการใช้แนวคิด “ต้นไม้แห่งคุณค่า” ที่เปรียบสื่อพื้นบ้านเป็นต้นไม้ที่มีองค์ประกอบส่วนที่มองเห็น (VisiblePart) ที่อยู่เหนือพื้นผิวกับส่วนที่มองไม่เห็น (InvisiblePart) ที่อยู่ด้านล่างใต้พื้นดิน

จากแนวคิดดังกล่าว ผู้วิจัยได้นำมาใช้ในการศึกษาวิเคราะห์เพลงซอล้านนา และนำข้อมูลที่ได้กลับไปตรวจสอบ (Cross – Check) กับผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องและช่างซอแล้วนำมาจัดระบบลงโครงของแผนภูมิต้นไม้แห่งคุณค่าซึ่งสามารถอธิบายคุณลักษณะด้านรูปแบบและเนื้อหาของเพลงซอล้านนาได้ดังต่อไปนี้



ภาพที่ 4.1 แผนภูมิ “ต้นไม้แห่งคุณค่า” ของเพลงซอล้านนาแบบดั้งเดิม

ที่มา : จากการเก็บข้อมูลและการวิเคราะห์ของผู้วิจัยระหว่างปี 2551-2556

#### 4.1.1 องค์ประกอบของเพลงซอล้านนาส่วนที่มองเห็น (Visible Part)

หากพิจารณาจากส่วนที่มองเห็น ได้ชัดเจนของต้นไม้ได้แก่ ส่วนที่เป็นลำต้นดอก ผล ใบ ที่สามารถจับต้องสัมผัสได้ซึ่งเปรียบเสมือนส่วนที่เป็นลักษณะรูปแบบ (Form) ของสื่อพื้นบ้าน เพลงซอล้านนานั้นพิจารณาได้ดังต่อไปนี้

##### 4.1.1.1 ส่วนที่เป็น ดอก ผล ใบของเพลงซอล้านนา

(1) การแสดงแบบมุขปาฐะประกอบดนตรีพื้นเมือง



ภาพที่ 4.2 การแสดงชอในสมัยโบราณ

ที่มา : <http://sor.cm77.com>

การแสดงชอเป็นการนำเรื่องเล่าหรือวรรณกรรมแบบมุขปาฐะที่มีการบอกเล่าแบบปากต่อปากสืบทอดกันมาในท้องถิ่นมาขับร้องประกอบทำนองในลักษณะเพลงพื้นบ้านซึ่งแสดงถึงความเป็นล้านนาโดยช่างชอจะทำหน้าที่ขับร้องเพลงชอล้านนาประกอบลีลาท่าทาง โดยมีการเรียนรู้ จดจำ และถ่ายทอดจากรุ่นสู่รุ่นแล้วนำมาใช้แสดงชอสืบทอดกันมาสะท้อนความสามารถและศิลปะในการใช้ภาษา ที่มาจากการค้นสด ได้ตอบแบบชิงไหวชิงพริบกัน เพื่อสื่อความหมายผ่านบทเพลงที่แฝง อารมณ์ ความรู้สึกนึกคิดทัศนคติค่านิยม โดยมีรูปแบบการแสดงที่เป็นเอกลักษณ์การชอจึงเป็นสื่อการแสดงพื้นบ้านประจำท้องถิ่นที่ปรากฏให้เห็นเด่นชัด ที่ได้รับความชื่นชอบและเป็นที่ยอมรับ

การแสดงชอนั้น ช่างชอจะมีคุณสมบัติที่สำคัญอยู่หลายประการคือ ทั้งนอกจากการเป็นผู้ที่มีพรสวรรค์น้ำเสียงดี ไพเราะ มีเสน่ห์แล้ว ต้องเป็นผู้มีความเป็นปฎิภาณกวีและการจดจำที่ดี เพราะต้องท่องบทชอที่ได้เรียนรู้มาแล้วสามารถนำมาใช้ในการค้นสดระหว่างแสดงได้ซึ่งช่างชอแม่จันตา คณะจันตาสาลาหล้ม ช่างชออาวุโสอีกท่านหนึ่ง (ปัจจุบันเสียชีวิตแล้ว) ได้กล่าวว่าสนใจชอพื้นเมืองและไปนั่งฟังจากช่างชอที่อยู่ใกล้บ้าน และพยายามจำเนื้อร้อง ชอหัดเรียนจนเริ่มชำนาญ และสามารถชอออกงานได้ถ้าคนที่มีใจรักก็จะฝึกไม่นานเวลาเห็นอะไรรอบๆตัวก็จะเอามาแต่งเป็นคำชอ หัวสมองคิดเรื่องชอไปได้เองโดยอัตโนมัติ “บ่าเดี้ยวหันอะหยังมันก่เป็นกำชอไปได้หมด (เห็นสิ่งรอบๆตัวก็จะนึกเป็นเนื้อเพลงชอล้านนามันก่ (ก็) เข้าหัวไปหมดเข้าไปเองถ้าถามว่าแม่ฝึกเมินก่ (นานไหม) คนดีใจฮักบ่เมิน (ไม่นาน) ” (สุนันทา แต้มทอง, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 1 กุมภาพันธ์ 2552)

นอกจากนี้ขอใช้วัฒนธรรมสืบทอดแบบมุขปาฐะหรือปากต่อปากเป็นหลัก โดยพ่อครูซอสิงห์แก้ว วงศ์มูลก็ได้ให้การสัมภาษณ์เพิ่มเติมว่าช่างซอที่เก่งในสมัยนั้น จะมีปฏิภาณไหวพริบสามารถนำเรื่องราวต่างๆ มาขับร้องเป็นเพลงซอล้านนาให้เกิดความไพเราะได้ ซึ่งเป็นเสน่ห์ของการซอ (สิงแก้ว วงศ์มูล.การสัมภาษณ์, 12 เมษายน 2554) โดยเพลงซอล้านนา จัดอยู่ในลักษณะเพลงปฏิพากย์ (Dialogue Songs) เนื่องจากนิยมร้องโต้ตอบกันระหว่างชาย-หญิง ที่เรียกว่า “คู่ถ้อง” เป็นการซอตอบโต้ ซึ่งไหวชิงพริบกันซึ่งได้รับความนิยมชื่นชอบจากผู้ฟัง โดย “ช่างซอบ่าเก้”ช่างซออาวุโสได้ให้การสัมภาษณ์ว่า คู่ถ้อง (คู่ที่ร้องเพลงซอล้านนาโต้ตอบกัน) มีส่วนสำคัญในการซอ ถ้าได้คู่ที่ระดับเสียงสามารถปรับหากันได้ รู้ใจ และสามารถโต้ตอบรับมุกกันได้ โดยไม่ติดขัด ก็จะทำให้การซอในงานนั้นๆ ลื่นไหลและสนุกสนานมากขึ้น (นครินทร์ ใจธรรม, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 27 ธันวาคม 2555)

โดยคู่ถ้องซึ่งเป็นที่รู้จักกันดีและมีชื่อเสียงของจังหวัดเชียงราย ยกตัวอย่างเช่น



ภาพที่ 4.3 ถ้องบ่าเก้-อีเต่า



ภาพที่ 4.4 คู่ต๋อง สมจิตร-ทองสร้อย



ภาพที่ 4.5 คู่ต๋อง ประพันธ์-จันทา

ดังนั้น จะเห็นว่าส่วนที่สามารถมองเห็นได้และเป็นเสน่ห์ดึงดูดให้ผู้ชมสนใจการแสดง ซอนั้น มีองค์ประกอบร่วมกัน ทั้งการร้องแบบปฏิพากษ์ ได้ตอบกัน ถิลาท่าทางการชอ ความงดงาม

ของเนื้อร้องที่มีเนื้อหาสาระ และความเป็นปฏิภาณกวีของช่างขอ ที่ต้องอาศัยพรสวรรค์และการจดจำและการร้องที่เข้าคู่กันได้เป็นอย่างดี เนื่องจากยุคสมัยก่อนขอเป็นพื้นที่การสื่อสารเพื่อยกระดับ “ไหวพริบ” ของมนุษย์

#### (2) การแสดงบน “ผามขอ” ในเทศกาลงานบุญ

ในอดีตนั้นการขับร้องเพลงขอล้านนานิยมแสดงในเทศกาล งานบุญประเพณีต่างๆ รวมถึงการร้องเล่นในเวลาที่มีการพบปะสังสรรค์ และการที่หนุ่มๆจะไปเที่ยวหาสาวที่บ้าน ก็จะใช้การขับลำนำคำขอร้องเล่นไประหว่างทางไปบ้านสาวต่อมาจึงมีการจัดสถานที่ให้แสดงเพื่อความเพลิดเพลิน อาจจัดในบริเวณบ้านที่มีงานบริเวณวัดซึ่งส่วนใหญ่จะสร้างเป็นลักษณะที่แสดงโดยเฉพาะที่เรียกว่า “ผามขอ” ซึ่งเป็นเวทีเล็กๆ ที่สร้างขึ้นชั่วคราว โดยยกพื้นขึ้นสูงประมาณ 1-2 เมตร มุงหลังคาแบบง่ายๆ ด้วยหญ้าคาหรือตองตึง หรืออาศัยถ้าอยู่ใต้ร่มเงาไม้ก็ไม่ต้องมุงหลังคามีความแข็งแรงพอที่จะรับน้ำหนักของคณะขอได้ประมาณ 10-15 คน บนผามปูด้วยเสื่อ มีเครื่องอำนวยความสะดวกที่จำเป็น ให้กับช่างขอ เช่น คนโทน้ำเขียนหมากงานใส่เมียงเป็นต้น (สิริกร ไชยมา, 2543, น. 5) โดยการที่ ผามขอ ในสมัยก่อนถูกจัดไว้เป็นส่วนหนึ่งของการขอประกอบพิธีทางศาสนาที่โดยปกติจะจัดขึ้นในช่วงเช้า จึงแยกให้ผามขอเป็นพื้นที่ทางธรรมส่วนในช่วงบ่าย ผามขอก็จะกลายเป็นพื้นที่ทางโลกไป



ภาพที่ 4.6 ลักษณะผามขอแบบสมัยดั้งเดิม

### (3) การแต่งกายแบบพื้นเมืองล้านนา

การแต่งกายในอดีตจะนิยมแต่งกายเน้นความเรียบง่ายตามแบบวิถีชีวิตคนล้านนาด้วยเสื้อผ้าพื้นเมือง โดยผู้ชายจะใส่เสื้อหม้อฮ่อม กางเกงสะดอหรือกางเกงสุภาพ และคาดผ้าขาวม้า ส่วนผู้หญิงจะเป็นชุดผ้าซิ่นตามแบบพื้นเมืองช่างซอชายจะไม่พิถีพิถันมากนัก แต่ถ้าเป็นช่างซอหญิงจะนิยมแต่งชุดพื้นเมือง หรือชุดที่ตัดเย็บด้วยผ้าพื้นเมือง ซึ่งมีความโดดเด่น สวยงามและเป็นเอกลักษณ์ โดยเฉพาะอย่างยิ่งถ้าต้องไปแสดงในงานพิธีการ หรืองานที่สำคัญ ช่างซอก็จะแต่งกายที่บ่งบอกถึงความเป็นเอกลักษณ์ของชาวล้านนาซึ่งช่างซอแม่ทองสร้อย ได้กล่าวอย่างภูมิใจว่า “ก้าน (การ) แต่งกาย ต้องหื้อ (ให้) เกียรติเจ้าภาพเฮา (เรา) ต้องฮู้ (รู้) เองว่า งานมันสำคัญขนาดไหนต้องแต่งหื้อ (ให้) งามและเป็นเอกลักษณ์”(สร้อยสุดาภิราษร, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 1 สิงหาคม 2554) โดยการแต่งกายที่เรียบง่ายนี้ สอดคล้องกับวิถีชีวิตที่เรียบง่าย และเหมาะสมกับวัสดุที่นำมาตัดเย็บ เช่น ผ้าฝ้ายที่ทอเอง เป็นต้น



ภาพที่ 4.7 ลักษณะการแต่งกายของช่างซอและคณะของเชียงรายในยุคดั้งเดิม

ที่มา: <http://sor.cm77.com>

### (4) การฟ้อนประกอบการซอ

การฟ้อนประกอบการแสดงซอมีมาแต่ดั้งเดิมควบคู่มากับการซอเป็นศิลปะแขนงนาฏศิลป์ที่มีความเกี่ยวข้องกับการซอซึ่งมีการฟ้อนประกอบการซอในหลายลักษณะทั้งการฟ้อนประกอบการขับซอหรือฟ้อนหลังจากซอจบแล้วโดยใช้ท่าฟ้อน ที่นิยมเช่นท่าสอดสร้อยมาลาใช้ใน



การสร้างการมีส่วนร่วมของผู้ชมโดยเป็นท่าคิบบอกไม้หรือธนบัตรที่มีอยู่แล้ว เริ่มฟ้อนจากนั่งคุกเข่า ฟ้อนแล้วค่อยๆ ลุกขึ้นยืน หมุนตัวเขยิบเท้าไปรอบๆ ผู้ชมจะได้รับความเพลิดเพลิน ทั้งการฟังซอ และชมการฟ้อนของช่างซอประกอบกันไปด้วยและสามารถร่วมฟ้อนกับช่างซอได้อีกด้วยซึ่งตามธรรมเนียมปฏิบัติในอดีตจะมีการมอบเงินค่าฟ้อนให้ช่างซอยิ่งถ้าบรรยากาศสนุกสนานช่างซออาจจะหยุดร้องเพลงซอล้านนาแล้วให้คนตรีบรรเลงเป็นทำนองเพลงพื้นเมือง เช่น เพลงสาวไหม แล้วช่างซอจะชักชวนและร่วมฟ้อนกับผู้ชมเป็นที่สนุกสนานหรืออาจมีการขอและการฟ้อนสลับกันไป ขึ้นอยู่กับความต้องการของผู้ชมนอกจากนี้ ยังมีการฟ้อนแน่น หรือฟ้อนแอ่นเป็นการฟ้อนประกอบการซออย่างหนึ่ง ที่ฟ้อนหลังจากช่างซอจบบทซอแล้วซึ่งมีวิวัฒนาการจากการฟ้อนประกอบการซอแบบธรรมดาแล้วฟ้อนเขยิบเท้าไปรอบๆ เพื่อให้ผู้ชมได้เห็น โดยทั่วถึงต่อมามีการนั่งคุกเข่าฟ้อนยืนฟ้อนแล้วแอ่นตัวไปทางด้านหลังโน้มลงจนสามารถใช้ปากคาบดอกไม้หรือธนบัตรที่วางไว้ได้รวมถึงการฟ้อนบันฝ้าย ที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับการปลูกฝ้าย ตั้งแต่เริ่ม จนทอเป็นผืน ซึ่งเป็นวิถีชีวิตของผู้คนในท้องถิ่น โดยช่างซอจะทำท่าประกอบตามจังหวะและสอดคล้องกับเนื้อหาที่พรรณนาในบทซอบันฝ้าย (สิริกร ไชยมา, 2543, น. 27-30)

ซึ่งช่างซอจะเรียนรู้ลีลาการฟ้อนและนำมาใช้ประกอบการแสดงซอของตนเองตามความเหมาะสมกับสถานการณ์เป็นจังหวะที่สามารถขอเงินจากผู้ชมได้ ดังที่ช่างซอแม่จันทาได้กล่าวอย่างติดตลกว่า“สมัยตะก่อน (อดีต) จะมีกำร (การ) ฟ้อนขอชะตังค์ (เงิน) ดวย (ด้วย) ถ้ำเพลงขึ้น จ้างซอฟ้อนยาบๆ คนดูก็จะฮู้ (รู้) ละ” (สุนันทา เต็มทอง, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 1 กุมภาพันธ์ 2552) ดังนั้นการฟ้อนจึงเป็นการแสดงที่ใช้ประกอบร่วมในการซอโดยมีเนื้อหาสัมพันธ์กับวิถีชีวิตของคนล้านนา เป็นธรรมเนียมปฏิบัติที่นอกจากให้ความสวยงามเพลิดเพลินแล้ว ยังเรียกเงินจากผู้ชมได้อีกด้วย



ภาพที่ 4.8 การฟ้อนประกอบการขอ

(5) เครื่องดนตรีปี่จุมและซิ่ง

เครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการในการแสดงขอถือเป็นส่วนสำคัญ และสังเกตเห็นได้ชัดเจน เครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบการขับขอของคณะช่างขอในขอแบบดั้งเดิม คือ ปี่ มีชื่อเรียกทั่วไปว่า “ปี่ซอ” ซึ่งมีหลายขนาดและหลายชนิด ทั้ง ปี่แม่ (ปี่เก้า) เป็นปี่ที่มีขนาดใหญ่ที่สุด ในบรรดาปี่ซอจะให้เสียงทุ้ม นุ่มนวลใช้คุมเสียงปี่กลาง มีขนาดเล็กกว่าปี่แม่ จะให้เสียงระดับกลาง เสียงจะไพเราะมากใช้ขึ้นเสียงปี่ก้อย จะมีขนาดเล็กกว่าปี่กลาง จะให้เสียงสูง จะใช้เป็นหลักในการบรรเลงเพลงใช้ตัดเสียง และ ปี่ตัด จะมีขนาดเล็กที่สุด จะให้เสียงสูงมากใช้ตัดเสียง

ในการบรรเลงประกอบการขอ ก็จะใช้บรรเลงประสานเสียงกันไปเป็นกลุ่มดังที่เรียกว่า “วงปี่จุม” ซึ่งถ้าหากใช้ปี่ 3 เลา ประกอบด้วย ปี่แม่ ปี่กลาง ปี่ก้อย จะเรียกว่าปี่จุม 3 ถ้าใช้ปี่ 4 เลา คือ ปี่แม่ ปี่กลาง ปี่ก้อย ปี่ตัด ก็เรียกว่า ปี่จุม 4 และถ้าเอาซิ่งมาร่วมบรรเลงด้วยเพื่อช่วย “อุ่มเสียง” ให้เกิดความไพเราะยิ่งขึ้นก็จะเรียกว่า ปี่จุม



ภาพที่ 4.9 ปี่จุม

ที่มา: [www.google.com](http://www.google.com)

นอกจากนั้นการชอของจังหวัดเชียงรายยังนิยมใช้ “ซิ่ง” เป็นเครื่องดนตรีประกอบในการควบคุมจังหวะด้วย



ภาพที่ 4.10 ซิ่ง

ที่มา: [www.google.com](http://www.google.com)

ซึ่งช่างชอ แม่จันตา (นางสุนันทา แต้มทอง) ได้ให้การสัมภาษณ์ว่าเมื่อก่อนใช้ปี่จุม 5 ไม่มีซิ่ง ประกอบ ต่อมาลดลงเป็น ปี่จุม 4 “ในด้านของเครื่องประกอบดนตรี ตะกอน (อดีต) เขาใช้ (เราใช้) ปี่จุม ตะกอนเขาใช้ปี่จุมห้า บ่มีซิ่ง มีปี่แก้ว ปี่กล้าง ปี่พระเอกเป็นฮ้องว่าปี่ก้อย ปี่ตัดนี้เสียง

น้อย อีแม่จั่งเอามาว่ากัน ปี่เก้า ปี่กลาง ปี่นาง ปี่ก้อย ตะกอนนี้บ่มีซึง ต่อมาก่อมีปี่จุมสี่...”  
(สุนันทา แต้มทอง, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 1 กุมภาพันธ์ 2552)

โดยในการบรรเลงปี่จุม ส่วนใหญ่นิยมเพียงปี่จุม 3 เท่านั้น (ยงยุทธ ชีรศิลป์.2524 อ้างใน สิริกร ไชยมา.2543:26) ต่อมาเริ่มมีการนำ ซึง เพิ่มเข้ามาเป็นเครื่องดนตรีประกอบ เพื่อใช้ในการควบคุมจังหวะ ให้มีความแม่นยำขึ้น ดังนั้นเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการชอในยุคนี้ จะประกอบด้วย ปี่ และซึง เป็นหลัก

#### 4.1.1.2 ส่วนที่เป็นลำต้นของเพลงชอล้านนา

##### (1) ความรู้เกี่ยวกับเพลงชอล้านนา

ส่วนของลำต้นที่ทำหน้าที่เป็นส่วนที่ประกอบตั้งค้ำดอกผล ใบบัก รากไว้ ซึ่งเป็นส่วนที่จำเป็นอีกส่วนหนึ่งของต้นไม้อื่นส่วนที่เปรียบเสมือนลำต้นของเพลงชอล้านนาได้แก่ ความรู้ร่วมกัน (SharedKnowledge) ระหว่างผู้แสดงและผู้ชม โดยการแสดงของเพลงชอล้านนาสมัยก่อนนั้นพบว่า ช่างชอและผู้ชม ต่างมีความรู้ ความเข้าใจหรือประสบการณ์ (FieldofExperience) ร่วมกัน ไม่ว่าจะเป็นความเข้าใจในภาษาและความหมายของเนื้อหาชอที่สื่อออกมาหรือความเข้าใจในสัญลักษณ์ที่ปรากฏผ่านการแสดงที่มีพื้นฐานด้านภาษาถิ่นเป็นตัวเชื่อมทำให้ทั้งผู้ชมและช่างชอสามารถสื่อสารกันได้อย่างเข้าใจ โดยผู้ฟังสามารถฟังอย่างเข้าใจและแสดงความคิดเห็นได้ว่าช่างชอคนไหนชอดีหรือไม่ดีมีความไพเราะหรือถูกต้องตามหลักฉันทลักษณ์ทำนองชอทำให้ช่างชอต้องมีการเตรียมตัวมาเป็นอย่างดี ชอด้วยความตั้งใจและระมัดระวังทำให้เพลงชอล้านนายังคงได้รับการสืบทอดกันมาอย่างผู้ที่มีความรู้ในเรื่องนี้จริง ทั้งช่างชอและผู้ฟัง

ดังนั้น กลุ่มผู้ชมก่อนข้างจะเป็นผู้ชมที่เข้าใจ (Smart Audience) ในความไพเราะที่ถูกต้องตามฉันทลักษณ์การชอและเชื่อว่าช่างชอจะใช้ปฏิภาณกวี ชอค้นไปเรื่อยๆ โดยไม่มีหลักการได้แต่ต้องขอให้ถูกต้องตามทำนองแล้วใส่เนื้อหาให้สอดคล้องลงไปด้วยดังที่ช่างชอประพันธ์ได้ให้การสัมภาษณ์ในเรื่องนี้ว่า ผู้ฟังที่ฟังเป็น จะรู้ว่าช่างชอคนไหนเป็นตัวจริง เสียงจริง

“ถ้าคนดีฟังเป็น (คนที่ฟังเป็น) เป็นก่อกจะฟังว่าฮ้องดี (เขาจะฟังว่าร้องดี) ใหมขึ้นดีก่ลงดีก่ (หมายถึงการร้องขึ้นลงตามทำนอง-ผู้วิจัย) มันเป็นของแต่กะของเล่น (เป็นช่างชอที่มีความสามารถจริง) ใหมความเด่นอยู่ดีช่างชอ (อยู่ที่ช่างชอ) กับเนื้อของเรื่องดี (ที่) ชอนั้นๆ เครื่องดนตรีจะเป็น (เป็น) เพียงเครื่องประกอบหือมันม่วน (ให้สนุก) เป็นจะฟังดีเนื้อฮ้อง (คนฟังจะฟังเนื้อร้อง) ทำนองจังหวะคนใดชอดีซัดถ้อยซัดคำบ่ (ไม่) เพี้ยนชอได้นำฟังมีเนื้อหาสาระ” (ประพันธ์ใจเงิน, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 1 กุมภาพันธ์ 2552)

ดังนั้นความรู้ในการเชื่อมต่อระหว่างช่างชอกับผู้ฟังชอ จึงเป็นสิ่งที่ยึดโยงให้เพลงชอล้านนาในสมัยดั้งเดิมมีคุณค่าและมีความหมาย เป็นเสน่ห์ ตามแบบล้านนาสืบมา

#### 4.1.1.3 องค์ประกอบของเพลงซอล้านาส่วนที่มองไม่เห็น (Invisible Part)

เพลงซอล้านาส่วนที่มองไม่เห็น (Invisible Part) เป็นส่วนที่เปรียบเสมือนรากของต้นไม้ที่อยู่ใต้ผิวดิน ไม่อาจมองเห็นหรือเข้าใจตามที่เห็นได้ซึ่งต้องอาศัยการตีความ การคิดวิเคราะห์จึงจะสามารถเข้าใจได้อย่างแท้จริง ในเนื้อหาคุณค่าความหมายและความเป็นตัวตนซึ่งในเพลงซอล้านาสามารถพิจารณาได้ดังต่อไปนี้

#### 4.1.1.4 ส่วนที่เป็นรากของเพลงซอล้านา

##### (1) ความเชื่อ/ศรัทธา/การเคารพครูผ่านพิธีกรรม

ในการแสดงซอ พบว่า มีความเกี่ยวข้องกับพิธีกรรมที่ล้วนเกิดจากความเชื่อ ความศรัทธาความกตัญญูและสัมพันธภาพที่ดีระหว่างช่างซอที่ได้ยึดถือเป็นแนวทางในการปฏิบัติสืบทอดกันมาตั้งแต่อดีตประกอบด้วยพิธีกรรมหลากหลายรูปแบบ ดังนี้

##### 1) การไหว้ครูซอ

เป็นการบูชา การรำลึกถึงพระคุณของครูอาจารย์ที่สอนวิชาซอให้หรือเพื่อขอให้ครูช่วยปกป้องคุ้มครองศิษย์ให้คิดคำซอลิ้นไหลไม่ติดขัดและเจริญรุ่งเรือง ประสบความสำเร็จในวิชาชีพ โดยโอกาสในการทำพิธีไหว้ครูซอนิยมทำกันใน 2 โอกาส คือ ไหว้ครูซอประจำปีที่จัดขึ้นเป็นประจำทุกปีประมาณเดือน 9 เหนือ หรือเดือนพฤษภาคม – มิถุนายนเป็นการไหว้ครูทั้งที่มีชีวิตอยู่และครูที่ล่วงลับไปแล้วทั้งที่เป็นครูของครูเป็นทอดๆ ไปอีกด้วย โดยคำที่ใช้เรียกประกอบด้วย“พ่อครูแม่ครูครูเก่าครูปลายครูตายครูยัง”เพื่อเป็นการระลึกถึงพระคุณครูขอให้บารมีของครูช่วยปกป้องคุ้มครองให้มีความสุขความเจริญโดยมีเครื่องบูชาไหว้ครูตามความเชื่อที่สืบทอดกันมาแล้วแต่สายครูซึ่งอาจแตกต่างกันและการนำเครื่องดนตรีประกอบซอ ได้แก่ปี่จุมซิงและสะล้อ โดยนำเครื่องบูชาใส่พานหรือขันโตกขนาดใหญ่วางไว้หน้าพระพุทธรูป จากนั้นช่างซอจะมาพร้อมกันบริเวณพิธีพ่อครูแม่ครูจุดธูปเทียนบูชาพระรัตนตรัยตัวแทนคณะชวยกขันตั้งบูชา แล้วนำบรรดาลูกศิษย์กล่าวคำไหว้ครูโดยคำกล่าวอาจแตกต่างกันไปในแต่ละพื้นที่ซึ่งช่างซอแม่ทองสร้อยได้กล่าวว่ “การไหว้ครูมีความสำคัญจ้ำง (ช่าง) ซอต้องหื้อ (ให้) ความสำคัญ เพราะจะจ้วย (ช่วย) หื้อเจริญ (สร้อยสุดาภิราษร, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 1 สิงหาคม 2554)

##### 2) การไหว้ครูก่อนซอหรือการขึ้นครู

เป็นการทำพิธีก่อนการแสดงซอทุกครั้งเพื่อระลึกถึงพระคุณครูที่ได้สั่งสอนเป็นการขอให้ครูซอคุ้มครองช่วยให้สามารถขับซอได้อย่างลื่นไหล ไม่ติดขัดคิดคำซอได้อย่างฉับไวมีปฏิภาณไหวพริบมีเสน่ห์เป็นที่ชื่นชอบ ไม่มีอุปสรรคและความเชื่อในเรื่องช่วยให้แคล้วคลาดจากไสยศาสตร์และทำให้ช่างซอมีกำลังใจ เกิดความมั่นใจมากยิ่งขึ้นโดยมีการเตรียมเครื่องบูชาครูโดยเจ้าภาพหรือผู้ว่าจ้างไปจัดแสดง เป็นผู้จัดการเครื่องบูชาแล้วนำมาวางในขันพานหรือถาดเรียกว่าขัน

ตั้งหรือ ขันขึ้นครุชอกจากนั้นหัวหน้าคณะชอชกขันตั้งจรดศีรษะแล้วไหว้คุณแก้วสามประการเพื่อแสดงความเคารพสิ่งที่ควรเคารพในบริเวณนั้น แล้วกล่าวคำรำลึกถึงพระคุณครุหลังจากนั้นช่างชอจะถือเค็ล็ดโดยการจับเหล็กในขันตั้งพรมเหล็กลงบนเครื่องดนตรีที่นำมาเพื่อบรรเลงนำเหล่าไปรดลงธรณีบริเวณเสาของพามชอ เพื่อเป็นการคารวะและขอขมาแม่ธรณีเริ่มการเทียบเสียงกับเครื่องดนตรีและแสดงชอซึ่งจากการสังเกตภาคสนามของผู้วิจัยพบว่า ช่างชอในยุคชอแบบดั้งเดิม ยังคงยึดถือเป็นแนวทางปฏิบัติกันอยู่โดยช่างชอสิงห์คำ ได้กล่าวว่า“ก้าน (การ) ไหว้ครุเป็นก้าน (เป็นการ) แสดงความเคารพทำหื้อ (ให้) ชอราบริน ก้านเอาเหล้ามาแตะดี (แตะที่) ถิ่น จะยะหื้อ (ทำให้) เสียงดี ชอบ (ไม่) ติดขัด” (สิงห์คำอินตะนิล, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 13 มกราคม 2556)

### 3) การแบ่งครุชอ

หรือการปลงครุ เป็นพิธีกรรมเกี่ยวกับช่างชอที่ได้ร่ำเรียนวิชาการขับเพลงและฝึกฝนจนเกิดความชำนาญ จนสามารถแยกคณะชอเป็นของตนเองมีความชำนาญสามารถเป็นครุสอนชอให้ลูกศิษย์ สืบทอดต่อกันไปได้นั้น ต้องทำพิธีขออนุญาตเป็นครุชอ เรียกว่าการแบ่งครุชอมีเครื่องบูชาหรือเครื่องสังเวยโดยพิธีถือปฏิบัติกันในราวเดือน9 เหนือหรือเดือนพฤษภาคม-มิถุนายนหรือวันพฤหัสบดีซึ่งถือว่าเป็นวันพญาวัน (วันเถลิงศก)ตรงกับวันที่ 15 เมษายนซึ่งเป็นเทศกาลปีใหม่เมืองประกอบพิธีในช่วงเช้าก่อนเพล โดยมีขั้นตอนการทำพิธีแบ่งครุชอมาตั้งแต่โบราณดังนี้คือพ่อครุ แม่ครุและบรรดาลูกศิษย์มาพร้อมกันในบริเวณพิธีที่มักสร้างเป็นปะรำพิธีหรือภาษาท้องถิ่นที่เรียกว่า พามจากนั้นศิษย์นำเครื่องบูชา เครื่องสังเวยเช่น ไหว้ที่เตรียมมาวางไว้บนพามแล้วกล่าวคำเช่นสรวงฝิครุและคำขอแบ่งครุเมื่อกกล่าวเสร็จพ่อครุ แม่ครุจะทำพิธีเสี่ยงทายว่าฝิครุชอที่ล่งลับไปแล้วอนุญาตให้แบ่งครุชอได้หรือไม่โดยหยิบข้าวตอกหรือข้าวเปลือกที่เตรียมไว้มานับดู ถ้านับได้จำนวนก็แสดงว่าไม่ได้รับการอนุญาตต้องกล่าวสวดอ้อนวอนขอแบ่งครุชอต่อไปอีกเรื่อยๆ จนนับเม็ดข้าวได้จำนวนคู่ หมายความว่าฝิครุชอได้อนุญาตให้แบ่งครุชอได้แล้วจากนั้นจะแบ่งเครื่องสังเวยให้ลูกศิษย์ครึ่งหนึ่ง มีการอบรมสั่งสอนเรื่องความกตัญญูและกราบไหว้ครุอาจมีการขับชอเพื่อต้อนรับครุชอคนใหม่การเฉลิมฉลองซึ่งครุชอคนใหม่ต้องเก็บขันครุ ไปวางไว้บนหิ้งหันหน้าไปทางทิศตะวันออกหรือทิศเหนือ เพื่อความเป็นสิริมงคล และต้องมีการกราบไหว้บูชาส่วนข้อห้ามสำคัญศิษย์ที่รับแบ่งครุชอแล้วจะเป็นที่ยึดถือปฏิบัติกันมาไม่ว่าจะเป็นการห้ามรับประทานอาหารในบ้านหรือในสถานที่ที่ตั้งศพห้ามลอดค้ำไฉนบ้านที่มีหญิงอยู่ไฟห้ามลอดค้ำไฉนห้ามรับประทานอาหารเครื่องเช่นฝิประเภทไก่ซากเจ้าและเหล่าซากฝิห้ามลอดราวตากผ้าและรั้วบ้านห้ามลอดค้ำไฉนกล้วยที่เอียงเพราะน้ำหนักเครือและห้ามลอดค้ำไฉนบ้าน (ณรงค์พนันดา อ่างใน สิริกร ไชยมา, 2542, น. 38-39)

#### 4) การกินอ้อ

เป็นพิธีกรรมเกี่ยวกับความเชื่อในเรื่องการช่วยเสริมสร้างสติปัญญาและการจดจำบทขอ ซึ่งคำว่า อ้อ เป็นภาษาท้องถิ่นว่า อ่องอ้อหมายถึง มั่นสมองหรือ สติปัญญาหรือหมายถึง ต้นอ้อ ที่เป็นพืชล้มลุก ใบเรียวยาว ลำต้นแข็งเป็นปล้องๆ กลวง คล้ายไม้ไผ่ แต่มีขนาดเล็กกว่าดังนั้นการกินอ้อมีความหมายรวมกันทั้งหมายถึงต้นอ้อที่เป็นอุปกรณ์สำคัญในการประกอบพิธีการกินอ้อและมีชื่อพ้องเกี่ยวกับสมองและสติปัญญา

ขั้นตอนการกินอ้อ ประกอบด้วยการที่ครูนำน้ำผึ้งใส่ขวดเป่ามนต์คาถาครูชอเลือกต้นอ้อและตัดให้มีความยาวประมาณ 5-6 นิ้วนำอ้อมาบรรจุน้ำผึ้งที่ท่องคาถาแล้ว ทำพิธีเสกเป่ามนต์กินอ้อมีเครื่องประกอบคือเทียน หรือดอกไม้รูปเทียนจากนั้นให้ศิษย์ดื่มน้ำผึ้งจากต้นอ้อแล้วขบต้นอ้อให้แตกหรือใช้มือบีบให้แตกแล้วโยนต้นอ้อข้ามหัวไปทางด้านหลังโดยการเอาอ้อ นยมนำกันในวันพฤหัสบดี หรือวันพฤหัสบดี ซึ่งถือว่าเป็นวันครู

ประเภทของการกินอ้อมีหลายประเภทซึ่งแต่ละประเภทมีคาถาเสกเป่าไม่เหมือนกันผู้เป็นศิษย์จะกินอ้อครบทุกประเภทในอดีตแบ่งเป็น “อ้อจำ” ที่ช่วยให้มีความจำที่แม่นยำ “อ้อพูด” ที่ทำให้มีความคิด มีเสน่ห์ด้านการชอถ้อยคำเฉียบแหลมไพเราะน่าฟัง “อ้อมหาเสน่ห์หรืออ้ออำนาจ” ทำให้มีเสน่ห์ มีอำนาจเป็นที่ต้องตาต้องใจแก่ผู้พบเห็น เมื่อแสดงการจับชอก็จะสร้างความชื่นชอบให้แก่ผู้ฟัง หิ้งน้ำเสียง กิริยาท่าทางช่วยให้ประสบความสำเร็จในอาชีพและ “อ้อผญา” เป็นอ้อที่กินแล้วทำให้มีสติปัญญา มีความเฉลียวฉลาด โดยพ่อครูสิงห์แก้ว ได้การสัมภาษณ์ว่า “ตะก่อน (ในอดีต) ต้องทำพิธีกินอ้อด้วย (ด้วย) สำคัญขนาด (มาก) ยะหื้อ (ทำให้) เสียงดีมีเสน่ห์” (สิงห์แก้ว วงศ์มูล, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 12 เมษายน 2554)

ซึ่งพ่อครูสิงห์แก้ววงศ์มูลให้รายละเอียดเพิ่มเติมถึงพิธีกรรม เครื่องเช่นและความเชื่อในการไหว้ครูซึ่งพบว่ามีความขลัง ความศักดิ์สิทธิ์ ที่ต้องทำกันอย่างจริงจัง เพื่อป้องกันภัยจากศัตรูคู่แค้น และให้การชอดำเนินไปอย่างราบรื่นตลอดงานซึ่งในอดีตมีความเชื่อเรื่องไสยศาสตร์มนต์ดำ ดังนั้นก่อนแสดงต้องตรวจสอบตั้งแต่สถานที่ ต้องมีการเสกคาถาป้องกัน สิ่งที่เป็นอัปมงคลหรือไม่ให้ดื่มน้ำจากคนไม่รู้จัก เพราะกลัวถูกใส่ยามา เป็นต้น

“ขั้นตอนแรกต้องขึ้นครูก่อน ไหว้ครูกับขึ้นครูบ่ (ไม่) เหมือนกันขึ้นครูก็มีรายละเอียดนัก (เยอะ) มีเหล่าเป็นเครื่องเช่นหลัก และ มีคาถาป้องกันด้วย “ต้องมีคาถา บ่ (ไม่) จั้นเขาจะแต่นา (เขาทำจริงๆ) สมัยก่อนนะ บ่าเด็ยบ่มีแล้ว (เด็ยนี้ไม่มีแล้ว) เมื่อก่อนถ้าเกิดปีแตกแสดงว่าเขาเอามะหยังบ่สูมาอุดสุพาม (เขาเอาอะไรสักอย่างมาอุดสุสถานที่ชอ) ต้องตรวจดูดีๆแล้วเขาต้องบอกหมู่ดีเปิ้ลแบ่งว่าไปดีเอาไม้กัวงหนา (ต้องบอกว่าอย่าใช้ไม้ไผ่กัวง) ถ้าเป็นไม้กัวงหื้อผ่าเหียบ (ถ้าจะใช้ให้ผ่าครึ่ง) เขาใจอุดสุกลอน (เขาใจอุดคำชอ) ที่จะร้องชอจะบ่ (ไม่) ออก เก่งขนาดไหน ก็ดีดู.. น้ำดีเอามา

หื้อห้ามกิน (น้ำที่เค้าเอามาให้ก็ไม่ให้ดื่ม) มันใส่ขามาแล้ว ปลุกเสกมาแล้ว สำคัญคู่อริที่สุดเลยจะโดนแกล้งในพิธีต้องมีเหล้า เพราะครูต้องจิม (จิม) เหล้า” (สิงห์แก้ววงศัมมุล, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 11 มีนาคม 2556)

ดังนั้น พิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับการขอ ไม่ว่าจะเป็น การไหว้ครู การไหว้ครูก่อนขึ้นขอ การแบ่งครูขอ หรือการกินอ้อ จึงเป็นการแสดงถึงความเชื่อถือศรัทธาความกตัญญู โดยแฝงคติธรรม ความเชื่อในสิ่งศักดิ์สิทธิ์ และภูติผีปิศาจ ที่สืบทอดกันมาทั้งนี้เพื่อก่อให้เกิดความเป็นสิริมงคลและความมั่นใจแก่ช่างขอ

## (2) ความเป็นล้านนาผ่านทำนองเพลงขอ

ทำนองเพลงขอล้านนา หรือเรียกอีกอย่างหนึ่งว่า “ระบำ” แม้จากการวิเคราะห์เอกสารพบว่า มีความแตกต่างกันไปตามลักษณะจังหวะและฉิ่งฉาบ โดยที่มีการบันทึกไว้มีหลายทำนองด้วยกัน ซึ่งจากการการสัมภาษณ์พบว่าช่างขอแต่ละคนจะให้ข้อมูลไม่ตรงกันอาจเนื่องจากแต่เดิมนั้นมีทำนองที่หลากหลาย และสืบทอดกันมาแบบมุขปาฐะ ขึ้นอยู่กับว่าได้เรียนมาจากพ่อครูแม่ครูคนใดก็จะได้มีโอกาสฝึกฝนทำนองนั้นๆ โดยแต่ละทำนองจะใช้เพื่อให้เข้ากับกาละเทศะ ตามเนื้อเรื่อง และอารมณ์ของการขอ มักจะเรียกชื่อทำนองตามท้องถิ่นที่ช่างขอแต่งขึ้นมาร้อง ที่นิยมแบ่งออกเป็น ทำนองดั้งเดิมกับทำนองสมัยใหม่ และไม่นิยมจดบันทึกเป็นตัวโน้ต แต่จะเป็นคำขอเป็นบท ให้หัดท่องตามทำนอง ที่ได้รับความนิยมทำนองหลักๆก็จะได้แก่ ทำนองตั้งเชิงใหม่ ทำนองจะปู ทำนองละม้าย ทำนองพม่า ทำนองเงี้ยว ทำนองอ้อ ทำนองบันฝ้าย เป็นต้นซึ่งในการขอนั้นจะมีทำนองบังคับตามลำดับ ซึ่งเป็นรูปแบบเหมือนทำนองบังคับที่เป็นอัตลักษณ์ของเพลงขอล้านนา คือต้องขึ้นต้นด้วยทำนองตั้งเชิงใหม่ โดยชื่อทำนองมาจากการให้เกียรติที่ช่างขอชาวเชียงใหม่เป็นผู้ประพันธ์ขึ้น และถูกนำมาขับขอกันอย่างแพร่หลาย เป็นทำนองประจำท้องถิ่นมาแต่โบราณ นิยมใช้ขอเป็นบทแรก

จากการศึกษาบทขอที่แต่งโดยช่างขอของจังหวัดเชียงราย จะขึ้นต้นด้วยคำว่า “หลอน” ถือว่าเป็นบทไหว้ครูก็ได้ หรือเป็นการกล่าวเริ่มต้นเรื่อง เป็นการเล่าเรื่องราว กล่าวถึงเจ้าภาพหรือเหตุผลของการจัดงาน (สิริกกร ไชยมา, 2543, น.19) จากนั้นจะต่อด้วยทำนองอื่นๆ

โดยช่างขอแม่ทองสร้อย ได้กล่าวว่าที่รู้จักก็จะมี 11 ทำนอง ในอดีตคิดว่าจะมีมากกว่านี้ ซึ่งจังหวัดเชียงรายนิยมทั้งหมด แล้วแต่การนำไปใช้ให้เหมาะกับงาน

“ทำนองซอมี 11 ทำนองในอดีตคิดว่ามีนี่ (เยอะ) กว่านี้แต่มันก่ (ก็) ได้สูญหายไป เพลงขอล้านนาด้านนาตั้งเชิงใหม่ เพลงจำปู เพลงดาบละม้าย เพลงก่ายเงียงแสน เพลงเสเลเมาเงี้ยว เพลงพม่า เพลงอ้อ เพลงบันฝ้าย เพลงพระลอเดินดง เพลงล่องน่าน เพลงล่องแป้นบ้านเฮา



นิยมทำนอง ตี (ตี) ว่ามาตึง (ทั้ง) หมด” (สร้อยสุดา ภิราษ, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 1 สิงหาคม 2554)

นอกจากนี้ ทำนองที่ใช้ ต้องมีความสัมพันธ์กับ เนื้อหาของการขอ เช่น ทำนองที่ช้า ก็ จะเหมาะกับงานพิธีการ หรืองานที่ต้องการความซาบซึ้งประทับใจ ส่วนทำนองเร็วก็เหมาะกับเนื้อหา ที่แสดงถึงความสนุกสนาน ในส่วนรายละเอียดของบทชอนั้น จะไม่ตายตัว นิยมปรับเปลี่ยนให้ เหมาะสมกับสถานการณ์เช่นเมื่อต้องไปร้องในการทำบุญขึ้นบ้านใหม่ นิยมใส่เนื้อร้องที่มีชื่อของ เจ้าของบ้าน ญาติสนิท มิตรสหาย หรือชื่อสถานที่ เข้าไปด้วย ให้เกิดความรู้สึกเป็นกันเอง และ ประทับใจซึ่งก็จะเปลี่ยนไปตามชื่อเจ้าของบ้านที่ว่าจ้าง

กล่าวได้ว่า ทำนองที่ใช้ในการขอ มีความหลากหลาย เป็นลักษณะที่แสดงถึงความเป็น เพลงชอล้านนาล้านนาอย่างมีอัตลักษณ์ ส่วนมากช่างชอจะเรียนรู้จากการต่อเพลงชอล้านนากับพ่อ ครุแม่ครุ จนเกิดการจดจำ และเข้าใจการร้องตามทำนองลักษณะต่างๆ รวมถึงการนำไปใช้ได้ อย่างเหมาะสมกับกาละเทศะของงานที่แสดง ซึ่งทำนองถือเป็นส่วนประกอบสำคัญที่บ่งบอกถึงความเป็น ชอพื้นเมืองล้านนา

### (3) ความเป็นล้านนาผ่านการใช้ภาษาคำเมือง

เนื่องจากสื่อพื้นบ้านเพลงชอล้านนา มีการพัฒนามาจากวรรณกรรมมุขปาฐะ จากเพลง ชาวบ้าน แล้วจึงได้รับการส่งเสริมและถูกนำไปใช้ในงาน พิธีการต่างๆ อย่างแพร่หลายยิ่งขึ้น ตามลำดับ ทั้งในระดับชนชั้นสูง หรือเจ้านายฝ่ายเหนือ จนถึงระดับสามัญชนในท้องถิ่น ภาษาที่ใช้ ในการร้องตั้งแต่อดีตจึงเป็นภาษาถิ่นพื้นบ้านที่เรียก ว่า “ภาษาคำเมือง” เนื่องจากสามารถใช้ในการ สื่อสารระหว่างผู้ขับชอและผู้ฟังได้เป็นอย่างดี โดยภาษาคำเมืองนั้น เป็นภาษาที่มีลักษณะเฉพาะ หลายประการ ไม่ว่าจะเป็น การออกเสียงตามวรรณยุกต์ การสะกดคำ สำเนียงภาษา ทำให้ภาษาคำ เมืองของเพลงชอล้านนาล้านนา ยังคงเป็นอัตลักษณ์ที่แสดงความเป็นตัวตนคนล้านนาอย่างโดดเด่น ซึ่งในอดีตการใช้ภาษาคำเมืองจะเป็นคำเมืองโบราณหรือท้องถิ่นเรียกว่า “ภาษามะเก่า” โดยอาจเป็น ล้านวน สุภายิต คำพังเพย แบบอุปมาอุปมัยหรือการเปรียบเทียบ มีเนื้อร้องเป็นภาษาคำเมือง ที่มีความไพเราะ มีสัมผัสตามหลักวรรณศิลป์ และฉันทลักษณ์ของเพลงชอล้านนาคือการใช้ภาษาพื้นบ้าน ล้านนา ซึ่งเรียกว่า ภาษาคำเมือง นั้น เพราะสามารถสื่อให้ผู้ฟังซึ่งเป็นคนท้องถิ่นได้เข้าใจ ดังนั้น การขับชอด้วยภาษาที่ผู้ฟังคุ้นเคย จะทำให้เนื้อหาที่ต้องการสื่อ สามารถเข้าถึงอารมณ์และความรู้สึก ได้บรรดรสในการฟังดังที่ช่างชอพ่อครุศรีทวน ประมาจารย์ด้านเพลงชอล้านนา ได้กล่าวไว้ว่า

“ภาษาคำเมือง (คำเมือง) บ้านเฮา (หมายถึงล้านนา-ผู้วิจัย) นี้ เป็น (หมายถึงช่างชอ-ผู้วิจัย) ตึงใจอ้าใจฮ้อง (ใช้ร้อง) ในเพลงชอล้านนาล้านนามาเมิน (นาน) แล้ว เวลาแต่ง (เนื้อร้อง) ก็

ต้องแต่งหื้อ (ให้) เป็นภาษากำเมือง เวลาคนฟังจะได้ฟังเข้าใจง่าย” (ศรีทวน สอนน้อย, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 11 กุมภาพันธ์ 2552)

ดังนั้นภาษากำเมืองท้องถิ่น จึงเป็นภาษาที่มีอัตลักษณ์ ที่ใช้สื่อสารเพื่อให้เข้าใจในความหมายร่วมกันของคนล้านนา โดยการที่เพลงซอล้านนาใช้ภาษากำเมืองท้องถิ่นในการขอ จึงเป็นการสะท้อนถึงการเป็นสื่อที่ตอบสนองความสัมพันธ์ของชุมชนได้เป็นอย่างดี

#### (4) การจัดวางความสัมพันธ์ทางโลกและทางธรรม

การที่จะเป็นช่างซอที่ได้รับการยอมรับในยุคนี้นอกจากจะมีพรสวรรค์และปฏิภาณกวีแล้วยังพบว่า การเป็นผู้รู้หรือ “ปราชญ์ชาวบ้าน” ก็เป็นสิ่งสำคัญเนื่องจากเนื้อหาในการขอจะเกี่ยวข้องกับวิถีชีวิตการให้ความรู้ทั้งทางโลกและทางธรรม และการอบรมสั่งสอน โดยบริบทของล้านนาศมัยก่อนผู้ที่บวชเรียนเท่านั้นที่จะมีโอกาสได้เรียนหนังสือดังนั้นการทำหน้าที่เป็นปราชญ์ชาวบ้านของช่างซอ จึงมาจากการนำวิชาความรู้ และหลักธรรมทางพุทธศาสนามาขอการขอ จึงเป็นการจัดวางความสัมพันธ์ระหว่างทางโลกและทางธรรมไว้อย่างแนบเนียนโดยจากการการสัมผัสภาพลักษณ์พ่อครูสิงห์แก้ววงศ์มูล ที่แม้ปัจจุบันจะไม่ค่อยได้รับงานซอแล้วก็ตาม แต่เมื่อได้มีโอกาสรำลึกถึงอดีตที่รุ่งเรืองในยุคที่เพลงซอล้านนาแบบดั้งเดิมได้รับความนิยมอย่างสูงสุดพ่อครูได้บอกเล่าด้วยสีหน้าแจ่มใสผ่านดวงตาที่เริ่มฝ้าฟางว่าชาวบ้านเห็นแนวการขอของพ่อครูมาตั้งแต่สมัยตอนบวชเณรตอนอายุ 10 ขวบ (ประมาณปี พ.ศ. 2493) เนื่องจากได้รับการยอมรับจากญาติโยมที่มาฟังธรรมว่าเสียงดีสามารถเทศน์ธรรมเวทิดีไพบเพราะจนถึงอายุ 13 ปีเป็นช่วงที่การเทศน์ได้รับความนิยมมากก็ได้เดินสายเทศน์หารายได้สร้างวัด ตามสถานที่ต่างๆในเขต จังหวัดเชียงรายจนเป็นที่รู้จักและมีชื่อเสียงและเมื่ออายุได้ 19 ปี ต้องสึกออกมาหาเลี้ยงครอบครัว จึงนำความรู้ในทางธรรมไปใช้ในการขับซอเพื่อหารายได้เสริม ซึ่งได้รับการสนับสนุนจากคนฟังซอที่เคยเป็นญาติโยมเก่าเป็นอย่างดีจึงยึดเป็นอาชีพเสริมตั้งแต่นั้นมาและขยายเพิ่มจำนวนสมาชิกในวง จนตั้งคณะซอขึ้นโดยใช้ชื่อว่าวง “สลีเกี่ยมเมือง” ซึ่งได้รับความนิยมอย่างกว้างขวางในเวลาต่อมา (สิงแก้ววงศ์มูล, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 12 เมษายน 2554)

ดังนั้นการจัดวางความสัมพันธ์ของทางโลกและทางธรรม จึงเป็นการเชื่อมจักรวาลวิทยาแบบพุทธให้เข้ากับชาวบ้าน เนื่องจากเป็นช่วงพิธีกรรมที่ต้องการความศักดิ์สิทธิ์ และความ เป็นสิริมงคล

#### (5) การปลูกฝังคุณธรรมทางพุทธศาสนา

ช่างซอส่วนใหญ่ศึกษาหาความรู้เกี่ยวกับจารีต ขนบธรรมเนียมประเพณีศิลปวัฒนธรรม และพุทธศาสนาโดยเฉพาะทางพุทธศาสนา เนื่องจากพุทธศาสนาเกี่ยวข้องกับวิถีชีวิตชาวล้านนาอย่างใกล้ชิดอาจเป็นลักษณะการร้องถาม-ตอบ เกี่ยวกับเรื่องราวที่ให้สาระบันเทิงทั่วไป ที่มาจาก

ตำนาน เรื่องเล่า พุทธประวัติ นิทานชาดกซึ่งมีความสัมพันธ์กับความเป็นล้านนาผ่านทำนองต่างๆ ของเพลงซอล้านนาดัว

โดยช่างซอแม่จันตา (นางสุนันทาเต็มทอง) ได้กล่าวว่าถ้าจะขับซอทำนองเพลงอื่นในงานบวชนาคก็จะใช้เพื่อจะได้สอนเรื่องศีลสอดแทรกเนื้อหาเรื่องศีลที่นำมาจากบทสวดทางพุทธศาสนาลงไป“ถ้าเขา (เรา) เอาทำนองเพลงอื่นเนี่ย ไปใจ (ใช้) ในงานบวชนาค เขาก็จะไปสอนศีล เอาเรื่องศีลใส่ลงไป ส่วนมากจะเอามาจากในบทสวดของพระนั่นเนาะ ในนั้นมันมีการสอนศีล อยู่แล้ว ซอเพลงอื่นเหมือนกับเพลงซอล้านนาล้านนาเพลงดาววิโก่น้อยเป็น (เป็น) ซอด้นตำรับเนื้อหาหลักๆก็มี..ตายายตีมีโก่น้อยเต๋มีแม่โก่น้อยถ้าภาษากลางก่อนตำนานดาวลูกโก่นั้นเนาะแต่บ้านเฮาสื่อว่าเป็นซอดาววิโก่น้อยเป็นทำนองเพลงอื่น” (สุนันทาเต็มทอง, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 1 กุมภาพันธ์ 2552)

จากนั้นช่างซอได้ยกตัวอย่างการขับซอ ทำนองเพลงอื่นที่ใส่เนื้อหาเรื่องโก่น้อยดาววิ ให้ผู้วิจัยได้ฟังดังต่อไปนี้

“(ซอ) ก้อยฟังยังก่อนเตอะเจ้าตามแต่เจ้าเจ้าคำนี้ในทางตามตีตนกล่าวไว้ข้าเจ้าได้สืบได้จำได้ตกได้แต่งกลอนจากในธรรมมาเป็นเพลงอื่นบทนี้เป็นคำดาววิข้าเจ้าได้จำได้สืบได้ตกได้แต่งกลอนออกมาเป็นคำว ...ก่อนนั้นยังมีปุ๋ยสองเต่ายังปอกลำกึ่งหลอนมาถึงเดือนดับเดือนเป็งจำศีลกินตานบ่ขาดยังมีวันนึ่งเป็นเดือนเป็งใสสะอาดท่านเจ้ามากุมบาตรจักเอาสัง盆ของตานจักเอาส้มสุกลูกไม้ใส่ก้อยเพียงบ้านบ่มีชักหน่วย.....” (สุนันทาเต็มทอง, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 1 กุมภาพันธ์ 2552)

นอกจากนั้น ช่างซอแม่จันตา ยังได้กล่าวถึงเนื้อหาการซอในงานบวชนาคว่าจะเป็นการซอที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับการรักษาศีล 5 ประกอบด้วยอะไร อธิบายในเนื้อซออย่างเนรต้องถือศีล 10 ก็ต้องซอบอกไปว่าศีล 10 ข้อมีอะไรบ้างและบุญกุศลที่ได้จากการบวชก็บอกไป เช่น เพื่อสืบทอดพระพุทธศาสนา เป็นต้น

“ในงานบวชนาคเขาก็จะไปสอนศีลเอาเรื่องศีลใส่ลงไปอย่างศีล5เป็นบ่หื้อ (ไม่ให้) ฆ่าสัตว์เขาก (เราก) จะขึ้นว่า..... (ซอ) ศีลข้อหนึ่งปาณา ๆเป็นตกแต่งมาสอนสัง บ่หื้อได้ฆ่าได้คำฝูงสัตว์ใหญ่หน้อยนานาว่าวัวควายช้างม้าบ่ว่าเป็ดไก่หมูหมาบ่ว่ากึ่งหอยแมงดาบ่ว่าปูปลากบเขียด... (สุนันทาเต็มทอง, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 1 กุมภาพันธ์ 2552)

ดังนั้นการแสดงซอ จึงเป็นการนำเสนอเรื่องราววิถีชีวิตที่สอดแทรกการปลูกฝังคุณธรรมทางพุทธศาสนาเข้าไปอย่างแนบแน่นจนแทบจะเป็นเนื้อเดียวกันอย่างแยกไม่ได้

#### (6) การให้สาระและบันเทิงแฝงการปลดปล่อยทางเพศ

โดยมีวัตถุประสงค์ เพื่อให้ความบันเทิง สร้างความสนุกสนานรื่นเริง ในขณะเดียวกันก็แฝงเนื้อหาสาระที่มีประโยชน์ให้แก่ผู้ฟังที่ แฝงความหมายแง่คิดความรู้และคติเตือนใจ

ดังที่พ่อครูสิงห์แก้ว วงศ์มูลช่างซออาวโศ ที่มีอายุมากที่สุดของจังหวัดเชียงรายในปัจจุบัน ได้เล่าให้ฟังว่า สมัยก่อน ไม่ค่อยมีการแสดงเพื่อความบันเทิงมากนักมีเพียงซอและพ็อนเท่านั้นที่เป็นมหรสพในงานต่างๆ ซอจึงกลายเป็นการแสดงที่จำเป็นในทุกงานที่สร้างสีสันอย่างขาดไม่ได้ชาวบ้านนิยมมาดูชมมาก โดยเฉพาะถ้าช่างซอคนใดที่ซอเก่ง สนุกสนาน ร้องเข้าคู่กันได้ดีก็จะได้รับความนิยมนอย่างมาก (สิงแก้ว วงศ์มูล, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 12 เมษายน 2554) เพื่อสร้างบรรยากาศให้เกิดความสนุกสนานรื่นเริงหรือร้องโต้ตอบเกี่ยวพาราสีกัน

ช่วงค่านั้นพบว่าช่างซอจะแสดงลีลาท่าทางเต็มที่ เน้นการขอแบบสนุกสนานรื่นเริง เอาใจผู้ชมมีการปะทะคารมหยอกล้อเกี่ยวพาราสีกันระหว่างช่างซอชาย-หญิง ที่เป็นคู่ถ้อยด้วยซึ่งเป็นเรื่องลามกอนาจาร สองแง่สองงามแต่เป็นที่ถูกใจของผู้ชมทำให้ได้รับความสนใจและสร้างบรรยากาศของงานให้มีความคึกคักมีชีวิตชีวา ซึ่งเป็นวิถีชาวบ้านของชุมชนล้านนาดังที่ช่างซอบ่าแก่ได้กล่าวไว้ว่า

“ช่วงแลง (เขิน) ก็จะไปใส่กันเต็มตี (ซอกันสุดความสามารถ) ต้องมีลามกพอง (บ้าง) บ่าอันบ่ม่วน (จะไม่สนุก) คนดูส่วนมากจะห่ม (ชอบ) ตลก” (นครินทร์ใจธรรม, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 20 มกราคม 2556)

ดังนั้นการแสดงซอ จึงสามารถตอบสนองความต้องการพื้นฐานทางด้านจิตใจของมนุษย์ได้อย่างครบเครื่องซึ่งทำให้เพลงซอล้านนามีความสำคัญต่อชุมชน

#### 4.2 คุณลักษณะด้านการสื่อสารในการแสดงซอ

เป็นการศึกษาตามกระบวนการสื่อสารของเพลงซอล้านนาในบริบทจังหวัดเชียงราย ซึ่งพิจารณาจากองค์ประกอบของกระบวนการสื่อสาร (Communication Process) ตามแนวคิดของ David, K.B. (1960) ทั้ง 4 ประการ (SMCR) เป็นหลักประกอบด้วย

ผู้ส่งสาร (Sender) ในที่นี้ได้แก่ช่างซอที่พิจารณาตามรุ่นคุณสมบัติสถานภาพวัตถุประสงค์ และบทบาทในการขอ

สาร (Message) ได้แก่เนื้อหาและองค์ประกอบที่เกี่ยวข้องกับเนื้อหาของเพลงซอล้านนาประกอบด้วยลักษณะรูปแบบขั้นตอนและประเภทของเนื้อหา

ช่องทางการสื่อสาร (Channel) ได้แก่โอกาสและสถานที่ในการขอ

ผู้รับสาร (Receiver) ได้แก่ผู้ชม/ผู้ฟังขอแยกเป็น เจ้าภาพผู้ชม และความสัมพันธ์ระหว่างผู้ชมกับช่างขอ

ซึ่งแต่ละองค์ประกอบมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

#### 1. ช่างขอ



ภาพที่ 4.11 ช่างขอในยุคดั้งเดิม

ที่มา: <http://sor.cm77.com>

ช่างขอ เป็นผู้ร้อง/ผู้ขับขอซึ่งตั้งแต่อดีต ช่างขอในจังหวัดเชียงราย ส่วนใหญ่เป็นชาวบ้านที่มีภูมิลำเนาอยู่ในท้องถิ่น มีความสนใจใฝ่รู้ในการขับขอเป็นการส่วนตัวอาจจำเป็นต้องมีพรสวรรค์ และความเป็นปฎิภาณกวีซึ่งไม่ใช่ทุกคนจะสามารถเป็นช่างขอได้ปกติจะเป็นผู้ที่เกี่ยวข้องกับผูกพันกับการขอ มีความใกล้ชิดกับครูขอหรืออยู่ท่ามกลางสภาพแวดล้อมในบรรยากาศที่เอื้อต่อการเรียนรู้การขอสามารถแบ่งออกเป็น

##### 1.1 รุ่นของช่างขอ

ช่างขอของจังหวัดเชียงรายในยุคดั้งเดิมแต่ไม่สามารถระบุจำนวนที่แน่นอนได้อย่างชัดเจนอาศัยอยู่กระจัดกระจายตามชุมชนต่างๆเนื่องจากมีช่างขอสมัครเล่นระดับชุมชนเกิดขึ้นมากมายตามค่านิยมในสังคมยุคนั้นที่ให้ความสำคัญและยอมรับนับถือผู้ที่เป็นช่างขอทำให้มีผู้ที่อยากเป็นช่างขอจำนวนมากแต่ช่างขอที่รักษาชื่อเสียงระดับท้องถิ่นของเชียงรายนานาซึ่งเป็น

ที่รู้จักอย่างกว้างขวางในล้านนามีจำนวนไม่มากนักส่วนใหญ่ช่างซอนใน จ.เชียงใหม่จะเป็นที่รู้จัก และได้รับความนิยมนมากกว่า (สิงห์แก้ว วงศ์มูล, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 12 เมษายน 2556)

จากการเก็บรวบรวมข้อมูลพบว่า ช่างซอนในจังหวัดเชียงราย ที่ผ่านยุคขอแบบดั้งเดิมสามารถแบ่งออกเป็น 2 รุ่น ซึ่งมีความเคารพนับถือกันตามลำดับตามความอาวุโสทั้งอายุและประสบการณ์ เนื่องจากช่างซอนรุ่นศิษย์ต้องผ่านกระบวนการฝึกฝนวิถีความเป็นช่างซอนจากรุ่นครูขอ ทำให้มีความผูกพัน เคารพนับถือกันมาก

#### (1) กลุ่มช่างซอนรุ่นครูขอ

เป็นช่างซอนที่มีอายุตั้งแต่ 65 ปีขึ้นไป มีประสบการณ์ในการชอมามากกว่า 50 ปี ที่พบมีแต่เพศชาย เป็นช่างซอนที่มีความอาวุโสทั้งวัยวุฒิและคุณวุฒิได้รับความเคารพนับถือ ยกย่องจากช่างซอนรุ่นต่อๆมาและถูกเรียกในกลุ่มช่างซอนด้วยกันเองว่าเป็น “พ่อครู” มีความเป็นปฎิภาณกวีและพรสวรรค์ในการชอมสูงผ่านการฝึกฝนและเรียนชอมพื้นเมืองตามแบบแผนในสมัยก่อนรอบรู้เกี่ยวกับขนบธรรมเนียม ประเพณี และวิถีชีวิตของชาวล้านนามาตั้งแต่โบราณมีการแสดงที่เป็นอัตลักษณ์ของตนเองและมีปฎิภาณไหวพริบในการจับชอมโดยไม่ต้องอาศัยการท่องจำจากเนื้อร้องเป็นหลักสามารถปรับเนื้อร้องได้อย่างเหมาะสมตามสถานการณ์

จากการการสัมภาษณ์พ่อครูสิงห์แก้ว วงศ์มูลปัจจุบันอายุ 82 ปี (ข้อมูลปี พ.ศ. 2555) ช่างซอนอาวุโสรุ่นครูขอและมีอายุมากที่สุด ที่ยังมีชีวิตอยู่แม้ปัจจุบัน ไม่ได้ยึดการประกอบอาชีพช่างซอนเป็นหลักเหมือนในอดีต เนื่องจากสุขภาพ ที่ไม่สามารถใช้เสียงได้เหมือนสมัยก่อน แต่เป็นผู้ที่ผ่านช่วงเวลายุคขอแบบดั้งเดิมมาจนถึงยุคปัจจุบัน โดยใช้ชีวิตช่างชอมมากกว่า 53 ปีและเป็นช่างซอนที่ยังคงมีชื่อเสียงเป็นที่ยอมรับนับถือจากสังคม โดยได้รับยกย่องจากกระทรวงศึกษาธิการให้เป็นครูภูมิปัญญาไทย รุ่นที่ 7 ด้านปรัชญา ศาสนา และวัฒนธรรม (การจับชอมพื้นบ้านและการสู่ขวัญ) เมื่อปี พ.ศ. 2554 รวมถึงรางวัลด้านศิลปวัฒนธรรมพื้นบ้านที่ได้รับการยกย่องจากที่อื่นๆ ด้วย (สิงห์แก้ว วงศ์มูล, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 12 เมษายน 2554)



ภาพที่ 4.12 พ่อครูสิงห์แก้ว วงศ์มูล ในวัย 83 ปี

ช่างซอรุ่นครูซออีกท่านหนึ่ง คือ พ่อครูศรีทวนสอนน้อย (ปัจจุบันเสียชีวิตแล้ว) ซึ่งจัดได้ว่าเป็นบุรุษนิยบุคคลด้านเพลงซอล้านนาเป็นครูเพลงซอล้านนาล้านนาที่มีชื่อเสียงของจังหวัดเชียงราย และใกล้เคียงเนื่องจากเป็นต้นสายครูซอให้กับช่างซอรุ่นต่อมาโดยพบว่ามีลูกศิษย์ที่เป็นช่างซอรุ่นหลังมาเรียนซอกับพ่อครูเป็นจำนวนมากและช่างซอแทบทุกคนทั่วทั้งจังหวัดเชียงรายและจังหวัดใกล้เคียงใช้เครื่องซอ (คำซอ) ที่พ่อครูแต่งขึ้นเป็นต้นฉบับการขับร้องเนื่องจากได้รับการยอมรับว่าเป็นบทประพันธ์ที่ดีมีคุณค่า มีเนื้อหาสาระ และทันต่อเหตุการณ์สามารถนำมาซอได้อย่างลื่นไหลและไพเราะเป็นที่ชื่นชอบของผู้ชมจากการเก็บข้อมูลพบว่าพ่อครูศรีทวนจะมีพรสวรรค์ในการแต่งเพลงซอล้านนาสูงมากสามารถนำเรื่องราวต่างๆที่อยู่ในชีวิตประจำวันมาซอเป็นเนื้อซอได้อย่างน่าสนใจและถูกต้องตามฉันทลักษณ์ได้รับเกียรติประวัติ ยกย่องให้เป็นศิลปินดีเด่นของจังหวัดเชียงรายสาขาวรรณศิลป์ (คำซอพื้นเมือง) ประจำปี พ.ศ. 2541 ซึ่งแม้จะเสียชีวิตไปแล้วแต่พ่อครูศรีทวน ยังคงได้รับความเคารพรักและเป็นต้นแบบในการซอของช่างซอในรุ่นต่อๆมาจนปัจจุบัน



ภาพที่ 4.13 พ่อครูศรีทวน สอนน้อย

#### (2) ช่างซอรุ่นศิษย์

เป็นกลุ่มช่างซอที่มีอายุตั้งแต่ 45 ปีขึ้นไป ทั้งเพศชายและเพศหญิงมีประสบการณ์ในการจับซอมากกว่า 30 ปีขึ้นไปผ่านการฝึกฝนและเรียนซอมาจากพ่อครูแม่ครู ทั้งแบบมุขปาฐะและท่องจำจากเนื้อหา แล้วนำมาปรับประยุกต์ให้เหมาะสมกับลีลาการซอที่เป็นเอกลักษณ์ของตนเอง ส่วนใหญ่จะมีความรู้เกี่ยวกับขนบธรรมเนียม ประเพณี และวิถีชีวิตของชาวล้านนาที่ได้รับการสืบทอดกันมามีพรสวรรค์และใช้ปฏิภาณไหวพริบในการซอได้เป็นอย่างดีเนื่องจากได้รับการฝึกอย่างมีแบบแผน และสั่งสมประสบการณ์มานาน

จากที่ได้กล่าวมาแล้วว่า ช่างซอในจังหวัดเชียงรายส่วนใหญ่ฝากตัวเป็นลูกศิษย์ของพ่อครูศรีทวน สอนน้อยโดยได้ไปเรียนรู้ขนบการซอ และนำเนื้อหาเพลงซอล้านนาที่พ่อครูได้ประพันธ์ไว้มาใช้ในการซอประกอบอาชีพและยังสามารถใช้ชื่อพ่อครูศรีทวน เป็นเสมือนใบเบิกทาง ทำให้ได้รับการยอมรับจากผู้ฟังมากขึ้นอีกด้วย ดังที่ช่างซอบ่าเก้ ช่างซอรุ่นใหญ่ หนึ่งในศิษย์เอกของพ่อครูศรีทวน ได้เล่าให้ฟังว่า “สมัยตะกอน (เมื่อก่อน) ป้อครู (พ่อครู) เป็นดังขนาด ไฟๆ (ใคร) ก็อู้ (รู้) จัก ไปเฮียน (เรียน) กำ (คำ) ซอกับเป็น (หมายถึงพ่อครู-ผู้วิจัย)เอามาหัดเก็บกำซอช่างซอดีไปเฮียนก็เอจื่อ (ชื่อ) ป้อครูเป็นไปอั้งเวลาไปซอก็จะเป็นดี (ได้รับการ) ยอมรับ บางคนมีคำว่า “ศิษย์พ่อครูศรีทวน”เขียนป้ายติดก็มีในกำซอก็มี ก็ยะฮื้อ (ทำให้) น่าเชื่อถือ” (นครินทร์ใจธรรม, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 27 ธันวาคม 2555)





ภาพที่ 4.14 ช่างชอป่าเก้ (นายนครินทร์ ใจธรรม)

### 1.2 คุณสมบัติของช่างชอ

ด้วยเนื้อหาสาระขอสำคัญที่เป็นหัวใจในการแสดงคือ เรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับพุทธศาสนา ชาดก และวรรณกรรมล้านนาจากสภาพสังคมล้านนาในอดีตที่ผู้ชายมีโอกาสได้ศึกษาเล่าเรียนจากการบวชเรียน จึงพบว่าความเป็นช่างชอนั้น ช่างชอชายจะมีความรู้ลึกซึ้งในเนื้อหาการชอมากกว่าช่างชอหญิงเนื่องจากความได้เปรียบด้านภูมิความรู้ทางธรรม ที่ช่างชอชายได้เรียนรู้ผ่านการบวชเรียนมา ทำให้ช่างชอชายสามารถนำมาใช้ในการจับชอได้อย่างเข้าถึงและรู้จริงส่งผลต่ออรรถรสในการฟังและความนิยมชมชอบจากผู้ชม

ตัวอย่าง ช่างชอชายที่ผ่านการบวชเรียนและยังยึดการชอเป็นอาชีพเสริมมาจนถึงปัจจุบัน คือ ช่างชอป่าเก้ (นายนครินทร์ ใจธรรม) ปัจจุบันอายุ 57 ปี อาชีพหลักคือ ผู้ใหญ่บ้าน มีประสบการณ์ในการชอมาประมาณ 49 ปี เพราะเป็นช่างชอมาตั้งแต่อายุขบ (ประมาณปี 2506) โดยได้นำเอาความรู้ตอนเป็นสามเณรมาใช้ในการเขียนบทชอแต่งบทชอเองล่าสุด (พ.ศ. 2555) ก็ได้ นำความรู้ที่ได้จากการบวชเรียนมาแต่งชอเรื่อง “กำเนิดเมืองเชียงราย” เพื่อร่วมฉลอง 750 ปีเมืองเชียงรายซึ่งได้ให้การสัมภาษณ์ว่า ลักษณะเด่นของตนเองคือ เรียงคำได้ดี และสามารถใส่เนื้อหาให้มีสาระโดยช่วงที่พ่อครูศรีทวนยังอยู่ก็จะเข้าคู่ทำงานร่วมกันเพราะพ่อครูศรีทวนจะเรียงคำได้ดีแต่ไม่มีเนื้อหา เพราะไม่เคยบวชเรียน เป็นคนดิบ (หมายถึงคนไม่เคยบวชเรียน-ผู้วิจัย) ส่วนตนเองนำมาใส่เนื้อร้องที่ได้ความหมาย เมื่อเอามาผสมผสานกัน ทำให้งานมีคุณภาพขึ้น (นครินทร์ ใจธรรม, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 27 ธันวาคม 2555)

นอกจากนี้ช่างซอจันต์ตา (นายจันต์ตา กันทา) คณะรุ่งฟ้าเจริญศิลป์ สันตันทกอก ปัจจุบันอายุ 62 ปี เริ่มซอมาตั้งแต่อายุ 21 ปี โดยซอมานานกว่า 41 ปี ก็ผ่านการบวชเรียนมาเช่นกัน ซึ่งหลังจากเว้นไปบวช 1 พรรษาแล้วสึกออกมาเป็นช่างซอต่อ นั้น ได้ให้ข้อมูลตรงกันว่า การผ่านการบวชเรียนและเรียนรู้เรื่องราวทางธรรมและพุทธศาสนา มีส่วนทำให้สามารถซอได้อย่างไพเราะประทับใจ และเป็นที่ชื่นชอบแก่ผู้ฟังมากยิ่งขึ้น (จันต์ตา กันทา, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 25 ธันวาคม 2555)



ภาพที่ 4.15 ช่างซอจันตา กันทา

ส่วนช่างซอหญิงแม้ไม่มีโอกาสได้ผ่านการบวชเรียนมา แต่อาศัยใจรัก ก็ต้องขวนขวายศึกษาหาความรู้ทางโลกและทางธรรมด้วยตนเองจากการอ่านหนังสือต่างๆจากการการสัมภาษณ์พบว่า มีช่างซอหญิงที่มีใจรักในการซออย่างจริงจังและผ่านการต่อสู้อยาวนาน จนสามารถยื่นหยัดเป็นที่ยอมรับจากสังคม รวมถึงได้รับการยกย่องให้เป็นครูภูมิปัญญา ด้านการขับซอพื้นบ้านของจังหวัดเชียงรายซึ่งได้แก่ช่างซอแม่จันตา (นางสุนันทา เต็มทอง) คณะจันตาศาลาหล่ม ปัจจุบันอายุ 60 ปี (เสียชีวิตเมื่อปี 2556) เป็นช่างซอที่เรียนรู้การขับซอตั้งเป็นเสมือนส่วนหนึ่งในชีวิตประจำวันมานานกว่า 40 ปีได้ให้ข้อมูลว่าสนใจเพลงซอล้านนาล้านนาและไปนั่งฟังตั้งแต่อายุ 12 ปี พอดีมีช่างซออยู่ใกล้บ้าน ก็เลยไปขอหัด โดยจะไปเรียนตอนเย็น ใครสนใจก็ไปเรียนได้ ซึ่งใช้เวลาฝึก 2-3 เดือน ทุกวันจนเริ่มชำนาญและสามารถไปซอตามงานบุญต่างๆ ดังคำให้การสัมภาษณ์ดังนี้

“อ๊แม่ก็เป็นนักเรียนอายุ 12 ขวบ ก็ไปนั่งฟังเป็นซอ มีความสนใจ เลยไปหัดที่บ้านเป็นสอนตอนเมื่อแลง (เย็น) ไผ (ใคร) สนใจก็ไปเรียน (เรียน) สอนกันซักเดือนสองเดือนแม่ก็ไปแอ่วหา

เป็น (ไปหาครูขอ) ไปตั้งวัน (ไปทุกวัน) ...บ่าเดี้ยว (เดี้ยวนี้) หันอะหยังมันก่เป็นกำขอไปได้หมด (เห็นอะไรก็นึกเป็นกำขอ)มันก่เข้าหัว (อยู่ในหัว) ไปหมดเข้าไปเอง ถ้าถามว่าแม่ฝึกเมินก่ (ฝึกนานไหม)คนตี้ใจฮักบ่เมิน (ใจรักก็ไม่นาน)(สุนันทา แต้มทอง, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 1 กุมภาพันธ์ 2552)



ภาพที่ 4.16 ช่างขอแม่จันตา (นางสุนันทา แต้มทอง)

ส่วนช่างขอหญิงที่มีชื่อเสียงอีกท่านหนึ่ง ซึ่งเป็นศิษย์เอกของพ่อครูศรีทวนสอนน้อย คือช่างขอแม่ทองสร้อย (นางสร้อยสุดาภิราษร) หรือที่รู้จักกันในนาม ทองสร้อย หนองเก้าห้อง เป็นช่างขอที่มีพรสวรรค์ อาศัยการเรียนรู้อ และ ติดตามพ่อครู ไปแสดงขอตามงานต่างๆ จนมีชื่อเสียง เนื่องจากมีรูปร่างหน้าตาที่สวยงามประกออบกับน้ำเสียงที่ไพเราะ และลีลาการขอที่เป็นเอกลักษณ์จึงเป็นที่ชื่นชอบจากผู้ฟัง และมีชื่อเสียงมาจนถึงยุคขอแบบประยุกต์



ภาพที่ 4.17 ช่างซอแม่ทองสร้อย (สร้อยสุดา ภิราษร)

ดังนั้น จากการศึกษาพบว่า คุณสมบัติที่สำคัญของช่างซอ ถ้าเป็นช่างซอชาย ที่นอกจากจะมีพรสวรรค์และใจรักในการซอแล้วการผ่านการบวชเรียนมาก่อนสามารถนำความรู้ทางธรรมจากการบวชเรียนมาใช้ร่วมกับการซอได้เป็นอย่างดีและจะเห็นได้ว่าเส้นทางความเป็นช่างซอในช่วงเวลาซอแบบยุคดั้งเดิมในอดีตนั้น ต้องการความเป็นตัวจริง เสียงจริง คือ เป็นผู้ที่มีความรู้ความสามารถ ซึมซับการเรียนรู้และประสบการณ์ตามแบบวิถีล้านนา มาโดยช่างซอชายจะได้เปรียบด้านความรู้และข้อมูลมากกว่าช่างซอหญิงเนื่องจากผ่านการบวชเรียนแต่ใช้ว่าช่างซอหญิงจะไม่ได้การยอมรับจากสังคม ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับ การใฝ่รู้พัฒนาและฝึกฝน และการมีความรู้ ความสามารถด้านซออย่างแท้จริง

### 1.3 สถานภาพในการแสดง

ด้วยวิถีดั้งเดิมในการดำรงชีพของคนล้านนาในยุคคือ ทำการเกษตรโดยการทำนาเป็นอาชีพหลักมาตั้งแต่สมัยโบราณที่ผู้คนรู้จักการตั้งถิ่นฐาน ในจังหวัดเชียงรายก็จะนิยมทำนา ริมฝั่งแม่น้ำสายสำคัญ เช่น แม่น้ำกกแม่น้ำจัน และแม่น้ำลาว เป็นต้นในการทำนาจะมีฤดูกาลที่แน่นอนคือ ช่วงเข้าพรรษาในฤดูฝนที่ใช้เวลา 3-4 เดือนในรอบปีซึ่งภายหลังการเก็บเกี่ยวเสร็จ สิ้นสุดฤดูทำนา หรือออกพรรษาแล้วชาวบ้านก็จะมิงงานบุญประเพณีตามความเชื่อและ เทศกาล โดยเฉพาะทางพุทธศาสนาหรือการจัดกิจกรรมยามว่างเพื่อผ่อนคลายความเหน็ดเหนื่อยจากการทำไร่ ทำนา มีการพบปะสังสรรค์กันของคนในชุมชนเป็นวิถีของชาวล้านนาซึ่งซอเป็นมหรสพที่นิยมนำมาจัดแสดงในงานต่างๆทำให้ช่างซอก็จะมิงงานซอกในช่วงนี้

อย่างไรก็ตาม ช่างซอจะไม่นิยมยึดการซอเป็นอาชีพหลักเพราะนอกจากปริมาณงานในช่วงเวลานี้แต่ละปีจะไม่แน่นอนแล้วรายได้ก็ไม่แน่นอนอีกด้วยขึ้นอยู่กับเหตุผลหลายประการ อาทิ ความสามารถความมีชื่อเสียง ความเป็นที่นิยม และความชื่นชอบของผู้ชม เป็นต้น

จากการสัมภาษณ์ช่างซอทั้งชายและหญิงพบว่าทุกคนผ่านอาชีพการทำอะไรทำนามาก่อนโดยช่างซอชายจะยึดเป็นอาชีพหลักชัดเจนกว่าช่างซอหญิงเนื่องจากเป็นงานหลักของหัวหน้าครอบครัว ส่วนช่างซอหญิง แม้ช่วงวัยสาวจะทำนา แต่เมื่อแต่งงาน มีครอบครัว ก็จะทำหน้าที่ดูแลบ้านและเลี้ยงดูบุตรแทน

โดย พ่อครูสิงห์แก้ววงศ์มูล ช่างซอรุ่นอาวุโส ได้กล่าวว่า หลังจากบวชเณรมานาน (ตั้งแต่อายุ 10 ขวบ) จนกระทั่งอายุ 19 ปี ต้องตัดสินใจสึกเพื่อมาดูแลครอบครัวเพราะพ่อเสียชีวิตจึงต้องมาเป็นหัวหน้าครอบครัวแทนพ่อมีอาชีพทำนาเป็นหลักหลังฤดูทำนาถึงออกไปกับคณะซอ

“บวชเสียน (เรียน) มาเมิน (นาน) แต่ต้องตัดสินใจ (ใจ) สึกเพราะอีป้อ (บิดา) ตาย บ่มีไฟ (ไม่มีใคร) ดูแลครอบครัว ก็ยะโฮ่ยะยะนา (ทำไร่ ทำนา) กันไปเสร็จจนาแล้วค่อยออกไปซอ” (สิงห์แก้ว วงศ์มูล, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 12 เมษายน 2554)

ส่วนช่างซอประพันธ์ (นายประพันธ์ ใจเงิน) ซึ่งปัจจุบันก็ยังยึดอาชีพทำนาเป็นหลักหลังจากว่างเว้นจึงรับซอเป็นอาชีพเสริมแม้รายได้ดีแต่ก็ไม่แน่นอน

“ส่วนใหญ่บ้านเฮา (หมายถึงเชิงราย-ผู้วิจัย) บ่ค่อยได้ยึดเป็นอาชีพกัน (ไม่ได้ยึดเป็นอาชีพหลัก) ตาง (ทาง) เจียงใหม่มีอยู่อย่างฮ้ายนี้กยะโฮ่ยะนาตวย (ทำไร่ทำนาด้วย) มายึดเป็นอาชีพหลักบ่ (ไม่) ได้ (ประพันธ์ใจเงิน, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 1 กุมภาพันธ์ 2552)



ภาพที่ 4.18 ช่างซอประพันธ์

รวมถึงช่างซอ มยุรา ณะมยุรา ป่าก่อดำ (นางมยุรา สุภาวดี) ก็เคยช่วยครอบครัวทำนา และซอร่วมกับคณะของบิดา มาหยุดซอเมื่อแต่งงานมีครอบครัว ไประยะเวลาหนึ่ง และเมื่อลูกๆ โตพอช่วยเหลือตัวเองได้แล้ว ก็ได้กลับมารับงานซออีกครั้ง รวมถึงต้องมารับผิดชอบดูแลคณะแทน บิดาที่เสียชีวิตลง (มยุรา สุภาวดี, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 8 มกราคม 2556)



ภาพที่ 4.19 ช่างซอมยุรา

ดังนั้นอาจกล่าวได้ว่าในยุคขอแบบดั้งเดิมที่เกิดขึ้นมาควบคู่กับสังคมเกษตรกรรม ที่ยังชีพด้วยการเกษตรเป็นหลักเพื่อเลี้ยงชีวิตและครอบครัว สถานภาพของการเป็นช่างชอนั้น ไม่นิยมยึดเป็นอาชีพหลัก แม้ช่างชอจะมีงานชอเกือบตลอดทั้งปี แต่ ช่างชอก็ยังต้องทำนาเป็นอาชีพหลัก แล้วรอให้เสร็จสิ้นฤดูทำนาเสียก่อน จึงจะรับงานชอเป็นอาชีพเสริม

#### 1.4 วัตถุประสงค์ในการแสดง

ด้วยเพลงชอล้านนาในภาคเหนือ มีวัตถุประสงค์หลักในการแสดงเช่นเดียวกับเพลงพื้นบ้านในท้องถิ่นภาคอื่นๆ ของประเทศที่ต้องการสร้างความสนุกสนานบันเทิง รื่นเริงให้แก่ผู้ชม เป็นการพบปะสังสรรค์ ผ่อนคลายความเหน็ดเหนื่อยจากการภารกิจประจำวัน นอกจากนี้ยังสอดแทรกสาระความรู้ที่เกี่ยวข้องกับพิธีกรรม ความเชื่อทางศาสนา และวิถีชีวิตของชาวล้านนาผ่านความคมคายในการใช้ภาษา มีสำนวนลีลาการร้องที่เป็นเอกลักษณ์มีการเปรียบเทียบเปรียบเทียบเปรยชวนให้คิดจากประสบการณ์ชีวิตที่พบเห็นอยู่ในวิถีท้องถิ่นนั้นนั่นเองซึ่งการใช้ภาษากึ่งที่มีฉันทลักษณ์และสัมผัสสวยงามจึงง่ายต่อการร้องที่มุ่งให้ผู้ชมร่วมงาน ได้รับความบันเทิงร่วมกันทำให้บรรยากาศการแสดงชอในงานต่างๆ ครึกครื้น โดยช่างชอสามารถใช้ความเป็นปฏิภาณกวี ในการชอโต้ตอบกันพลิกแพลงเนื้อร้องตามสถานการณ์รวมถึงการหยอกล้อเกี่ยวพาราสิกัน เป็นที่สนุกสนานแก่ผู้ชม

ซึ่งในสมัยก่อนเพลงชอล้านนาจัดแสดงในงานต่างๆ ของท้องถิ่นล้านนา โดยในบริบทของจังหวัดเชียงรายนั้น พ่อครูสิงห์แก้ว วงศ์มูล ได้ให้ข้อมูลว่า สมัยนั้นเชียงรายมีมหรสพแค่การชอกับการฟ้อน (สิงห์แก้ววงศ์มูล, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 11 มีนาคม 2556) ดังนั้นแทบทุกงานจะต้องมีชอ ไปจัดแสดงส่วนจะใช้คณะชอขนาดเล็กหรือขนาดใหญ่ก็ขึ้นอยู่กับสถานภาพทางสังคมและเศรษฐกิจของเจ้าภาพ ซึ่งตรงกับผลการวิจัยของสมฤทธิ์ ลือชัย (2534) ที่พบว่าการว่าจ้างชอไปแสดงเป็นเครื่องหมายแสดงถึงฐานะและความมีเกียรติของเจ้าภาพซึ่งเป็นข้อมูลที่ยังคงได้รับการยืนยันจากงานวิจัยของสร้อยสุดาภิราษร (2545) ในอีกสิบปีต่อมา ที่ศึกษาบทชอของช่างชอจังหวัดเชียงราย และนำเสนอว่า ชอเป็นการแสดงถึงความมีหน้ามีตาของเจ้าภาพในสังคมซึ่งถ้าเจ้าภาพเป็นบุคคลที่มีชื่อเสียง มีฐานะร่ำรวย ก็จะจ้างคณะชอที่มีชื่อเสียง เป็นวงชอขนาดใหญ่ตั้งผามชอ (สถานที่แสดง) ที่ใหญ่โต และบางงานก็จะว่าจ้างให้แสดงกันข้ามวันข้ามคืนเลยทีเดียว

โดยวัตถุประสงค์หลักของการชอนั้นให้ความบันเทิงแต่ในขณะเดียวกันจะมีการชอเกี่ยวกับเนื้อหาสาระ หรือความรู้ที่เกี่ยวข้องกับงานนั้นๆ ในช่วงพิธีการด้วยเช่น ถ้าเป็นงานขึ้นบ้านใหม่ ก็จะชอเกี่ยวกับการดูฤกษ์ ดูยามเพื่อลงเสาเอก ทิศทางลมในการก่อสร้างลักษณะบ้านที่ดีประกอบด้วยอะไรและส่วนประกอบที่สำคัญของบ้าน เป็นต้นส่วนช่วงบ่ายถึงจะเป็นการชอเรื่องทั่วไป

จากการการสัมภาษณ์ช่างซ่อมแม่จันดา (นางสุนันทาแต้มทอง) ได้กล่าวว่าในการขออย่างเช่นในการบวชนาค ช่วงเช้าในช่วงพิธีการก็จะขอสอนเรื่องคุณธรรม จริยธรรม ให้ทั้งผู้บวชและผู้มาร่วมงาน โดยจะบอกกล่าวเรื่องการถือศีล 10 ของการบวช ว่าต้องรักษาอย่างเคร่งครัดการบวชก็จะเป็นการ ได้ตอบแทนบุญคุณของพ่อแม่การ ได้ถือศีลภาวนาก็จะทำให้มีปัญญาฉลาด และเป็นการสืบทอดพระพุทธศาสนาอีกด้วยซึ่งจากข้อสังเกตของผู้วิจัยพบว่า ช่างซ่อมหญิงแม่ไม่ได้ผ่านการบวชเรียนมาก่อนเหมือนช่างซ่อมชายก็ตาม แต่ก็สามารถความรู้ที่ได้จากการศึกษาหาความรู้ด้วยตนเอง เช่นจากบทสวดทางพุทธศาสนามาขอทำให้ผู้ฟังได้ความรู้ทางธรรมได้ไม่แตกต่างจากช่างซ่อมชายได้

“ในงานบวชนาคเขา (เรา) ก็จะไปสอนศีลเอาเรื่องศีลใส่ลงไป... (ร้องขอ) ..บ่าเคี้ยวม้าแก้วก็จะไปเป็นเข้าทำนองตามคลองธรรมจะได้ถือเพศเข้าบวชต่อคุณบิดามารดาจะเข้าไปอยู่ในวัดสืบทอดศาสนาถือศีลภาวนามีปัญญาฉลาด...”

ถ้าบวชเนรน้อยเขาก็จะว่า. (ร้องขอ) แล้วเจ้าจะได้ถือศีลข้อสิบปีได้หื้อหวัดหื้อขาด (ไม่ให้ขาด) หื้อแป้ง (ท่า) จิตใจใสสะอาดท่ามกลางคลองธรรมตาม (ตาม) เจ้าท่านสอนไว้หื้อเจ้าได้สืบได้จำเข้าอย่าได้หม่นหมองมัวดำปฏิบัติธรรมใสสว่าง...อันนี้ส่วนมากจะเอามาจากในบทสวดของพระนั่นเนาะ (นั่นแหละ) ในนั้นมันมีการสอนศีลอยู่แล้วอย่างศีลเป็นบ่หื้อฆ่าสัตว์เขาก็จะขึ้นว่า...ศีลข้อหนึ่งปามา ๆ เป็นตักแตงมาสอนสั่งบ่หื้อได้ฆ่าได้ล่าฝูงสัตว์ใหญ่หื้อน้อยนานาว่าวควายจ้างม้าว่าเปิดไก่หมูหมาว่ากึ่งหอยแมงดาว่าปูปล่ากบเขียด...คือมันจะอยู่ในแบบเดียวกับธรรมนั้นละดังนั้นจางขอผู้ตั้งใจไหวพริบปฏิภาณหรือว่าขอบิ๊ป (หนังสือ) ไปไหนก่พกเอาไปตวยซึ่งบางคนก่เอาไปท่องก่เอาตีป้อครูแม่ครูเป็นหื้อไว้เนั้นเนาะ” (สุนันทา แต้มทอง, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 1 กุมภาพันธ์ 2552)

อย่างไรก็ตาม นอกจากวัตถุประสงค์หลักในการขอเพื่อให้ผู้ฟังได้รับความบันเทิงและสาระความรู้ แล้วจากการการสื่อสารระหว่างบุคคล, ผู้วิจัยยังพบว่า มีวัตถุประสงค์แฝงคือเป็นการขอเพื่อสร้างรายได้เสริมให้กับช่างซ่อมอีกทางหนึ่งด้วย

ดังเช่น ช่างซ่อมบ่าเก้ (นายนครินทร์ใจธรรม) ช่างซ่อมรุ่นอาวุโสที่คลุกคลีอยู่กับวงซอมาตั้งแต่เด็ก เนื่องจากมีพ่อเป็นช่างซ่อมและพี่ชายเป็นช่างปี ทำให้เกิดการซึมซับและมีใจรักโดยไม่รู้ตัว ได้กล่าวให้ผู้วิจัยฟังอย่างอารมณ์ดีว่าตอนเด็กๆก็ไม่ได้ชอบแต่มีอยู่วันหนึ่ง มีคนจ้างพ่อ (หมายถึงพ่อของช่างซ่อม) ไปขอ ด้วยความอยากรู้อย่างเป็นอย่างไร ก็จึงแอบตามพ่อไป พ่อได้ฟังพ่อขอแล้วรู้สึกสนุกเสียงซอมีเสน่ห์ผู้ฟังที่เป็นคนเฒ่าคนแก่ชอบมากคลุกคลีเลยรู้สึกต้องมนต์เสียงซอพ่อผู้ฟังในงานเห็นว่าตนเองเป็นทายาทช่างซอกก็เลยยกให้ขึ้นไปลองซอดูว่าจะขอได้หรือไม่ตอนแรกก็กลัวๆ กล้าๆ แต่เห็นว่าขอแล้วจะได้เงินก็เลยอยากจะได้บ้าง



“ขึ้นไปบนเวที ไปชอกับป้อ (พ่อ) เพราะอยากได้สตางค์ ตั้งแต่สมัยเบงค้อไปบาทเหรียญ 50 สตางค์...มีงานหนึ่ง ชอเรื่องหน้าที่ของนักเรียน ได้เงินมา 200 บาท ถ้าเป็นปัจจุบันก็เหมือน 20,000 บาท ซึ่งถือว่านักขนาด (มาก) เลยรู้สึกม่วน (สนุก) และคิดว่าชอมีประโยชน์(นครินทร์ใจธรรม, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 27ธันวาคม2555)

ดังนั้นวัตถุประสงค์ในการชอของช่างชอในยุคแบบดั้งเดิมจะประกอบด้วย เพื่อต้องการให้สาระและบันเทิงเนื่องจากรูปแบบความบันเทิงสมัยก่อนค่อนข้างจำกัด ชาวบ้านไม่มีทางเลือกมากนัก นอกจากนั้นการชอยังเป็นช่องทางในการสร้างรายได้เสริมให้แก่ช่างชอนอกเหนือจากการทำนาได้เป็นอย่างดีอีกทางหนึ่งด้วย

### 1.5 บทบาทของช่างชอ

บทบาทของช่างชอจะสอดคล้องกับวัตถุประสงค์ของการชอ ซึ่งช่างชอในสมัยก่อนจะเข้าใจบทบาทหน้าที่ของตนว่าเป็นการนำวิชาความรู้ที่ได้ศึกษาเล่าเรียนและได้รับการสืบทอดมาใช้ในการชอ ให้ทั้งสาระและบันเทิงแก่ผู้ชมผ่านการแสดงชอ ให้มีความไพเราะ ถูกใจเพื่อสร้างความสุขแก่ผู้ชม

ในส่วนของบทบาทการให้ความรู้ นั้น นับได้ว่ามีความสำคัญ เนื่องจากตามที่ได้กล่าวมาแล้วว่าบริบทของสภาพสังคมล้านนาสมัยก่อน ที่ไม่เอื้อให้ชาวบ้านทั่วไปได้เรียนหนังสือผู้ที่ได้มีโอกาสศึกษาหาความรู้ จะผ่านการบวชเรียนเท่านั้นดังนั้นชาวบ้านทั่วไปจึงได้รับความรู้ทั้งทางโลกและทางธรรมที่เป็นข้อมูลเรื่องราวข่าวสารคติสอนใจต่างๆ ผ่านการฟังชอบทบาทช่างชอจึงเป็นที่รู้จักและได้รับการยอมรับนับถือจากชาวบ้านในชุมชนอย่างกว้างขวาง ในความฉลาดรอบรู้ทั้งทางโลกและทางธรรมความมีปฏิภาณไหวพริบ ที่สามารถนำความรู้ เรื่องราวมาถ่ายทอดได้อย่างสนุกสนานและน่าเชื่อถือช่างชอจึงได้รับการยอมรับยกย่องจากชาวบ้านให้เป็นเสมือนปราชญ์ชาวบ้านซึ่งมีผลต่อการได้รับสถานภาพทางสังคมอื่นๆ ตามมาอีกด้วยอย่างเช่นพ่อครูสิงห์แก้ว วงศ์มูล ช่างชออาวุโสที่ได้รับการยกย่องว่าเป็นปราชญ์ชาวบ้านของชุมชน ซึ่งเมื่อเป็นที่รู้จักอย่างกว้างขวางและได้รับการยอมรับนับถือ ทำให้ได้รับการแต่งตั้งให้เป็นกรรมการต่างๆ ในชุมชนตามมา

“ตอนบ่ (ไม่) ได้ชอ กลายเป็น (เป็น) กรรมการบ้านทุกอย่างทั้งสมาคมฌาปนกิจ กรรมการวัดกรรมการศึกษาเอาไปเอามา (จนในที่สุด) เป็นแพทย์ประจำตำบลแหมเอี้ย (อีกด้วย)” (สิงห์แก้ววงษ์มูล, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 11 มีนาคม 2556)

ส่วนอีกบทบาทที่สำคัญ คือช่างชอจะตระหนักว่าต้องให้ความบันเทิงแก่ผู้ชมควบคู่ไปกับเนื้อหาและสาระด้วยดังนั้นหลังจากเสร็จช่วงพิธีการในช่วงเช้าแล้ว ช่วงบ่ายและบางงานจะเลยไปถึงช่วงค่านั้นพบว่าช่างชอจะแสดงลีลาท่าทางเต็มที่ เน้นการชอแบบสนุกสนานรื่นเริง เอาใจผู้ชม

มีการปะทะคารมหยอกล้อเกี่ยวพาราสิกันระหว่างช่างชอชาย-หญิง ที่เป็นคู่ถ้อยด้วยซึ่งเป็นเรื่อง ลามกอนาจาร สองแง่สองงามแต่เป็นที่ถูกใจของผู้ชมทำให้ได้รับความสนใจและสร้างบรรยากาศ ของงานให้มีความคึกคักมีชีวิตชีวา ซึ่งเป็นวิถีชาวบ้านของชุมชนล้านนาดังที่ช่างชอป่าเก๋ ได้กล่าว ไว้ว่า

“ช่วงแลง (เย็น) ก็จะไปกันเต็มดี (ชอกันสุดความสามารถ) ต้องมีลามกพอง (บ้าง) บ่า อั้นบ่ม่วน (จะไม่สนุก) คนดูส่วนมากจะห่ม (ชอบ) ตลก” (นครินทร์ใจธรรม, การสื่อสารระหว่าง บุคคล, 20 มกราคม 2556)

ดังนั้น พบว่าช่างชอจะเข้าใจบทบาทของตนเองเป็นอย่างดีว่าในช่วงเช้าที่เป็นพิธีการ ก็ จะขอให้สาระความรู้ตามลักษณะของงาน ส่วนช่วงบ่ายเป็นช่วงให้ความบันเทิงคลายความเหน็ด เหนื่อยจากการเตรียมงานและขอบคุณผู้มาร่วมงาน ซึ่งจะมีตลกและลามกสอดแทรกเพื่อความ สนุกสนานและการที่ช่างชอได้กลายเป็นบุคคลสาธารณะ เป็นที่รู้จักชื่นชอบของคนในท้องถิ่น รวมถึงการได้รับการยอมรับอย่างกว้างขวางบทบาทของช่างชอในสมัยก่อนจึงสามารถสร้างบารมี หรือความเลื่อมใส(Charisma) ก็มีผลต่อการทำให้ช่างชอได้รับบทบาทด้านอื่นๆ ตามสถานภาพทาง สังคม ตามมาอีกด้วย

## 2. บทชอ

### 2.1 เนื้อหาของเพลงชอล้านนา

เนื้อหาในการชอนั้นขึ้นอยู่กับลักษณะรูปแบบของงาน โดยมีโครงเรื่อง (plot) ของการ ชอเป็นตัวกำหนด ถ้าเป็นการชอใน 1 วัน ในอดีตพบว่าการชอจะมีแบบแผนที่ค่อนข้างแน่นอน แบ่งออกเป็น 2 ช่วง คือภาคเช้าและภาคบ่าย (บางงานอาจต่อเนื่องไปถึงช่วงค่ำหรือดึก)

โดยช่วงเช้า ซึ่งรูปแบบเป็นช่วงพิธีการ การชอก็จะเป็นชอที่มีเนื้อหาเกี่ยวข้องกับ ศาสนาและพิธีกรรมที่กระทำกัน เช่น งานขึ้นบ้านใหม่ งานปอย จบแล้วจึงมีไหว้ครูส่วนช่วงบ่าย เป็นช่วงผ่อนคลายและขอบคุณผู้มาร่วมงาน ในอดีตเรียกว่า “ชอเกี่ยวบ่าวเกี่ยวสาว” ส่วนในช่วงเย็น ต่อเนื่องไปถึงช่วงค่ำก็จะเป็น “ชอเก็บบน” การชอก็จะเน้นความสนุกสนาน

ดังนั้นเนื้อหาจึงมีลักษณะตามรูปแบบงานซึ่งจากการทบทวนเอกสารและงานวิจัยพบว่า เนื้อหาหลักที่นำมาชอในอดีตจะมีรูปแบบ (Pattern) ที่ชัดเจน เป็นลักษณะเนื้อหาจากวรรณกรรมมุข ปาฐะที่ผ่านการบอกเล่าสืบทอดกันมา โดยลูกศิษย์จะได้รับการถ่ายทอดมาจากพ่อครูแม่ครูที่ไป ศึกษาเล่าเรียนมาส่วนใหญ่ไม่สามารถจะสืบค้นหาต้นตอถึงผู้แต่งที่แน่นอนได้และมีลักษณะของ ความเป็นพื้นบ้านทางด้านการใช้ภาษาท้องถิ่นคือ ภาษาคำเมืองอาจเป็นการเล่าสืบทอดกันมาจาก ปากต่อปากที่ผู้เรียนต้องอาศัยการฟังและการจดจำ ซึ่งสมัยก่อนยังไม่นิยมการจดบันทึกเป็นลาย ลักษณะอักษร เนื่องจากผู้คนส่วนมากไม่รู้หนังสือ อ่านไม่ออกเขียนไม่ได้ (สิงห์แก้ว วงศ์มูล, การ

สื่อสารระหว่างบุคคล, 11 มีนาคม 2556) แต่ก็มีส่วนหนึ่งที่นำมาจากอักษรธรรมล้านนาหรือตัวเมือง (ภาษาท้องถิ่นล้านนา) หรือนำมาจากคำว่ ฮ่า ที่มีการบันทึกไว้ ซึ่งจะเป็นพัฒนาการในช่วงหลังๆ ของยุค (ปริญาฎายาสัททึ, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 20 ธันวาคม 2555)

ดังนั้นเนื้อหาซอที่ช่างซอนำมาร้องในช่วงศาสนาและพิธีกรรม จึงเป็นเรื่องของวรรณกรรมไม่ว่าจากวรรณกรรมที่มาจากเพลงชาวบ้านแต่ส่วนใหญ่แล้วจะเป็นวรรณกรรมทางชาดกและพุทธศาสนามีเนื้อเรื่องเกี่ยวข้องกับพิธีกรรมและความเชื่อตามวิธีชาวพุทธที่เรียกว่า คัมภีร์โบราณทางศาสนาวรรณกรรมคล้ายศาสนา ที่เรียกว่าวรรณกรรมนิบาตหรือชาวชาดกเรียกว่า ปัญญาสชาดกหรือเป็นเรื่องที่แต่งขึ้นมาเป็นนิยายตำนานพื้นบ้าน ซึ่งในสมัยนั้น ชาวล้านนาจะนับถือศาสนาพุทธนิกายลังกาวงศ์ล้านนาเชียงใหม่ (นิกายเชียงใหม่) ที่เป็นแบบฉบับเฉพาะซึ่งสอดคล้องกับวิถีชีวิตชาวล้านนา (ปริญาฎายาสัททึ, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 20 ธันวาคม 2555) โดยเนื้อหาของซอจะลักษณะเนื้อหาของบทซอเป็นแบบตัวบทเปิด (Open Text) ที่เนื้อหาสามารถปรับเปลี่ยน สอดแทรก ให้เหมาะสมกับสถานการณ์ซึ่งจากความคิดเห็นของนักประวัติศาสตร์ล้านนา ให้ทัศนะว่า

“เป็นเรื่องของวรรณกรรม แต่เป็นวรรณกรรมที่เอามาทำเป็นเพลงชาวบ้านเกี่ยวข้องกับวรรณกรรม มีการแต่งหลายอย่าง ถ้าเป็นวรรณกรรมศาสนา ที่เรียกว่าคัมภีร์ทางศาสนาสมัยพระโพธิ์รังษี พระปัญญาเถระ เรื่องพุทธพุกาม ตำนานจามเทวีวรรณกรรมคล้ายศาสนา เรียกว่ วรรณกรรมนิบาต ชาวชาดก เรียกว่ ปัญญาสชาดกเป็นเรื่องที่แต่งขึ้นมาเป็นนิยายตำนานพื้นบ้าน คำว่ พญาพรหม พระสุชน มโนราคำว่ หงษ์หินเรื่องตลกเป็นเจี้ยก้อม สิ่งต่างๆเหล่านี้เป็นเรื่องราวที่กลายมาเป็นพื้นฐานของสังคัม แล้วเอามาเปรียบเทียบกันแล้วสังเคราะห์เป็นองค์ความรู้หลายอย่างเข้าไปอยู่ในบทซอมีปรัชญา แนวคิด แทรกอยู่” (ปริญาฎายาสัททึ, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 20 ธันวาคม 2555)

นอกจากนี้ จากการทบทวนเอกสารที่เกี่ยวข้องกับวิถีชีวิตของชาวล้านนาตั้งแต่สมัยโบราณ ยังพบว่าชาวล้านนานั้น มีรากฐานความเชื่อดั้งเดิมมาจากความเชื่อในลัทธิผีสางเทวดาผีบรรพบุรุษผีประจำถิ่นและผีประจำบ้านก่อนที่จะรับเอาลัทธิความเชื่อแบบพรมณ์เข้ามาผสมผสานบ้างและหันมายอมรับนับถือพระพุทธศาสนาเป็นศาสนาหลักแต่โดยภาพรวมก็ยังคงผสมผสานกับความเชื่อดั้งเดิมแบบวิญญานนิยมหรือผีสางเทวดาอยู่ (ปริดาจันทร์แจ่มศรี และคณะ, 2553, น. 153) ดังนั้นจึงผูกพันกับความเชื่อ ประเพณี และพิธีกรรม ไม่ว่าจะเป็นความเชื่อในธรรมชาติความเชื่อในลัทธิผีสางเทวดาความเชื่อในศาสนาพรมณ์ความเชื่อในพุทธศาสนาและความเชื่ออื่นๆ เช่นความเชื่อในเรื่อง โหราศาสตร์และอำนาจเหนือธรรมชาติซึ่งความเชื่อเหล่านี้ส่งผลต่อประเพณีและพิธีกรรมของชาวล้านนารวมถึงเนื้อหาของซอที่ใช้ในการแสดงในงานนั้นๆ

ด้วย เพราะชอบนิยมนั่งเล่นในเทศกาลงานบุญตามประเพณีต่างๆ เช่น งานสงกรานต์ งานปอย งานบวช งานฉลองศาลา วัด งานทำบุญขึ้นบ้านใหม่ เป็นต้น ดังนั้นในงานบุญประเพณีหรืองานพิธีกรรมต่างๆ ที่มีชอไปร่วมงานนั้นบทชอหรือเนื้อหาที่ช่างชอขับร้อง จึงเกี่ยวข้องกับงาน ตามความเชื่อต่อขนบธรรมเนียม ประเพณีและมีการปรับให้เหมาะสมตามสถานการณ์

ดังเช่น ช่างชอแม่จันตา (นางสุนันทา แต้มทอง) กล่าวถึงเนื้อหาการชอในงานบวชเนรว่าจะเป็นการชอที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับการรักษาศีล ศีล 5 ประกอบด้วยอะไร อธิบายในเนื้อชออย่างเนรต้องถือศีล 10 ก็ต้องชอบอกไปว่าศีล 10 ข้อมีอะไรบ้างและบุญกุศลที่ได้จากการบวชก็บอกไป เช่น เพื่อสืบทอดพระพุทธศาสนา

“ในงานบวชเนรเขาจะไปสอนศีลเอาเรื่องศีลใส่ลงไปอย่างศีลเนรเป็นบ่หื้อ (ไม่ให้) ฆ่าสัตว์เสก (เราก้) จะขึ้นว่า... (ชอ) ศีลข้อหนึ่งปาณา ๗เป็นตคแต่งมาสอนสั่ง บ่หื้อได้ฆ่าได้ค้ำฝูงสัตว์ใหญ่หน้อยนานาว่าวัวควายจ้างม้าบ่ว่าเป็ดไก่หมูหมาบ่ว่ากุ้งหอยแมงดาบ่ว่าปูปลากบเขียด... (สุนันทาแต้มทอง, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 1 กุมภาพันธ์ 2552)

ทั้งนี้ นอกจากลักษณะเนื้อหาในงานบวชแล้ว ช่างชอแม่จันตายังได้กล่าวเสริมถึงการชอในงานบุญขึ้นบ้านใหม่ที่ต้องมีลักษณะเนื้อหาไปอีกแบบว่าเป็นการเชิญสิ่งศักดิ์สิทธิ์เทวดา เทวดา ผีบ้านผีเรือน มารวมกันและให้ศีลให้พรแก่ผู้มาในงานในวันนี้ให้พ้นเคราะห์พ้นทุกข์โศกโรคภัยเป็นการชอปิดเคราะห์แล้วก็ชอวยพร และทักทายเจ้าของเรือนใหม่ตามคติความเชื่อของคนล้านนา

“มันเป็น (เป็น) หลักก้าน (หลักการ) ของก้าน (การ) เจิญเตวบุตร (เทวบุตร)เตวดา (เทวดา)เจ้าหอเจ้าเฮือน (ผีบ้าน ผีเรือน)ปี่น้องศรีทธา (ญาติพี่น้องและแขก)ตีมาขึ้นเฮือนใหม่ (ที่มางานขึ้นบ้านใหม่) ในวันนี้หื้อปิ่น (ให้พิ่น) เราะห้ปิ่นกัย (พิ่นกัย)ปิ่นไซ้ (พิ่นไซ้)ปิ่นหนาว (พิ่นหนาว)ชอหื้อปิช (ให้พิช) ในถอนออกปิช (พิช) นอกถอนไปอะหยังหมุ่นี (ทำนองนี้)ก่เป็นก้านปิดเคราะห์หื้อเป็น (เป็นการสะเดาะห์เคราะห์)ปิดเคราะห์แล้วก่บั้นปอน (ให้พร)บางขณะก่บั้นปอนก่อนแล้วปิดเคราะห์”(สุนันทาแต้มทอง, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 1 กุมภาพันธ์ 2552)

นอกจากนั้น ช่างชอแม่ทองสร้อย (นางสร้อยสุดาภิราษร) ได้ให้การสัมภาษณ์เพิ่มเติมว่าชอส่วนใหญ่ใช้ในงานบวชการขึ้นบ้านใหม่และงานมงคลเนรหากก็จะเกี่ยวข้องกับลักษณะงาน ถ้าเป็นงานขึ้นบ้านใหม่ ก็ต้องชอให้รายละเอียดเพื่อความสิริมงคลเช่น ไม้ที่นำมาสร้างบ้านมาจากแหล่งใดและช่างที่สร้างบ้านมาจากที่ไหน เป็นต้น

“ชอส่วนใหญ่ใจ้ (ใจ้) ในงานบวชขึ้นเฮือน (บั้น) ใหม่งานมงคลเกือบทุกงานเลยส่วนใหญ่เป็น (เป็น) งานมงคลเนรหากจะเกี่ยวกับงานนั้นๆ โดยตรงเลยถ้าว่างานขึ้นเฮือนใหม่เขาจะอ้า

(ร้อง) ว่า “ไม้นี้เอามาจากห้วยนั้นไม้แป้นี้เอาสล่าตีไหนดมาเอ (เอาช่างที่ไหนดมาสร้างบ้าน) ...” (สร้อยสุดาภิราษร, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 1 สิงหาคม 2554)

ส่วนเนื้อหาจะได้มาจากการศึกษาค้นคว้าหาข้อมูลของช่างซอ ตามที่ช่างซอประพันธ์ได้กล่าวไว้ว่า

“จากนั้นเขา (เรา) ก้ (ก็) ซอไปตามเรื่อง...อย่างเขาไปงานบวชเขาก็ซอเรื่องบวช ไปงานตานก่เรื่องเกี่ยวกับอันสงส้อย่างศีล 5 ศีล 8 เขาต้องมีข้อมูลเขาต้องเขาะหาข้อมูลเองก่หาตาม (ตาม) หนังสือธรรมคัมภีร์บ่หื้อ (ไม่ให้) ข้อมูลมันเพี้ยนเป็น (ผู้ฟัง) มาฟังจะได้สาระดีๆ” (ประพันธ์ ใจเงิน, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 1 กุมภาพันธ์ 2552)

ดังนั้นสรุปได้ว่าเนื้อหาของซอส่วนใหญ่จะเกี่ยวข้องกับงานที่ซอ เป็นเรื่องเกี่ยวกับวรรณกรรมทางชาดกและพุทธศาสนาความเชื่อดั้งเดิมแบบวิญญานนิยมหรือผีสงเวทดาและความเชื่ออื่นๆ เช่นความเชื่อในเรื่องโหราศาสตร์และอำนาจเหนือธรรมชาติซึ่งความเชื่อเหล่านี้ส่งผลต่อประเพณีและพิธีกรรมของชาวล้านนา โดยช่างซอจะศึกษาค้นคว้าหาข้อมูลที่นำเชื่อถือมาซอ

## 2.2 รูปแบบการซอ

รูปแบบการซอแบบดั้งเดิมนั้นจะเป็นการขับซอประกอบเครื่องดนตรีพื้นเมืองของท้องถิ่นล้านนา ตามจังหวะทำนองซอที่ช่างซอได้เรียนรู้สืบทอดกันมาซึ่งซอที่นิยมในจังหวัดเชียงรายในยุคดั้งเดิมจะเรียกว่า “ซอปี่” เนื่องจากเครื่องดนตรีที่ใช้จะประกอบด้วยปี่เป็นหลักที่เรียกว่า วงปี่จุ่มนั่นเอง ต่อมาจึงได้มีการนำซึ่งมาประกอบเพื่อช่วยควบคุมจังหวะการแบ่งประเภทหรือรูปแบบของซอสามารถแบ่งออกได้หลายลักษณะ ซึ่งอาจแบ่งตามลักษณะดนตรีที่นำมาประกอบการบรรเลง ที่แบ่งเป็น ซอซิ่งและซอปี่หรือแบ่งตามที่มาของเนื้อหาของซอ ที่เรียกว่า ซอดันหรือซอตามเนื้อเรื่อง (สิริกร ไชยมา, 2543, น. 14-16) แต่ถ้าใช้เกณฑ์การแบ่งซึ่งเป็นที่นิยมตามลักษณะช่างซอจะพบว่าสามารถแบ่งรูปแบบการซอออกเป็น 3 ลักษณะ ได้แก่

### 2.2.1 การซอเดี่ยว หรือ ซอปี่อด

เป็นการซอโดยช่างซอเพียงคนเดียว อาจจะเป็นช่างหญิงหรือชายก็ได้ ลักษณะการซอเหมือนการพูดเล่าเรื่องหรือพรรณนาถึงสิ่งรอบๆตัวโดยใส่ทำนองซอไปเรื่อยๆ ส่วนใหญ่มีเนื้อหาตามลักษณะงานนิยมใช้ซอเล่าเรื่อง

โดยช่างซอแม่จันตา (นางสุนันทา เต็มทอง) ซึ่งผู้วิจัยพบว่า เป็นช่างซอที่มีความโดดเด่นในการใช้รูปแบบการซอเดี่ยวจากยุคซอแบบดั้งเดิมมาจนถึงยุคซอแบบประยุกต์ ได้ให้การสัมภาษณ์ว่าการซอเดี่ยวจะเรียกว่าเป็นการ “ซอฮ้ำ” (ซอแบบรำพึงรำพัน) ถ้าเป็นงานขึ้นบ้านใหม่จะพรรณนาให้เห็นภาพในงานว่ามีญาติพี่น้องมาร่วมงานกันเป็นจำนวนมากบรรยากาศภายในบ้านใหม่เป็นไปอย่างคึกคักมองไปทางไหนในบ้านก็สวยงามน่าอยู่รวมทั้งมีการพูดถึงชื่อเจ้าของบ้าน

ภรรยาเจ้าของบ้าน หรือสมาชิกในบ้าน เพื่อเป็นการให้เกียรติ เยินขอ หรือเป็นการแนะนำตัวให้แขก ที่มางาน ได้รู้จักอีกทางหนึ่ง จากนั้นก็จะขอสะเดาะห์เคราะห์และขอให้พรแก่เจ้าของบ้านใหม่และผู้ มาร่วมงาน

“อย่างถ้าเขาไปขอคนเดี๋ยวก่อนกลายเป็นขออ้าถ้าเป็นงานขึ้นเฮือนใหม่เฮาก่อจะว่า...

(ขอ)

... เฮือนหอปอแก้วก่ขึ้นเฮือนหลังนี้ไปเอาน้องเอาปี่มากันจัดหลายเฮือนใหม่นี้กำน้อ นายเป็นมากันจัดหลายมันกะเหมาะขนาดเป็นว่าเฮือนปิ่นเป็นปอแก้วจ้วยกันแล้วหลายยาบๆ ต่อม เมื่อกันข้าวตอนปอป่าได้กวาดเมื่อปี่น้องมางานปี่น้องมางานมากันหลายมากัน บี้ๆ บี้ๆ บี้ๆ วิต เวียดวิตกันเพราะว่าปอแก้วขึ้นเฮือนใหม่หลังงามเป็นสินแมนมันเป็นมาตึงลูก เป็นมาตึงหลาน เป็นมาจ้วยกันหลายเหยียมากล้า...ตางใดกองามพ้อหน้าตางก้อเหมาะอะหยังมาเพาะกั้มเฮือนนี้แล กั้มปี่น้องแล้วกั้มศรัทธาเป็นปากันมาแล้วหลายขนาดกั้มลูกกั้มหลานมากันยาบๆ มาเป็นสงสัย เมียเป็นนั่น ตางใด (สุนันทาเต็มทอง, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 1 กุมภาพันธ์ 2552)

#### 2.2.2 การขอกู้หรือขอมีคู่ต้อง

เป็นการขอโดยช่างขอเป็นคู่ปกติจะจับคู่ระหว่างช่างขอชายกับช่างขอหญิง โดยคู่ขอ ของแต่ละฝ่ายเรียกว่า “คู่ต้อง” ซึ่งคำว่า ต้อง ในภาษาพื้นเมืองล้านนา หมายถึง การเจรจาโต้ตอบ (สมฤทธิ์ลือชัย, 2534, น. 29) มักเป็นการขอในลักษณะการถาม-ตอบ ในเรื่องราวต่างๆ หรือการเกี่ยว พาราตี ได้แย้งถกเถียง ชิงไหวชิงพริบกัน อาจมีการร้องเล่นกันในเชิงขู่ว่า การใช้ภาษาลามก อนาจาร ซึ่งถือว่าเป็นเรื่องปกติธรรมดาสำหรับบรรยากาศการขอของคนล้านนาซึ่งคู่ต้องในการขอ มีความสำคัญเป็นอย่างยิ่ง เพราะนอกจากจะทำให้การขอสอดคล้องกันมากขึ้นแล้วการได้คู่ต้องที่มี ประสิทธิภาพ สามารถร้องโต้ตอบเข้าคู่กันได้ดี ก็จะช่วยให้การขอมีความไพเราะการโยนคำถาม และการเก็บคำขอในการขอเป็นไปอย่างลื่นไหล ไม่ติดขัด ก็จะเป็นที่ชื่นชอบแก่ผู้ฟัง

โดยช่างขอแม่จันตา ได้กล่าวว่า ปกติช่างขอที่เป็นคู่ต้องกันคือ ช่างขอประพันธ์ เพราะ ร้องคู่กันมานาน เป็นคนบ้านเดียวกัน “อี่แม่จะฮ้องกู (ร้องคู่) กับประพันธ์มันป่าต้องอู้กัน (ไม่ต้อง พุดกันมาก) นักบอกว่าจะไปงานขึ้นเฮือนใหม่ (งานขึ้นบ้านใหม่) น้อก้อเข้าใจกัน (เป็นที่เข้าใจกัน) ไปถึงก็ฮ้อง (ร้อง) กันได้อี่แม่ถามก็หื้อ (ให้) ประพันธ์ตอบ สลับกันเพราะเฮาเกยกัน (คุ้นเคยกัน) แล้ว เว้นแต่ต้องแก้ไขสถานการณ์เฉพาะหน้า ก็จ้วย (ช่วย) กันไปส่วนใหญ่มีปัญหาอะหยัง (ไม่มี ปัญหาอะไร) (สุนันทาเต็มทอง, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 1 กุมภาพันธ์ 2552)

ตัวอย่างการขอที่เป็นการต้องกันระหว่างคู่ต้องคือ ช่างขอแม่จันตา – ช่างขอประพันธ์ ในงานขึ้นบ้านใหม่ก็จะเป็นการถาม โดยช่างขอหญิงก็จะถามว่าเป็นงานอะไร ช่างขอชายก็จะตอบ ว่าเป็นงานขึ้นบ้านใหม่ของคนชื่อแก้วซึ่งมีรายละเอียดดังนี้

ช่างซ่อมแม่จันทา:(ขอ) “ในวันนี้ฉันนี่เป็นน้ำแล้วเสียงดังอยู่แจ้วๆ อันนี้เป็นงานหยังจะตามไปจ่ายชั๊กกำอันนี้เป็นงานหยังยังบ่าไปบ่าบอกเมื่อได้มาป๊ะต่อหน้ากะป็น้องศรัทธาอันน้องจันทากำก็คอดคอดเป็นงานอะหยังไปไปบอกข้าชั๊กกำมาป๊ะใส่คนก็มาหลายมากนักข้าน้อยน้องฮักกั๊กเหลียวหลังถามงานวันนี้เป็นงานอะหยังไปบอกชั๊กกำหือมันถึงแจ้งบอกเตอะ บอกเตอะเป็นงานหยังจา...อัน้องจันทาไค้ฮู้แจ่ม”

ช่างซ่อมประพันธ์:(ขอ) “ในเมื่อแม่ญิงมาถามหั้นแล้วขึ้นเฮือนใหม่ป้อแก้ว ในเมื่อจันทาน้องมาเหลียวหลังถามเฮือนป้อแก้วจักไขจักบอกอยากฮู้อะหยังกัหือตัวถามมาอัน้องจันทาเมื่อหน้าก็ค้ำใจฮอดคอดเป็นเฮือนป้อแก้วฮูก่อมาถามข้าก้อบอกป้อได้ก็คอดคอดถามมา....” (สุนันทาเต็มทอง, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 1 กุมภาพันธ์ 2552)

### 2.2.3 รูปแบบการขอเป็นคณะ

การขอเป็นคณะจะประกอบด้วยช่างซ่อมมากกว่า 2 คนขึ้นไป หรือที่รู้จักกันว่าเป็น “ละครขอ” เนื่องจากการขอประกอบการแสดง ที่มีการผูกเรื่องราวและช่างขอก็จะเป็นนักแสดงที่เล่นตามบทบาท มีบทพูดและบทขอสลับกันไปละครขอที่เล่นมักจะเป็นเรื่องเกี่ยวกับตำนานนิทานชาดก หรือนิทานพื้นบ้าน

โดยช่างซ่อมพ่อครูสิงห์แก้ววงศ์มูล ได้ให้การสัมภาษณ์ว่า ในสมัยก่อนนั้น การที่ขอได้รับความนิยมนักทำให้มีการแข่งขันกัน นอกจากนั้น การที่ดนตรีสมัยใหม่ การใช้เครื่องเสียง เริ่มได้รับความนิยมนักขึ้นสำหรับคณะของตนเอง จึงต้องคิดหาวิธีการขอรูปแบบใหม่ๆ ที่สร้างความน่าสนใจให้ผู้ชม จึงได้ตั้งคณะละครขอขึ้นมาเป็นคณะแรกในเชิงรายเนื่องจากได้มีโอกาสไปเล่นลิเกกับคณะลิเกทำให้ได้แนวคิดเอารูปแบบการเล่นลิเกมาปรับทำเป็นละครขอแสดง โดยให้สมาชิกในวง เช่น ช่างปี่ ช่างซึง ร่วมละครในละครขอด้วยซึ่งได้รับความนิยมนักจากผู้ชมเป็นอย่างมาก

“เฮา (เรา) ต้องหารูปแบบใหม่ๆ มาฟ่อง (บ้าง) เพราะว่ามันเริ่มมีดนตรีสมัยใหม่เข้ามาเลาะ (แล้ว) ที่นี้คนก็หัน (ให้ความสนใจ) ไปฟังอันใหม่ก็เลยต้องหาวิธีกัน (วิธีการ) หือ (ให้) คนสนใจ กั (ก็) มีคนสนใจนัก (เยอะ) อยู่”(สิงห์แก้ววงศ์มูล, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 12 เมษายน 2554)

ดังนั้นสรุปได้ว่ารูปแบบการขอที่พบประกอบไปด้วยขอเดี่ยวขอคู่ และขอเป็นหมู่คณะหรือละครขอ แต่จากการเก็บข้อมูลพบว่านิยมนักขอคู่เพราะให้อรรถรสมากกว่าเนื่องจากการร้องโต้ตอบหยอกเข้า จึงไหวชิงพริบกันและระหว่างที่คู่ขอร้อง ช่างขออีกคนสามารถกล่าวเสริมหรือฟ้อนประกอบได้ทำให้ดูเป็นการแสดงขอที่มีชีวิตชีวา น่าชม ได้อารมณ์และความรู้สึกร่วม

### 2.3 ขั้นตอนการแสดงเพลงขอ

การจัดแสดงขอแต่ละครั้งนั้น จะมีขั้นตอนที่ช่างขอจะยึดถือเป็นธรรมเนียมปฏิบัติสืบทอดกันมาในอดีตจะเริ่มต้นจากการที่ทางฝ่ายเจ้าภาพจะมาติดต่อกันด้วยตนเอง และมีการพูดจาตกลงกันในเบื้องต้น เช่น เรื่องการเตรียมขันตั้งครุขอ ซึ่งในอดีตเจ้าภาพจะเป็นผู้จัดเตรียมให้ โดยช่างขอจะบอกรายละเอียดไปว่าขันตั้งจะประกอบด้วยอะไรบ้างจากการการสัมภาษณ์ช่างขอในหลายคณะพบว่าขันตั้งของช่างขอแต่ละคณะก็จะแตกต่างกันไปในรายละเอียด ขึ้นอยู่กับความเชื่อที่ได้รับการสืบทอดมาจากครุขอของตนเอง

อย่างเช่น ช่างขอป่าเก้ (นายนครินทร์ ใจธรรม) ได้ให้การสัมภาษณ์ว่า เมื่อมีเจ้าภาพติดต่อกันมาจะบอกรายละเอียดของขันตั้งไปว่ามีอะไรบ้าง เพื่อให้เจ้าภาพได้จัดเตรียมไว้จากนั้น โดยขั้นตอนในส่วนวันงานที่ไปขอจริงก็จะประกอบด้วย

ขั้นตอนแรกการไหว้ครุ โดยใช้คำกล่าวเป็นภาษาคำเมือง ไม่จำเป็นต้องเหมือนกัน อาจสั้นหรือยาว ขึ้นอยู่กับการได้รับการถ่ายทอดมาจากพ่อครูแม่ครูของช่างขอ (ครูใคร ครูมัน)

ขั้นตอนที่ 2 การขึ้นต้นขอ เป็นการอารัมภบท เพื่อเข้าสู่การขอ โดยเครื่องดนตรีคือ วงปี่จะบรรเลงขึ้น จากนั้นช่างขอขึ้นคำตั้งซึ่งในอดีตจะขึ้นต้นด้วยทำนองละม้ายเชียงแสน (เดี๋ยวนี้เปลี่ยนเป็นทำนองตั้งเชียงใหม่ก่อน ตามด้วยละม้ายเชียงแสน)

ขั้นตอนที่ 3 การขอ หลังจากการขึ้นต้นขอ ซึ่งเปรียบเสมือนทำบั้งคั้งในการขอของทุกคณะแล้ว ก็จะเป็นการเริ่มเข้าสู่บรรยากาศการขอที่เกี่ยวข้องกับเนื้อหาของงานนั้นๆ ปกติจะเริ่มตั้งแต่หลังพระสวดในช่วงเช้า ถ้าเป็นงานมงคลก็จะขอเสริมในเรื่องความเป็นสิริมงคล ตามความเชื่อของชาวล้านนา และหลักธรรมคำสั่งสอนทางพุทธศาสนาตอนบ่ายหลังจากเสร็จสิ้นพิธีการทางศาสนา และพระกลับวัดไปแล้ว ก็จะเป็นการขอเพื่อความสนุกสนาน ผ่อนคลายจากการเตรียมงานมาหลายวัน ให้ความเพลิดเพลินแก่ผู้ร่วมงานและผู้มาช่วยงาน เช่น แม่ครัวที่ทำอาหารเพื่อนบ้านที่ช่วยจัดเก็บสถานที่ ส่วนใหญ่เป็นเรื่องในชีวิตประจำวัน การเกี่ยวพาราตี อาจเป็นเรื่องตลกขบขัน โดยทำนองก็จะปรับให้เหมาะสมตามลักษณะเนื้อหาที่ขอในงาน ไม่ว่าจะเป็น ทำนองละม้ายเชียงแสน ทำนองจะปู้ ทำนองพม่า ทำนองคาด และอื่นๆ เป็นการขอตามเก็บเนื้อหา (ขอให้เข้ากับเนื้อหา) ตามสถานการณ์ในงานนั้นๆ

ขั้นตอนที่ 4 การจบขอ ช่างขอเรียกว่า “การปลงขอ” คือการขอช่วงสุดท้าย เมื่อช่างขอเห็นว่าได้เวลาอันสมควรที่จะจบการแสดงได้แล้ว ก็จะเป็นการขอขอบคุณเจ้าภาพ การขอปิดเคราะห์เจ้าภาพและผู้ที่มาร่วมงานไม่ให้มีทุกข์โศกโรคภัย ภัยอันตรายต่างๆ ขอให้เดินทางกลับถึงบ้านโดยสวัสดิภาพ และอวยพรให้ทุกคนมีแต่ความสุข ความเจริญ สุดท้ายก็จะขอสุมา (ขอโทษ หรือขอโทษกรรม) ถ้าการขอได้กล่าวคำไม่สุภาพ หรือล่วงเกินผู้ใดไป ก็ถือเป็นอันจบการแสดง



โดยช่างซอทำให้ข้อมูลมาจะกล่าวตรงกันว่า เป็นสูตรสำเร็จที่ช่างซอได้รับการสืบทอดกันมาอยู่แล้วว่าจะต้องขึ้นต้นอย่างไร และลงท้ายอย่างไรซึ่งช่างซอที่มีประสบการณ์และได้ออกงานบ่อยๆ ก็จะรู้ว่าต้องร้องตามเนื้อหาอะไรบ้าง อาจมีการสอดแทรกเนื้อหาอื่นหรือแก้ไขปัญหาเฉพาะหน้าตามสถานการณ์ แต่ไม่เป็นอุปสรรค เพราะช่างซอที่เก่งจะสามารถลื่นไหลได้อยู่แล้ว คล้ายขั้นตอนเวลาทำบุญที่วัด ซึ่งพระจะรู้ลำดับและต้องสวดเพื่อจุดประสงค์ต่างๆ ให้ครบตามลำดับนั่นเอง (นครินทร์ ใจธรรม, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 20 มกราคม 2556)

#### 2.4 ประเภทของเพลงซอ

เมื่อพิจารณาประเภท (genre) ของเพลงซอตั้งแต่อดีตพบว่ามีแบ่งออกเป็น 2 ประเภท ประเภทแรกจะเป็นการซอที่เกี่ยวกับทางธรรม (Sacred World) ซึ่งเป็นส่วนที่เกี่ยวข้องกับศาสนา จารีตประเพณี พิธีกรรมความเชื่อของชาวล้านนา ที่มีไว้ให้การแสดงมีความศักดิ์สิทธิ์เกี่ยวกับมิติทางด้านจิตวิญญาณเพื่อเสริมสร้างความเลื่อมใส ศรัทธา และความเป็นสิริมงคลแก่เจ้าภาพและผู้ร่วมงาน ซึ่งจะนิยมซอในช่วงพิธีการของงานหรือหลังจากประกอบพิธีกรรมทางศาสนาในช่วงเช้า ทำนองจะนิยมทำนองที่เป็นประเพณีนิยมมาแต่โบราณ เช่น ทำนองละม้ายทำนองตั้งเซียงใหม่ ทำนองเพลงอ้อ เป็นต้น โดยเนื้อหาการซอก็จะเกี่ยวข้องกับงานเช่นงานบวช งานขึ้นบ้านใหม่ หรืองานมงคล จะซอเพื่อเชิญเทวดบุตร เทวดา ท้าวพรหมทั้ง 4 ฝึลื้อบ้าน มาช่วยปกป้องรักษา และจบด้วยซอปิดเคราะห์ ให้เจ้าของและผู้มาร่วมงาน

“ส่วนใหญ่ใจ (ใจ) ในงานบวช ขึ้นเฮือนใหม่ (ขึ้นบ้านใหม่) งานมงคลเกือบทุกงานเลย ถ้าเฮา (เรา) ซองานขึ้นเฮือนใหม่เฮาก็จะเชิญเทวดบุตร เทวดาด้าวตั้งสี่เชิญฝึลื้อบ้านฝึลื้อจง มาช่วยปกป้องรักษา อย่าได้มีเหตุเภทภัย หลังจากนั้นเฮาก็ซอปิดเคราะห์ส่งท้าย” (นครินทร์ ใจธรรม, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 27 ธันวาคม 2555)

ส่วนซออีกประเภทหนึ่งจะนิยมซอในช่วงบ่ายหลังจากเสร็จสิ้นพิธีกรรมทางศาสนา และรับประทานอาหารกลางวันเสร็จเรียบร้อยแล้วก็จะในช่วงสนุกสนาน ผ่อนคลายเกี่ยวกับสาวสวย โดยเครื่องดนตรีประกอบและทำนองก็ยังเป็นแบบช่วงเช้าแต่เนื้อหาการซอก็จะเปลี่ยนไป เป็นการซอเรื่องเกี่ยวกับทางโลกย์ (Secular World) ตามวิถีชาวบ้านเป็นส่วนที่เป็นรูปแบบภายนอก ได้แก่ การแสดงทั้งทำทางเสียงดนตรีเสียงเพลงที่เน้นความสนุกสนานเช่น การถาม-ตอบ เรื่องทางเพศการใช้คำพวนทางลามกอนาจารอย่างมีชั้นเชิงประกอบทำทางในการหยอกล้อ เกี่ยวพาราสิกันระหว่างช่างซอชายหญิง เป็นที่สนุกสนานและชื่นชอบของชาวบ้าน โดยบางโอกาส ผู้ชมก็จะตะโกนแซวไปมา เกิดการโต้คารมระหว่างช่างซอและผู้ชม ทำให้บรรยากาศคึกครื้น ยิ่งถ้างานใดที่เจ้าภาพจ้างให้แสดงต่อถึงค่ำคืนก็จะยิ่งคึกคักเพิ่มความลามกอนาจาร เป็นที่ถูกใจผู้ชมเป็นอย่างยิ่งดังที่ช่างซอพ่อครูสิงห์แก้วได้กล่าวไว้

“สมัยก่อน การชอลามก เป็น (เป็น) เรื่องธรรมดา ต้องมีฟ่อง (มีบ้าง) บ่าอั้นบ่ม่วน (ไม่เช่นนั้นจะไม่สนุก)ต้องขอหื้อ (ให้) มันตลกตวย (ด้วย)ถึงจะม่วนยิ่งดึกยิ่งคนน้ก (เขอ)จ้งหะก็ ต้องคึกคักขึ้น” (สิงห์แก้ววงศัมูล, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 11 มีนาคม 2556)

ดังนั้นในว่าจ้างให้แสดงขอในแต่ละครั้งจะมีเนื้อหาทั้งประเภทที่เกี่ยวข้องกับทางธรรม และเกี่ยวข้องกับทางโลก โดยจะแยกช่วงเวลาในการแสดงตามกาลเทศะกันอย่างชัดเจน

### 3. ช่องทางการแสดง

เพลงชอล้านาล้านนาของจังหวัดเชียงรายในอดีต มีลักษณะเป็นการแสดงแบบมุขปาฐะ (Oral Tradition) ที่นิยมขอในท้องถิ่นหรือในชุมชน ส่วนใหญ่เป็นลักษณะการร้องโต้ตอบกันระหว่างช่างชอชายหญิงที่เรียกว่า คู่ถ้อง โดยช่างชอและผู้ชมจะอยู่ในสถานที่และช่วงเวลาเดียวกัน เป็นลักษณะการสื่อสารแบบเห็นหน้าเห็นตากัน (Face-to-Face Communication) ซึ่งสถานที่ที่ใช้แสดงเรียกว่า“ผามชอ” เป็นลักษณะเพิงนั่ง ยกสูง แยกเป็นสัดส่วน ขนาดของผามแล้วแต่การเตรียมการของเจ้าภาพ ปกติก็จะสร้างให้เหมาะสำหรับชอหนึ่งคณะที่มีสมาชิกประมาณ 6-10 คน

#### 3.1 วาระโอกาสในการแสดง

แม้เพลงชอล้านาล้านนาตั้งแต่อดีตจะเป็นการแสดงเน้นเพื่อความบันเทิงสามารถขับร้องได้ไม่จำกัดสถานที่ที่อาจร้องกันเล่นๆ ระหว่างทางเวลาหนุ่มเดินไปเกี่ยวสาวที่บ้านแต่พบว่าจะนิยมถูกว่าจ้างให้ไปเล่นในโอกาสที่มีงานสำคัญทางพุทธศาสนาหรือการบุญเทศกาลประจำปีโดยสามารถแยกโอกาสในการชอออกได้เป็นการชองานในวัดเช่น งานฉลองศาลาการเปรียญ งานบุญประจำปี งานขึ้นพระธาตุ งานยกช่อฟ้า งานกินสลาก งานผ้าป่า งานกฐิน เป็นต้น หรือการชอในงานมงคล เช่น งานบวชลูกแก้ว (บวชเณร)งานขึ้นบ้านใหม่งานแต่งงานเป็นต้น รวมไปถึงงานการทำบุญปอยข้าวสังข์ (ทำบุญทานหาผู้ที่ล่วงลับไปแล้ว)และยังมีการชอในพิธีกรรมของช่างชอ เช่น ชอรับครู ชอแบ่งครู ซึ่งช่วงที่จะมีงานชุก จะเป็นช่วงต้นปี ตั้งแต่เดือน มกราคม ถึงประมาณเดือน เมษายนและหลังจากออกพรรษาแล้ว

จากการการสัมภาษณ์ช่างชอแม่ทองสร้อย (นางสร้อยสุดาภิราษฎร์)หัวหน้าคณะชอทองสร้อย หนองแก้วห้อง คณะชอที่ก่อตั้งมานาน และจัดได้ว่าเป็นคณะชอที่มีชื่อเสียง เป็นที่รู้จักดีในพื้นที่จังหวัดเชียงรายและใกล้เคียงรวมทั้งได้มีโอกาสไปแสดงตามต่างจังหวัดที่ไม่ได้อยู่ในเขตล้านนา(8 จังหวัดภาคเหนือตอนบน) อีกด้วย โดยได้ให้ข้อมูลที่น่าสนใจว่า

“ปี (ปี) หนึ่งจะมีงาน 50-70 งาน เป็นงานเกี่ยวกับพระพุทธศาสนา พวกฉลองวัดอุสถานภายในวัด อย่างขึ้นบ้านใหม่ตวย (ด้วย)ถือเป็นงานบุญจาว (ชาว) บ้าน งานสงฆ์น้ำพระพุทธรูปที่ทำงานเทศกาล งานบวชพระนี่ก็ประเพณีของจาวบ้าน ตาง (ทาง) พระพุทธศาสนา” (สร้อยสุดาภิราษฎร์, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 4 กุมภาพันธ์ 2552)



ภาพที่ 4.20 การชอในงานบุญทางพุทธศาสนา

ช่างซ่อมแม่จันตา (นางสุนันทาเต็มทอง) หัวหน้าคณะชอ จันตา ศาลาหล่ม ช่างซ่อมรุ่นอาวุโสอีกท่านหนึ่งที่ผ่านประสบการณ์ในการแสดงมาเป็นระยะเวลามากกว่า 40 ปีก็ได้ให้การสัมภาษณ์เพิ่มเติมว่า การชอนั้น สามารถนำไปร่วมในงานต่างๆ ได้ทุกงานเลยไม่จำกัดแค่เพียงงานบุญเท่านั้น

“นำมาใช้ (ใช้) ได้หมดทุก (ทุก) งานเลยใช้ในงานพิธีมงคลต่างๆ แม้แต่งงานแต่งงานก่อเอาไปใช้ได้ถ้าจะเอาไปใช้ (สุนันทาเต็มทอง, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 1 กุมภาพันธ์ 2552)



ภาพที่ 4.21 การชอในงานทำบุญขึ้นบ้านใหม่และสืบชะตา

นอกจากนั้น ในงานอวมงคลหรืองานศพ ก็มีผู้ว่าจ้างให้ช่างชอไปชอต่อหน้าผู้ตายก็มี ดังที่ช่างชอบ่าเก้ ได้เล่าให้ฟังอย่างติดตลกว่า “มีอยู่ในงานก็มีคนมาจ้าง บอกว่าไปงานทำบุญหื้อ (ให้) คนตายเฮา (เรา) ก็นึกว่างานทำบุญร้อยวันดี (ที่) ไหนได้ไปถึงเห็นศพตั้งจะม๊ะ (เห็นศพตั้งอยู่ตรงหน้า)ก็ต้องชอไป” (นกรินทร์ใจธรรม, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 27 ธันวาคม 2555)

ดังนั้นเพลงชอล้านนาล้านนาจึงจัดได้ว่าถูกนำไปแสดงในวาระ โอกาสที่สำคัญในวิถีชีวิตแทบทุกงานของคนล้านนาเนื่องจากเป็นคำนิยมตามความเชื่อของคนล้านนาที่ยึดถือปฏิบัติสืบต่อกันมา

### 3.2 สถานที่ในการแสดง

ในอดีตที่สื่อมวลชนยังไม่ได้เข้ามามีบทบาทสามารถหาฟังเพลงชอล้านนาล้านนาได้ตามสถานที่จัดงานตามวาระ โอกาสต่างๆ ที่ได้กล่าวไว้แล้วข้างต้นซึ่งส่วนมากถ้าเป็นงานบุญ ก็จะจัดที่วัดเพราะวัดจะเป็นศูนย์รวมเทศกาล งานสำคัญทางพุทธศาสนาต่างๆที่จัดขึ้นเกือบทั้ง ปี และในสถานที่ที่จัดงานเช่น บ้านใหม่บ้านที่มีงานบวช หรือบ้านที่จะทำบุญอุทิศส่วนกุศลให้ผู้ล่วงลับไปแล้วนอกจากนั้นยังนิยมจัดตามช่วง (ลาน) ซึ่งเป็นพื้นที่สาธารณะประจำหมู่บ้านอีกด้วยดังที่ช่างชอพ่อครูสิงห์แก้ววงศ์มูล ได้ฉายภาพในอดีตผ่านทางวาจาให้ฟังว่า ได้ไปเล่นแทบทุกงานที่จัดขึ้นทั้ง ไกลและใกล้

“มีตั้ง (มีทั้ง) ไปเล่นตาม (ตาม) บ้านกับดี (ที่) วัดเป็นดีบ้านก่นัก (เยอะ) ไปหมัด (ไปมาทุกที่) ตึง (ทั้ง) ในเมืองและบ้านนอก เป็น (เจ้าภาพ) จ้างไปใกล้ๆ (ไกล) ก็มี”(สิงห์แก้ววงศ์มูล, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 11 มีนาคม 2556 )

สรุปได้ว่าสถานที่ที่จัดแสดงชอในอดีตนั้น เน้นที่วัดและบ้านที่มีงาน รวมถึงมีการจัดแสดงที่ลานสาธารณะกลางหมู่บ้านด้วย โดยการสื่อสารจะเป็นแบบเผชิญหน้า (Face-to-Face Communication) มีการเปิดช่องทางที่เป็นพื้นที่สาธารณะ (Public Sphere) ทำให้เพลงชอล้านนาได้สื่อสารกับผู้ชมได้เป็นอย่างดี

### 4. ผู้ชมชอ

ในกระบวนการสื่อสารของการแสดงชอนั้นผู้ชม/ผู้ฟัง มีความสำคัญต่อการสืบทอด ซึ่งผู้ชมชอในสมัยยุคชอแบบดั้งเดิมนั้น ส่วนมากจะเป็นผู้ชมที่ดูชอเป็นและเข้าใจ (Smart Audience) ด้วยคุณลักษณะของชอที่ใช้ภาษาคำเมือง (ภาษาพื้นบ้านล้านนา) ในการขับชอ ซึ่งผู้ชมซึ่งเป็นคนในท้องถิ่น ก็จะคุ้นเคยเป็นอย่างดี สามารถฟังอย่างเข้าใจในการสื่อถึงอารมณ์ อรรถรสของภาษาเกิดความซาบซึ้งในเนื้อหาและสามารถมีปฏิสัมพันธ์ (Interaction) ระหว่างช่างชอและผู้ชม ทั้งนี้เพื่อให้เกิดความเข้าใจชัดเจนมากยิ่งขึ้น จึงได้แบ่งลักษณะของผู้ชมหรือผู้รับสารออกเป็นดังนี้

## 4.1 ประเภทของผู้ชม

### 4.1.1 เจ้าภาพ/ผู้ว่าจ้าง

จากการทบทวนวรรณกรรมและการสัมภาษณ์ช่างซ่อมพบว่าเจ้าภาพ/ผู้ว่าจ้างจะเป็นกลุ่มเป้าหมายที่สำคัญในการแสดงขอแต่ละงานเนื่องจากเป็นผู้จ่ายค่าตอบแทนแก่คณะขอ ดังนั้นจึงเป็นที่รู้จักกันในกลุ่มช่างซ่อมว่าจะต้องขอเอาใจเจ้าภาพโดยช่างซ่อมที่มีประสบการณ์จะศึกษาหาข้อมูลเกี่ยวกับประวัติเจ้าภาพก่อนการขอว่าเจ้าภาพเป็นใครชื่ออะไร บางทีอาจต้องทำความรู้จักคุ้นเคยกับคนในครอบครัว ชื่อสามี-ภรรยาของเจ้าภาพด้วยเพื่อจะได้เกิดความประทับใจ ความสนิทสนมความเป็นกันเองช่วยสร้างบรรยากาศที่ดีในงาน โดยเฉพาะในงานมงคลในอดีตจะหาประวัติเจ้าภาพได้ไม่ยาก เนื่องจากเป็นคนในชุมชน ที่ส่วนมากจะรู้จักกันดีอยู่แล้ว

นอกจากนั้น การว่าจ้างช่างซ่อมไปแสดงในงาน ยังเป็นการบ่งบอกถึงสถานภาพของเจ้าภาพอีกทางหนึ่งด้วยเป็นค่านิยมที่แสดงถึงความมีฐานะ ความมีเกียรติของเจ้าภาพเนื่องจากถ้างานใด เจ้าภาพจ้างคณะช่างซ่อมที่มีชื่อเสียงเป็นที่รู้จักและชื่นชอบ ซึ่งค่าจ้างก็จะแพงตามไปด้วยคนในชุมชนก็จะรู้สึกรังเกียจงานนั้นเป็นงานสำคัญ มีความยิ่งใหญ่เจ้าภาพก็จะได้น้ำได้ตาไปด้วยดังนั้นการหาข้อมูลเกี่ยวกับผู้รับสารที่เป็นเจ้าภาพจึงเป็นเรื่องสำคัญที่ช่างซ่อมจะต้องเตรียมการไว้ก่อนเพื่อสร้างความพึงพอใจและประทับใจให้กับเจ้าภาพ

โดยช่างซ่อมแม่จันตา ได้ให้การสัมภาษณ์ว่ามีการถามข้อมูลเจ้าของบ้านก่อน ถ้ารู้จักชื่อสมาชิกในบ้านด้วยก็จะดีแล้วนำมาประกอบการขอ ก็จะทำให้เจ้าของบ้านรู้สึกสนุกมากขึ้น

“มีถามถึงกะถ้ำเฮาสู้ (เราสู้) ว่าเมียเป็น (หมายถึงเจ้าของบ้าน) จ้ออีแม่หยักก็หื้อระบุจ้อเป็น (ชื่ออะไรก็ให้ระบุชื่อ) ลูกเป็นก็คนเฮากจะขอฮ่าไปเป็นกะจะม่วนขึ้น จากนั้นเฮากจะขอปิดเคราะห์บั้นปอนหื้อ (ให้) เจ้าของบ้าน” (สุนันทาเต็มทอง, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 1 กุมภาพันธ์ 2552)



ภาพที่ 4.22 การขอในงานมงคลประกอบการผูกข้อมือเพื่อความเป็นสิริมงคลแก่เจ้าของบ้าน

#### 4.1.2 ผู้ชม/ผู้ฟัง

ผู้ชมในอดีตนั้นแม่ชอจะเป็นที่นิยมฟังในกลุ่มผู้สูงอายุ และกลุ่มคนวัยกลางคนขึ้นไป แต่ก็จะมีกลุ่มเด็กและกลุ่มเยาวชนที่ไปร่วมงานได้มีโอกาสรับชมชอด้วยเนื่องจากไม่มีทางเลือกมากนัก เพราะในสมัยก่อนดังที่กล่าวไปแล้วว่า สังคมล้านนาไม่ค่อยมีมหรสพ หรือ มีสื่อที่ให้ความบันเทิงค่อนข้างมีจำกัดทำให้ชอเป็นสื่อที่ได้รับความนิยม ช่วยสร้างความสนุกสนานรื่นเริงแก่ผู้คนในชุมชนทุกเพศทุกวัย โดยเรื่องกาละเทศะและประเภทของการชอจะช่วยกำหนดวิธีการสื่อสารกับผู้ชมแต่ละวัยแตกต่างกันไป ซึ่งในพิธีการช่วงเช้า ที่เนื้อหาต้องเกี่ยวข้องกับทางศาสนา หรือพิธีกรรมผู้ฟังก็จะฟังได้ทุกเพศทุกวัย แม้วัยเด็กและเยาวชน ซึ่งอาจจะฟังไม่ค่อยเข้าใจ ฟังบ้างไม่ฟังบ้าง แต่เมื่อเป็นเวลาบ่ายหรือค่ำที่ช่างชอสามารถปรับเปลี่ยนเนื้อหา แสดงลีลาได้อย่างเต็มที่ เนื้อหา ก็จะเป็นเรื่องเกี่ยวกับการเกี่ยวพาราฮี ตลกกลามกสองแง่สองง่าม ตามวิถีปดูชนสร้างความคลั่งคลั่ง เป็นที่ถูอกอกถูกใจผู้ชมแต่ก็มักนิยมเล่นตอนดึก ที่ไม่มีเด็กแล้ว

จากการสัมภาษณ์พบว่าช่างชอก็จะพิจารณาตามสถานการณ์ ถ้างานไหนมีผู้ชมที่เป็นเด็กและเยาวชนอยู่มาก ก็จะไม่หยาบโตนมากเกินไปดังที่พ่อครูสิงห์แก้ววงศ์มูลได้ให้การสัมภาษณ์ว่า

“คนฟังมีนั้ก (เยอะ) มีความรู้ เขียนคำจ่างจดหมายเป็นคำวกลอนมาบ่เดียว 50 ปลายบ่ฮู้แล้วเมื่อก่อนละอ่อน (เด็ก)ป.4 ฟังฮู้เรื่อง (รู้เรื่อง) มีเฮโคหัว (หัวเราะ) อยู่” (สิงห์แก้ววงศ์มูล, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 11 มีนาคม 2556)



ภาพที่ 4.23 การชมชอของกลุ่มผู้ชมทุกเพศทุกวัยในอดีต

#### 4.2 ความสัมพันธ์ระหว่างผู้ชมกับช่างชอ

ผู้ชมกับช่างชอ มีความสัมพันธ์กันแบบใกล้ชิด เป็นการสื่อสารแบบ เห็นหน้าเห็นตา (Face to Face communication) สามารถเข้าใจและตีความในสารได้อย่างเข้าใจตรงกันแม้ในขณะที่แสดงชอ ช่างชอต้องอยู่ในพื้นที่ของตนเองที่เรียกว่า ผามชอแต่ผู้ชมก็สามารถมีปฏิสัมพันธ์ (Interactive) หรือมีส่วนร่วม (Participation) กับช่างชอได้โดยเฉพาะในช่วงบ่ายที่เป็นการชอเกี่ยวพาราตีเน้นความสนุกสนานช่างชออาจมีการชอหยอกล้อแซวผู้ชมผู้ชมก็อาจจะมีการแซว/โห่กลับหรือในการชอจังหวะที่เร้าใจผู้ชมอาจลุกขึ้นมาร้องรำทำเพลงร่วมกับผู้ชอด้วยเป็นบรรยากาศที่เป็นกันเอง เนื่องจากส่วนมากผู้ชมกับช่างชอจะรู้จักกันดีและเข้าใจในภาษาเดียวกันคือ ภาษาคำเมือง ดังคำพูดของแม่ทองสร้อยที่ว่า

“ก็มีอู้พ่อง (พูดจากันบ้าง)แซวกันพ่อง (แซวกันบ้าง)สร้างบรรยากาศถ้ำม่วน (สนุก) ก็ลุกมาฟ้อนตวยกัน (ด้วยกัน)” (สร้อยสุดาภิราษร, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 4 กุมภาพันธ์ 2552)



ภาพที่ 4.24 บรรยากาศการชอกับการมีส่วนร่วมของผู้ชม

#### 4.3 คุณลักษณะด้านบทบาทหน้าที่ของเพลงชอ

บทบาทหน้าที่เป็นส่วนประกอบที่สำคัญต่อการดำรงอยู่ของเพลงชอล้านนาในฐานะที่เป็นสื่อพื้นบ้าน เนื่องจากบทบาทหน้าที่ จะเป็นการกิจประโยชน์ และคุณค่าที่มีต่อความต้องการทั้งในระดับบุคคลชุมชนหรือสังคม ซึ่งหากสื่อพื้นบ้านใดไม่สามารถตอบสนองความต้องการตามบทบาทหน้าที่ที่ถูกคาดหวังได้แล้ว พบว่าในที่สุดก็ต้องสูญหายไป

ซึ่งจากการทบทวนเอกสาร งานวิจัยและการสัมภาษณ์เชิงลึก พบว่าเพลงชอเป็นสื่อพื้นบ้านของล้านนาที่ยังคงดำรงอยู่ได้ เนื่องจากมีบทบาทหน้าที่ในระดับต่างๆ ที่น่าสนใจดังต่อไปนี้

##### 4.3.1 บทบาทหน้าที่ในระดับปัจเจกบุคคล

###### 4.3.1.1 การพัฒนาตนเอง (Self-Formation)

การพัฒนาตนเองเป็นบทบาทหน้าที่ที่สำคัญด้านแรก ก่อนที่จะนำไปสู่บทบาทหน้าที่ในระดับวงกว้างต่อไปดังที่ได้กล่าวไปข้างต้นในส่วนที่เกี่ยวข้องกับคุณสมบัติของช่างชอในยุคชอแบบดั้งเดิมนี้ไปแล้วว่าการจะเป็นช่างชอในยุคนี้ไม่ใช่เรื่องง่ายเลยและไม่ใช่ทุกคนที่อยากเป็นจะทำได้ เพราะต้องอาศัยทั้งพรสวรรค์ความเป็นปฏิภาณกวีน้ำเสียงที่เหมาะสมและมีใจรักจริงๆซึ่งต้องใช้เวลาในการเรียนรู้และฝึกฝนกับพ่อครูแม่ครู อยู่เป็นเวลานานกว่าจะสามารถชอออกงานได้โดยสื่อชนิดอื่นๆ แทบจะไม่สามารถสร้างผู้ส่งสารที่มีกระบวนการสั่งสมทุนทางวัฒนธรรมตามลักษณะนี้ได้ลักษณะที่สำคัญของช่างชอในการพัฒนาตนเองประกอบด้วย



## (1) การฝึกความมานะอดทน

ด้วยวิถีชีวิตของคนล้านนาในสมัยก่อนที่ประกอบอาชีพทำนาเป็นหลัก ซึ่งพ่อครูแม่ครูในอดีตก็ต้องทำมาหาเลี้ยงชีพหลักด้วยการทำนาเสร็จสิ้นจากภารกิจท้องถิ่นประจำวัน หรือช่วงหลังฤดูเก็บเกี่ยว ถึงจะรับงานชอด้งนั้นช่างชอที่จะไปเรียนชอก็ต้องเข้าใจและสามารถปรับตัวให้เข้ากับกิจกรรมประจำวันของพ่อครูแม่ครู ผู้ฝากตัวเป็นศิษย์จะต้องยอมรับในกติกาที่จะต้องติดตามรับใช้ครู ในช่วงเวลากลางวันก็ต้องช่วยทำงานทำนาทำความสะอาดบ้าน หุงหาอาหาร รอถึงช่วงเย็นหรือช่วงค่ำเมื่อว่างเว้นจากภารกิจ จึงจะเป็นช่วงฝึกชอ

จากการการสัมภาษณ์ช่างชอแม่ทองสร้อย ซึ่งเป็นศิษย์เอกคนหนึ่งของพ่อครูศรีทวน สอนน้อย ได้เล่าให้ฟังว่า กว่าจะได้ฝึกชอ ต้องติดตามพ่อครู ไปช่วยทำนา ตามที่ต่างๆ เพราะต้องการเรียนชอ

“สมัยป้อ (พ่อ) ครูศรีทวน ไปได้เมียอยู่ต่าง (ทาง) เมืองพาน (อำเภอพาน จังหวัดเชียงราย) ต้องตวย (ตาม) เป็น (หมายถึงพ่อครู-ผู้วิจัย) ไป จ้ายยะนา (ช่วยทำนา) เป็นที่ยะหยังก่อยะ (พ่อครูให้ทำอะไรก็ต้องทำ) เพราะอยากได้กำ (เนื้อร้อง) ชอ” (สร้อยสุดาภิราสอน, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 1 กุมภาพันธ์ 2552)



ภาพที่ 4.25 พ่อครูศรีทวน กำลังต่อคำชอกับช่างชอแม่ทองสร้อย

โดยวิธีการที่ขึ้นอยู่กับวิจารณญาณของพ่อครูแม่ครู ว่าลูกศิษย์คนใดจะเหมาะกับแบบใด อาจจะเป็นการสอนบทชอแบบปากต่อปากเนื่องจากครูบางท่านก็ไม่รู้หนังสือ แต่ถ้าพ่อครูแม่ครูอ่านออกเขียนได้ก็จะเขียนบทชอให้ลูกศิษย์ฝึกอ่าน ฝึกท่องที่ละบทสองบท จนเกิดความชำนาญและจดจำได้ ลูกศิษย์ต้องอาศัยการจำที่ดี ต้องตั้งใจฟัง ฝึกท่องหลายๆ รอบ บางที่ต้องฝึกใส่ทำนอง

ซอลงในเนื้อร้องไปด้วย ซึ่งถ้าไม่มีความมานะอดทนจริงๆ อาจเกิดการท้อแท้เหนื่อยหน่ายได้ โดยเวลาที่ใช้ในการฝึกของผู้เรียนแต่ละคนก็แตกต่างกันไปตามความสามารถ

นอกจากนั้น การขอให้เข้าจังหวะ ทำนอง ต้องใช้ความอดทน เพราะช่วงแรกที่หัดซอล จะโดนแซว โดนตำหนิ ถ้าไม่อดทน ก็จะถอดใจและเลิกไป หรือครูซอลก็จะมีวิธีทดสอบความตั้งใจจริง เช่น ช่างซอลพ้อจันดาที่ได้กล่าวอย่างขำๆ เมื่อนึกถึงเรื่องราวในอดีตว่า สมัยเป็นหนุ่ม ในการฝึกซอลเคยโดยเอาปีทูปหัว เพราะจำเนื้อร้องซอลไม่ได้ ยังมาแอบร้องไห้เลย แต่ก็ไม่ท้อ

“ซอลจำ (ไม่จำ) โคนเอาปีทูป (ทูป) หัว ก็ฮ้องก็ไห้ (ร้องไห้) ต้องกิน (กิน) น้ำปี เพราะคนใดดีกินน้ำฮ้อยปี (หมายถึงเอาน้ำกรอกกลงไปที่ปีแล้วให้น้ำไหลออกมาจากปี-ผู้วิจัย) เสียงจะเข้าปี (จันทร์ตา กันทา, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 27 ธันวาคม 2555)

### (2) การทบทวนและเพิ่มพูนความรู้

ช่างซอลในอดีตโดยเฉพาะระดับครูซอลจะเป็นบุคคลที่มีภูมิ มีความรอบรู้ในเรื่องราวต่างๆ ทั้งทางโลกและทางธรรม มีความสามารถในการแต่งเนื้อร้องเพลงซอลล้านนาล้านนาได้ตามหลักฉันทลักษณ์ให้มีความไพเราะ ที่สำคัญช่างซอลจะมีความรู้เกี่ยวกับเรื่องพุทธศาสนา เนื่องจากเป็นหัวใจที่สำคัญในการแสดง โดยเฉพาะในงานบุญต่างๆ เมื่อสถานภาพของช่างซอลยึดโยงอยู่กับการยกย่อง นับถือและยอมรับเป็นปราชญ์ชาวบ้านของคนในชุมชนดังนั้นช่างซอลจึงต้องหมั่นทบทวนและเพิ่มพูนความรู้ให้เป็นผู้ทรงภูมิอยู่เสมอ

เช่นช่างซอลพ้อครูสิงห์แก้ว (นายสิงห์แก้ววงค์มูล) ช่างซอลอาวุโส ที่ได้ผ่านการบวชเรียนมาได้กล่าวว่า การซอลก็เป็นการเอาสิ่งที่ได้เรียนมาสมัยบวชเป็นเณรมาใช้โดยเฉพาะเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับความเชื่อและพระพุทธรักษาและช่างซอลต้องมีความรู้ทั้งทางโลกและทางธรรม ที่เกี่ยวข้องกับเนื้อหาที่จะซอลในงาน

“จ้างซอล (ช่างซอล) ควรต้องมีความรู้ (รู้) เรื่องวรรณกรรมท้องถิ่นความรู้ (รู้) ทางโลกและทางธรรมเพราะเกี่ยวข้องกับเนื้อที่ร้องเนื้อหาตามงานให้ความรู้ในเรื่องงานนั้นๆ” (สิงห์แก้ววงค์มูล, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 12 เมษายน 2554)

ดังนั้น ช่างซอลจึงต้องเป็นผู้ที่หมั่นทบทวนความรู้และแสวงหาความรู้เพราะต้องนำไปสอดแทรกในเนื้อหาที่ซอลได้อย่างน่าเชื่อถือ โดยเฉพาะเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับพุทธศาสนาและประเพณี ความเชื่อต่างๆ ที่ต้องมาจากการศึกษาค้นคว้าหาความรู้อยู่เสมอ

### (3) การฝึกปฏิบัติไหวพริบ

ด้วยลักษณะที่สำคัญของช่างซอลในยุคซอลแบบดั้งเดิมที่มีความเป็นปฏิภาณวิสูง และมีวิญญานูญความเป็นช่างซอลอยู่ในสายเลือดเพราะช่างซอลที่เก่ง สามารถซอลได้อย่างไพเราะถูกใจ ต้องสามารถค้นหรือตอบทซอลได้โดยไม่จำเป็นต้องใช้การท่องจำจากเนื้อร้องเนื่องจากมีความรู้ความ

เข้าใจในภาษาวรรณศิลป์ของการขอการขึ้นการลง การสัมผัส และสามารถร้อยเรียงเหตุการณ์รอบๆตัวมาขอได้

ดั่งบทสนทนาระหว่างผู้วิจัย กับช่างชอแม่จันตา (นางสุนันทาเต็มทอง) ที่ผู้วิจัยได้ถามถึงที่มาของเนื้อร้องในการนำมาขอแต่ละครั้ง และช่างชอก็ได้ตอบโดยสรุปว่า เป็นเรื่องของฉันทลักษณ์ภาษาขอ ที่มีทำนองเป็นหลักลักษณะคือต้องร้องเนื้อหาให้สอดคล้องกันกับทำนองขึ้นอยู่กับ การปรับการร้องตามสถานการณ์ไปไม่มีการเขียนเนื้อร้อง ซึ่งขณะที่ถามถึงประเด็นการปรับเนื้อหาตามสถานการณ์ ช่างชอก็สามารถร้องเป็นเรื่องเกี่ยวกับการที่ผู้วิจัยที่ได้้นัดจะมาร้องสัมผัสและพบกันในวันนี้แบบคันศด ให้ฟังได้ในทันที

ผู้วิจัย: “เนื้อหานี้มาจะไฉเจ้า?” (เวลาขับชอนั้น เนื้อร้องที่ชอนั้นมาจากไหนคะ?)

ช่างชอ: เป็นอ้อว่าสามตัวหลิวเจ็ดตัวเดียวเอาไปแปลเป็นภาษากลางว่าจะได้อีแม่กำสู่อำเภากลางอีแม่บ่าก้อยนัดเต้าใด (ไม่ค้อยนัดเท่าไหน)มันเป็นสื่อซึ่งเอาไปใจ (ใจ) ประกอบกับสื่ออ้อยยังก็ได้สมมติแม่จะเอาไปใจเป็นคำ (คำ)ถามเหมือนกับลูกมาแ่อว่าหาอีแม่วันนี้อีแม่ก็จะใจเป็น (เป็น) คำถามซึ่งเอามาเป็นคำขอ

(นั่งไปสักครู่ก่อนจะร้องเพลงขอสำเนาให้ผู้วิจัยฟังดังนี้)

(ชอ) ..... “เมื่อตะวาก่อจันโทรมา (เมื่อวานอาจารย์-หมายถึงผู้วิจัยโทรมา) บอกแม่จันตาจะมาแ่อ (เที่ยวหาวันนี้ก็มาถึงวันนี้ก็ผด (มาหา) มาแต่เน (มาจริงๆ)มาวันนี้ต้องก้านหยังหามาถามแม่วันนี้จั่งอยู่บ้าน (อยู่บ้านไหน)ลูกได้โทรมาวันนี้ลูกมาต้องก้านหยังกับแม่ (ต้องการอะไร) ..ลูกมาวันนี้ต้องก้านจา.. กะไก็ได้ (อยากได้) ภูมิปัญญาเนื้อเจ้าตั้งใจมาก่อตั้งตะเมื่อเจ้า (ตั้งแต่ตอนเช้า) มาแ่อหากคนเผ่าจะเอาหยังเจ้าลูกแ่อมกำอู้กัน (พูดกัน) วันนี้ก่อเป็นการด้านวัฒนธรรมภูมิปัญญาท้องถิ่น..” (สุนันทาเต็มทอง, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 1 กุมภาพันธ์ 2552)

เมื่อช่างชอแม่จันตา ได้ขอให้ผู้วิจัยได้ฟังด้วยน้ำเสียงเมตตาเอ็นดูแล้วก็ได้กล่าวสรุปเกี่ยวกับเรื่องที่ได้ขอให้ฟังไปเพื่อให้เกิดความเข้าใจมากยิ่งขึ้นว่าการขอของแม่จันตาก็จะหยิบยกเรื่องราวตามสถานการณ์มาขอเข้ากับทำนองที่ต้องมีทำบังคับตามสัมผัสสระ ซึ่งช่างชอคนอื่นก็ไม่รู้ว่าเขามีวิธีอย่างไร แต่สำหรับตัวแม่จันตาแล้ว เวลาจะชอก็สามารถนึกเนื้อหา ณ เวลานั้นๆ และขอได้เลย

ช่างซอ (กล่าวต่อ) :“อันนี้ตั้งคำถามแล้วก่อตั้งบอกซึ่งน้องเขาก่อเป็นคนเมือง (คนท้องถิ่น) ฟังแล้วก็เข้าใจหน้าถ้าอาจารย์กันจำว่าอันนี้เป็นคำถาม....มาวันนี้ต้องถำระอหยัง..... ถ้าแม่จะถามว่า.....น้องเขาลูกตีไหนมา (มาจากที่ไหน) .....อันนี้เสาะจะเอาเป็นคำถามกันได้

ผู้วิจัย:อัน...เวลาที่เฮ้ออ้ง (ร้อง) ไปนี้หมู้สัมผัสต่างๆ นี่มันมาเองกะ (หรือเปล่า) ?กะว่า (หรือว่า) เฮ้อจะต้องเตรียมไว้ก่อน

ช่างซอ: อันนี้เป็น (คนอื่น) ก่อมาการสัมผัสอแม่หลายครั้งหลายหนแม่ก่หือ (ให้) คำตอบว่า (ไม่) ได้ชัดเจนนักบางคนเป็นถามอแม่ว่าแม่ก่คิด (คิด) ไว้ก่อนก่แม่ก่บได้ก่คิดไว้ก่อนคือเฮ้อจะผ่อ (พิจารณา) ไปตามสถานการณ์นั้นๆแล้วก่หียบเหตุการณ์สถานการณ์นั้นๆ ขึ้นมาบได้ก่คิด (ไม่ได้คิด) ไว้ก่อน

ผู้วิจัย: อันก่แค่เฮ้อมีหัวข้อประเด็นแล้วหียบขึ้นมาเอามาเป็นคำขอแม่ก่

ช่างซอ: (อมยิ้ม) แล้วตอบว่า : ถ้าจะหือ (ให้) อแม่ไปใจ้อจ้อยค่าวเพลงกล่อมลูกคืออแม่ก่สามารถค้นไปได้ตามทำนองดีแม่ใจ้อบางคนก่มีบางคนก่บมีซึ่งก่แล้วแต่จ้อจ้อยแต่ละคนจะใส่กันเข้าไปแล้วแต่ไหวพริบปฏิภาณเนื้อหามัน บ่ได้ตายตัว (สุนันทาเต็มทอง, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 1 กุมภาพันธ์ 2552)

ดังนั้นบทบาทหน้าที่ในการฝึกปฏิภาณไหวพริบก็เป็นเรื่องสำคัญในการเข้าถึงจิตใจสร้างความประทับใจให้ผู้ฟัง ทั้งนี้ต้องเป็นการใช้ปฏิภาณไหวพริบควบคู่กับการร้องอย่างมีหลักการที่ถูกต้องตามทำนองและฉันทลักษณ์การซอด้วย

#### (4) การใช้จินตนาการและความคิดสร้างสรรค์

บทบาทหน้าที่ในการใช้จินตนาการและความคิดสร้างสรรค์นั้น เกี่ยวข้องกับการยกระดับการขับซอที่ดีมีความไพเราะน่าฟังแม่ในอดีตรซอจะเป็นรูปแบบร้องท่องจำมาจากเนื้อหาที่พ่อครูแม่ครูสอนคุณสมบัติของช่างซอ จึงต้องมีความจำที่ดีในเบื้องต้น แต่ก็ไม่ได้หมายความว่า ช่างซอทุกคนจะใช้วิธีการท่องจำตามบทเท่านั้นซึ่งจากการการสื่อสารระหว่างบุคคล, ช่างซอในจังหวัดเขียงรายหลายคน โดยเฉพาะช่างซอที่มีประสบการณ์จะมีจินตนาการในการซอที่มาจากใจรักและซึมซับอยู่สายเลือด สามารถร้องเพลงซอล้านนาได้ทุกโอกาสในการใช้ชีวิตประจำวัน

ดังเช่นพ่อครูศรีทวนสอนน้อยที่ลูกศิษย์หลายคนให้ข้อมูลตรงกันว่า สามารถแต่งเพลงซอล้านนาได้ทุกโอกาสไม่ว่าจะอยู่ในที่แห่งใดเมื่อนี้ก่ออกก็จะรีบจดบันทึกไว้แม้ขณะตอนขี่รถจักรยานยนต์ไปทำธุระ กลับมาถึงบ้านยังสามารถนำเรื่องที่เพิ่งพบเห็นมาแต่งเป็นคำขอได้ (นครินทร์ใจธรรม, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 27 ธันวาคม, 2555)

สอดคล้องกับการบอกเล่าของแม่จันทา ช่างซออาวุโสหญิง ที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวคือไม่ว่าจะอยู่ที่ใด ถ้ามีโอกาสนึกอยากจะทำเพลงซอล้านนาที่ร้องออกมา โดยหยิบยกเรื่องใกล้ตัว ณ เวลานั้น มาขอได้อย่างไพเราะน่าฟัง ด้วยสีหน้ามีความสุข ซึ่งเป็นที่รู้จักกันของคนในชุมชน

“แต่ที่นี้มันจะอยู่ดี (ที่) คนซอคนดีจะเป็น (เป็น) จ้างซอได้ต้องมีใจรัก (ใจรัก) ต้องมีใจรักในด้านนี้อะแม่เนี่ยไปไปไผมา (ใครมาใครไป) บางทีเขาก็จะจ้อย (ร้องจ้อยซอ) ใส่กันบางครั้ง อีแม่อยู่บ้านคนเดียวก็ร้อง (ร้อง) ซอคนเดียวก็มีบ่จำเป็นต้องรอหื้อไผมาเจริญ (ไม่จำเป็นต้องรอให้ใครมาเจริญ) บ่จำเป็นเลยสำหรับอีแม่หนา”

อีกทั้งยังสามารถใช้จินตนาการไปประยุกต์กับการแต่งเพลงในลักษณะอื่นที่มีทำนองใกล้เคียงได้อีกด้วยเช่นแม่จันทาที่แต่งเพลงกล่อมลูกและนำไปขับร้องจนชนะการประกวดระดับประเทศ

(ร้องเพลงกล่อมลูกที่ได้แต่งขึ้นเองให้ฟัง)

ช่างซอแม่จันทา: “แม่จะกล่อมลูกน้อยหื้อลูกหลับก่อนน้าแม่จะอ้อ...จา...หลับก่อนก็ ลูกน้อยก็แว้วพ้อยก็แว้วพองมีนต้าโมงๆ แม่จะอ้อจา...หลับก่อน ก้า...ก้าแมงก่าปู้งมันจะมาขบกันคนบ่หลับต้า...ตักโตอยู่ฮิมฝ่า..จะมากินต้าอ๋นาย...อ๋นายหลับแล้วอีแม่จะไปซักผ้า...ไก่อหื้ออีหล้าแม่ หลับแม่จะอ้อจา...หลับก่อนน้า...หลับหนาลูกหล้ายามลมพัดเย็นจั้นจอย...หลับเหยียลูกน้อยแม่จะกล่อมเจ้า...อ้อ...จา....

ผู้วิจัย: เนื้อหานี้แต่งเอง?

ช่างซอแม่จันทา: แต่งเองแต่ใจทำนองอ้อจา

ผู้วิจัย: ทำนองนี้ตายตัวกั (ใหม่)?

ช่างซอแม่จันทา: ท่วงทำนองนี้ตาย (ตาย) ตัวแล้วแต่เฮาจะใจจินตนาگان (เราจะใช้จินตนาการ) ในการแต่งเนื้อร้อง (เนื้อร้อง) เาเอง

(สุนันทาเต็มทอง, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 1 กุมภาพันธ์ 2552)

ดังนั้นบทบาทหน้าที่ในการใช้จินตนาการและความคิดสร้างสรรค์ของช่างซอ จึงเป็นบทบาทที่จำเป็นต้องอาศัยพรสวรรค์และใจรัก ซึ่งเป็นสิ่งที่ทำให้การแสดงซอมีเสน่ห์และน่าติดตามชม

#### 4.3.1.2 บทบาทการให้ความรู้

ช่างซอสามารถแสดงบทบาทหน้าที่ในการให้ความรู้และประสบการณ์ทั้งเกี่ยวกับประวัติศาสตร์ศิลปะ วัฒนธรรม และประเพณีของล้านนา รวมถึงประสบการณ์ชีวิตภายนอกชุมชนได้เป็นอย่างดีเนื่องจากการมีโอกาสในการศึกษาเล่าเรียนมา หรือจากการศึกษาค้นคว้าหาความรู้ด้วย

ตนเองเพราะจะได้เดินทางไปยังต่างถิ่น ทำให้เห็น โลกภายนอก เห็นวิถีที่แตกต่าง แล้วนำมาถ่ายทอดให้คนในชุมชนได้รู้

ดังเช่นประเพณีสำคัญของท้องถิ่น ที่ยึดถือปฏิบัติกันมา แต่คนในท้องถิ่น อาจยังไม่เข้าใจความหมายที่แท้จริงดังนั้นช่างขอสามารถขอให้ความรู้ ความเข้าใจที่ถูกต้องให้กับผู้ฟังได้ ดังคำบอกเล่าดังนี้

“ประเพณีกินสลาก (ตานกัวยสลาก)เฮา (เรา) ต้องบอกตวย (ด้วย) ว่ามาจากเด็กเลี้ยงควาย สมัยนั้นพระสงฆ์ไปบิณฑบาตร โดยเดินเป็นระยะทางไกล เนื่องจากบ้านแต่ละบ้านอยู่ไกลกัน ระหว่างทางหยุดพัก เจอเด็กเลี้ยงควาย และ ถึงเวลานั้นเด็กเลี้ยงควายก็ตกลงกันไม่ได้ว่าจะแบ่งของใครให้ใครดี เลยเอามารวมกัน แล้วไปตัดไม้มาคนละคืบเขียนชื่อแล้วให้พระจับ จะได้เสมอภาคต่อมามีเศรษฐีเห็นว่าเป็นการกระทำที่ดีเลยเอามาปฏิบัติ จนกลายเป็น ฮีต (จารีต) ” (สิงแก้ว วงศ์มูล, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 12 เมษายน 2554)

ดังนั้น บทบาทในการให้ความรู้ จึงเป็นบทบาทที่สำคัญ เนื่องจากในสมัยก่อนสถาบันการศึกษาหลักในการให้ความรู้ คือ วัดและการที่ช่างขอในจังหวัดเชียงรายส่วนมากเป็นผู้ชายที่เคยบวชเรียนมาก่อนความรู้ที่นำมาขอจึงค่อนข้างอิงกับวัด เนื่องจากเป็นพื้นที่ให้การศึกษาแก่ผู้ชาย และสามารถนำความรู้ที่ได้ศึกษามาเผยแพร่ผ่านการแสดงขอแต่ในยุคหลังเมื่อศูนย์กลางการศึกษาหลักย้ายจากวัดไปยังโรงเรียน ซึ่งเป็นพื้นที่ให้การศึกษาได้ทั้งชายและหญิง ความรู้จึงเกิดการกระจายและไม่จำกัดอยู่กับเรื่องราวทางพุทธศาสนา จึงทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงความรู้ของเพลงขอไปจากเดิม

#### 4.3.1.3 การให้ความบันเทิง

การให้ความบันเทิงเป็นบทบาทหน้าที่ที่สำคัญอีกประการหนึ่งที่ช่างขอสมัยดั้งเดิมต้องใช้ความสามารถและพรสวรรค์เพื่อให้ผู้ชมชื่นชอบในการแสดง ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับลีลา บุคลิกภาพของช่างขอแต่ละบุคคลเนื่องจากขอเป็นมหรสพหลักของคนล้านนา ในเทศกาลงานบุญประเพณีต่างๆ การที่ช่างขอได้แสดงความสามารถให้ผู้ชมรู้สึกสนุกสนาน ได้มากเท่าไร ก็จะทำให้บรรยากาศของงานคึกครื้นไปด้วยเจ้าภาพก็จะได้น้ำได้ตาช่างขอก็จะเป็นที่รู้จักและมีโอกาสได้รับจ้างให้ไปงานต่อๆ ไปดังจะเห็นได้จากรูปแบบการขอที่ตอนปลายเป็นการขอเก็บนกที่เป็นกรรือเกี่ยวพาราฮีโต้ตอบระหว่างสามภรรยา และมีเจ้าหน้าที่ของรัฐ เข้ามาเป็นตัวเสริมทำให้เกิดการปะทะคารมซึ่งสร้างความสนุกสนานและเสียงหัวเราะให้แก่ผู้ชมเป็นอย่างมากดังนั้นในอดีตการขอเพื่อให้ความบันเทิงแก่งาน ในช่วงบ้ายหรือคำ จึงเป็นช่วงสำคัญที่ผู้มาร่วมงานรอกอยสามารถพิจารณาได้จากคำพูดดังต่อไปนี้

“แต่ถ้าไปของงานตางนอก (งานที่ได้รับการว่าจ้างทั่วไป)ก็แต่ง กะว่า (หรือว่า) ก็ดี (คิด) เอาได้ว่าจะใส่อะหยั่งลงไปตวย (จะร้องอะไรบ้าง)ตลกๆ ผัวๆเมียๆ นี่ก็ม่วน (สนุก) ดีหนา คน ฟังเป็น (เขา) ชอบ” (ประพันธ์ ใจเงิน, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 1 กุมภาพันธ์ 2552)

ดังนั้นบทบาทหน้าที่ด้านการให้ความบันเทิง จึงช่วยสร้างบรรยากาศของความ สนุกสนานเพลิดเพลินให้คลายความเหนื่อยยากวิตกกังวลและสนองสัญชาตญาณแรงขับเรื่องเพศ ของมนุษย์ปुरुชน

#### 4.3.2 บทบาทหน้าที่ในระดับชุมชน

##### 4.3.2.1 การสร้างความสัมพันธ์ร่วมกันของคนในชุมชน

เพลงซอล้านนาล้านนาเป็นมหรสพที่มีมาแต่ดั้งเดิม ซึ่งในอดีตมีความสำคัญต่อการ รวมกลุ่มและการมีกิจกรรมร่วมกันของคนในชุมชน โดยเฉพาะท้องถิ่นที่ห่างไกลความเจริญ

ในสมัยก่อนโอกาสที่สมาชิกในชุมชนจะได้มาพบปะสังสรรค์กันก็จะเป็นช่วงเสร็จสิ้น ฤดูทำนาและเก็บเกี่ยว ซึ่งพื้นที่สาธารณะที่ทุกคนจะได้มาร่วมกิจกรรมกันตามเทศกาลงานบุญได้แก่ วัดลานกลางบ้าน (ช่วง) มีมักใช้เป็นที่จัดงาน นอกเหนือจากงานที่จัดตามบ้าน ซึ่งเหตุผลหนึ่งที่คุณ สมัยก่อนอยากมาร่วมงานก็คือการ ได้มาดูขอ โดยเฉพาะขณะที่ตนเองขึ้นขอบหรือมีชื่อเสียง ชาวบ้านจะนิยมตามมาดูแม้จะต้องเดินทางไกลหรือมาค้ำอ้างแรมก็ตาม เมื่อได้มีโอกาสมาพบกันก็ จะได้ถามไถ่สารทุกข์สุขดิบร้องรำทำเพลงร่วมกันเป็นการผูกสัมพันธ์กันที่สร้างแรงเกาะเกี่ยวทาง สังคม (Social Cement) โดยมีการขอเป็นตัวเชื่อม ดังคำให้การสัมภาษณ์ต่อไปนี้

“เฮาก็หยิบเอาเรื่องใกล้ตัว มาขอ ตะก่อน (อดีต) มันตึงสู้จักกัน (รู้จักกัน) ไปขอบ้านนั้น บ้านนี้ ฮ้อง (ร้อง) แชวเป็นพ่อง (เขาบ้าง)อุ้งถึงญาติพี่น้องเป็นพ่อง (พูดถึงญาติพี่น้องเขา)ยะกำนยะ งานบ่าเคี้ยว เป็นจะใด (งานการ ช่วงนี้เป็นอย่างไร) ก็ชอลามกันไป”(สุนันทา เต็มทอง, การสื่อสาร ระหว่างบุคคล, 1 กุมภาพันธ์ 2552)

ด้วยอัตลักษณ์ทางด้านรูปแบบของเพลงซอล้านนา โดยเฉพาะการใช้ภาษาท้องถิ่นคำ เมือง ที่ต้องเป็นคนในท้องถิ่นเท่านั้นที่ฟังอย่างรู้เรื่องและเข้าใจ ทำให้ผู้ฟังจะมีความรู้สึกว่าเป็น พวกเดียวกัน สามารถพูดคุยหยอกล้อระหว่างช่วงชอกกับผู้ชม ทำให้บรรยากาศในการขอเป็นไป อย่างสนุกสนาน

ซึ่งปริญญา กายสิทธิ์ นักวิชาการด้านวัฒนธรรมท้องถิ่น ได้กล่าวไว้ว่า “ การขอตามงาน ต่างๆของคนล้านนานั้น เพื่อเป็นการสร้างบรรยากาศ เอาใจแขกและผู้มาช่วยงาน เช่น คนทำอาหาร คนเก็บสถานที่ ที่ส่วนมากเป็นเพื่อนบ้านที่สมัครใจมาช่วยงานซึ่งเป็นธรรมเนียมปฏิบัติของคนใน ท้องถิ่นที่อยู่แบบสังคมเครือญาติการจัดให้มีการแสดงขอจึงทำให้เกิดความเพลิดเพลินถึงความ เหน็ดเหนื่อยจากการจัดงาน” (ปริญญา กายสิทธิ์, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 20 ธันวาคม 2555)

ซึ่งได้รับการยืนยันจากคำการสื่อสารระหว่างบุคคล, ของสื่อมวลชนอาวุโสของจังหวัด  
ที่ว่า“ ขอเป็นการส่งเสริมวัฒนธรรม เพิ่มความสนุกสนาน ดึงดูดคนที่มาร่วมงาน และช่วยยกย่อง  
เชิดชูเจ้าของบ้าน เช่น งานขึ้นบ้านใหม่” (คำ ไพศาลสิทธิการ, การสื่อสารระหว่างบุคคล,  
1 กรกฎาคม 2556)

ดังนั้นการแสดงขอในงานต่างๆ ของสังคมท้องถิ่น จึงเป็นการตอบสนองความต้องการ  
พื้นฐานด้านมนุษย์ที่ต้องอยู่ร่วมกันเป็นสังคมและมีปฏิบัติการทางสังคม (SocialPractise) เพื่อรักษา  
สัมพันธภาพระหว่างกันไว้

#### 4.3.2.2 การเป็นสื่อท้องถิ่นที่สอนคนในชุมชน

ในอดีตช่างขอจะมีสถานภาพเป็นปราชญ์ชาวบ้าน มีความรอบรู้ทั้งทางโลกและทาง  
ธรรมมากกว่าชาวบ้านทั่วไป เนื่องจากถ้าเป็นชาย จะผ่านการบวชเรียนโดยจะนำความรู้ที่ได้ทาง  
พุทธศาสนามาขอ เพื่อเป็นการอบรมสั่งสอนในเรื่องบาป บุญ คุณ โทษ ความเชื่อทางพุทธศาสนา  
รวมถึงศีล ข้อห้ามต่างๆ เพื่อเป็นแนวทางปฏิบัติที่เป็นบรรทัดฐานที่ดีต่อสังคมและเนื่องจากชาว  
ล้านนามีความผูกพันในพุทธศาสนามากซึ่งในปัจจุบันความเชื่อและความศรัทธาของคนในท้องถิ่น  
ยังคงอยู่ทำให้ทั้งช่างขอแบบยุคดั้งเดิม นำเนื้อร้องเพลงขอล้านนาที่เกี่ยวข้องกับคติธรรม คำสั่งสอน  
ทางพุทธศาสนามาขอเพื่อสอนคนในชุมชนได้ตลอดมาดังคำการสัมภาษณ์ของช่างขอประพันธ์ที่ว่า  
“สมัยป้อ (หมายถึงช่างขอ) ขอในวัดหมั่น (บ่อย) ขนาด บทขอก็จะใจดี (ใจดี) มีอยู่แล้ว ส่วนมากจะ  
เกี่ยวกับพระพุทธเจ้า คำสอนทำดีได้ดีขอในวัดต้องอยู่ (พูด) ดีๆ (ประพันธ์ ใจเงิน, การสื่อสาร  
ระหว่างบุคคล, 1 กุมภาพันธ์ 2552)

โดยช่างขอป่าเก้ (นายนครินทร์ใจธรรม) ก็ได้ให้ข้อมูลเสริมว่า เนื้อหาเพลงขอล้านนามี  
สาระในการอบรมสั่งสอนคนในสังคม ทำหน้าที่เสริมจากสถาบันครอบครัวและวัด เป็นสื่อกลางให้  
คนในชุมชนเข้าใจถึงคำสอนทางพุทธศาสนาที่มักจะสอดแทรกคติธรรม คำสอนทางพุทธศาสนา จึง  
เป็นการช่วยสืบทอดพุทธศาสนาได้โดยทางอ้อมไม่ว่าจะเป็นเรื่องของความกตัญญูกตเวทีการทำบุญ  
อุทิศส่วนกุศลนิสงฆ์ต่างๆ เรื่องราวในชาดกพุทธประวัติความดี ความชั่ว นรก สวรรค์ “เฮา (เรา) ก็  
จะแทรกเข้าไปตวย (ด้วย) หื้อ (ให้) คนฟัง ได้กิด (คิด) ยังกับงานทำบุญตานหื้อคนตาย (อุทิศส่วน  
กุศลให้ผู้ล่วงลับไปแล้ว) ก็อู้ (พูด) ถึงความกตัญญูของลูกหลานตีตาน (ทำบุญ) ไปหื้อเป็น (ผู้ตาย)”  
(นครินทร์ใจธรรม, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 27 ธันวาคม 2555)

ดังนั้นขอจึงทำหน้าที่เชื่อมโลกกับธรรมเข้าหากันโดยส่งผ่านความรู้ (Knowledge) จาก  
วัด ซึ่งเป็นศูนย์กลางการศึกษาหาความรู้ในอดีตไปสู่ชาวบ้านที่ไม่มีโอกาสได้รับการศึกษา



#### 4.3.2.3 การนำเสนอเนื้อหาที่สะท้อนวิถีชีวิตและภูมิปัญญาชาวล้านนา

ขอมีบทบาทสำคัญที่สะท้อนให้เห็นถึงวิถีชีวิตความเชื่อ ค่านิยม ขนบธรรมเนียม ประเพณีของชาวล้านนามาแต่อดีต จากการการสัมภาษณ์ ดร.สมบูรณ์ อริยา อธิการบดีฝ่ายวิชาการของมหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงราย ที่ได้ให้ความสนใจและลงพื้นที่ศึกษาภูมิปัญญาท้องถิ่นมาตลอดชีวิตราชการ ได้กล่าวว่า

“ตอนเด็กๆได้ตามพ่อแม่ไปดูตามงานมงคลต่างๆ โทมาก็ได้ติดตามฟังอยู่บ้าง ชอบชอบเก็บนก ม้วนดีต้องเข้าใจว่า ซอเป็นภูมิปัญญาของล้านนาที่เด่นชัด หาไหนบ่ได้แล้ว เนื่องจากเป็นวรรณกรรมที่นำมาร้องเกี่ยวข้องกับเรื่องราวที่เกิดขึ้นในวิถีชีวิต ซึ่งให้เห็นการดำรงชีวิตและภูมิปัญญาในด้านต่างๆ ไม่ว่าจะเป็นประเพณีงานบวช ปอยหลวงงานศพขึ้นบ้านใหม่สงกรานต์ตักน้ำสลากร ถักนุ่ง ผ้าปาโลยกระทงงานฉลองสมโภช ซึ่งจะมีการร้องและกล่าวถึงขั้นตอน พิธีการ คุณค่า ข้อควรปฏิบัติ และอานิสงส์ที่ได้รับ ซึ่งล้วนเป็นสิ่งที่ชาวล้านนามีความผูกพันและมีการยึดถือปฏิบัติสืบทอดกันมา” (สมบูรณ์อริยา, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 1 พฤษภาคม 2555)

นอกจากนั้นยังเกี่ยวข้องกับ วิธีการรับประทานอาหาร ชนิดของอาหารพื้นเมือง การทำการเกษตร ทำนา ทำไร่ เลี้ยงควาย ความสัมพันธ์กับธรรมชาติ ภูเขาป่าไม้หรือความเชื่อที่มีต่อสิ่งเหนือธรรมชาติ เวทย์มนต์คาถา ภูติผีปีศาจดังที่ช่างซอสมจิตรได้กล่าวไว้ว่า

“อย่างซอขึ้นเฮือน (บ้าน) ใหม่ ก็หื้อ (ให้) เข้ากับงาน หื้อศีลหื้อพร (ให้ศีลให้พร) อวยพรหื้อ (ให้) เข้าของบ้านอยู่ดีมีสุขหื้อ (ให้) ผีบ้าน ผีเฮือน (เรือน) คุ่มครอง ทำมาค้าขึ้น”(สมจิตรป่าบง, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 4 พฤศจิกายน 2554)

ดังนั้นเนื้อหาที่นำมาแสดง จึงล้วนเป็นสิ่งที่ชาวล้านนามีความใกล้ชิดผูกพันและมีการยึดถือปฏิบัติสืบทอดกันมาบนพื้นฐานความเชื่อที่สืบทอดกันมา

#### 4.3.3 บทบาทหน้าที่ในระดับสังคม

##### 4.3.3.1 หน้าที่ในการสะท้อนตัวตนและสร้างอัตลักษณ์ร่วม (Collective Identity) ของท้องถิ่น

เพลงซอล้านนาเป็นสื่อพื้นบ้านที่สามารถสะท้อนตัวตนและอัตลักษณ์ของความเป็นล้านนาได้อย่างชัดเจน เป็นกิจกรรมที่บ่งบอกความเป็นท้องถิ่นได้ในหลายๆด้าน ที่สร้างอัตลักษณ์ (identity) ทำให้รู้ว่า ตัวเราเป็นใคร และเราเหมือนหรือแตกต่างจากคนอื่นอย่างไร โดยอัตลักษณ์ที่โดดเด่นของเพลงซอล้านนาล้านนาประกอบด้วย

##### (1) การแต่งชุดพื้นเมือง

เนื่องจากข้อจำกัดในเรื่องสถานที่และโอกาสในการขับซอ ทำให้สมัยก่อน เครื่องแต่งกายจะค่อนข้างเรียบง่ายแต่เหมาะสมกับกาลเทศะ ถ้าเป็นการขับซอในวัด ทั้งช่างซอชายและช่างซอ

หญิง จะนุ่งชุดพื้นเมือง ที่รัดกุม ฝ่ายชายจะสวมเสื้อแขนยาว กางเกงขายาว หรือกางเกงสะดอ ส่วนฝ่ายหญิงจะนิยมสวมเสื้อรูปแบบพื้นเมือง แขนยาวหรือสี่ส่วน และสวมผ้าถุง ยาว สีสันเรียบร้อยรูปภาพ“ไปฮ้อง (ขอ) ในงานขึ้นเฮือน (บ้าน) ใหม่เป็น (เจ้าภาพ) สมัยตะกอน (เมื่อก่อน) ต้องแต่งตัวห้องามเนื้อ (ให้สวยงาม) ชุดเมืองบ้านเฮา (เรา) นี้ ก็มีเหน็บคอกไม้ตวย (ตัดคอกไม้ที่หูด้วย) บ่าเดี้ยว นี้ก็ยั้งต้องแต่งห้องามอยู่ เวลาต้องไปงานดี (ที่) มีคนใหญ่ (หมายถึงบุคคลสำคัญ - ผู้วิจัย)” (สุนันทา เต็มทอง, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 1 กุมภาพันธ์ 2552) แต่ถ้าเป็นงานทั่วไปก็จะเป็นแบบพื้นเมืองเรียบง่าย สบายๆ

### (2) การใช้ดนตรีพื้นเมือง

การขับขอมที่สมบูรณ์จะต้องมีการบรรเลงทำนอง ด้วยเครื่องดนตรีพื้นเมืองเป็นหลัก ได้แก่ ปี่ กับซึงซึ่งจะเป็นการบรรเลงประกอบการขับร้องตามทำนองต่างๆ ซึ่งในการขับขอม มีทำนองการขับที่หลากหลาย ซึ่งช่างขอม จะเลือกใช้ให้เหมาะสมกับลักษณะงานและจะต้องประสานกันระหว่างช่างปี่กับช่างซึงดังที่พ่อครูศรีทวนได้เคยกล่าวไว้ว่า“เพลงขอล้านนาต้องฮ้องกู่ (ร้องคู่) กับ ปี่ ซอ เป็น (คนอื่น) เลยฮ้องว่า (เรียกว่า) ฟังซอ บ่าว่าอยู่ดีไหน (ไม่ว่าอยู่ที่ไหน) ได้ยินดิ่งฮู้ว่าแม่นละ (ได้ยินแว่วๆ ก็รู้แล้วว่าเป็นซอ)” (ศรีทวนสอนน้อย, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 11 กุมภาพันธ์ 2552)

ซึ่งขอมแบบดั้งเดิมที่เรียกว่า ขอมปี่ มีความสำคัญมากและต้องเล่นให้สอดคล้องกันระหว่างการขอมกับการเป่าปี่ซึ่งเป็นลักษณะเด่นของการแสดงขอม“ปี่ ซอ นี้ดิ่ง (จำเป็น) ต้องมี ถ้าปี่ (ไม่) มีไปใจ (ใช้) ซอ จะใด (อย่างไร) เวลาขึ้นเพลงมาดิ่งฮู้ละ ว่าจะฮ้องทำนองไหน จ้างซอ กับนักดนตรี จะฮู้กัน” (ประพันธ์ใจเงิน, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 1 กุมภาพันธ์ 2552)

### (3) การใช้ภาษาท้องถิ่น (ภาษาคำเมือง)

การขอเป็นการใช้คำเมืองที่เป็นภาษาท้องถิ่นของคนล้านนาเป็นภาษาที่มีลักษณะเฉพาะในเรื่องของการใช้คำที่มีสัมผัสทางฉันทลักษณ์แฝงด้วยคหิคำคมซึ่งให้ความรู้และข้อคิด เกี่ยวกับสภาพสังคมและวัฒนธรรมที่สะท้อนความเป็นอยู่ อาชีพ การรวมกลุ่ม สภาพการเปลี่ยนแปลง ค่านิยมความเชื่อและสัญลักษณ์ของการติดต่อสื่อสาร

ดังที่ช่างขอมแม่ทองสร้อยได้กล่าวไว้อย่างครอบคลุมว่า“ ลักษณะเด่นมัน (ขอม) ก็คือมัน เป็น (เป็น) ล้อพื้นบ้านดี (ที่) อย่างอื่นบ่า (ไม่) สามารถที่จะเปรียบได้คือว่าขอนี้มันเป็นของเก่ามันเป็นภาษาพื้นเมืองเก่าๆ ดีสืบทอดมาเป็นการใช้ภาษาใช้ลีลาใช้ทำนองเป็นการใช้ไหวพริบปฏิภาณนี้ ละคือความโดดเด่นถ้าเป็นเพลงกบ่ต้องใช้เพราะมันมีคนแต่งห้องามนี้มันเป็นเอกลักษณ์ของตางเหนือ ไปเลยมันมีดิ่งฮ้องดิ่งก่ารเคลื่อน ไหวไต่รรรทรสครบทุกอย่างในการตีขับออกมานี้ละคือเอกลักษณ์ของขอม (สร้อยสุดาภิราษร, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 1 กุมภาพันธ์ 2552)

อาจกล่าวได้ว่าเพลงขอ เป็นการสื่อสารเชิงวัจนภาษา ผ่านภาษาท้องถิ่นพื้นบ้านที่ใช้ถ่ายทอดเรื่องราว การปลูกฝังค่านิยมการอบรมสั่งสอนคนในชุมชนจากรุ่นสู่รุ่น ซึ่งเป็นลักษณะวัฒนธรรมอย่างหนึ่ง โดยภาษาและวัฒนธรรมมีอิทธิพลต่อกันเพลงขอจึงเปรียบเสมือนคลังที่เก็บภาษาท้องถิ่น เนื่องจากเพลงขอกับภาษาท้องถิ่นมีความสัมพันธ์แบบซึ่งกันและกัน โดยหากเพลงขอยังคงดำรงอยู่ ภาษาท้องถิ่นที่ใช้ในการขับชอกก็จะยังถูกรักษาไว้ให้เด็กและเยาวชนคนรุ่นใหม่ได้เรียนรู้และสืบทอดต่อไปและเมื่อภาษาท้องถิ่น ไม่สูญหาย เพลงขอก็จะไม่สูญหายไปด้วย

ดังนั้นบทบาทหน้าที่ของเพลงขอล้านนา จึงมีความสำคัญต่อสังคมล้านนามาโดยตลอด ซึ่งการที่บทบาทหน้าที่ระดับปัจเจกบุคคล คือการ ได้พัฒนาตนเองในด้านต่างๆ เป็นรากฐานที่สำคัญลำดับแรกจึงนำไปสู่การยื่นหยัดในบทบาทหน้าที่ต่อการพัฒนาชุมชน และพัฒนาสังคมของชาวล้านนา ที่ผ่านมาได้

#### 4.4 คุณลักษณะด้านการท่องเที่ยว

ในอดีตพบว่าการแสดงขอ นอกจากความพยายามในการปรับตัวแล้ว ยังมีความพยายามในการท่องเที่ยวกับบุคคลหลายกลุ่มที่เกี่ยวข้องซึ่งแสดงให้เห็นถึงศักยภาพและทุนทางวัฒนธรรม (Cultural Capital) ของช่างชอกที่ซ่อนเร้นอยู่และเผยออกมาทำให้เห็นถึงความพยายามในการดำรงอยู่อย่างมีอัตลักษณ์ศักดิ์ศรี โดยกลุ่มบุคคลที่เกี่ยวข้องกับการท่องเที่ยวในการแสดงขอมีดังต่อไปนี้

##### 4.4.1 การท่องเที่ยวกับผู้ว่าจ้าง

ผู้ว่าจ้าง ถือได้ว่าเป็นกลุ่มบุคคลกลุ่มแรกที่ทำให้เกิดการแสดงขอขึ้นในอดีตผู้ว่าจ้างจะเป็นผู้มาติดต่อช่างชอกด้วยตนเองหรือติดต่อผ่านคนที่รู้จักช่างชอกแต่ส่วนมากแล้วจะติดต่อด้วยตนเองเพราะสามารถพูดคุยเจรจาต่อรองได้มากกว่าด้วยสถานภาพของช่างชอกในอดีต ที่เป็นผู้มีชื่อเสียง ได้รับการยอมรับนับถือจากชาวบ้าน และมีงานชุกในช่วงเทศกาลทำให้ช่างชอกมีโอกาสเลือกงาน โดยพิจารณาจากปัจจัยทั้งเรื่องหลักๆ อย่างด้านระยะทางในการเดินทางค่าจ้างลักษณะงาน ความสำคัญของงานรวมถึงความมีชื่อเสียงและความน่าเชื่อถือของผู้ว่าจ้าง และเรื่องราวละเอียดที่เกี่ยวข้อง เช่น เรื่องการจัดผาม (สถานที่แสดงขอ)การจัดขันตั้งโดยจะมีการเจรจากับผู้ว่าจ้าง ซึ่งโดยปกติเจ้าภาพหรือผู้ว่าจ้างจะเป็นผู้อำนวยความสะดวกจัดหาเตรียมไว้ให้ อาจกล่าวได้ว่า ในอดีตช่างชอกสามารถท่องเที่ยวกับผู้ว่าจ้างได้ จัดเป็นลักษณะ “คนเลือกงาน”

ดังเช่นช่างชอกพ่อครูสิงห์แก้ววงศ์มุล ได้กล่าวได้ว่า “สมัยก่อน งานแสดงขอมีเยอะ แต่ก็ต้องเลือกงานด้วย (ด้วย)ส่วนมากถ้าเป็น (เป็น) คนรู้จักกันก็จะอู้ (พูด) กันง่าย แต่ถ้าให้ไปเล่นไกลๆ

(ไกลๆ) ต้องตกลงกันให้เรียบร้อยว่าคุ้มหรือเปล่าได้ (ใคร) เป็นคนจัดผาม หรือขันตั้ง” (สิงห์แก้ว วงศ์มูล, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 12 เมษายน 2554)

นอกจากนั้น ในระหว่างการแสดงขอ ยังสามารถสังเกตถึงการพยายามต่อรองเพื่อเอาใจ เจ้าภาพการที่ช่างขอขอเกี่ยวกับความหมายของงานนั้นๆเช่นพิธีขึ้นบ้านใหม่ ในขณะที่พระกำลังทำ พิธีอยู่ภายในบ้านช่างขอซึ่งอยู่ภายนอกก็จะขอยกย่องให้เกียรติเจ้าของบ้านว่าเป็นผู้ที่สะสมบุญ บารมี ด้วยการอยู่ในศีลธรรมและดำเนินกิจการงานโดยชอบจึงส่งผลให้ท้ายที่สุดเจ้าของบ้าน สามารถสร้างความมั่นคงให้กับชีวิตได้ในขณะเดียวกันก็จะมีกรขอเกี่ยวกับลักษณะบ้านที่เป็น มงคลที่ทำให้เจ้าของบ้านอยู่ร่มเย็นเป็นสุขหรือในพิธีบวชลูกแก้ว ช่างขอก็จะเป็นผู้ผลิตซ้ำความเป็น พุทธศาสนิกชนที่ดีของครอบครัวและของบุตรที่บวช เพื่อสืบพระศาสนาและทดแทนบุญคุณพ่อแม่ เป็นต้น

โดยช่างขอแม่จันทาได้ให้การสัมภาษณ์ว่าจะศึกษาประวัติของเจ้าภาพก่อนถ้าเป็นงาน ขึ้นบ้านใหม่ จะหาข้อมูลชื่อเจ้าของบ้านภรรยาลูกๆ แล้วขอให้พรปิดเคราะห์ให้ซึ่งเจ้าภาพจะรู้สึก ยินดีและมีความสุข“มีถามถึงกะ (ลิ)ถ้าเฮ (เรา) ู้ (รู้) ว่าเมียเป็น (เจ้าของบ้าน) จื่อหยัง (ชื่ออะไร) ลูกเป็นก็คนเฮากะขออำไปเป็นก่จะม่วน (สนุก) ขึ้น จากนั้นเฮ (เรา) ก่จะขอปิดเคราะห์บั้นปอน หื้อ (ให้พร) เจ้าของบ้าน (สุนันทาเต็มทอง, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 1 กุมภาพันธ์ 2552)

ดังนั้น จึงเห็นได้ว่า ช่างขอสมัยก่อนมีศักยภาพในการต่อรองกับผู้ว่าจ้างทั้งก่อนรับงาน และระหว่างแสดงขอ ทั้งนี้เป็นไปด้วยประโยชน์ต่างตอบแทน อำนวยในการต่อรองไม่ได้ขึ้นอยู่กับ ผู้ว่าจ้างแต่เพียงผู้เดียว เนื่องจากผู้ว่าจ้างก็จะต้องการคณะขอที่มีชื่อเสียง เพื่อให้สมฐานะ ขณะที่ช่าง ขอมีทางเลือก จึงมีสิทธิ์ในการเลือกงานที่มีข้อเสนอที่ดีกว่า แต่เมื่อรับงานใดแล้วในการแสดงช่าง ขอก็จะต่อรองโดยเอาใจเจ้าภาพและสร้างความพึงพอใจให้มากที่สุด เพื่อเพิ่มมูลค่าให้กับตนเอง และโอกาสในการแสดงครั้งต่อไป

#### 4.4.2 การต่อรองกับผู้ชม

ผู้ชมหรือผู้รับสาร ในที่นี้หมายถึงผู้ที่ไปร่วมงานและได้ชมการแสดงขอ พบว่าในอดีต ผู้ชมจะเป็นผู้ชมที่สามารถฟังขอได้อย่างเข้าถึงในอรรถรสเนื่องจากฟังได้อย่างเข้าใจและตรงกับ รสนิยมของตนเอง โดยการต่อรองระหว่างช่างขอกับผู้ชมนั้นช่างขอที่มีประสบการณ์ จะอาศัยการ สังเกตบรรยากาศและวิเคราะห์ผู้รับสาร ดังนั้นอำนาจจะอยู่ที่ช่างขอในการขอให้ผู้รับสารเกิดความ พึงพอใจ

ในขณะที่การขอในช่วงเช้าจะเป็นการขอที่เกี่ยวข้องกับพิธีกรรมของงานที่จัดขึ้นพบว่า พื้นที่ของผามขอก็จะเป็นการขอในเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับพิธีกรรมด้วย เช่น เรื่องพุทธศาสนาความ เชื่อตามขนบธรรมเนียมประเพณีของท้องถิ่น สิ่งที่เป็นศิริมงคลเป็นการเชื่อมจักรวาลวิทยาแบบ

พุทธให้เข้ากับชาวบ้าน เนื่องจากเป็นช่วงพิธีกรรมที่ต้องการความศักดิ์สิทธิ์ และความเป็นสิริมงคล ช่างซอจะเข้าใจและขออย่างให้เข้าถึงอารมณ์ตามความเลื่อมใสศรัทธาของผู้ฟัง

แต่การขอในตอนบ่าย ซึ่งเป็นช่วงสนุกสนาน ผ่อนคลาย ช่างซอก็จะขอเรื่องที่เกี่ยวข้องกับวิถีชาวบ้านทั่วไปมีการขอล้อเกี่ยวว่าเกี่ยวสาวส่วนมากเป็นเรื่องราวเกี่ยวกับทางเพศความรักและตลกกลมกอนาจารซึ่งมีการพรรณนาแบบมีชั้นเชิงจึงพบว่าช่างซอได้ใช้อำนาจในการเปลี่ยนผามขอไปจากพื้นที่ที่เชื่อมความศักดิ์สิทธิ์ให้เข้ากับชาวบ้าน กลายเป็นพื้นที่ของการนำเรื่องทางโลกย์ (profane) ขึ้นมาขอ เพื่อให้ผู้ฟังได้รับความสนุกสนานบันเทิง

ดังคำกล่าวของช่างซอแม่ทองสร้อยที่ว่า “เฮา (เรา) ต้องเอาใจคนฟัง คอยสังเกต อันไหน (การขอ) ม่วนบ่ม่วน คนชอบบ่ชอบ ปรับตามสถานการณ์เจ้า (เจ้า) ขอหื้อเข้ากับงานบ้ายค่อยขอเอา ม่วนกัน” (ทองสร้อย ภิราษร, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 1 กุมภาพันธ์ 2552)

นอกจากนี้ช่างซอสามารถต่อรองด้วยการสร้างปฏิสัมพันธ์ตรงผู้ชมให้มีส่วนร่วมสนุกในการแสดงได้อีกด้วย “ถ้ามัวก่าอ่าน (มัวแต่อ่าน) ตี (ตี) เขียนมาอ่านแม่ว่ามันบ่ม่วน (ไม่สนุก) คือสายต่านะสายตามันมัวก่าอ้อบ้อ (มัวแต่มองบท) มันบ่ได้สี่สายตา (ไม่ได้สี่สายตา) กับคนคุณคุณ คนฟังบ่มีส่วนร่วมแม่ว่ามันบ่ม่วน (ไม่สนุก) ก่เหมือนจ่างซอ (ช่างซอ) ถ้าเฮา (เรา) ไปขอเอาอ้อกับคนฟังเฮาอ้อกับคนฟังค้ายคนฟังก่มีส่วนร่วมแต่หมู่จ่างซอตีเตรียมมาจดใส่บ๊ี้บ๊ี้ขอดีหนาเป็นจะมีก่า คำดีๆ ทั้งนี้ขอดีแต่บ่าม่วนสายตาเป็นบ่พอคนฟังขอจะอ้อเป็นอ้อว่าขอดีแต่บ่ม่วน” (สุนันทาเต็มทอง, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 1 กุมภาพันธ์ 2552)

ดังนั้น ในพื้นที่แสดงซอ จะพบการต่อรองระหว่างช่างซอและผู้ชม ทั้งนี้ช่างซอจะมีวิธีการต่อรอง เพื่อแสดงบทบาทหน้าที่ที่ได้รับการคาดหวังจากผู้ฟัง ดังนั้น

#### 4.4.3 การต่อรองกับรัฐ/ราชการ

จากการทบทวนเอกสาร พบความพยายามในการต่อรองกับรัฐของชาวล้านนาผ่านเพลงซอล้านนาตั้งแต่สมัยโบราณเนื่องจากหน่วยงานรัฐหรือราชการที่เข้ามามีอำนาจในการปกครองสมัยนั้น เป็นเจ้าหน้าที่ที่มาจากส่วนกลางที่พยายามรวมอำนาจจากอาณาจักรหัวเมืองต่างๆ ให้อยู่ภายใต้การปกครองเนื่องจากผู้ปกครองในสมัยนั้น จะเป็นผู้ที่มีอำนาจมาก เป็นเสมือนผู้ได้รับความชอบธรรมจากอำนาจของโลกศักดิ์สิทธิ์ที่ชาวบ้านไม่มีโอกาสได้รับ

ดังนั้น ซอจึงเป็นวิธีการปลดปล่อยจากการถูกรอบงำอย่างชอบธรรมที่ชาวบ้านจะสามารถต่อรองได้ ลักษณะการต่อรองผ่านรูปแบบการขอที่เรียกว่า “ขอเก็บนก” โดยมีโครงเรื่องสองโครงเรื่องซ้อนทับกันอยู่คือ โครงเรื่องเกี่ยวกับเรื่องเพศ เพราะตลอดเรื่องจะกล่าวถึงเรื่องความสัมพันธ์ทางเพศความรักระหว่างสามีภรรยาและยังมีโครงเรื่องอีกโครงเรื่องหนึ่งที่ซ้อนทับอยู่นั่นก็คือโครงเรื่องของการเป็นปรปักษ์กันระหว่างเจ้านายกับชาวบ้าน ในการอธิบายมุมมองของ

ชาวบ้านที่มีต่อเจ้านาย และความสัมพันธ์ระหว่างชาวบ้านกับเจ้านาย ออกมาเป็นการขอที่มีเนื้อหา หยอกลือ เสียคดี และจบลงด้วยชัยชนะของชาวบ้าน ซึ่งเป็นเรื่องไม่มีทางเกิดขึ้นในชีวิตจริงได้ การแสดงขอจึงกลายเป็นพื้นที่ของการสร้างความคิดที่เป็นความคิดดั้งเดิมเก่าแก่ของชาวบ้านกับการปะทะต่อรองอำนาจของชาวบ้านกับเจ้านาย

โดยตามความเข้าใจของคนล้านนา นั้น เจ้านายกับชาวบ้านเป็นกลุ่มคนที่แตกต่างกัน ในทางเศรษฐกิจและวิถีชีวิตจึงมีความขัดแย้งกันระหว่างเจ้ากับชาวบ้านการแสดงในขอเก็บนก จึงทำให้ชาวบ้านในล้านนา รู้สึกถึงการได้ต่อสู้ต่อรองซึ่งบนผามชอนนั้น เป็นพื้นที่ที่ชาวบ้านสามารถแสดง ความหมายบางอย่างออกมาเพื่อต่อรอง โดยการทำให้ผู้ชม สนุกสนาน และทำให้เจ้านาย กลายเป็นตัวตลกในสายตาชาวบ้าน จึงเป็นการต่อรองเพื่อปลดปล่อยอำนาจที่ชาวบ้านไม่สามารถกระทำได้ในชีวิตจริง โดยตามธรรมเนียมปฏิบัติ ขอเก็บนกจะเล่นก่อนลาผาม (จบการขอ) เป็นการขอในช่วงบ่ายหรือค่ำ

อย่างไรก็ตาม จากการการสัมภาษณ์ช่างขอของจังหวัดเชียงรายพบว่า จะให้ความหมายของขอเก็บนกในโครงเรื่องแรกซึ่งเป็นทางโลกีย่มากกว่า

“หลวง (หมายถึงหน่วยงานของรัฐ) บ่ (ไม่) ค่อยได้มายุ่งนักเฮา (เรา) ก็ขอตำม (ตาม) ที่ได้ฮ่ำเฮียน (ร่ำเรียน) มาเป็นก็ว่า เป็นเรื่องคิดหัวกั้นของหลวงกับจาวบ้าน (เขาว่าเป็นเรื่องทะเลาะกันระหว่างรัฐกับชาวบ้าน) เฮาก็เข้าไปตวยเป็น (เราก็เข้าไปไปตามเขา) ใจขอปิดผามเอาม่วน (ใช้ขอเก็บนกก่อนการจบการขอเพื่อความสนุกสนาน)” (สุนันทาแต้มทอง, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 1 กุมภาพันธ์ 2552)

ดังนั้นการต่อรองกับทั้งสามกลุ่มคือ ผู้ว่าจ้างผู้ชม และหน่วยงานรัฐ จึงเป็นความพยายามแสดงอำนาจเพื่อสร้างตัวตน และเพิ่มมูลค่าให้กับตนเองแม้กับหน่วยงานรัฐนั้นแทบจะไม่สามารถต่อรองได้ในชีวิตจริง แต่ก็เห็นความพยายามในการปลดปล่อยในพื้นที่สาธารณะ

#### 4.5 คุณลักษณะด้านเครือข่ายและรูปแบบความสัมพันธ์

ลักษณะเครือข่ายและรูปแบบความสัมพันธ์ในที่นี้จะ เป็นรูปแบบความสัมพันธ์ที่เอื้อเพื่อเกื้อกูล แลกเปลี่ยนผลประโยชน์และถ้อยทีถ้อยอาศัยกัน ระหว่างขอกับคน กลุ่มคน องค์กร หรือผู้ที่มีส่วนได้ส่วนเสียที่เข้ามาเกี่ยวข้องกับการขอซึ่งเครือข่ายเป็นองค์ประกอบย่อยประการหนึ่งของสื่อพื้นบ้านที่ถูกประกอบสร้างขึ้น โดยเครือข่ายการขอรูปและรูปแบบความสัมพันธ์ในสมัยก่อนของจังหวัดเชียงรายมีลักษณะที่เรียบง่าย ไม่ซับซ้อน ด้วยความที่เป็นชุมชนขนาดเล็กที่ช่วยเหลือกัน โดยเครือข่ายและรูปแบบความสัมพันธ์ที่ปรากฏมีดังนี้

#### 4.5.1 เครื่องข่าย/รูปแบบความสัมพันธ์ภายใน

##### 4.5.1.1 เครื่องข่าย/รูปแบบความสัมพันธ์ระหว่างครูชอกับลูกศิษย์

จากการศึกษาข้อมูลและการสัมภาษณ์พบว่า เป็นลักษณะเครือข่ายที่สำคัญ และผูกโยงให้เพลงชอล้านนา ยังคงดำรงอยู่ได้จากอดีตจนถึงปัจจุบัน เนื่องจากดังที่ได้กล่าวในคุณลักษณะด้านการสืบทอดแล้วว่า ในอดีตครูชอเป็นศูนย์กลางในการฝึกสอนการฝากตัวเป็นศิษย์และเรียนรู้ โดยติดตามครูเป็นสิ่งสำคัญ ดังนั้นครูชอและลูกศิษย์จะมีความเคารพรักและผูกพันกันเป็นอย่างมาก นอกจากนั้น การแสดงความเคารพต่อครูบาอาจารย์ผ่านพิธีไหว้ครูที่ศักดิ์สิทธิ์ และปฏิบัติสืบทอดกันมานาน เป็นสิ่งที่ยึดเหนี่ยวและทำให้เครือข่ายชอในจังหวัดเชียงรายยังคงมีแรงเกาะเกี่ยว โดยจะมีการกำหนดช่วงเวลาที่เหมาะสม ตามประเพณีนิยมซึ่งเป็นที่ทราบตรงกันในกลุ่มชอที่เป็นศิษย์มีครู ซึ่งชอในจังหวัดเชียงรายส่วนใหญ่ก็จะมีพ่อครูที่เป็นต้นแบบคนเดียวกันคือ พ่อครูศรีทวน สอนน้อย ที่ถึงแม้จะเสียชีวิตไปแล้ว ลูกศิษย์ก็ยังรำลึกถึงพระคุณและจัดพิธีไหว้ครูทุกปีและมีการสืบทอดกันมาจากรุ่นสู่รุ่นสำหรับการสืบทอดที่มาจากครูทุกคน ทุกปีจะมีงานไหว้ครู ทั้งที่ครูที่เสียชีวิตแล้ว และครูที่ยังมีชีวิตอยู่ โดยแม่ครูทองสร้อยได้ให้การสัมภาษณ์ว่า

“พิธีไหว้ครู ถือเป็นงานสำคัญของชอ ที่ต้องถือเป็นธรรมเนียมปฏิบัติ ไม่ว่าจะไปอยู่ที่ไหนก็ห้ามพลาด เพราะถือว่าเป็นการให้ความเคารพ และรำลึกถึงพระคุณครู (สร้อยสุดาภิราษฎร์, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 1 กุมภาพันธ์ 2552)

ดังนั้นเครือข่ายระหว่างครูชอกับลูกศิษย์ ถือได้ว่ามีบทบาทสำคัญต่อการที่จะยึดโยงกลุ่มชอให้มีความรัก ความสามัคคี และมีพลังในการสืบทอดเพลงชอล้านนาให้อยู่ต่อไป

##### 4.5.1.2 เครื่องข่าย/รูปแบบความสัมพันธ์ระหว่างชอ

สำหรับเครือข่าย/รูปแบบความสัมพันธ์ระหว่างชอที่พบในจังหวัดเชียงรายในอดีตนั้น ผู้วิจัยตั้งข้อสังเกตว่า สำหรับชอรุ่นอาวุโสหรือรุ่นครูในยุคนั้นจะไม่เห็นภาพเครือข่ายอย่างชัดเจน เนื่องจากพบว่า ส่วนหนึ่งของชอรุ่นครู จะเรียนรู้การชอด้วยตนเองในลักษณะครูพักลักจำ ใช้พรสวรรค์และเรียนรู้ด้วยตัวเอง จนสร้างชื่อเสียงและเติบโต จึงไม่จำเป็นต้องพึ่งพาชอ นอกคณะจะมีก็แต่ชอรุ่นศิษย์ที่เริ่มมีเครือข่ายมากขึ้นแต่ก็ยังอยู่ในกลุ่มเล็ก พวกเดียวกัน ไม่ต้องกระชับความสัมพันธ์มากนักซึ่งโอกาสได้แสดงร่วมกัน ก็จะเกิดความผูกพันกันและสร้างสายสัมพันธ์ทางสังคม (Social Bonds) ให้เกิดขึ้นระหว่างชอ

คณะชอในอดีต จากการศึกษาค้นคว้าพบว่าจะมีการแข่งขันประชันกันอยู่บ้างดังนั้นจึงเป็นวิธีหนึ่งในการเผยแพร่ความรู้ ความสามารถของตนเอง ให้เป็นที่ยอมรับในกลุ่มชอด้วยกัน และคน

ในท้องถิ่น ทั้งนี้หากคณะชอใดประสบผลสำเร็จในการแข่งขันประชันก็จะเป็นการสร้างชื่อเสียงเป็นที่ยอมรับในสังคมของคณะนั้นๆ

อย่างไรก็ตาม ในส่วนของช่างชอในจังหวัดเชียงราย พบว่าเรื่องของเครือข่าย/รูปแบบความสัมพันธ์ในอดีตไม่มีความเข้มแข็งเท่าที่ควร ดังที่พ่อครูสิงห์แก้ว วงศ์มูลได้ให้การสัมภาษณ์ว่า

“รู้จักกันพอ แต่บ่ (ไม่) ค่อยได้ฮู้ (พูด) กันต่างคนต่างงานนั้ (เยอะ) สมัยก่อนจ้างชอนัก (ช่างชอมีเยอะ) หมคหน้าชอ (ช่วงฤดูกาลที่มีงานชอชุก-ผู้วิจัย) ก็แยกย้ายกันยะ ให้ยะนา (แยกย้ายกันไปทำไร่ทำนา)” (สิงห์แก้ววงศ์มูล, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 11 มีนาคม 2556)

ดังนั้น แม้จะเป็นช่างชอเหมือนกัน ที่มีความรู้สึกเป็นพวกเดียวกันแต่การได้มีโอกาสแข่งขันประชันกัน เพื่อลืบฝีมือบ้าง ก็อาจสร้างการพบปะ ก่อให้เกิดความผูกพันและสร้างสายสัมพันธ์ทางสังคมระหว่างช่างชอ

#### 4.5.1.3 เครือข่าย/รูปแบบความสัมพันธ์ผู้ชม

เนื่องจากชอเป็นมหรสพระดับชุมชนซึ่งเป็นสังคมที่สามารถติดต่อสื่อสารกันได้ง่าย และมีความสัมพันธ์อันที่ญาติพี่น้องกันช่างชอบางคนก็ชอด้วยใจกัน ไม่ได้ชอเป็นอาชีพ อาศัยการมีความชอบส่วนตัวก็อาจจะไปช่วยร้องในงานของญาติพี่น้อง หรือเพื่อนบ้าน ที่รู้จักมักคุ้นกัน เป็นลักษณะของการแบ่งงานกันทำใครนัดทำคร้วก็จะทำคร้ว ใครนัดร้องรำทำเพลง ก็มาชอให้แม่คร้ว หรือผู้มาร่วมงานฟัง ดังนั้นเครือข่ายผู้ชมกับช่างชอ บางทีก็แยกออกจากกันยาก โดยผู้ฟังสามารถมีส่วนร่วมในการแสดง จึงทำให้เครือข่าย/รูปแบบความสัมพันธ์ผู้ชมมีความสำคัญต่อการดำรงอยู่ของชอนอกจากนั้นในถ้าบ้านไหนจะจัดงานจะมีการถามไถ่กันว่าชอคณะใดเล่นดีหรือไม่ดี และมีการบอกกันแบบปากต่อปาก โดยเฉพาะงานบุญใหญ่ประจำปีของวัดในชุมชนที่จะขาดการแสดงชอไม่ได้ วัดก็จะมีการว่าจ้างช่างชอที่มีชื่อเสียงไปแสดง เพื่อความเป็นหน้าเป็นตาของวัดและชุมชน มีการป่าวประกาศ และมีการเดินทางจากศรัทธาของวัดนี้ ไปชมการแสดงชอของวัดอีกหมู่บ้าน สลับกันไป ถ้าช่างชอคณะใดเล่นได้ถูกใจก็จะมีผู้ชมคนในท้องถิ่น ที่ไปอาศัยอยู่ต่างถิ่นลงขันกันว่าจ้างให้เอาคณะชอไปจัดแสดงด้วยซึ่งการที่ชอจัดการแสดงไปยังท้องถิ่นต่างๆ เป็นอีกวิธีการหนึ่งซึ่งสามารถเผยแพร่ชื่อเสียงให้คนในแต่ละท้องถิ่นรู้จัก

“สมัยก่อนคนดูจะรู้จักกัน (ผู้ชมจะรู้จักกัน) จะมีชอบ้านไหน (จะมีการแสดงชอในงานที่ไหน) เป็นก็จะเ็นหากัน (ชาวบ้านก็จะส่งข่าวถึงกัน)แล้วก่ปากกันไป (แล้วก่ชักชวนกันเดินทางไปงาน)บางงานอยู่ไกล (ไกล) ต้องไปนอนเฝ้า เป็นตั้งฮู้กันว่าคณะไหนม่วน (เป็นที่รู้จักในกลุ่มชาวบ้านว่าชอคณะไหนสนุก)(จันทร์ตาภันทา, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 16 มีนาคม 2556)



#### 4.5.1.4 เครื่อง่าย/รูปแบบความสัมพันธ์ระหว่างช่างชอกกับผู้ชม

เครื่อง่าย/รูปแบบความสัมพันธ์ระหว่างช่างชอกกับผู้ชมของเพลงชอล้านนานั้นสำหรับผู้ชมในชุมชนของท้องถิ่นเองไม่พบลักษณะเครื่อง่ายที่ชัดเจนแต่ผู้ชมที่อยู่ต่างถิ่นพบว่ายังคงเหนียวแน่นตั้งแต่อดีตในปัจจุบัน โดยเฉพาะคนพื้นเมืองที่ไปอยู่อาศัยต่างจังหวัด เช่น ที่ อ.หาดใหญ่ จ. สงขลา ที่ยังคงมีการรวมกลุ่มกันจัดกิจกรรมงานบุญประเพณีตามรูปแบบความเชื่อของชาวล้านนาก็จะติดต่อกับช่างชอกที่เคยให้ไปจัดแสดงประจำไปแสดง

โดยช่างชอกแม่จันตา ช่างชอกที่มีชื่อเสียงเป็นที่รู้จักและมีโอกาสได้รับการว่าจ้างให้ไปเล่นต่างถิ่นอยู่บ่อยๆ ได้ให้ข้อมูลว่า

“แม่ก่อนไปแหวกภาคใต้ปุ่น (ได้ไปถึงภาคใต้) ..มาแล้ว ก็ไปแลกเปลี่ยนวัฒนธรรมแม่ก่อนใจกำเมืองนั้นเนาะ (ใช้คำชอกที่เป็นภาษาคำเมืองนั้นแหละ) เป็นจะมีสื่อกลางอุ้งกันแหม่มกำนิง (ผู้ชมจะมีสื่อกลางในการถ่ายทอดอีกทีหนึ่ง) ”(สุนันทา เต็มทอง, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 1 กุมภาพันธ์ 2552)

ดังนั้นเครื่อง่าย/รูปแบบความสัมพันธ์ระหว่างช่างชอกกับผู้ชมซึ่งเป็นคนล้านนา แต่ไปอาศัยหรือทำมาหากินอยู่ต่างถิ่น จะมีความแน่นแฟ้น ไม่แตกต่างจากเครื่อง่าย/รูปแบบความสัมพันธ์กับผู้ชมที่อาศัยอยู่ในท้องถิ่น

#### 4.5.2 เครื่อง่าย/รูปแบบความสัมพันธ์ภายนอก

##### 1. เครื่อง่าย/รูปแบบความสัมพันธ์กับหน่วยงานรัฐ

แม้ดินแดนล้านนาในอดีตจะเคยถูกปกครองโดยพม่าก่อนที่จะถูกรวมเข้าเป็นส่วนหนึ่งของสยามประเทศหรือประเทศไทยในปัจจุบันซึ่งจากการค้นคว้าเอกสารเชิงประวัติศาสตร์พบว่าทัศนคติของคนท้องถิ่นกับหน่วยงานราชการจากส่วนกลางที่ถูกส่งมาปกครองเป็นไปในด้านลบสังเกตได้จากสิ่งที่สะท้อนในเรื่องของการต่อรองอำนาจ จาก “การชอกเก็บนก” ดังที่ได้กล่าวไปแล้ว เป็นต้น

อย่างไรก็ตามการสร้างเครื่อง่าย/รูปแบบความสัมพันธ์กับหน่วยงานภาครัฐหรือทางราชการนั้น จากหลักฐานเริ่มปรากฏให้เห็นตั้งแต่สมัยพญามังราย โดยช่างชอกคู่แรกเป็นชายเผ่าละว้า (ลัวะ) ชื่อว่า เจ้าแสนคำคำ และเจ้าคำคำห้อยซึ่งพญามังราย ได้นำมาชอเฉลิมฉลองการก่อตั้งเมืองโยนก (อำเภอเชียงแสนในปัจจุบัน) และนำช่างชอกที่มีฝีมือติดตามไปที่เมืองเชียงใหม่ด้วยซึ่งช่างชอกทั้ง 2 ท่าน ถือได้ว่าเป็นบรมครูด้านการชอกสืบทอดมาจนถึงปัจจุบัน (เกษม ดวงงาม, 2542, น. 59)

ต่อมาพบว่าคนที่ชอกก็ได้แพร่หลายเข้าไปสู่ราชสำนักของล้านนาโดยเจ้าผู้ครองนครเชียงใหม่หลายพระองค์ ต่างมีคณะช่างชอกประจำคุ้มของพระองค์แม้กระทั่งเจ้าอินวิชยานนท์ พระบิดาของพระราชชายาเจ้าดารารัศมี ในรัชกาลที่ 5 เจ้าผู้ครองนครเชียงใหม่องค์ที่ 7 แห่งราชวงศ์กาวิละ

ก็ได้ช่างซอนางหนึ่งมาเป็นชายา (ไม่ปรากฏนาม) แล้วกำเนิดบุตร คือ เจ้าน้อยมหาวัน (นงเยาว์ กาญจนจารี, 2532)

โดยเฉพาะอย่างยิ่งหลังจากที่พระราชชายาเจ้าดารารัศมี เสด็จกลับไปประทับที่เชียงใหม่เป็นการถาวร (พ.ศ.2457) แล้ว พระองค์ท่านเป็นผู้ที่มีบทบาทสำคัญในการอนุรักษ์ ส่งเสริมและพัฒนาเพลงซอล้านนาอย่างมาก พระองค์ให้นำเอาครูซอที่เก่งๆ มีชื่อเสียงในสมัยนั้น เช่น นายศรีหมื่น ปลายรางเข้าไปสอนการขับเพลงซอล้านนาแก่ลูกหลานเชื้อพระวงศ์ของพระองค์เจ้าเครือแก้ว ณ เชียงใหม่ ซึ่งเป็นอีกผู้หนึ่งที่เคยได้รับการสอนการขับเพลงซอล้านนาจากคุ่มของพระราชชายา นอกจากนี้ พระองค์ท่านยังได้นิพนธ์ทละครเพลงซอล้านนาเรื่องพระลอตอนสองพี่เลี้ยงไปหาปู่เจ้าสมิงพราย

อาจกล่าวได้ว่าพระราชชายาดารารัศมี เป็นผู้บุกเบิกการนำเพลงซอล้านนามาเล่นเป็นละครเป็นเรื่องราวซึ่งแต่เดิมนั้นมักจะเป็นแค่การขับลำนำโต้ตอบกันเท่านั้นนอกจากนี้เพลงซอล้านนายังได้เข้ามามีบทบาทในพระราชพิธีใหญ่ๆ หลายครั้ง เช่น เมื่อ พ.ศ.2496 เมื่อคราวที่พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 7 เสด็จพระราชดำเนินมณฑลพายัพ นั้น พระราชชายาฯ ได้ทรงพระนิพนธ์ทร้องเพลงซอล้านนา เพื่อขับร้องถวาย โดยการแต่งทำนองซอใหม่ขึ้นมาทำนองหนึ่งเรียกว่า “ทำนองซอเย็น” ใช้ขับร้องครั้งแรก ในงานสมโภชช้างพลายซึ่งบริษัทบอร์เนียวถวายแด่พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวที่สำคัญคือพระราชชายาฯ ท่านเป็นบุคคลแรกที่ได้ประดิษฐ์ทำรา ประกอบการขับซอ โดยเรียกว่า “ระบำซอ” ซึ่งถือได้ว่าเป็นปรากฏการณ์ใหม่ของเพลงซอล้านนา (สมฤทธิ ลือชัย, 2534)

ดังนั้น การมีเครือข่าย/รูปแบบความสัมพันธ์ที่แน่นแฟ้นกับทางเจ้าฟ้าเจ้าแผ่นดินในสมัยก่อน ทำให้เพลงซอล้านนาได้รับการยกระดับจากวัฒนธรรมราชฎ์เป็นวัฒนธรรมหลวงการเกรงกลัวต่ออำนาจของทางราชการของชาวบ้านก็ลดน้อยลงเครือข่าย/รูปแบบความสัมพันธ์จึงเป็นเครื่องมือในการเสริมสร้างศักยภาพและอำนาจให้แก่ศิลปิน (Empowerment) ที่สามารถสร้างสถานภาพให้แก่บุคคล (StatusConferral) ทำให้ช่างซอในยุคนี้ดำรงอยู่อย่างมีชื่อเสียงเกียรติภูมิ มีความภาคภูมิใจในศักดิ์ศรี

#### 4.6 คุณลักษณะด้านการบริหารจัดการ

ลักษณะการบริหารจัดการเป็นความสามารถและประสิทธิภาพในการดำเนินการเพื่อให้คณะซอซึ่งเป็นกลุ่มบุคคลที่มารวมกันโดยมีวัตถุประสงค์บางอย่างร่วมกันให้สามารถทำงานและดำรงอยู่ร่วมกันได้ด้วยความเป็นระเบียบเรียบร้อย โดยแบ่งการวิเคราะห์คุณลักษณะด้านการจัดการของเพลงซอล้านนาที่พบได้ดังต่อไปนี้

#### 4.6.1 การบริหารจัดการตนเอง

ช่างขอในอดีตมีแรงจูงใจ หรือมูลเหตุ ในการหัดข่อยอยู่หลายประการ ส่วนใหญ่เริ่มต้นจากใจรัก จึงต้องการเรียนรู้และฝึกฝนถ้าไม่มีโอกาสฝากตัวเป็นศิษย์แบบแสวงหาครู ก็จะเป็นแบบครูพักลักจำ ซึ่งทั้ง 2 รูปแบบต้องใช้ความมีวินัยต่อตนเองในการฝึกฝน ไม่ว่าจะเป็นการจัดการเรื่องเวลาส่วนตัว เวลาต้องปรนนิบัติรับใช้พ่อครูแม่ครูเวลาในการฝึกท่องบทขอ เป็นต้น

นอกจากนั้นผู้วิจัยพบว่าการแสดงขอในอดีต ใช้ประกอบพิธีกรรมทางพุทธศาสนา งานบุญตามประเพณีช่างขอจึงจะต้องมีความรู้ทางพุทธศาสนา ประเพณี ความเชื่อและข้อห้ามต่างๆจึงอยู่ในฐานะเป็นปราชญ์ชาวบ้าน มีสถานภาพทางสังคม ทำให้การดำเนินชีวิตต้องระมัดระวังบางคนถึงขนาดต้องปฏิบัติตนตามหลักพุทธศาสนาเพื่อให้เกิดความน่าเชื่อถือ โดยช่างขอที่มีชื่อเสียงส่วนใหญ่ได้รับการยอมรับและยกย่องจากชุมชน และคนในท้องถิ่น ว่าเป็นเสมือนแบบอย่าง ตัวอย่างที่ดีงามและเป็นที่เคารพ จนบางครั้งได้รับการยกย่อง แต่งตั้งเป็น กำนัน ผู้ใหญ่บ้านซึ่งแสดงให้เห็นว่าเพลงขอล้านนา ล้านนา มีอิทธิพล และสามารถสร้างศรัทธาต่อชุมชนท้องถิ่น ได้ดังเช่นคำกล่าวของพ่อครูสิงห์แก้ว ที่สะท้อนให้เห็นว่าบริหารจัดการตนเองที่เป็นแบบอย่างที่ดีของช่างขอส่งผลให้ได้รับการยอมรับจากคนในชุมชน

“ตอนไม่ได้ขอ ได้เป็นกรรมการหมู่บ้านทุกอย่าง ตั้งแต่สมาคมฌาปนกิจกรรมการวัด กรรมการศึกษาเอาไปเอามาเป็น (เป็น) แพทย์ประจำตำบลหม (อีกด้วย) แต่กว่าเขา (ชาวบ้าน) จะยอมฮับ (ยอมรับ) ต้องอดเอาขนาดต้องยะหื้อเขายอมฮับ (ต้องทำให้ชาวบ้านยอมรับ)” (สิงห์แก้ว วงศ์มูล, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 11 มีนาคม 2556)

#### 4.6.2 การบริหารจัดการสมาชิกในคณะ

รูปแบบการจัดสรรงานภายในคณะขอในอดีตที่มีสมาชิกคณะหนึ่งประมาณไม่เกิน 15 คน หัวหน้าคณะ ซึ่งเป็นช่างขอด้วย อาจเป็นผู้ชายหรือผู้หญิง จะทำหน้าที่การบริหารจัดการสมาชิกในคณะด้วยตนเองโดยมีหน้าที่สำคัญดังต่อไปนี้คือเป็นผู้ควบคุมรับผิดชอบบริหารจัดการภายในคณะเป็นไปด้วยความเรียบร้อยการ แบ่งจัดสรรภาระหน้าที่ให้กับสมาชิกการควบคุมดูแลให้การแสดงเป็นไปตามกำหนดการติดต่อประสานและรับงานการจัดสรรรายได้ให้แก่สมาชิกอย่างยุติธรรมและเมื่อลูกศิษย์ฝึกฝนกับหัวหน้าคณะ จนขอออกงานได้แล้ว หัวหน้าคณะขอก็จะให้ลูกศิษย์ติดตามไปแสดงกับคณะ เพื่อหาประสบการณ์การแสดงการแสดงจริงแตกต่างกันกับการฝึกซ้อม หัวหน้าคณะจะกำหนดข้อปฏิบัติไว้ซึ่งข้อปฏิบัติบางข้อยังคงมีอิทธิพลเรื่องความเชื่อเข้ามา มีบทบาท เช่น การไหว้ครูก่อนการขอเพื่อแสดงความเคารพและสร้างขวัญและกำลังใจให้สมาชิกในวงให้การขอลื่นไหลไม่ติดขัด

ด้วยความสัมพันธ์ระหว่างหัวหน้าคณะกับสมาชิกในคณะเป็นไปอย่างใกล้ชิดและสนิทสนมกันมาก เสมือนเป็นคนในครอบครัวเดียวกันซึ่งสมัยก่อนงานเยอะ ต้องมีสมาชิกในวงไว้เช่น พ่อครูสิงห์แก้ว จ้างช่างปีช่างซึ่งไว้ในวง 2 ชุดเพราะมีงานชุกและบางงานเล่นติดต่อกันหลายวัน ต้องสลับกันให้ช่างปีซึ่งได้พักบ้างรวมถึงช่างซอที่เป็นคู่ถ้อยก็ต้องมี 2 คู่ สลับกัน และสมาชิกทุกคนในคณะสามารถเล่นประกอบละครขอได้อีกด้วย

“ตั้งวงมีช่างปี 2 วง ชุดละ 4 คน ปี่จุม 3 ซึ่งตัด 1 บางวงมีแพวสะล้อ (มีสะล้อค้วย) เอาไปไว้หลาย (เอาไปแสดงเยอะ) เพราะบางงานเป็น (เจ้าภาพ) จ้าง 2 วัน 2 คืน เอาช่างปีไปชุดเดียวก็อัด (เหนื่อย) จ้างซอยังได้ยิ่ง (ช่างซอได้หยุดพัก) จ้างปีได้ยิ่ง (ช่างปีไม่ได้พัก) เวลาชุดที่ไม่ได้เป่า เอาไปประกอบเล่นละครขอด้วย (สิงห์แก้ววงศ์มูล, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 11 มีนาคม 2556)

นอกจากนั้น กลไกการบริหารจัดการโดยใช้ความเคารพต่อครู ทั้งครูที่มีชีวิตอยู่และครูที่เสียชีวิตไปแล้วสร้างความกตัญญูและการปฏิบัติตามขนบธรรมเนียมที่ยึดถือกันมาการ “ไหว้ครู” ก่อนการแสดง หรือประกอบพิธีกรรม โดยมีขั้นตอนวางไว้บริเวณด้านหน้าผามขอซึ่งการไหว้ครูเชื่อว่าเป็นสิ่งที่จำเป็นมาก ขอทุกคณะจะต้องกระทำถ้าคณะใดกระทำเพียงขอไปที หรือไม่กระทำถือว่า จะเกิดความไม่เป็นสิริมงคลต่อคณะขอ ทำให้ขอไม่ได้หรือไม่สิ้นไหลมีปัญหาหรืออุปสรรคทั้งนี้ เพราะเชื่อกันว่า ถ้า มีการเล่นของทางไสยศาสตร์ แล้วไม่มีครูคุ้มครองก็จะเกิดเหตุที่ไม่ดีเช่นอย่างกินน้ำที่มีคนไม่รู้จักเอามาให้ จะทำให้ขอไม่ได้กลไกความเชื่อเรื่องครูถือเป็นหลักฐานที่สำคัญในการใช้บริหารจัดการในคณะของตนได้เป็นอย่างดีเนื่องจากสมาชิกทุกคนให้ความเชื่อถือ เกรงกลัว และกตัญญูต่อครูซึ่ง ความเชื่อเรื่องเรื่องบูชาครูนี้ ทำหน้าที่เป็นกลไกสำคัญในการควบคุมทั้งความคิดและวิธีปฏิบัติต่อคนในคณะในหลายด้านเนื่องด้วยสมาชิกมีความหวาดกลัว และเกรงกลัวบทลงโทษที่จะเกิดขึ้นจากการฝ่าฝืนและไม่ปฏิบัติตามข้อกำหนดเหล่านั้น เป็นความเชื่อเหล่านี้ได้บ่มเพาะ สังคมในสังคมท้องถิ่นมาอย่างยาวนานการเคารพสิ่งที่ไม่สามารถมองเห็นได้ เช่น พิธีวิญญาณ บรรพบุรุษนับได้ว่าเป็นรูปแบบและวิธีการหนึ่งที่ได้ผลอย่างยอดเยี่ยม โดยสมาชิกในคณะในอดีตยอมที่จะปฏิบัติตามกฎ และระเบียบต่างๆ ในคณะของตน ตามที่ได้รับการชี้แนะจากหัวหน้าคณะอย่างไม่มีเงื่อนไข

#### 4.6.3 การจัดการเรื่องรูปแบบการแสดง

รูปแบบการแสดง จะขึ้นอยู่กับลักษณะงานและระยะเวลาในการแสดงขอ ดังที่พ่อครูสิงห์แก้วกล่าวไว้ว่า “อยู่ที่ระยะเวลาการว่าจ้างก็วันจะต้องเล่นเนื้อหามากน้อยให้เหมาะสม ขวานให้ติดตาม” (สิงห์แก้ววงศ์มูล, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 11 มีนาคม 2556)

ปกติถ้าเป็นการจ้างภายในวันเดียว รูปแบบก็จะคล้ายกันทุกคณะคือ แบ่งเป็นช่วงเช้า และช่วงบ่ายซึ่งอาจเลยไปถึงช่วงค่ำโดยในช่วงเช้า ที่เป็นขอเกี่ยวกับพิธีการของงาน ช่วงบ่ายจึงจะ

เป็นขอเพื่อความสนุกสนานบันเทิง และช่วงคำรูปแบบก็จะเพิ่มความคึกคัก ไร้ใจ ด้วยภาษาและลีลาที่เอาใจผู้ชมเต็มที่ ซึ่งช่างขอจะมีวิธีการสานความสัมพันธ์กับผู้ชม โดยการสร้างความสนิทสนม คั่นเคย และการมีส่วนร่วม ด้วยการทักทาย เอ่ยชื่อเจ้าภาพ หรือผู้มาร่วมงาน ที่อาจรู้จักกันเป็นการส่วนตัว ซึ่งแต่ละคณะจะมี วิธีการจัดการการแสดงที่แตกต่างกันขึ้นอยู่กับการออกแบบของหัวหน้าคณะ และชื่อเสียงของคณะขอหรือช่างขอจะบ่งบอกคุณลักษณะและความสามารถในการขอที่เป็นจุดเด่นของคณะขอนั้นๆ อย่างเด่นชัด

โดยรูปแบบการสร้างความสัมพันธ์ระหว่างช่างขอกับผู้ชมในอดีตจะเห็นได้จากการทักทายปราศรัยสร้างความสนิทสนมคั่นเคย การพูดคุยหยอกล้อ และเชิญชวนให้ผู้ชมบริจาคเงินเพื่อเป็นกำลังใจให้ช่างขอ

เมื่อรสนิยมของผู้ชมเปลี่ยนไปตามกาลเวลานั้น ในยุคนี้พบว่ามีความพยายามของช่างขอที่จะนำเสนอรูปแบบใหม่ในการจัดการแสดง โดยนำเสนอขอในรูปแบบการแสดงละครขอและบริหารจัดการให้สมาชิกทุกคนในคณะได้มีส่วนร่วมในการแสดงด้วยดังเช่นคณะสลีเก้นท์เมืองของพ่อครูสิงห์แก้ว

“ละครขอเล่นเป็นคนแรกของภาคเหนือ เพราะขอธรรมดาหาย แพ้วคนตรีก็มานั่งนึกว่าจะทำตั้งงให้คนมาสนใจพอดีไปแอ้ว (เที่ยว) ทางใต้ ไปเล่นยี่เก (ลีก) ที่สุโขทัยมาคิดคนเดียวว่าถ้าเฮ (เรา) เอาไปประดิษฐ์เล่นอย่างลีกแต่บ้อองลีก แต่ฮ้อง (ร้อง) เพลงขอล้านนาพลิกเพลงหลายแบบ มีเพลง อ้อเสเลเมา เพลงพม่า เพลงพระลอเวลาออกป่าออกคงก็เอาเพลงพระลอเดินดงเวลาด้ายก็เอาเพลง ไสรกมัน ไสรกล่อ ก่อเอาเพลงอ้อ เวลาเฮอู้กันด่ากันเจ็บกัน ก็เอาเพลงเสเลเมา มันเจ็บคู่ เวลาเฮไปบ่ด้ายๆ เรื่องบ่เป็นเรื่องก็เอาขอคาด ขอเจียงใหม่นี้ฮื้อหน้าตั้งแต่หน้าฉาย 3 จอ เลิกหมดเลย เขา (ผู้ชม) บอกว่าไปพ่อตัวแต่ดีกว่าบ๊ะ คร้านพ่อเงา” (สิงห์แก้ววงศ์มุล, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 11 มีนาคม 2556) แสดงให้เห็นถึงการจัดการรูปแบบให้เหมาะสมและถูกใจผู้ชมให้มากยิ่งขึ้น เพื่อให้คณะอยู่ต่อไปได้

#### 4.6.4 การบริหารจัดการวัสดุ

ในการแสดงขอนั้น จะไม่มีวัสดุอุปกรณ์ ที่ใช้ในการแสดงขอมากนัก โดยอุปกรณ์ที่เกี่ยวข้องก็จะเป็นพวกเครื่องดนตรีที่ใช้ในการบรรเลงประกอบการแสดง ซึ่งได้แก่ ปี่จุม และซิง เป็นหลักซึ่งผลิตจากวัสดุท้องถิ่น พวกไม้ ไม้ไผ่ หาซื้อง่าย ราคาไม่แพง พกพาสะดวก ไม่มีการขนย้าย สามารถนำไปพร้อมช่างปี่ซิง ได้สะดวกดังนั้นในยุคนี้จึงไม่มีปัญหาเกี่ยวกับเครื่องดนตรีที่ใช้ทั้งในแง่การบริหารจัดการและการบำรุงรักษา

“อุปกรณ์ดี (ที่) เอาไปตาย (ด้วย) อย่างเดียวก็คือ ปี ก็หื้อ (ให้) จ้างปี (ช่างปี) เตรียมไป  
 อย่างอื่นเจ้าภาพเตรียมหื้อ (ให้) หมดก็บ (ไม่) ต้องดูแลรักษานัก (มาก)” (สร้อยสุดา ภิราษร, การ  
 สื่อสารระหว่างบุคคล, 1 กุมภาพันธ์ 2552)

#### 4.6.5 การบริหารจัดการรายได้

ในอดีต แม้สมาชิกในวงจะมีจำนวนมากพอสมควร แต่หัวหน้าวงก็สามารถบริหารจัดการ  
 เรื่องรายได้ ค่าจ้างให้แก่สมาชิกได้ โดยใช้หลักการจ่ายเงินจะจ่ายให้คนที่มีการแสดงจบลง โดย  
 หัวหน้าวงจะเป็นผู้จัดสรรรายได้ต่อสมาชิกในวงทั้งหมดโดยหลังจากหักค่าใช้จ่ายอื่นๆ เช่นค่า  
 เช่าเหมารถและค่าติดต่อแล้วก็จะจัดสรรปันส่วนให้เท่าๆกัน ตามที่พ่อครูสิงห์แก้ว ได้เล่าให้ฟังดังนี้  
 ว่า

“ค่าแรงแบ่งเท่ากันหมดเขาเป็นหัวหน้าบางที่ต้องกะเกณฑ์หนึ่งค่ารถ บางทีก็เหมา  
 แล้วแต่งงานเมินก่อ (นานแค่ไหน)ถ้าสามวันสามคืน ก็ต้องใจ (ใช้) คนนักสูงสุดราว 3,000 – 4,000  
 บาท แต่เงินมีคุณค่ามากกว่าบ่เดียว (ปัจจุบัน)วันเดียวห้าร้อยห้าค่ารถ ค่ากินเหลือจากนั้นแบ่งเลยคือ  
 แบ่งไปแบ่งมาเหลือร้อยก็หื้อบ่อครูบางชุดจี้จี้ (ตระหนี่) ก็บ่อเหื้อ (ไม่ให้)ถ้าบ่อแบ่ง (ถ้าไม่พอ  
 แบ่ง) ก็หื้อบ่อครูเหี้ย (ก็ให้พ่อครู) (สิงห์แก้ว วงศ์มูล, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 11 มีนาคม 2556)

ซึ่งสอดคล้องกับคณะของช่างซอรุ่นเก่าในยุคต่อมาที่ให้ข้อมูลว่า “แบ่งโดยเท่าเทียมกัน  
 ทั้งวง ไม่ว่าจะเป็ช่างปี หรือช่างซอแต่หัวหน้าวงจะหักค่าใช้จ่ายส่วนกลางไว้ เช่น ค่ารถค่าติดต่อ  
 (นครินทร์ ใจธรรม)”

ดังนั้นสามารถสรุปได้ว่าการบริหารจัดการคณะซอในสมัยดั้งเดิม ไม่มีความยุ่งยาก  
 ซับซ้อนมากนัก แม้จะมีจำนวนสมาชิกในวงค่อนข้างมากแต่ก็มีการบริหารอย่างฉันทัญญาดิมิตรถ้อย  
 ที่ถ้อยอาศัย การจัดสรรรายได้ก็จะยึดหลักการแบ่งโดยเท่าเทียมกัน

#### 4.7 สรุปข้อค้นพบในคุณลักษณะทั้ง 6 ด้านของเพลงซอล้านายุคดั้งเดิม

##### ตารางที่ 4.1 สรุปคุณลักษณะของเพลงซอล้านาในด้านรูปแบบและเนื้อหา

เกณฑ์	ข้อค้นพบ
<p>1. ส่วนที่มองเห็น</p> <p>1.1 ดอก ผล ใบ</p> <p>1.1.1 การแสดงขอ</p> <p>1.1.2 สถานที่ในการแสดง</p>	<p>การแสดงขอเป็นการข้บล้ำนนำโดยนำเรื่องเล่าหรือวรรณกรรมแบบมุขปาฐะที่มีการบอกเล่าแบบปากต่อปากสืบทอดกันมาในท้องถิ่นมา ร้องประกอบทำนองในลักษณะเพลงพื้นบ้าน และใช้เครื่องดนตรีพื้นบ้าน ได้แก่ ปี่จุมและขอ บรรเลงประกอบ</p> <p>1.แสดงในสถานที่ที่เรียกว่า “ผามขอ” โดยเป็นส่วนหนึ่งของพิธีกรรมศักดิ์สิทธิ์ประจำงาน เป็นพื้นที่ทางธรรมในช่วงเช้า เพื่อประกอบพิธี ส่วนในช่วงบ่ายหรือค่ำ ผามขอก็จะกลายเป็นพื้นที่ทางโลกเพื่อให้ความบันเทิง</p> <p>2. มีลักษณะเรียบง่าย ไม่เน้นความคงทนมาก</p>

ตารางที่ 4.1 (ต่อ)

เกณฑ์	ข้อค้นพบ
<p>1.1.3 การแต่งกาย</p> <p>1.1.4 การฟ้อนประกอบการขอ</p> <p>1.1.5 เครื่องดนตรีประกอบการแสดง</p> <p>1.2 ลำดับ</p> <p>- ความรู้เกี่ยวกับเพลงซอล้านนา</p>	<p>1.การแต่งกายด้วยชุดพื้นเมืองที่เรียบง่าย</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- ผู้ชาย นิยมจะใส่เสื้อหม้อฮ่อม กางเกง สะดอหรือกางเกงสุภาพ และคาด ผ้าขาวม้า</li> <li>- ผู้หญิง นิยมชุดผ้าซิ่นตามแบบพื้นเมือง หรือชุดที่ตัดเย็บด้วยผ้าพื้นเมือง</li> </ul> <p>2. มีความเป็นเอกลักษณ์ บ่งบอกถึงความเป็นล้านนา</p> <p>1.การฟ้อนจะมีเนื้อหาสัมพันธ์กับวิถีชีวิตของผู้คนในท้องถิ่น</p> <p>2. ทำฟ้อนที่นิยม ได้แก่ ทำสอดสร้อยมาลา ฟ้อนแง้น ฟ้อนบันฝ้าย เป็นต้น</p> <p>3. วัตถุประสงค์นอกจากให้ความเพลิดเพลินแล้ว ยังใช้เป็นวิธีการขอเงินจากผู้ชม ซึ่งเป็นธรรมเนียมปฏิบัติสืบทอดกันมา</p> <p>1. เครื่องดนตรีพื้นเมือง ได้แก่ ปี่ เรียกว่า “วงปี่จุม” ซึ่งถ้าหากใช้ปี่ 3 เลา ประกอบด้วย ปี่แม่ ปี่กลาง ปี่ก้อย จะเรียกว่าปี่จุม 3 ถ้าใช้ปี่ 4 เลา คือ ปี่แม่ ปี่กลาง ปี่ก้อย ปี่ตัด ก็เรียกว่า ปี่จุม 4 และถ้าเอา “ซิ่ง” มาร่วมบรรเลงด้วยเพื่อช่วย “อุ้มเสียง” ให้เกิดความไพเราะยิ่งขึ้นก็จะเรียกว่า ปี่จุม 5</p> <p>การเชื่อมต่อความรู้/ความเข้าใจร่วมกัน เกี่ยวกับการชอระหว่างช่างชอกกับผู้ฟังชอ เพื่อยึดโยงให้เพลงซอล้านนามีคุณค่า และความหมาย ตามแบบล้านนา</p>



## ตารางที่ 4.1 (ต่อ)

เกณฑ์	ข้อค้นพบ
<p>2. ส่วนที่มองไม่เห็น</p> <p>2.1 ราก</p> <p>2.1.1 ความเชื่อ/ศรัทธา/การเคารพครูผ่านพิธีกรรม</p>	<p>1. การไหว้ครูขอ</p> <p>- เป็นพิธีกรรมเพื่อรำลึกถึงพระคุณและแสดงความกตัญญูครูที่สอนวิชาขอ ทั้งที่ยังอยู่และล่วงลับ จัดขึ้นเป็นประจำทุกปีๆละ ครั้ง</p> <p>2. การไหว้ครูก่อนขอหรือการขึ้นครู</p> <p>- เป็นพิธีกรรมเพื่อแสดงความเคารพครูที่ได้ตั้งสอนให้คุ้มครอง สามารถจับขอได้อย่างสิ้นไหล ไม่ติดขัด คิดคำขอได้อย่างนับไว มีปฏิภาณไหวพริบ มีเสน่ห์เป็นที่ชื่นชอบ ไม่มีอุปสรรค และความเชื่อในเรื่องช่วยให้แคล้วคลาดจากไสยศาสตร์</p> <p>3. การแบ่งครูขอ</p> <p>- เป็นพิธีกรรมเพื่อทำพิธีขออนุญาตเป็นครูขอหลักจากที่ช่างขอได้เรียนวิชาความรู้และฝึกฝนเกิดความชำนาญ จนสามารถแยกคณะขอเป็นของตนเอง และต้องการเป็นครูสอนขอสืบทอดให้ลูกศิษย์รุ่น ต่อๆไป</p> <p>4. การกินอ้อ</p> <p>- เป็นพิธีกรรมเกี่ยวกับความเชื่อในเรื่องการช่วยเสริมสร้างสติปัญญาและการจดจำบทขอซึ่งคำว่า อ้อ เป็นภาษาท้องถิ่นว่า อ่องอ้อ หมายถึง มันสมองหรือ สติปัญญา</p>

## ตารางที่ 4.1 (ต่อ)

เกณฑ์	ข้อค้นพบ
2.1.2 ความเป็นล้านนาผ่านทำนองเพลงซอล้านนา	<ol style="list-style-type: none"> <li>ใช้ในการสื่อสารเพื่อบ่งบอกความเป็นเพลงพื้นบ้านของล้านนา</li> <li>ใช้เพื่อให้เหมาะสมกับกาลเทศะ ตามเนื้อเรื่องและอารมณ์ของการขอ</li> <li>ทำนองหลักๆก็จะได้แก่ ทำนองตั้งเชิงใหม่ ทำนองจะปู ทำนองละม้าย ทำนองพม่า ทำนองเงี้ยว ทำนองอื้อ ทำนองปั่นฝ้าย เป็นต้น</li> </ol>
2.1.3 ความเป็นล้านนาผ่านภาษาคำเมือง	<ol style="list-style-type: none"> <li>สามารถใช้ในการสื่อสารเพื่อสร้างอัตลักษณ์ร่วมของความเป็นชุมชน</li> <li>การสะท้อนถึงการเป็นสื่อที่ตอบสนองความสัมพันธ์ของชุมชน</li> <li>ใช้ “ภาษามะเก่า” หรือ ภาษาคำเมืองโบราณ</li> </ol>
2.1.4 การวางความสัมพันธ์ทางโลกและทางธรรม	<ol style="list-style-type: none"> <li>การทำหน้าที่เป็นปราชญ์ชาวบ้านของช่างซอจึงมาจากการนำวิชาความรู้ และหลักธรรมทางพุทธศาสนา มาขอให้สอดคล้องกับวิถีชีวิตของผู้ชม</li> <li>เป็นการเชื่อมจักรวาลวิทยาแบบพุทธให้เข้ากับชาวบ้าน เนื่องจากเป็นช่วงพิธีกรรมที่ต้องการความศักดิ์สิทธิ์ และความเป็นสิริมงคลแต่หลังพิธีกรรมจะเป็นช่วงโลกีย์</li> </ol>
2.1.5 การปลูกฝังคุณธรรมทางพุทธศาสนา	<p>ช่างซอส่วนใหญ่ศึกษาหาความรู้เกี่ยวกับจารีตขนบธรรมเนียมประเพณี ศิลปวัฒนธรรมและพุทธศาสนา โดยเฉพาะทางพุทธศาสนา เนื่องจากพุทธศาสนาเกี่ยวข้องกับวิถีชีวิตชาวล้านนาอย่างใกล้ชิดและสอดคล้องหลักคำสอนในเนื้อหาของการแสดงซอ</p>

ตารางที่ 4.1 (ต่อ)

เกณฑ์	ข้อค้นพบ
2.1.6 การให้สาระและบันเทิงแฝงการปลดปล่อยทางเพศ	ช่างซอจะแสดงซอแบบสนุกสนานรื่นเริง เอาใจผู้ชม มีการปะทะคารมหยอกล้อเกี่ยวพาราสิกันระหว่างช่างซอชาย-หญิง ที่เป็นคู่ถ้อยด้วย ซึ่งเป็นเรื่องลามกอนาจาร สองแง่สองงาม ทำให้ได้รับความสนใจและสร้างบรรยากาศของงานให้มีความคึกคัก มีชีวิตชีวา ซึ่งเป็นวิถีชาวบ้านของชุมชนล้านนาตอบสนองความต้องการพื้นฐานทางด้านจิตใจเรื่องแรงขับทางเพศของมนุษย์

ตารางที่ 4.2 ตารางสรุปคุณลักษณะของเพลงซอในด้านการสื่อสารในการแสดง

เกณฑ์	ข้อค้นพบ
1. ช่างซอ 1.1 รุ่นของช่างซอ	1. แบ่งตามการเคารพนับถือตามอายุและประสบการณ์ในการซอได้ ออกเป็น 2 รุ่นคือ ช่างซอรุ่นครู และ ช่างซอรุ่นศิษย์ 2. ช่างซอรุ่นครูเป็นช่างซอที่มีอายุตั้งแต่ 60 ปีขึ้นไป ที่พบมีแต่เพศชาย มีประสบการณ์ในการซอมากกว่า 50 ปี มีความอาวุโสทั้งวัยวุฒิและคุณวุฒิ ได้รับความเคารพนับถือ ยกย่องถูกเรียกในกลุ่มช่างซอด้วยตนเองว่าเป็น “พ่อครู” 3. ช่างซอรุ่นศิษย์ มีอายุตั้งแต่ 45 ปีขึ้นไป ทั้งเพศชายและเพศหญิง มีประสบการณ์ในการซอมากกว่า 30 ปีขึ้นไป ผ่านการฝึกฝนและเรียนซอมาจากพ่อครูแม่ครู

ตารางที่ 4.2 (ต่อ)

เกณฑ์	ข้อค้นพบ
<p>1.2 คุณสมบัติ</p> <p>1.3 สถานภาพ</p> <p>1.4 วัตถุประสงค์ในการแสดง</p> <p>1.5 บทบาทของช่างขอ</p> <p>2. สาร (message)</p> <p>2.1 ลักษณะเนื้อหา</p>	<p>1. ส่วนใหญ่เป็นเพศชาย ที่ผ่านการบวชเรียน</p> <p>2. การมีพรสวรรค์ ใจรักใฝ่รู้ และปฏิภาณกวี</p> <p>3. มีความรู้ทางโลกและทางธรรม (เน้นทางธรรม)</p> <p>1. ขอเป็นอาชีพเสริมโดยอาชีพหลักคือด้านเกษตรกรรม ได้แก่ การทำนา</p> <p>1. ให้สาระและความบันเทิงที่เกี่ยวข้องกับพิธีกรรม ความเชื่อทางศาสนา และวิถีชีวิตของชาวล้านนา</p> <p>2. หารายได้เสริมให้กับครอบครัว</p> <p>- ขอทางธรรม(เนื้อหาทางธรรมเกี่ยวข้องกับพุทธศาสนา และลักษณะงาน เน้นทางพุทธศาสนาที่เกี่ยวข้องกับงานที่ไปแสดง ความเชื่ออำนาจลึกลับ เนื้อหาธรรมชาติ ภูติผี วิญญาณ)</p> <p>2. ช่วงบ่าย</p> <p>- ขอเกี่ยวกับบ่าวสาว (สภาพสังคม ประเพณี วิถีชีวิต คติชาวบ้าน)</p> <p>3. ช่วงค่ำ</p> <p>- ขอเก็บนก (การเสียดสีสังคมจากการถูกกดขี่โดยอำนาจรัฐจากส่วนกลาง)</p> <p>1. เป็นการจับร้องตามทำนองประกอบเครื่องดนตรีพื้นเมือง</p> <p>2. มี 3 รูปแบบประกอบด้วยขอเดี่ยว ขอคู่ และขอเป็นหมู่คณะ (นิยมขอคู่ เนื่องจากได้อรรถรสในการชมมากกว่า)</p>

ตารางที่ 4.2 (ต่อ)

เกณฑ์	ข้อค้นพบ
2.2 รูปแบบการแสดง	มี 4 ขั้นตอนประกอบด้วย
	1. การไหว้ครูก่อนการแสดง
	2. การขึ้นต้นบทขอ
	3. การแสดงขอ
	4. การจบขอ
2.3 ขั้นตอนการแสดง	1. ทางธรรม ซึ่งเป็นส่วนที่เป็นนามธรรม
	เกี่ยวข้องกับพิธีกรรมความเชื่อของชาวล้านนา
	มิได้ให้การแสดง ความศักดิ์สิทธิ์ เกี่ยวกับมิติ
	ทางด้านศาสนาและจิตวิญญาณ
	2. ทางโลกตามวิถีชาวบ้าน เป็นการแสดงทั้ง
	ท่าทาง เสียงดนตรี เสียงเพลงที่เน้นความ
	สนุกสนาน เช่น การถาม-ตอบ เรื่องทางเพศ
	การใช้คำพวนทางลามกอนาจารอย่างมีชั้นเชิง
	ประกอบท่าทางในการหยอกล้อ เกี่ยวพาราสิ
	กันระหว่างช่างขอชายหญิง
2.4 ประเภทของเพลงขอ	1. งานสำคัญทางพุทธศาสนา เช่น ฉลองศาลา
	การเปรียญ การขึ้นพระธาตุ งานยกช่อฟ้า
	2. งานบุญประเพณีตามเทศกาลเช่น งาน
	ตานก๋วยสลาก งานป่าเวณีปีใหม่เมือง
	3. งานมงคล เช่น งานบวชลูกแก้ว (บวชเณร)
	งานขึ้นบ้านใหม่ งานแต่งงาน

## ตารางที่ 4.2 (ต่อ)

เกณฑ์	ข้อค้นพบ
<p>3. ช่องทางการสื่อสาร</p> <p>3.1 วาระโอกาส</p> <p>3.2 สถานที่</p> <p>4. ผู้รับสาร</p> <p>4.1 ประเภทของผู้รับสาร</p> <p>4.1.1 เจ้าภาพหรือผู้ว่าจ้าง</p> <p>4.1.2 ผู้ชมหรือผู้ฟัง</p> <p>4.2 ความสัมพันธ์ระหว่างผู้ชมกับช่างขอ</p>	<p>1. ช่วงเช้า</p> <p>1. เป็นผู้ให้ความรู้ (Educator) เปรียบเสมือน “ปราชญ์ชาวบ้าน”</p> <p>2. เป็นผู้ให้ความบันเทิง (Entertainer)</p> <p>3. งานอวมงคล เช่น ทำบุญปอยข้าวสังข์ (ทำบุญทานหาผู้ที่ล่วงลับไปแล้ว)</p> <p>4. งานพิธีกรรมของช่างขอ เช่น ขอรับครู ขอแบ่งครู</p> <p>- เป็นการแสดงสดบนเวทีที่เรียกว่า “พามขอ” ตามสถานที่จัดงาน เช่น ที่วัด บ้าน ช่าง (ลาน) สาธารณะของหมู่บ้าน</p> <p>- เป็นกลุ่มเป้าหมายที่สำคัญในการแสดงขอแต่ละงาน เนื่องจากเป็นผู้จ่ายค่าตอบแทนแก่คณะขอ ช่างขอต้องขอเอาใจเจ้าภาพนอกจากนั้น การว่าจ้างช่างขอที่มีชื่อเสียงไปแสดงในงาน ยังเป็นการบ่งบอกถึงสถานภาพของเจ้าภาพอีกทางหนึ่งด้วย เป็นค่านิยมที่แสดงถึงความมีฐานะ ความมีเกียรติของเจ้าภาพ</p> <p>- เป็นที่นิยมฟังในกลุ่มผู้สูงอายุ และกลุ่มคนวัยกลางคนขึ้นไป แต่ก็จะมีกลุ่มเด็กและกลุ่มเยาวชนติดตามไปชม ส่วนมากชมอย่างมีสุนทรีย์ในการชม</p> <p>สามารถมีปฏิสัมพันธ์ (Interactive) หรือมีส่วนร่วม (Participation) กับช่างขอได้</p>

ตารางที่ 4.3 ตารางสรุปคุณลักษณะของเพลงซอล้านนาในด้านบทบาทหน้าที่

เกณฑ์	ข้อค้นพบ
<p>1. บทบาทหน้าที่ในระดับปัจเจกบุคคล</p> <p>1.1 การพัฒนาตนเอง</p> <p>1.1.1 การฝึกความมานะและอดทน</p> <p>1.1.2 การทบทวนและเพิ่มพูนความรู้</p> <p>1.1.3 การฝึกปฏิภาณไหวพริบ</p> <p>1.1.4 การฝึกจินตนาการและความคิดสร้างสรรค์</p> <p>1.2 การให้ความรู้</p>	<p>- ต้องเรียนบทขอแบบปากต่อปาก เนื่องจากครูขอบางท่านไม่รู้หนังสือ แต่ถ้าครูขอออกเขียนได้ก็จะเขียนบทขอให้ลูกศิษย์ฝึกอ่าน ฝึกท่องที่ละบทสองบท ซึ่งต้องอาศัยการจำที่ดี ต้องตั้งใจฟัง ฝึกท่องหลายๆ รอบ บางที่ต้องฝึกใส่ทำนองซอลงในเนื้อร้องไปด้วย</p> <p>- ต้องนำไปสอดแทรกในเนื้อหาที่ขอได้อย่างน่าเชื่อถือ โดยเฉพาะเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับพุทธศาสนาและประเพณี ความเชื่อต่างๆ ที่ต้องมาจากการศึกษาค้นคว้าหาความรู้และข้อเท็จจริง สามารถค้นหรือต่อบทขอได้โดยไม่จำเป็นต้องใช้การท่องจำจากเนื้อร้อง เนื่องจากมีความรู้ความเข้าใจในภาษาวรรณศิลป์ของการขอ การขึ้นการลง การสัมผัส และสามารถร้อยเรียงเหตุการณ์รอบๆตัวมาขอได้</p> <p>ช่างขอที่มีประสบการณ์ จะมีจินตนาการในการขอ ที่มาจากใจรักและซึมซับอยู่สายเลือด สามารถร้องเพลงซอล้านนาได้ทุกโอกาสในการใช้ชีวิตประจำวัน</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. สร้างบรรยากาศของความสนุกสนาน เพลิดเพลิน ให้คลายความเหนื่อยยากวิตกกังวล</li> <li>2. สนองสัญชาตญาณแรงขับทางเพศของมนุษย์ ปู่ชุนเป็นการผูกสัมพันธ์กันที่สร้างแรงเกาะเกี่ยวทางสังคม (Social Cement) โดยมีการแสดงขอเป็นตัวเชื่อม</li> </ol>

ตารางที่ 4.3 (ต่อ)

เกณฑ์	ข้อค้นพบ
<p>1.3 การให้ความบันเทิง</p> <p>2. บทบาทหน้าที่ในระดับชุมชน</p> <p>2.1 การสร้างความสัมพันธ์ร่วมกันของคนในชุมชน</p> <p>2.2 การสอนคนในชุมชน</p> <p>2.3 การสะท้อนวิถีชีวิตและภูมิปัญญาล้านนา</p> <p>3. บทบาทหน้าที่ในระดับสังคม</p> <p>- การบ่งบอกตัวตนและสร้างอัตลักษณ์ร่วม</p> <p>3.1 การแต่งกาย</p> <p>3.2 เครื่องดนตรีประกอบ</p> <p>3.3 ภาษาพื้นเมือง</p>	<p>ช่างซอจะมีสถานภาพเป็นปราชญ์ชาวบ้าน มีความรอบรู้ทั้งทางโลกและทางธรรมมากกว่าชาวบ้านทั่วไปจึงเชื่อมความสัมพันธ์ระหว่างทางโลกกับทางธรรมเข้าหากัน</p> <p>นำเสนอให้เห็นถึงวิถีชีวิต ความเชื่อ ค่านิยม ขนบธรรมเนียมประเพณีของชาวล้านนา เนื่องจากวรรณกรรมที่นำมาร้องเกี่ยวข้องกับเรื่องราวที่เกิดขึ้นในวิถีชีวิต ซึ่งให้เห็นการดำรงชีวิตและภูมิปัญญาในด้านต่างๆ</p> <p>- การแต่งกายระหว่างแสดงด้วยชุดพื้นเมืองที่</p> <p>1. การให้ความรู้และประสบการณ์ทั้งเกี่ยวกับประวัติศาสตร์ ศิลปะ วัฒนธรรม และประเพณีของล้านนา รวมถึงประสบการณ์ชีวิตภายนอกชุมชน</p> <p>2. สมัยก่อน สถาบันการศึกษาหลักในการให้ความรู้ คือ วัด และการที่ช่างซอส่วนใหญ่เคยบวชเรียนมาก่อน จึงสามารถนำความรู้ที่ได้ศึกษามาเผยแพร่ผ่านการแสดงซอ</p> <p>เน้นความเรียบง่ายตามแบบวิถีชาวบ้าน</p> <p>- เครื่องดนตรีพื้นเมืองประกอบประเภท ปี่จุม และซิง</p> <p>- การใช้ภาษาพื้นเมืองคือ “ภาษาคำเมือง” (บางเนื้อเพลงจะเป็น “คำเมืองมะเก่า”)</p>



ตารางที่ 4.4 สรุปคุณลักษณะของเพลงซอล้านนาในด้านการต่อรอง

เกณฑ์	ข้อค้นพบ
1. การต่อรองกับผู้ว่าจ้าง	<p>1. การต่อรองก่อนรับงาน ด้วยสถานภาพของช่างซอล้านนาในอดีต ที่เป็นผู้มีชื่อเสียง ได้รับการยอมรับนับถือจากชาวบ้าน และมีงานชุกในช่วงเทศกาล ทำให้ช่างซอล้านนามีโอกาสเลือกงานการต่อรองเป็นไปในลักษณะ“คนเลือกงาน”</p> <p>2. การต่อรองระหว่างการแสดง ในระหว่างการแสดงซอล้านนา ยังมีการพยายามต่อรองเอาใจเข้าภาพ เพื่อเพิ่มมูลค่าให้กับตนเอง และโอกาสในการแสดงครั้งต่อไป</p> <p>3. อำนาจในการต่อรองไม่ได้ขึ้นอยู่กับผู้ว่าจ้างแต่เพียงผู้เดียว แต่เป็นไปด้วยประโยชน์ต่างตอบแทน เนื่องจากผู้ว่าจ้างก็จะต้องการคณะซอล้านนาที่มีชื่อเสียง เพื่อให้สมฐานะ ขณะที่ช่างซอล้านนามีโอกาสเลือกงานที่มีข้อเสนอที่ดีกว่า</p> <p>4. ส่วนมากผู้ว่าจ้างกับช่างซอล้านนาจะรู้จักกันเนื่องจากสมัยก่อนชุมชนยังมีขนาดเล็ก และจะติดต่อกันเอง</p>
2. การต่อรองกับผู้ชม	<p>1. อำนาจจะอยู่ที่ช่างซอล้านนา ในการต่อรองระหว่างการแสดงซอล้านนา ให้ผู้ชมเกิดความพึงพอใจ โดยช่างซอล้านนามีประสบการณ์ จะอาศัยการสังเกตบรรยากาศและวิเคราะห์ผู้รับสาร เพื่อให้ผู้ชมเกิดความพึงพอใจ</p> <p>2. ช่างซอล้านนาได้ใช้อำนาจในการเปลี่ยนพามซอล้านนาจากพื้นที่ที่เชื่อมความสัมพันธ์ให้เข้ากับชาวบ้าน กลายเป็นพื้นที่ของการนำเรื่องทางโลกย์ (profane) ขึ้นมาซอล้านนา เพื่อให้ผู้ฟังได้รับความสนุกสนานบันเทิง</p>

ตารางที่ 4.4 (ต่อ)

เกณฑ์	ข้อค้นพบ
3. การต่อรองกับทางรัฐ/ราชการ	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. การแสดงขอเป็นวิธีการปลดปล่อยจากการถูกรอบงำอย่างชอบธรรมที่ชาวบ้านจะสามารถต่อรองได้ โดยลักษณะการต่อรองผ่านรูปแบบการขอที่เรียกว่า “ขอเก็บนก”</li> <li>2. การแสดงขอเป็นพื้นที่ของการสร้างความคิดที่เป็นความคิดดั้งเดิมเก่าแก่ของชาวบ้านกับการปะทะต่อรองอำนาจโดยชอบธรรมของชาวบ้านต่อเจ้านายจากส่วนกลาง</li> </ol>

ตารางที่ 4.5 ตารางสรุปคุณลักษณะของเพลงขอล้านนาในด้านเครือข่าย/รูปแบบความสัมพันธ์

เกณฑ์	ข้อค้นพบ
<ol style="list-style-type: none"> <li>1. เครือข่าย/รูปแบบความสัมพันธ์ภายใน             <ol style="list-style-type: none"> <li>1.1 เครือข่าย/รูปแบบความสัมพันธ์ระหว่างครูชอกับลูกศิษย์</li> </ol> </li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. ครูชอเป็นศูนย์กลางในการฝึกสอน การฝากตัวเป็นศิษย์และเรียนรู้โดยติดตามครูเป็นสิ่งสำคัญ ดังนั้นครูชอและลูกศิษย์จะมีความเคารพรักและผูกพันกันเป็นอย่างมาก</li> <li>2. การแสดงความเคารพต่อครูบาอาจารย์ผ่านพิธีไหว้ครู ที่ศักดิ์สิทธิ์ และปฏิบัติสืบทอดกันมานาน เป็นสิ่งที่ยึดเหนี่ยวและทำให้เครือข่ายช่างชอในจังหวัดเชียงรายยังคงมีแรงเกาะเกี่ยว</li> </ol>

## ตารางที่ 4.5 (ต่อ)

เกณฑ์	ข้อค้นพบ
<p>1.2 เครือข่าย/รูปแบบความสัมพันธ์ระหว่างช่างขอ</p>	<p>1. อยู่ในกลุ่มเล็ก นับถือตามระดับความอาวุโส ไม่ต้องกระชับความสัมพันธ์มากนัก เพราะรู้จักกันเป็นอย่างดี ซึ่งโอกาสได้แสดงร่วมกันก่อให้เกิดความผูกพันกันและสร้างสายสัมพันธ์ทางสังคม (Social Bonds)</p> <p>2. มีการแข่งขันประชันกันอยู่บ้าง ดังนั้นจึงเป็นวิธีหนึ่งในการเผยแพร่ความรู้ความสามารถของตนเอง ให้เป็นที่ยอมรับในกลุ่มช่างขอด้วยกัน และคนในท้องถิ่นและเป็นการลับฝีมือ</p>
<p>1.3 เครือข่าย/รูปแบบความสัมพันธ์ของผู้ชม</p>	<p>1. เครือข่ายผู้ชมกับช่างขอ บางทีก็แยกออกจากกันยาก โดยผู้ฟังสามารถมีส่วนร่วมในการแสดงขอ</p> <p>2. ผู้ชมในชุมชนท้องถิ่นขนาดเล็ก มีวิธีการติดต่อสื่อสารถึงกัน เพื่อตรวจสอบข้อมูล และเลือกช่างขอที่มีคุณสมบัติตรงตามที่ต้องการ</p>
<p>1.4 เครือข่าย/รูปแบบความสัมพันธ์ระหว่างช่างขอกับผู้ชม</p> <p>2. เครือข่าย/รูปแบบความสัมพันธ์ภายนอก</p> <p>- เครือข่าย/รูปแบบความสัมพันธ์กับทางรัฐ/ ราชการ</p>	<p>- สำหรับผู้ชมในชุมชนของท้องถิ่นเอง ไม่พบลักษณะเครือข่ายที่ชัดเจน แต่ผู้ชมที่อยู่ต่างถิ่นพบว่ายังคงเหนียวแน่น</p> <p>- การมีเครือข่ายที่แน่นแฟ้นกับทางราชการ ซึ่งในอดีตเป็นเจ้าผู้ครองนคร ทำให้เพลงขอล้านนาได้รับการยกระดับจากวัฒนธรรมราษฎร์เป็นวัฒนธรรมหลวง และการเกรงกลัวต่ออำนาจของทางราชการของชาวบ้านก็ลดน้อยลงเนื่องจากการได้รับการคุ้มครอง</p>

ตารางที่ 4.6 ตารางสรุปคุณลักษณะของเพลงซอล้านนาในด้านการบริหารจัดการ

เกณฑ์	ข้อค้นพบ
<p>1. การจัดการตนเอง</p> <p>2. การจัดการสมาชิกในวง</p>	<p>1. ต้องใช้ความมีวินัยต่อตนเองในการฝึกฝน ไม่ ว่าจะเป็นการจัดการเรื่องเวลาส่วนตัว เวลาต้อง ปรนนิบัติรับใช้พ่อครูแม่ครูเวลาในการฝึกท่อง บทขอ</p> <p>2. การอยู่ในฐานะเป็นปราชญ์ชาวบ้าน และมี สถานภาพทางสังคม ทำให้การดำเนินชีวิตต้อง ระมัดระวัง บางคนถึงขนาดต้องปฏิบัติตนตาม หลักพุทธศาสนาเพื่อให้เกิดความน่าเชื่อถือ</p> <p>1. หัวหน้าคณะ ซึ่งเป็นช่างซอด้วย ทำหน้าที่ การบริหารจัดการสมาชิกในคณะ โดยมีหน้าที่ สำคัญคือ เป็นผู้ควบคุมรับผิดชอบบริหาร กิจการภายในคณะเป็นไปด้วยความเรียบร้อย การแบ่งจัดสรรภาระหน้าที่ให้กับสมาชิกการ ควบคุมดูแลให้การแสดงเป็นไปตาม กำหนดการติดต่อประสานและรับงาน การ จัดสรรรายได้ให้แก่สมาชิกอย่างยุติธรรม</p> <p>2. หัวหน้าคณะจะกำหนดข้อปฏิบัติไว้ ซึ่งบาง ข้อยังคงมีอิทธิพลเรื่องความเชื่อในการแสดง</p> <p>3. กลไกการบริหารจัดการโดยใช้ความเคารพ ต่อครู ทั้งครูที่มีชีวิตอยู่และครูที่เสียชีวิตไปแล้ว สร้างความกตัญญูและการปฏิบัติตาม ขนบธรรมเนียมที่ยึดถือกันมา</p>

## ตารางที่ 4.6 (ต่อ)

เกณฑ์	ข้อค้นพบ
<p>3. การจัดการเรื่องรูปแบบการแสดง</p> <p>4. การจัดการเรื่องอุปกรณ์ประกอบการแสดง</p> <p>5. การบริหารจัดการเรื่องรายได้</p>	<p>1. หัวหน้าวงจะจัดการรูปแบบให้เหมาะสมและถูกใจผู้ชมให้มากยิ่งขึ้น เพื่อให้คณะอยู่ต่อไป</p> <p>2. รูปแบบขึ้นอยู่กับลักษณะงานและระยะเวลาในการแสดงขอ</p> <p>3. พบว่ามีความพยายามของช่างขอที่จะนำเสนอรูปแบบใหม่ในการจัดการแสดง โดยนำเสนอขอในรูปแบบการแสดงละครขอ</p> <p>- อุปกรณ์ที่เกี่ยวข้องก็จะเป็นพวกเครื่องดนตรีที่ใช้ในการบรรเลงประกอบการแสดง ได้แก่ เป็จุม และซิง เป็นหลัก ซึ่งผลิตจากวัสดุท้องถิ่น พวกไม้ ไม้ไผ่ หาซื้อง่าย ราคาไม่แพง พกพาสะดวก ไม่มีการขนย้าย สามารถนำไปพร้อมช่างเป็จิง ได้สะดวก ดังนั้นในยุคนี้จึงไม่มีปัญหาเกี่ยวกับเครื่องดนตรีที่ใช้ ทั้งในแง่การบริหารจัดการและการบำรุงรักษา</p> <p>- หัวหน้าคณะบริหารจัดการเรื่องรายได้ ค่าจ้างให้แก่สมาชิก โดยใช้หลักการจ่ายเงินจะจ่ายให้ทันทีที่มีการแสดงจบลง โดยหัวหน้าคณะจะเป็นผู้จัดสรรรายได้ต่อสมาชิกในคณะทั้งหมดซึ่งหลังจากหักค่าใช้จ่ายอื่นๆ เช่นค่าเช่าเหมารถและค่าติดต่อแล้วก็จะจัดสรรปันส่วนให้เท่าๆกัน</p>

จากตารางสรุปการวิเคราะห์คุณลักษณะของเพลงขอทั้ง 6 ด้าน ได้ข้อค้นพบที่สำคัญของการปรับตัวในยุคดั้งเดิม คือ ยังคงคุณลักษณะที่สืบทอดมาตั้งแต่อดีตไว้ค่อนข้างมาก โดยมีการปรับเปลี่ยนเฉพาะส่วนเปลือก หรือกระเปาะบางส่วนเท่านั้นยุคนี้แม้ประเภทของการขออาจจะไม่หลากหลายแต่ในแง่ของความคิดสร้างสรรค์ที่ปรากฏในเนื้อหากลับมีหลากหลายเช่น การสร้างสรรค์ทำนองเพลงใหม่ๆ การแต่งบทขอตามวิถีชีวิตในยุคที่มีความไพเราะและถูกต้องตามฉันทลักษณ์เป็นต้นและแม้จะเป็นการสืบทอดแบบมุขปาฐะเป็นหลักแต่ผู้เรียนรู้ก็ตั้งใจใฝ่ศึกษาด้วยความ

วิธีระอุตสาหะ สามารถเข้าถึงจิตวิญญาณและนำมาขับร้องด้วยลีลาเฉพาะที่เกิดจากความเข้าใจลึกซึ้ง ในคุณค่าและความหมาย ซึ่งเครื่องดนตรีประกอบได้แก่ ปี่จุมและซึง ใช้เป็นเครื่องดนตรีหลัก เป็น ส่วนประกอบที่เพิ่มสุนทริยะในการรับชมเพลงขอแบบดั้งเดิมจึงมีความโดดเด่นทั้งทำนองและ ภาษาแบบล้านนาโดยช่างขอและผู้ชมมีความรู้/ความเข้าใจร่วมกัน

นอกจากนี้ ผู้ที่จะเป็นช่างขอส่วนใหญ่ผ่านการบวชเรียนมีความนับถือกันตามอาวุโสทำ ให้ช่างขอสามารถแสดงบทบาทหน้าที่ในฐานะปราชญ์ชาวบ้านได้เป็นอย่างดีรวมถึงการร้อยรัด จิตใจด้วยการมีพิธีกรรมไหว้ครูที่ศักดิ์สิทธิ์ ที่ช่างขอให้ความสำคัญเป็นอย่างมาก เป็นการเชื่อมโยง ระหว่างทางโลกและทางธรรมที่แนบแน่นมาแต่อดีตทำให้ช่างขอมีอำนาจในการต่อรองสูงแม้ ความสัมพันธ์ด้านเครือข่ายและรูปแบบความสัมพันธ์จะไม่ชัดเจน เนื่องจากช่างขอในอดีตจะต่าง คนต่างอยู่ โดยจะเป็นลักษณะต่างมีพื้นที่ของตนเองแต่ในระดับคณะก็จะมีหัวหน้าคณะบริหารจัดการกันเองแบบครอบครัวอย่างมีประสิทธิภาพเป็นที่ยอมรับกันในคณะ

## บทที่ 5

### ยุคขอปะทะสื่อมวลชน:

#### จากวัฒนธรรมพื้นบ้านสู่วัฒนธรรมประชานิยม

แม้เพลงขอแบบดั้งเดิมที่ดำรงอยู่คู่สังคมล้านนามาเป็นระยะเวลาอันยาวนานตั้งแต่โบราณกาล สืบมานั้น จะได้รับความนิยมอย่างแพร่หลายและเกี่ยวข้องกับชาวล้านนามากเพียงใด แต่เมื่อถึงยุคที่สังคมโลกมีการเปลี่ยนแปลง ซึ่งประเทศไทยได้รับอิทธิพลจากแนวคิดความทันสมัย (Modernization) จากประเทศในโลกระหว่างสงคราม มาตั้งแต่ช่วงปี พ.ศ. 2504 ที่เกิดกระแสการพัฒนาประเทศแนวทางใหม่ โดยนำแนวคิดการพัฒนาจากประเทศที่มีความเจริญของโลกตะวันตกเข้ามาเป็นนโยบายหลักในการพัฒนาประเทศ ซึ่งในยุคนี้ พบว่า สื่อรูปแบบใหม่ ได้แก่ สื่อมวลชนได้ถูกนำมาใช้เป็นเครื่องมือในการสื่อสารเพื่อการพัฒนาของหน่วยงานทั้งภาครัฐและเอกชน โดยถูกใช้เป็นสื่อในการเผยแพร่แนวคิด นวัตกรรม ความทันสมัยในแบบตะวันตก ด้วยคุณสมบัติด้านเทคโนโลยีการสื่อสารที่สามารถเผยแพร่กว้างไกล และเข้าถึงอย่างรวดเร็ว โดยเฉพาะการเข้าถึงพื้นที่ในท้องถิ่น

ในยุคนี้ ประมาณปี พ.ศ. 2504– 2535 นอกจากสื่อมวลชนจะถูกใช้เป็นเครื่องมือในการสื่อสารเพื่อการพัฒนาของภาครัฐแล้ว ภาคธุรกิจและเอกชน ก็ยังได้มองเห็นช่องทางและใช้สื่อมวลชนเพื่อหวังผลในเชิงพาณิชย์ ไม่ว่าจะเป็นในรูปแบบการโฆษณาประชาสัมพันธ์เพื่อขายสินค้าในท้องถิ่น หรือการใช้ร่วมกับสื่อพื้นบ้านคือ เพลงขอเพื่อเพิ่มช่องทางในการเข้าถึงกลุ่มผู้บริโภคเป้าหมาย โดยช่างขอสามารถใช้เป็นสื่อบุคคลเพื่อดึงดูดความสนใจให้ซื้อสินค้าและบริการควบคู่ไปกับสื่อมวลชนได้

ต่อมาสถานีวิทยุในภาคเหนือ ได้นำเอาเพลงขอมาออกอากาศทางวิทยุ ทำให้เพลงขอเป็นที่รู้จักแพร่หลายยิ่งขึ้น มีการพัฒนารูปแบบจากการร้องขอคู่เป็นการแสดงขอละคร ที่เรียกว่า ละครขอ ซึ่งได้รับความนิยมอย่างสูงจากผู้ฟัง ดังคำสัมภาษณ์จากนักจัดรายการอาวุโสของจังหวัดเชียงรายที่ว่า

“ขอเข้ามาเป็นสื่อเพื่อส่งเสริมสุขภาพ ในก้านรณรงค์ป้องกันโรคเอดส์ มีก้านเอาช่างขอไปอบรมเพื่อมาเผยแพร่ เริ่มแรกเป็นของหน่วยงานรัฐ ก็คือคณะกรรมการต่อต้านภัยเอดส์ภาคเหนือ โดยสำนักนายกร่วมกับ กระทรวงสาธารณสุข และเอกชนคือ มีชัย ต่อมาสถานีวิทยุ

สวท.มีก้านจัดประกวดขอเพื่อส่งเสริมวัฒนธรรมด้วย” (คำ ไพศาลสิทธิการ, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 1 กรกฎาคม 2556) ”

นอกจากนั้นการแสดงละครขอได้ขยายปริมาณจากสื่อวิทยุไปสู่สื่อโทรทัศน์ โดยในยุคนั้นเป็นการออกอากาศทางสถานีโทรทัศน์ท้องถิ่น ได้แก่สถานีโทรทัศน์ช่อง 8 ลำปาง (ปัจจุบันได้ย้ายไปรวมเป็นสถานีวิทยุโทรทัศน์แห่งประเทศไทย จังหวัดเชียงใหม่ ของกรมประชาสัมพันธ์) ซึ่งออกอากาศแพร่หลายในเขตภาคเหนือตอนบน และเป็นรายการหนึ่งที่ได้รับคามนิยมอย่างสูงจากผู้ชมโทรทัศน์

อาจกล่าวได้ว่าแม้สื่อมวลชนจะเข้ามาอิทธิพลมากยิ่งขึ้น ทั้งสื่อวิทยุและสื่อโทรทัศน์นั้น แต่ก็ได้มีส่วนช่วยสืบทอดเพลงขอของล้านนาไว้รวมถึงช่วยขยายพื้นที่และบทบาทหน้าที่ของเพลงขอและช่างขอในด้านอื่นๆ ตามมาอีกด้วย

จากการทบทวนเอกสารและการสัมภาษณ์เชิงลึกจากนักจัดรายการวิทยุท้องถิ่นพบว่า “สื่อมวลชนที่แพร่หลายในสังคมท้องถิ่นของจังหวัดเชียงรายยุคนั้น เป็นสื่อวิทยุมากกว่าสื่อโทรทัศน์ ซึ่งอาจเนื่องจากข้อจำกัดของการเข้าถึงสื่อโทรทัศน์ที่สมัยนั้นมีราคาค่อนข้างสูง ประกอบกับเชียงรายเป็นเมืองเล็กๆ ที่มีสภาพภูมิประเทศเป็นภูเขาสูงต่ำ สลับซับซ้อน ทำให้การเปิดรับสัญญาณของคลื่นโทรทัศน์ค่อนข้างลำบาก ต่างจากสื่อวิทยุที่มีราคาถูกลงกว่า มีคลื่นความถี่สูงส่งสัญญาณได้กว้างไกล ทำให้เข้าถึงชาวเชียงรายได้มากกว่า รวมทั้งศักยภาพของช่างขอเชียงรายในเวทีระดับล้านนาที่อาจจะไม่เทียบเท่าช่างขอที่มีชื่อเสียงจากจังหวัดเชียงใหม่” (สกุล วรสิทธิ์, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 3 พฤษภาคม 2556)

นอกจากนั้น การที่เพลงขอได้มีการบันทึกเสียง ลงแผ่นเสียง ซีดี หรือดีวีดี และนำเผยแพร่ผ่านสื่อมวลชนรูปแบบต่างๆ ยิ่งทำให้เพลงขอเป็นที่รู้จักอย่างกว้างขวางและเข้าถึงคนในท้องถิ่นอย่างสะดวกรวดเร็วมากขึ้น และเมื่อเทคโนโลยีทางการสื่อสารมีการพัฒนาอย่างไม่หยุดยั้ง การเติบโตของสื่อรูปแบบใหม่ที่มีความทันสมัย สะดวกสบายส่งผลต่อวิถีชีวิตของคน เพลงขอซึ่งยังคงดำรงอยู่ก็ได้มีการปรับตัวให้ตรงตามรสนิยมของผู้ฟังมากขึ้น เป็นรูปแบบเพลงขอที่ ซึ่งผู้วิจัยเรียกว่ายุค “เพลงขอปะทะสื่อมวลชน”

อย่างไรก็ตาม แม้สื่อพื้นบ้านในท้องถิ่นล้านนา อย่าง เพลงขอ จะต้องเผชิญกับสื่อรูปแบบใหม่ที่ทรงอิทธิพลอย่างสื่อมวลชน แต่พบว่า เพลงขอเป็นสื่อพื้นบ้านที่ได้มีความพยายามในการปรับตัวเข้าหาสื่อมวลชน ทำให้เพลงขอในท้องถิ่นยังคงได้รับความนิยม ทั้งเพลงขอรูปแบบดั้งเดิมในอดีตและมีการปรับรูปแบบใหม่ให้เหมาะสมกับคุณลักษณะของสื่อมวลชนที่เพิ่มขึ้นมา

ในบทนี้จะได้นำกล่าวถึงเพลงขอในยุคขอปะทะสื่อมวลชนที่เกิดขึ้นในบริบทของจังหวัดเชียงรายตามเกณฑ์คุณลักษณะที่สำคัญในการปรับตัว ตามลำดับดังต่อไปนี้

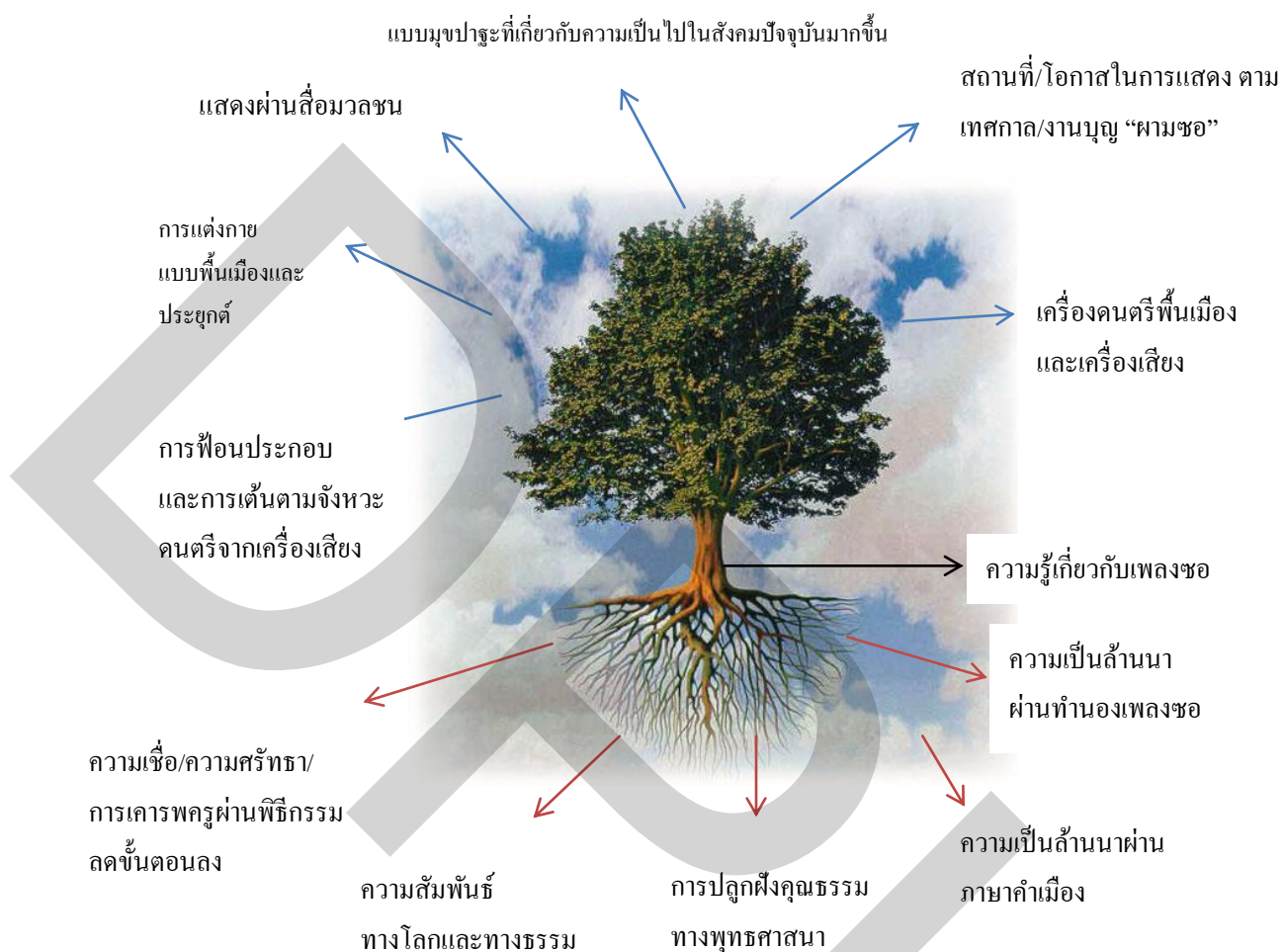


1. คุณลักษณะการปรับตัวด้านรูปแบบและเนื้อหา
2. คุณลักษณะการปรับตัวด้านกระบวนการสื่อสารในการแสดง
3. คุณลักษณะการปรับตัวด้านบทบาทหน้าที่
4. คุณลักษณะการปรับตัวด้านการต่อรอง
5. คุณลักษณะการปรับตัวด้านเครือข่ายและรูปแบบความสัมพันธ์
6. คุณลักษณะการปรับตัวด้านการบริหารจัดการ

ซึ่งผู้วิจัยได้ดำเนินการรวบรวมและวิเคราะห์ข้อมูลจากรายงาน การวิจัย บันทึกเอกสารต่างๆ และข้อมูลจากการสัมภาษณ์ช่างชอและกลุ่มผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้อง (Stakeholder) กับเพลงชอซึ่งได้รายละเอียดในแต่ละคุณลักษณะมีดังต่อไปนี้

#### 5.1 คุณลักษณะด้านรูปแบบและเนื้อหา

จากการวิเคราะห์ข้อมูลแล้วนำมาจัดระบบลง โครงของแผนภูมิต้นไม้แห่งคุณค่าและนำข้อมูลที่ได้อีกกลับไปตรวจสอบ (Cross – Check) กับผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องและช่างชอ สามารถอธิบายคุณลักษณะการปรับตัวด้านรูปแบบและเนื้อหาของเพลงชอได้ดังต่อไปนี้



ภาพที่ 5.1 แผนภูมิ “ต้นไม้แห่งคุณค่า” ของเพลงซอยุคซอปะทะสื่อมวลชน

ที่มา: จากการเก็บข้อมูลและการวิเคราะห์ของผู้วิจัยระหว่างปี 2551-2556

5.1.1 องค์ประกอบการปรับตัวของเพลงซอส่วนที่มองเห็น (Visible Part)

หากพิจารณาจากการปรับตัวในส่วนที่มองเห็นได้ชัดเจนของต้นไม้ได้แก่ ส่วนที่เป็น ลำต้นดอก ผล ใบ ซึ่งเปรียบเสมือนส่วนที่เป็นลักษณะรูปแบบ (Form) ของสื่อพื้นบ้านเพลงซอนั้นมี ดังต่อไปนี้

### 5.1.1.1 ส่วนที่เป็น ดอก ผล ใบของเพลงขอ

#### (1) การแสดงขอ

การแสดงขอในยุคนี้ ยังคงเป็นการนำเสนอเรื่องราวแบบมุขปาฐะที่เกี่ยวกับความเป็นไปในสังคมปัจจุบันมากขึ้นนอกเหนือจากเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับวรรณกรรมของท้องถิ่นที่ยังคงมีอยู่แต่ลดลงโดยนำมาจับตามทำนองขอแบบดั้งเดิมเพื่อให้ความบันเทิงแฝงด้วยสาระมีเนื้อเรื่องเป็นภาษาท้องถิ่น (คำเมือง) โดยช่างขอเป็นช่างขอ “รุ่นศิษย์” ที่สืบทอดมาจากยุคขอแบบดั้งเดิม ไม่ว่าจะป้าโก๋ อีต๋นป้าเก้อเต่าสมจิตร ทองสร้อยประพันธ์ จันทร์ตา (ชาย) จันตา (หญิง) สิงห์คำคำแสน เป็นต้นก็เขยิบขึ้นเป็นช่างขอ “รุ่นใหญ่” ซึ่งช่างขอที่สืบทอดกันมานี้ จะมีการนำเสนอเนื้อหาและมีลีลาการขอที่เป็นเอกลักษณ์มาจากพรสวรรค์และประสบการณ์ซึ่งแตกต่างกันไปสามารถนำเสนอเพลงขอออกสื่อได้ แต่ก็ต้องมีการปรับเนื้อหาให้เข้าถึงกลุ่มผู้ฟังที่มีความหลากหลายและระมัดระวังเรื่องการใช้คำขอให้มีเนื้อหาที่เหมาะสมกับผู้ฟังทุกเพศทุกวัย ให้มากยิ่งขึ้น

ดังคำกล่าวของช่างขอแม่ทองสร้อยที่ว่า “สื่อมวลชนเข้ามา ก่บ่ได้ปรับหยั่งนั้ (ไม่ได้เปลี่ยนแปลงอะไรมากนัก) ใจขอแบบมะเก่า (ยังคงรูปแบบการขอแบบเดิม) แต่หื้อ (ให้) มีความทันสมัยมากขึ้น เมื่อต้องขอออกสื่อบ่ดีขอหยาบ สำคัญตี้ยะใดหื้อคนฟังจำเฮาได้ (สำคัญที่ทำอะไรให้ผู้ชมจำได้)” (สร้อยสุดาภิราษฎร์, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 1 สิงหาคม 2554)

ซึ่งการขอในยุคนี้ ยังมีทั้งการขอแบบดั้งเดิมตามงานบุญประเพณีต่างๆ และการเพิ่มช่องทางในการขอผ่านสื่อมวลชนโดยช่างขอที่สามารถพัฒนาศักยภาพของตนเองให้น่าสนใจก็จะมีโอกาสได้รับการว่าจ้างให้ขอตามงานต่างๆ และขอออกอากาศทางสถานีวิทยุหรือสถานีโทรทัศน์มากยิ่งขึ้น

#### (2) สถานที่ในการแสดง

สถานที่ในการแสดงขอในยุคขอปะทะสื่อมวลชนนี้พบว่าถ้าเป็นลักษณะขอปีแบบยุคดั้งเดิมที่ยังคงอยู่ก็จะนิยมจัดแสดงในสถานที่ตามงานบุญประเพณี และงานรื่นเริงต่างๆ แต่จะไม่พบลักษณะที่นำไปร้องเกี่ยวสาวตามบ้านอีกเนื่องจากลักษณะการตั้งถิ่นฐานบ้านเรือนและวิถีชีวิตของผู้คนเปลี่ยนไป มีการอพยพย้ายถิ่น ความเป็นสังคมชนบทถึงเมืองมากขึ้น โดยตามงานต่างๆ ก็จะมีการจัดสถานที่ให้แสดงในลักษณะ “ผามขอ” หรือเวทีแต่ขยายสถานที่แสดงไปตามสื่อต่างๆ มากขึ้น โดยเฉพาะทางสื่อวิทยุ ที่นิยมจ้างช่างขอไปร้องออกอากาศ ทั้งร้องสดและอัดเทปรายการ

“งานบุญ งานปอยนี้ก็ยังมินักอยู่แต่ก็จะมินายห้างมาจ้างหื้อ ไปฮ้อง (จ้างให้ไปร้อง) ออกอากาศ ทางสถานีวิทยุบางดี (ที่) ต้องไปอัดเทปข้ามวันข้ามคืน” (สิงห์แก้ววงศัมูล, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 11 มีนาคม 2556)

สอดคล้องกับคำสัมภาษณ์ของปราชญ์ชาวบ้านของสถาบันไทยวน กลุ่มองค์กรอิสระที่มีบทบาทต่อการขับเคลื่อนการสืบสานภูมิปัญญาและวัฒนธรรมพื้นบ้านที่ว่า “อันดับหนึ่งน่าจะเป็นงานปอยหลวง งานบุญจะนั๊ก (เยอะ)” (รุ่ง ใจมา, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 10 เมษายน 2555)

เนื่องจากยุคนี้ เริ่มมีการนำเครื่องเสียงเข้ามาใช้ในการแสดงขอ เพื่อดึงดูดความสนใจจากผู้ชม ทำให้ลักษณะผามขอ ต้องมีความแข็งแรงมากขึ้น และอาจต้องมีการขยายพื้นที่ให้สามารถวางเครื่องเสียงได้ มีการใช้แผ่นไม้ที่ปูพื้น รองด้วยถังน้ำมันการใช้โครงเหล็กประกอบให้มีความแน่นหนา สามารถวางอุปกรณ์ประกอบต่างๆ ได้ดังที่ช่างขอแม่ทองสร้อยได้กล่าวไว้

“ผามขอก็จะเป็น (เป็น) เวทีใหญ่ขึ้นปูด้วยไม้เป็น (ไม้แผ่น) บนถังน้ำมันก้างเต็นท์เหยีย (กางเต็นท์) บ่ (ไม่) มีความงดงามความเป็นธรรมชาติ แบบตะก่อน (เหมือนในอดีต) ส่วนการขอออกสื่อวิทยุก็จะอาศัยการอัดเสียงเองใช้ (ใช้) วิทยุแบบอัดง่าย ๆ แล้วส่งเป็นเทปคลาสเสีทหื้อ (ให้) สถานี แต่ถ้าเป็นขอออกทีวีก็ไปอัดในห้องส่งดี (ที่) สถานี” (สร้อยสุคาภิราษฎร์, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 19 สิงหาคม 2556)



ภาพที่ 5.2 ลักษณะผามขอยุคปะทะสื่อมวลชน

### (3) การแต่งกาย

แม้จะได้รับอิทธิพลจากสื่อมวลชน และความทันสมัยตามแบบตะวันตก แต่การแต่งกายของช่างชอในยุคนี้ ยังคงรักษาความเรียบง่าย ตามเอกลักษณ์แบบพื้นเมือง ซึ่งในงานบุญตามประเพณีก็จะเป็นชุดเรียบง่ายแบบพื้นเมือง แต่ถ้าเป็นการชอออกอากาศทางสื่อวิทยุ อาจไม่จำเป็นต้องพิถีพิถันเรื่องการแต่งกายมากนัก เพราะสามารถแต่งตัวตามสบายเนื่องจากอัดเสียงจากที่บ้านช่างชอได้ แต่ถ้าต้องแสดงออกอากาศทางสื่อโทรทัศน์ก็จะนิยมแต่งกายที่บ่งบอกความเป็นเอกลักษณ์ของท้องถิ่นล้านนามากขึ้น

“ช่างชอ ถ้าเป็นแม่หญิง (ผู้หญิง) จะใส่เสื้อแขนก้อม ผ้าเมือง นุ่งผ้าถุง ป้อจาย (ผู้ชาย) ก็จะง่ายๆ เป็น (เป็น) เสื้อม่อห้อม เตี่ยวสะคอก กะ (หรือ) ว่ากางเกงธรรมดา มัดผ้าขาวม้า เหมือนสมัยมะเก่า แต่ถ้าไปชอออกทีวีก็ต้องหื้อคูดีฟอง (ให้คูดีบั้ง) ส่วนมากก็ไปเจ้าที่ร้าน (ไปเช่าที่ร้าน) ชุดละร้อยสองร้อยก็ว่าไป” (สร้อยสุดา ภิราธร, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 19 สิงหาคม 2556)



ภาพที่ 5.3 ลักษณะการแต่งกายในการแสดงชอทางสื่อโทรทัศน์

### (4) การฟ้อนประกอบการชอ

การฟ้อนประกอบการแสดงชอที่มีมาแต่ดั้งเดิมควบคู่มากับการชอใช้ในการสร้างการมีส่วนร่วมของผู้ชมในการแสดงตามงานต่างๆ ก็ยังนิยมการฟ้อนประกอบการชออยู่ ส่วนมากจะแบ่งเป็นสามช่วง คือ ฟ้อนก่อนชอ ฟ้อนระหว่างช่างชอพักและฟ้อนหลังจากชอจบแล้วประเพณีนิยมอีกประการหนึ่งก็คือช่างชอจะฟ้อนรับเงินจากผู้ชม ในกรณีที่ผู้ชมชื่นชอบและอยากมอบเงิน

ให้เป็นสินน้ำใจ ก็จะพอนเพื่อเป็นการให้เกียรติแก่ผู้ให้เงินเป็นมารยาทที่ถือเป็นธรรมเนียมปฏิบัติ สืบกันมาแม้เมื่อแสดงออกก็จะไม่สามารถพอนเพื่อขอเงินอย่างโจ่งแจ้งเหมือนการพอนในงานได้ ก็ตามแต่ก็อาจจะมีกรพอนตามอารมณ์พาไปของช่างขอ



ภาพที่ 5.4 การพอนของช่างขอ ประกอบการขอ

#### (5) เครื่องดนตรีประกอบการแสดง

แม้เครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบในการแสดงขอแบบยุคดั้งเดิมที่เรียกว่า“วงปี่จุม” จะยังคงเป็นเครื่องดนตรีหลักแต่ยุคนี้เริ่มมีการนำเครื่องเสียงเข้ามาช่วยทำให้บรรยากาศการขอมีความคึกคัก ดึงดูดความสนใจได้มากยิ่งขึ้นทั้งนี้เพื่อบั่นให้ความบันเทิงแก่ผู้ชมเพราะสามารถร้องและเดินตามได้



ภาพที่ 5.5 ช่างซ่อมบำรุง ขั้วขอประกอบเครื่องเสียง

โดย เครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงเพลงประกอบการขับขอของคณะช่างขอในจังหวัด เชียงรายดำเนินการขอเดี่ยวหรือขออ่าก็ไม่จำเป็นต้องใช้เครื่องดนตรีประกอบแต่ถ้าแสดงลักษณะ การขอเป็นหมู่คณะก็จะประกอบด้วยเครื่องดนตรี คือ ปี่และซิ่ง แต่นิยมวงเล็กหรือ วงปี่จุม 3 และมี ซิ่งมาร่วมบรรเลงด้วยอีก 1 รวมมีนักดนตรีในคณะ เป็น 4

ต่อมาในช่วงปี พ.ศ.2520 ได้เริ่มมีการนำซิ่งเข้ามาใช้แทนปี่แม่ จากรูปแบบของการขอ เข้าปีธรรมดาก็เริ่มมีขอเข้าซิ่ง ขณะเดียวกัน เมื่อเครื่องขยายเสียงเริ่มแพร่หลายมากขึ้น ช่างขอจึงเริ่ม มีการใช้ไมโครโฟนและเครื่องขยายเสียงในการขอ เพื่อให้เกิดเสียงดัง สร้างความึกคักเร้าใจแข่ง กับเครื่องดนตรีสมัยใหม่ ซึ่งปรากฏว่าได้เสียงตอบรับที่ดีจากผู้ชม ทำให้ตั้งแต่นั้นมา เมื่อมีการขอที่ ไหนช่างขอก็นิยมใช้เครื่องขยายเสียงและไมโครโฟนประกอบการขอด้วย เนื่องจากเจ้าภาพจะ ร้องขอมาเพื่อเอาใจแขกที่จะมาร่วมงาน ซึ่งกลายเป็นที่ได้รับความนิยมมาจนถึงปัจจุบัน

โดยช่างขออาวุโส ช่างขอพ่อจันทร์ตา คณะรุ่งฟ้าเจริญศิลป์ ซึ่งเป็นคณะที่มีเครื่องเสียง เป็นของตัวเอง ได้ให้สัมภาษณ์ว่า จากประสบการณ์ที่ได้ไปแสดงขอตามงานต่างๆ ทำให้รู้ว่า ชาวบ้านชอบให้มีเครื่องเสียงและดนตรีด้วยเพราะสามารถฟังได้ทุกเพศทุกวัยโดยเจ้าภาพมีการ จัดเตรียมเครื่องเสียงไว้ให้แต่เครื่องเสียงในงาน มักจะไม่ค่อยมีคุณภาพ ทำให้ขอไม่สนุก ต่อมาจึง ตัดสินใจจัดซื้อเครื่องเสียงไว้เป็นของตัวเองเลย

“มีขอ มีดนตรีด้วย (ด้วย) จะได้หื้อ (ให้) คนเฒ่า (คนแก่) แม่บ้าน คนหนุ่ม ฟังได้ กลางวัน เอาขอ คนตรีเมื่อคืน (กลางวันเป็นการขอปีแบบพิธีการ ส่วนกลางคืนเป็นขอเข้าดนตรี) แล้วแต่

เจ้าภาพต้องการ..สมัยก่อน ไม่มีเครื่องเสียง ป้อ (พ่อจันทร์ตา) เป็นคนที่ตั้งเครื่องเสียง เพราะที่เค้าจัดไว้หือมันบ่ดี (เครื่องเสียงที่เข้าจัดไว้ให้ไม่มีคุณภาพ)” (จันทร์ตา กัณฑ์, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 16 มีนาคม 2556)



ภาพที่ 5.6 ช่างซอจันทร์ตา (เสื้อแขนยาวสีดำ) กับการซอพร้อมลักษณะเครื่องเสียงในยุคแรกๆ

#### 5.1.1.2 ส่วนที่เป็นลำต้นของเพลงซอ

##### (1) ความรู้เกี่ยวกับเพลงซอ

ในส่วนที่เปรียบเสมือนลำต้นของเพลงซอได้แก่ ความรู้ที่เกี่ยวกับเพลงซอ (SharedKnowledge) ที่จะเป็นตัวเชื่อมโยงระหว่าง ส่วนราก คือคุณค่าและความหมายและส่วนที่เป็นดอก ผล ใบ ที่สังเกตได้จากการแสดงนั้นพบว่าในยุคนี้ ความรู้เกี่ยวกับเพลงที่แสดงถึงคุณค่า ความหมายของความเป็นล้านนาผ่านเนื้อหาและทำนองเพลงซอหรือความเชื่อ/ความศรัทธา/ที่แสดงออกผ่านพิธีกรรมไหว้ครูที่นั่นยังคงมีการถ่ายทอดมาจากพ่อครูแม่ครูรุ่นอาวุโสสู่รุ่นลูกศิษย์ ซึ่งเป็นความรู้ที่ถูกแบบแผนตามธรรมเนียมปฏิบัติ โดยผ่านทางกรอบการสอนจากครูซอแต่ลดความเข้มข้นลงเนื่องจากช่างซอเปิดรับผ่านสื่อมวลชนมากขึ้น ในส่วนผู้ฟังก็ยังคงพอมิพื้นฐานความรู้ที่ฟังเข้าใจ เนื่องจากส่วนใหญ่ใช้ภาษาพื้นเมืองในการติดต่อสื่อสาร



ในยุคนี้ช่างซอ ยังมีความรู้เกี่ยวกับเพลงซอที่เป็นหัวใจหลักสำคัญและเป็นแก่นของเพลงซออยู่การซอจึงยังคงสามารถซอที่สร้างความรู้ ความเข้าใจ และเป็นที่ยืนชอบแก่ผู้รับสื่อ จึงช่วยให้ช่างซอดำรงอยู่ได้แต่อาจจะลดความเคร่งครัดเรื่องความถูกต้องในแง่วรรณศิลป์ลงไปบ้างเพื่อเอาใจผู้รับสื่อและรักษาความนิยมในตัวเองไว้รวมถึงการสร้างมูลค่าเพิ่มให้แก่ช่างซอ

โดยช่างซอบ่าเก้ ได้กล่าวว่า “จ้าง (ช่าง) ซอต้องเข้าใจสาระสำคัญของการซอ ซอเพื่ออะไรยังอย่างน้อยต้องหือความรู้สึก หือทั้งสาระและหือม่วนตวยอันนี้จ้างซอรุ่นบ่าเก้ จะได้มาจากป้อครู” (นครินทร์ ใจธรรม, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 20 มกราคม 2556)

ซึ่งจากการสัมภาษณ์พบว่า ผู้ให้ข้อมูลหลายคนติดตามฟังซอในยุคนี้ จะเกิดความชอบความประทับใจ บางคนสามารถฝึกฝนตนเองจนซอได้

“ตามพ่อแม่ไปดูซอตามงานต่างๆ ตอน 6-7 ขวบ โตมาก็ได้สัมผัสบ้าง ก็ชอบเพราะสนุก” (สมบุญ อริยา, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 1 พฤษภาคม 2555)

“ชอบฟังซอ และได้มีโอกาสหัดซอตอนเรียนมหาลัยได้เป็นช่างซอด้วย (หัวเราะ)” (จำเริญ ฐานันดร, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 14 พฤศจิกายน 2556)

ซึ่งบุคคลเหล่านี้ เป็นส่วนหนึ่งที่มีความรู้ ความเข้าใจ และประทับใจในเพลงซอ เมื่อมีโอกาสจึงยังคงสนใจทำงานด้านวัฒนธรรม ทำให้เห็นภาพความสำคัญของความรู้ที่เป็นตัวเชื่อมโยงในการสืบทอด

#### 5.1.1.3 องค์ประกอบของเพลงซอส่วนที่มองไม่เห็น (Invisible Part)

เพลงซอส่วนที่มองไม่เห็น (Invisible Part) เป็นส่วนที่เปรียบเสมือนรากของต้นไม้ที่ไม่อาจมองเห็นหรือเข้าใจตามที่เห็นได้ ซึ่งต้องอาศัยการตีความ การคิดวิเคราะห์ ในเนื้อหา คุณค่า ความหมาย และความเป็นตัวตน จึงจะสามารถเข้าใจได้อย่างแท้จริง ซึ่งสามารถพิจารณาการปรับตัวของเพลงซอในส่วนที่มองไม่เห็นได้ดังต่อไปนี้

##### (1) ส่วนที่เป็นรากของเพลงซอ

###### 1) ความเชื่อ/ศรัทธา/การเคารพครูผ่านพิธีกรรม

พิธีกรรมซึ่งเป็นส่วนประกอบที่สำคัญ เนื่องจากเป็นธรรมเนียมปฏิบัติสืบทอดกันมาเป็นการแสดงความเคารพ ต่อครูผู้มีพระคุณ และการแสดงพลังร่วมกันของกลุ่มช่างซอ อาจถือได้ว่าเป็นพิธีศักดิ์สิทธิ์ที่ช่างซอทุกคน ต้องยึดถือปฏิบัติเพื่อความเป็นสิริมงคล และความเจริญรุ่งเรืองในวิชาชีพของตนเอง

ยุคซอปะทะสื่อมวลชนนี้ พบว่าในการแสดงซอตามงานต่างๆ ยังคงยึดถือ พิธีกรรมที่สำคัญคือการไหว้ครู ส่วนถ้าเป็นการซอผ่านสื่อ มีการลดรูปแบบของพิธีกรรมลงให้เหมาะสมกับเวลาที่จำกัดของรายการ เช่น รายการวิทยุที่มีเวลาให้ 30 นาที ซึ่งต้องใช้ให้คุ้มค่างับเวลาให้มากที่สุด

ดังนั้นถึงแม้ช่างซอจะยังคงมีความเชื่อ ความนับถือศรัทธาในพิธีกรรมต่างๆ โดยเฉพาะการไหว้ครู ก่อนซอหรือการขึ้นครูและยังคงรักษารูปแบบไว้ซึ่งจะมีการประกอบพิธีตามธรรมเนียมปฏิบัติเช่น งานไหว้ครูประจำปีเพียงแต่จะไม่นิยมนำพิธีกรรมเหล่านี้ไปประกอบในการแสดงซอผ่านสื่อโดย พิธีกรรมที่ยังปฏิบัติกันอยู่ก็คือการไหว้ครูก่อนซอ แต่ก็ได้ลดขั้นตอนลงซึ่งตรงกับคำสัมภาษณ์จาก ช่างซอแม่ทองสร้อยที่ว่า

“การขึ้นขันตั้งครู ก่ (ก่) ยังมีอยู่เป็นสิ่งจำเป็น (สิ่งที่จำเป็น) แต่ว่าถ้าต้องถูกจำกัดด้วย เวลา ก็ใช้วิธีท่องในใจ (ใช้วิธีท่องในใจ)” (สร้อยสุดาภิราษร, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 19 สิงหาคม 2556)



ภาพที่ 5.7 ช่างซอกำลังจัดเตรียมขันตั้งซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของพิธีกรรมไหว้ครูก่อนซอ

## 2) ความเป็นล้านนาผ่านทำนองเพลงซอ

ทำนองยังคงนิยมเป็นทำนองหลักๆ ที่ใช้มาตั้งแต่สมัยยุคดั้งเดิม เนื่องจากทำนองเป็นสิ่งที่แสดงอัตลักษณ์ของเพลงซอที่เด่นชัด โดยทำนองที่ใช้ได้แก่ ทำนองตั้งเชิงใหม่ ทำนองจะปู ทำนองละม้าย ทำนองพม่า ทำนองเงี้ยว ทำนองอื้อ ทำนองปิ่นฝ้าย ทำนองพระลอ ส่วนมากถ้าเป็นการซอออกสื่อจะเน้นทำนองที่สนุกสนาน โดยเนื้อหาของซอ มีความสัมพันธ์กับทำนองที่ใช้ เช่นทำนองที่ช้า ก็จะเหมาะกับการชองานพิธีการ ส่วนทำนองเร็วก็เหมาะกับการแสดงถึงความสนุกสนาน ในส่วนรายละเอียดของบทซอนั้น จะไม่ตายตัว นิยมปรับเปลี่ยนให้เหมาะสมกับสถานการณ์ โดยเฉพาะการโฆษณาสินค้าก็จะพูดถึงรายละเอียดหรือบรรยายสรรพคุณของสินค้า

ดังนั้นจึงเน้นทำนองที่คลึงคลึงสนุกสนาน แล้วแต่ลักษณะของเนื้อหาที่ออกอากาศ โดยยังคงรักษาทำนองบังคับของทำนองเอาไว้ ที่ปฏิบัติกันก็คือในการขึ้นต้น ต้องขึ้นด้วยทำนองตั้งเชิงใหม่ก่อน จากนั้นจะต่อด้วยทำนองอื่นๆ เช่น ทำนองอื้อ ทำนองเงี้ยว

ช่างซออาวุโสแม่จันตา ศาลาหล่ม ซึ่งได้มีโอกาสจัดรายการวิทยุติดต่อกันมาหลายปี กล่าวว่าการซอออกอากาศนั้น ทำนองเหมือนที่เคยใช้ แต่จะใช้แบบการซอเดี่ยวหรือซออ้อ เกี่ยวกับเนื้อหาสาระไปเรื่อยๆ

“เวลาจัดรายการก็จะใจ (ใช้) การซออ้อ อู้ (พูด) ไปเรื่อยๆ เก็บเอาเรื่องใกล้ตัวมาอู้ (พูด) ” (สุนันทา แต้มทอง, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 25 มกราคม 2556)

ส่วนช่างซอแม่ทองสร้อยซึ่งนิยมซอคู่ก็จะมีทำนองหลักๆ คือ ทำนองตั้งเชิงใหม่ ทำนองละม้ายและทำนองจะปูได้แสดงความคิดเห็นว่า

“ใจทำนองเหมือนกันนั้นเนาะ (เหมือนกันนั้นแหละ) ตั้งเชิงใหม่ กล้าย (ละม้าย) เจียงแสน แล้วก็จะปู แล้วแต่เนื้อฮ้อง...หือมันม่วน (แล้วแต่เนื้อร้อง ขอให้สนุก) ” (สร้อยสุดา ภิราษร, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 1 สิงหาคม 2554)

ดังนั้น ยุคนี้ทำนองจึงเป็นลักษณะที่ค่อนข้างจะปรับตัวไม่มาก เนื่องจากทำนองเป็นการบ่งบอกถึงความเป็นอัตลักษณ์ของเพลงซอที่ต้องรักษาไว้

### 3) ความเป็นล้านนาผ่านภาษาคำเมือง

จากภาษาที่ใช้ในการซอตั้งแต่อดีตซึ่งเป็นภาษาถิ่นพื้นบ้านที่เรียกว่าภาษาคำเมือง เนื่องจากสามารถใช้ในการสื่อสารระหว่างผู้ขับซอและผู้ฟังได้เป็นอย่างดีก็เริ่มมีปรับบ้างตามยุคสมัยโดยมีการนำเพลงไทยลูกทุ่งหรือเพลงคำเมืองมาสอดแทรกให้ดูมีความทันสมัยและสอดคล้องกับรสนิยมของผู้ฟังมากยิ่งขึ้น แต่ก็ยังคงรักษา รูปแบบและลีลาการใช้สำนวน สุภาษิต คำพังเพยแบบอุปมาอุปมัย การเปรียบเทียบเปรียบเทียบเปรย หรือภาษาแบบเก่าของชาวล้านนา อยู่ทั้งนี้เพื่อให้สามารถเข้าถึงกลุ่มผู้รับสื่อได้อย่างแพร่หลายมากยิ่งขึ้น ดังที่พ่อครูสิงห์แก้ว ได้กล่าวไว้ว่า

“ก็ใจ (ใช้) ภาษานบ้านเฮา (ภาษาคำเมือง) เหมือนเดิมมันเนาะ (มันแหละ) แต่หือมันม่วน (ให้สนุก) ” (สิงห์แก้ววงศัมมูล, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 11 มีนาคม 2556)

### 4) การวางความสัมพันธ์ทางโลกและทางธรรม

ช่างซอในยุคนี้ได้รับการยอมรับจากชื่อเสียงที่สั่งสมมาจากยุคดั้งเดิม นอกจากจะอาศัยพรสวรรค์และความมีปฏิภาณเป็นทุนเดิมแล้วพบว่าความเป็นผู้รู้หรือ “ปราชญ์ชาวบ้าน” ก็ยังเป็นสิ่งสำคัญแต่ละคตบทาตลง เนื่องจากชาวบ้านสามารถแสวงหาข้อมูลข่าวสารจากช่องทางอื่น เช่น สื่อมวลชน ได้มากขึ้น เนื้อหาในการซอจะเกี่ยวข้องกับวิถีชีวิตการให้ความรู้ทั้งทางโลกและทาง

ธรรม และการอบรมสั่งสอน แต่เริ่มจะเน้นเนื้อหาทางโลกมากขึ้น เนื่องจากกลุ่มผู้ชมที่เป็นมวลชน มีความหลากหลายทุกเพศ ทุกวัย การสื่อสารจึงต้องใช้ภาษาที่ง่ายและเป็นเรื่องใกล้ตัวผู้ฟัง วิชาความรู้ และหลักธรรมทางพุทธศาสนามาขอการขอ จึงไม่จำเป็นมากเหมือนในอดีต ดังนั้นการจัดวางความสัมพันธ์ระหว่างทางโลกและทางธรรมจึงเริ่มมีช่องว่างมากขึ้น การทำหน้าที่เป็น “ปราชญ์ชาวบ้าน” ของช่างขอจึงลดลงดังที่พ่อครูสิงห์แก้ว ได้กล่าวไว้ว่า

“อู๋ (พูด) เรื่องตางธรรมนั้ก่อบ่าได้ (มากก็ไม่ได้) คนฟังบ่าหุ่ม (ไม่ชอบ) ต้องเรื่องม่วนๆ แชวไปพ่อง เขา (หมายถึงผู้ฟัง-ผู้วิจัย) จะชอบ (สิงห์แก้ววงศ์มูล, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 11 มีนาคม 2556)

#### 5) การปลูกฝังคุณธรรมทางพุทธศาสนา

เมื่อความสัมพันธ์ระหว่างทางโลกกับทางธรรมลดลงด้วยเงื่อนไขเรื่อง ทัศนคติของผู้ฟัง ตามคุณลักษณะของสื่อมวลชนดังที่ได้กล่าวไว้แล้วและวิถีชีวิตชาวล้านนาที่เป็นสังคมทันสมัยมากขึ้นทำให้โอกาสในการสอดแทรกการปลูกฝังคุณธรรมลดลงเนื่องจากชาวบ้านเริ่มจะฟังตำนานหรือนิทานชาดกไม่เข้าใจด้วยภาษาขอด้านคุณธรรมทางพุทธศาสนาที่ถูกแต่งเป็นคำเมืองดั้งเดิม ยิ่งทำให้ผู้ฟังวัยกลางคนลงมา เข้าใจยากขึ้น และ ไม่ได้เรียนรู้เรื่องคุณธรรม อีกทั้งข้อจำกัดเรื่องเวลาในการออกอากาศที่สั้น เช่น 30 นาทีทำให้ไม่สามารถนำเสนอได้อย่างต่อเนื่องและชวนติดตามดังที่ช่างขอแม่จันตา ศาลาหล่ม ได้ให้สัมภาษณ์ว่า

“แม่ก็พยายามสอดแทรกคุณธรรมเข้าไปตวยหนา เวลาไปชอออกวิทยุแต่ก็อู้ได้บ่านัก เพราะกลัวคนฟังบ่าเข้าใจจะใจกำมะเก่านักก่อบ่าได้บ่ฮู้เรื่องเหมะมา ต้องเอาสปอนเซอร์เฮว่าตวยหนา” (สุนันทาเต็มทอง, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 25 มกราคม 2556)

#### 6) การให้สาระและบันเทิงแฝงการปลดปล่อยทางเพศ

การขอแบบดั้งเดิมตามงานต่างๆ ในช่วงปลายถึงค่ำที่เป็นช่วงบันเทิง ยังคงเป็นการขอลักษณะเกี่ยวพาราตี เริงลามาจนजार ที่แฝงการปลดปล่อยทางเพศ โดยเฉพาะยิ่งดึกยิ่งเพิ่มภาษาสองแง่สองง่ามแต่ด้วยข้อจำกัดของสื่อมวลชน ซึ่งเป็นสื่อสาธารณะที่แพร่กระจายไปยังผู้รับทุกเพศ ทุกวัยและมีกฎระเบียบข้อบังคับด้านการกระจายเสียงของสถานีภาครัฐทำให้เมื่อขอผ่านสื่อมวลชนต้องระมัดระวัง โดยไม่สามารถนำเสนอเรื่องลามกอนาจาร ที่อาจไม่เหมาะสมกับวัยเด็กและเยาวชนได้ทำให้การนำเสนอเรื่องราว การแสดงออกของขอในลักษณะการเกี่ยวพาราตี การพูดถึงเรื่องเพศอย่างมีลีลาที่เป็นเสน่ห์ของการแสดงพื้นบ้านเลือนหายไป เมื่อแสดงทางสื่อมวลชน จึงทำให้การตอบสนองความต้องการพื้นฐานทางด้านจิตใจด้านแรงขับทางเพศของมนุษย์ลดลงซึ่งช่างขอแม่ทองสร้อย ได้กล่าวว่า

“บ่าได้เนื้อเฮาจะไปฮ้องไปเรื่อย (หมายถึงขอโดยใช้คำตามกอนาจาร-ผู้วิจัย) เหมือนเล่นในงานบ่าได้ต้องนึกถึงคนฟังจะว่าดีก็ได้อยู่แต่เสน่ห์ของมันจ้างหาย” (สร้อยสุดาภิรัช, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 1 สิงหาคม 2554)

## 5.2 คุณลักษณะการปรับตัวด้านกระบวนการสื่อสารในการแสดง

การพิจารณาคุณลักษณะการปรับตัวด้านกระบวนการสื่อสารนี้ โดยใช้แนวทางในการพิจารณาจากองค์ประกอบของกระบวนการสื่อสารทั้ง 4 ประการ (SMCR) เป็นแนวทางหลักเช่นในยุคเพลงขอแบบดั้งเดิม ประกอบด้วย การปรับตัวของผู้ส่งสาร (Sender) ได้แก่ ช่างขอการปรับตัวของสาร (Message) ได้แก่ เนื้อหาและองค์ประกอบที่เกี่ยวข้องกับเนื้อหาของเพลงขอการปรับตัวของช่องทางการสื่อสาร (Channel) ได้แก่ สถานที่และโอกาสในการขอและการปรับตัวผู้รับสาร (Receiver) ได้แก่ ผู้ชม/ผู้ฟังขอซึ่งแต่ละองค์ประกอบมีรายละเอียดการปรับตัวในยุคขอปะทะสื่อมวลชน ดังต่อไปนี้

### 5.2.1 ผู้ส่งสารหรือช่างขอ (Sender)

ช่างขอ ในยุคเพลงขอปะทะสื่อมวลชนของจังหวัดเชียงรายส่วนใหญ่ยังคงเป็นช่างขอที่สืบทอดมาจากยุคขอแบบดั้งเดิม และจากช่างขอรุ่นศิษย์ในยุคก่อนก็จะกลายเป็นช่างขอรุ่นเก่าหรืออาวุโสซึ่งเป็นช่างขอในพื้นที่ที่ยังคงมีชื่อเสียง มีความรู้ ความสามารถมีประสบการณ์ในการขอเป็นที่รู้จักและมีผู้ฟังอย่างกว้างขวางในท้องถิ่น โดยในช่วงปลายๆ ยุคนี้ก็จะเริ่มจะมีช่างขอรุ่นใหม่เกิดขึ้นมา

#### 5.2.1.1 รุ่นของช่างขอ

จากการแบ่งรุ่นของช่างขอในยุคขอแบบดั้งเดิม ที่พิจารณาตามเกณฑ์ความสัมพันธ์ระหว่างอายุและประสบการณ์ในการขับขอของช่างขอโดยในยุคดั้งเดิมแบ่งออกเป็น 2 กลุ่ม ได้แก่ กลุ่มช่างขอ “รุ่นครู” และกลุ่มช่างขอ “รุ่นศิษย์” นั้นมาในยุคเพลงขอปะทะสื่อมวลชนพบว่าช่างขอรุ่นครูขอก็เริ่มโรยรา และบางท่านได้เสียชีวิตลงส่วนช่างขอรุ่นศิษย์ที่ยังคงรักษาชื่อเสียงไว้ได้ก็มีการสั่งสมประสบการณ์เติบโตด้วยวุฒิและคุณวุฒิด้านการขอเป็น ช่างขอ รุ่นเก่า/รุ่นอาวุโสและการปรับตัวในการทำงานร่วมกับสื่อมวลชนได้ดีทั้งนี้เพื่อความอยู่รอดและการสร้างการยอมรับอย่างต่อเนื่อง โดยอาศัยทุนทางสังคมและทุนทางวัฒนธรรมของตนเองที่สั่งสมมาในการสร้างค่านิยมศรัทธาเนื่องจากช่างขอจะเป็นที่รู้จักคุ้นเคยของคนในท้องถิ่นมีความน่าเชื่อถืออยู่แล้วทำให้ได้รับการว่าจ้างให้ขอผ่านช่องทางสื่อมวลชนเพื่อให้เข้าถึงกลุ่มเป้าหมายของผู้ว่าจ้างได้ดีมากยิ่งขึ้นอีกทางหนึ่งขณะเดียวกันก็ได้เกิดช่างขอ “รุ่นใหม่” ขึ้นมาสืบทอดแต่ก็ยังห่างช่วงจากรุ่นเก่า/รุ่น

อาวุโสอยู่มาก และยังไม่มียุทธศาสตร์เนื่องจากบารมียังไม่ถึง และชื่อเสียงยังไม่เป็นที่รู้จักอย่างกว้างขวาง

จากการสัมภาษณ์ช่างซ่อมรถจักรยานยนต์ที่ยังมีชีวิตอยู่ได้แก่ พ่อครูสิงห์แก้ววงศ์มูล ที่เป็นช่างซ่อมที่มีชื่อเสียงและได้รับความนิยมในจังหวัดเชียงใหม่อย่างต่อเนื่อง จากยุคดั้งเดิมมาจนถึงยุคปะทะสื่อมวลชนได้กล่าวไว้ด้วยความที่เป็นช่างซ่อมที่มีชื่อเสียงเป็นที่รู้จักของคนในท้องถิ่นมานาน ทำให้เมื่อเริ่มมีการโฆษณาทางสื่อวิทยุเข้ามา ก็มีนายห้างขายยา หลายยี่ห้อมาติดต่อให้ไปจัดรายการวิทยุเพื่อโฆษณาขายยาโดยจะให้ทั้งเงินเดือน และมีของแจกในรายการแถมให้อีกด้วย

“มากับชื่อเสียงการเป็นช่างซ่อมจัดรายการวิทยุทาง วปท.10 แล้วมาจัดในเมืองอีกเป็น 7 ปี นายห้าง สปอนเซอร์กำลังคิด มีนายห้างมาติดต่อนัก (มาก) ขนาดหื้อ (ให้) ไปจัดรายการ ละก้ออยู่ (พูด) โฆษณาสินค้าเป็น (สินค้าของผู้ว่าจ้าง)” (สิงห์แก้ววงศ์มูล, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 11 มีนาคม 2556)

ซึ่งช่างซ่อมคนใดสามารถชื่อเสียง และเป็นที่ยอมรับจนได้การว่าจ้างให้ไปออกรายการวิทยุ จะมีความภูมิใจเพราะจะได้รับการยอมรับ เชื่อถือและเป็นที่รู้จักอย่างกว้างขวางมากยิ่งขึ้นรวมถึงการเป็น ใบเบิกทางในการ ได้งานแสดงตามงานต่างๆ เพิ่มขึ้นอีกซึ่งช่างซ่อมรุ่นหลังก็จะยึดเอาแนวทางจากช่างซ่อมรุ่นครูเป็นแบบอย่างดังที่ช่างซ่อมบ่าเก๋ช่างซ่อมรุ่นเก่า/รุ่นอาวุโสที่มีชื่อเสียง ข้ามยุคที่ได้แรงบันดาลใจมาจากช่างซ่อมรุ่นครูในยุคก่อน และได้สั่งสมชื่อเสียงมา ได้ให้สัมภาษณ์ว่า

“ได้ยินป้อ (พ่อ) ครูศรีทวนขอเรื่องเศรษฐกิจไว้ออกอากาศทางวิทยุใค้ออกพ่อง (อยากไปขอออกอากาศบ้าง) คนใดได้ออกวิทยุถือว่าเป็นช่างซ่อมมีระดับ” (นครินทร์ ใจธรรม, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 27 ธันวาคม 2555)

#### 5.2.1.2 คุณสมบัติของผู้ส่งสารหรือช่างซ่อม

ช่างซ่อมยังคงต้องใช้ลักษณะที่เรียกว่าความเป็นปฏิภาณกวีคือมีพรสวรรค์และไหวพริบปฏิภาณแต่ในการซ่อมผ่านทางสื่อวิทยุ จะต้องมีการปรับตัวให้สามารถคุยได้ตอบกับคู่สนทนาหรือพูดคุยคนเดียวและสอดแทรกลักษณะจ้อยขอ หรือคำขอในรายการเพื่อประชาสัมพันธ์ให้กับหน่วยงานหรือโฆษณาเชิญชวนให้ผู้ฟังสนใจในสรรพคุณของสินค้าเป็นระยะได้ด้วยโดยมีการขอด้วยภาษาคำเมืองเป็นหลักให้เข้ากับรูปแบบรายการ ส่วนถ้าเป็นการซ่อมผ่านทางสื่อโทรทัศน์ คุณสมบัติที่ปรับเปลี่ยนขึ้นคือช่างซ่อมต้องมีลีลา ท่าทาง บุคลิกภาพ และการแต่งกาย ให้เหมาะกับการแสดงทั้งนี้ขึ้นอยู่กับคุณลักษณะของงานที่ช่างซ่อมได้ไปแสดงความสามารถเฉพาะตัวในการนำภาษาสมัยใหม่และสมัยเก่ามาประยุกต์ใช้ร่วมกันได้เพื่อผูกคำการใช้สำนวนขอที่สั้นไหล เป็นที่สนุกสนานถูกใจผู้ฟัง

จะเห็นได้ว่าเส้นทางการเป็นช่างขอในบรรยากาศยุคขอแบบปะทะล้อมวลชนนั้น คุณสมบัติที่สำคัญคือช่างขอ ต้องเป็น ผู้ที่มีความสามารถปรับตัวตามสถานการณ์เรียนรู้ และเก็บเกี่ยวเรื่องราวรอบตัวได้ดีผ่านการเรียนรู้และประสบการณ์ ไม่ว่าจะเป็ช่างขอชายหรือช่างขอหญิง ลักษณะสำคัญที่เพิ่มเติมมาก็คือเรื่องของการใช้วาทศิลป์ ที่จะต้องพูดเพื่อโน้มน้าวใจผู้รับสารให้เชื่อถือและคล้อยตามได้โดยคุณสมบัตินี้เคยสำคัญในขอแบบยุคดั้งเดิมคือการเคยผ่านการบวชเรียนมาก่อน และสามารถนำความรู้ทางพุทธศาสนาจากการบวชเรียนมาใช้ในการขอได้นั้น ไม่มีความจำเป็นเท่าใดนักเพราะวัตถุประสงค์ในการขอจะเน้นเพื่อโน้มน้าวใจทั้งนี้เป็นการสื่อสารเพื่อการพัฒนาและผลประโยชน์ทางธุรกิจมากกว่าดังนั้นช่างขอจึงจำเป็นต้องมีความรู้ในเรื่องรอบตัว โดยเฉพาะช่างขอที่จัดรายการเพื่อโฆษณาให้กับธุรกิจห้างร้านมีความจำเป็นต้องรู้เกี่ยวกับสินค้าดังที่พ่อครูสิงห์แก้ว ซึ่งเป็นช่างขอรุ่นครูที่ได้มีโอกาสได้รับการว่าจ้างให้ไปจัดรายการวิทยุโดยใช้คำขอเป็นหลักและสอดแทรกการโฆษณาแฝงเข้าไป ซึ่งปรากฏว่าได้เสียงตอบรับจากผู้ฟังดีมาก

“ต้องอู้ม่วนๆ เอาใจคนฟัง (จัดรายการให้สนุกเพื่อให้ถูกใจผู้ฟัง-ผู้วิจัย) บ้าอัน (ไม่อย่างนั้น) จะบมีไฟจ้าง (ไม่มีใครมาจ้าง) สมัยนั้นได้จัดรายการ (รายการ) โฆษณาขายแดงหื้อเปิ้ล (ให้ผู้ว่าจ้าง) จื่อ (ชื่อยี่ห้อ) ยาแดงก่า (ตรา) ศาลพระภูมิ ปรากฏว่าขายดิบขายดี”(สิงห์แก้ว วงศ์มูล, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 11 มีนาคม 2556)

ดังนั้นการเข้ามามีอิทธิพลของล้อมวลชนเป็นการเปิดโอกาสให้ช่างขอได้ปรับเปลี่ยนคุณสมบัติของตนเอง ได้รู้จักกันผ่านสื่อและเกิดการรวมกลุ่มกัน เพื่อสร้างความน่าสนใจในการขอ ให้ได้รับการยอมรับจากผู้ฟังมากขึ้นสอดคล้องกับคำบอกเล่าที่ช่างขอบ่าแก่ได้เล่าให้ฟังว่าได้ฟังพ่อครูศรีทวน ซึ่งสมัยนั้นดังมาก เป็นครูขอได้ช้อออกอากาศพอฟังก็เกิดแรงบันดาลใจ เอามาปรับประยุกต์เป็นขอในรูปแบบเอกลักษณ์เฉพาะของตน และต้องสร้างจุดขาย เพื่อให้มีชื่อเสียง และมีคนมาจ้างปรากฏว่าเมื่อตนเองได้ช้อออกอากาศก็เป็นที่รำลือให้หมู่ช่างขอจนพ่อครูศรีทวนต้องมาตามหา และได้ช้อร่วมในคณะเดียวกัน

“อ้ายโก้ปะ (เจอ) ก่อน (หมายถึงไปเจอพ่อครูศรีทวน-ผู้วิจัย) ไปเอาคำช้อมาก่อนซัก 10 กลอนหมู่ลูกศิษย์เก่า (หมายถึงลูกศิษย์ของพ่อครูศรีทวน-ผู้วิจัย) ก็โกรธเพราะตั้งว่า เหนือฟ้า ยังมีฟ้า และฝ่าโลกล้านนา (ตั้งช้อบทช้อที่เอามาปรับประยุกต์ใหม่-ผู้วิจัย) พ่อครูศรีทวนมาตามหา อยากอู้ (รู้) ว่าเป็นไผ่ (อยากรู้ว่าเป็นใครที่มาช้อเรื่องนี้) มาอยู่กับพ่อหลวง (หมายถึงพ่อครูศรีทวนได้มาอยู่กับช่างขอที่ให้สัมภาษณ์-ผู้วิจัย) เป็น 14 ปีได้กำช้อไปเลยดังเพราะกำช้อโฆษณาไปในตัวเช่น ใจ (ใช้) ว่า “ลูกศิษย์ศรีทวน ดิงบมีวันถอย”(นครินทร์ใจธรรม, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 20 มกราคม 2556)

### 5.2.1.3 สถานภาพในการแสดงเพลงขอ

สถานภาพในการแสดงขอของช่างขอมีการปรับเปลี่ยนไปตามวาระโอกาส และสถานที่ซึ่งสื่อมวลชนได้ช่วยขยายโอกาสและพื้นที่ให้กับช่างขอจากที่เคยขอเป็นอาชีพเสริมเท่านั้นในอดีตพบว่าช่างขอบางคนที่เคยทำไร่ ทำนา เป็นอาชีพหลัก พอได้มาขอออกอากาศและมีชื่อเสียง เป็นที่รู้จักมากขึ้น ก็สามารถยึดเป็นอาชีพหลักได้เนื่องจากการจัดรายการไม่ต้องรอฤดูกาล ทำงานได้ตลอดทั้งปีมีรายได้ประจำโดยส่วนหนึ่ง ผันตัวเองมาเป็นนักจัดรายการวิทยุที่อาศัยการเป็นช่างขอสอดแทรกการร้องเพลงขอในรายการเข้าไป โดยมีผู้สนับสนุนเป็นหน่วยงานของรัฐ หรือห้างร้านต่างๆ

ดังเช่น ช่างขอ พ่อครูสิงห์แก้ววงศมุล ก็เป็นช่างขออีกคนหนึ่งที่เคยประกอบอาชีพหลักทำนามาตั้งแต่ในยุคขอแบบดั้งเดิมแต่เมื่อมายุคขอประยุกต์ก็อาศัยความเป็นช่างขอที่มีชื่อเสียงมานาน จึงถูกว่าจ้างให้จัดรายการวิทยุ โดยมีผู้ผลิตและจัดจำหน่าย สินค้าประเภทเช่น สบู่ ห้างขายยา เป็นผู้สนับสนุนรายการ ทำให้มีรายได้ประจำในยุคนั้น เดือนละเกือบห้าพัน ซึ่งในสมัยนั้นจัดว่ามากพอสมควร และยังมีรายได้พิเศษจากการนำของชำร่วยที่ได้รับแจกฟรีมาจากสินค้าที่นำมาออกอากาศไปจำหน่ายอีกด้วย

“จัดรายการวิทยุบนคอยตองสบู่โลอ้อน ป้อ (พ่อครูสิงห์แก้ว) ไปขอออกอากาศแล้วหนี (เปลี่ยนสถานที่) ไปค่าย (สถานีวิทยุกองทัพภาคที่ 3 ค่ายเม็งรายมหาราช) จ้างขอ (ช่างขอ) รุ่นเดียวกันก็มีไปออกวิทยุอยู่ได้ค่าสปอนเซอร์ ได้เงินแฉวน (ชื่อยี่ห้อยาผงแดง) เป็นคนแรก ถัดมาไปบุญลย์เภสัชบางด้วน ภาษีเจริญถัดมากรุงเทพมหานครพาร์มมาซีถัดมาซีโรมัยซินได้มาแถมได้ 4-5 อย่าง คิดแล้วได้ 4 พันกว่าต่อเดือนแล้วได้ของพิเศษชำร่วยแถม เช่น ไข่วิทยุ เป็นก็หื้อมาเอาไปขาย” (สิงห์แก้ว วงศมุล, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 11 มีนาคม 2556)

ดังนั้นอาจกล่าวได้ว่าในยุคขอปะทะสื่อมวลชนสถานภาพของช่างขอปรับเปลี่ยนไปพร้อมกับสังคมที่เปลี่ยนจากเกษตรกรรมเป็นกิ่งอุตสาหกรรมโดยสถานภาพของการเป็นช่างขอนั้นสามารถยึดเป็นอาชีพหลักหรือเลือกเป็นอาชีพเสริมได้

### 5.2.1.4 วัตถุประสงค์ในการแสดงเพลงขอ

วัตถุประสงค์หลักในการแสดงทั่วไป ยังคงเน้นเรื่องการให้ความบันเทิงแก่ผู้รับสารแต่ในขณะเดียวกันก็ยังมีการสอดแทรกเนื้อหาสาระ หรือความรู้ที่เกี่ยวข้องทั้งนี้การเพิ่มช่องทางขอผ่านช่องทางสื่อมวลชนให้ผู้รับสารได้ยิน ได้ฟังหรือได้เห็นทั้งภาพและเสียงมากขึ้นก็เป็นการเพิ่มอรรถรสในการรับชมรับฟัง โดยช่างขอต้องปรับตัวคือนอกจากที่เคยนำเสนอเพลงขอที่มีเนื้อหาสาระเกี่ยวข้องกับพิธีกรรม ความเชื่อ ศาสนา และการดำเนินชีวิตของชาวบ้านแบบใกล้ชิดกับผู้ฟัง



ซึ่งเป็นเจ้าภาพหรือผู้ว่าจ้าง มาเป็นรูปแบบที่ผ่านสื่อที่ผู้ฟังมีลักษณะเป็นมวลชนที่มีความหลากหลายซึ่งทำให้ลักษณะเนื้อหาสาระที่สื่อสารออกไปก็ต้องมีการปรับตัวประสังคัมตามไปด้วย

ถ้าเป็นการขอเพื่อสนับสนุนหน่วยงานภาครัฐก็ต้องเพิ่มเนื้อหาที่ให้ก่อให้เกิดการส่งเสริมการพัฒนาท้องถิ่นแต่ถ้าเป็นรายการที่สนับสนุนการโฆษณาขายสินค้าหรือหาเสียงเลือกตั้งทางการเมือง ก็ต้องเน้นการสื่อสารเพื่อโน้มน้าวใจเข้าไปอีกด้วยสิ่งที่พบคือ ความคมคายในการใช้ภาษา ที่มีฉันทลักษณ์และสัมผัสอาจไม่ใช่สิ่งจำเป็นเท่าใดนัก ขอให้ขอเข้าเรื่องได้อย่างตรงประเด็นเพื่อตอบสนองผู้ว่าจ้างเป็นสำคัญ

ซึ่งในมุมมองของช่างขออาวุโสแม่ทองสร้อย หนองเก้าห้อง ที่ผ่านทั้งขอแบบยุคดั้งเดิมมาจนสั่งสมชื่อเสียง และได้มีโอกาสแสดงขอออกอากาศทั้งทางสื่อโทรทัศน์และสื่อวิทยุ ได้ให้ความคิดเห็นว่า การขอผ่านสื่อมวลชน และการขออัดแผ่นเสียงวีซีดีในสมัยนั้นเป็นการขอเพื่อเอาใจนายห้างหรือนายทุน จะเป็นไปในเชิงธุรกิจมากเกินไป

“มันเป็น (เป็น) การตวย (เอา) ใจนายห้างตาม (ตาม) ในทางพาณิชย์กันล้าไป (มากเกินไป) ก่ออย่างดี (ก็ตามที่) เขาอัดแผ่นวีซีดีต่างๆ เขาทำตาม (ตาม) ใบสั่งของคนที่ทำการค้า” (สร้อยสุดาภิราษร, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 1 สิงหาคม 2554)

ดังนั้นวัตถุประสงค์ในการขอของช่างขอในยุคที่ต้องขอเผยแพร่ทางสื่อมวลชน ก็จะมีการปรับตัวประสังคัมจากเพื่อต้องการให้ผู้ฟังได้รับความบันเทิง และสอดแทรกความรู้แล้ว ยังเน้นการโน้มน้าวใจเกี่ยวกับเนื้อหาสาระเพื่อให้เกิดการพัฒนาหรือ โฆษณาขายสินค้าให้กับผู้อุปถัมภ์รายการอีกด้วยนอกจากนั้น วัตถุประสงค์อีกประการหนึ่งคือ การรับจ้างขอผ่านสื่อมวลชนยังเป็นช่องทางในการสร้างรายได้ให้แก่ช่างขอได้ดีขึ้นอีกทางหนึ่งด้วย

#### 5.2.1.5 บทบาทของช่างขอ

เมื่อวัตถุประสงค์ในการขอเปลี่ยนแปลงไปบทบาทในการขอก็ได้มีการปรับตามไปด้วยจากการขอในอดีตที่เน้นให้ความรู้ ความบันเทิงเป็นขอแบบผู้นำเสนอสินค้าเป็นการขอเอาใจผู้รับสารเพื่อต้องการขายสินค้าซึ่งช่างขอจำเป็นต้องพัฒนาบทบาทของตนให้ครบเครื่องมากยิ่งขึ้น ทั้งความสามารถขอแบบดั้งเดิมและเพิ่มลีลาท่าทาง น้ำเสียง บุคลิกภาพให้ดึงดูดใจความสนใจเพื่อเพิ่มมูลค่าให้ตนเองมากยิ่งขึ้น

อย่างไรก็ตาม แม้บทบาทของช่างขอจะขยายขอบเขตจากบทบาทป็นทั้งผู้ให้ ความบันเทิงแ่่งสาระ และนักโฆษณาประชาสัมพันธ์นั้นแต่บทบาทที่ลงเ็ลือนไปก็คือบทบาทการเป็นช่างขอที่เคยได้รับการยอมรับนับถือจากชาวบ้านในชุมชนอย่างกว้างขวาง ในความฉลาดรอบรู้ทั้งทางโลกและทางธรรมความมีปฏิภาณไหวพริบ การถ่ายทอดความรู้ได้อย่างน่าเชื่อถือจนได้รับการยอมรับยกย่องจากชาวบ้านให้เป็นเสมือนปราชญ์ชาวบ้านอย่างในอดีตเนื่องจากช่างขอต้องแสดง

บทบาทที่มีผลประโยชน์เชิงพาณิชย์เข้ามาเกี่ยวข้องเพิ่มมากขึ้นนั่นเองทำให้ผู้คนในการเป็น  
 ประชาชนชาวบ้านเลื่อนหายไป

ดังนั้นสิ่งที่เริ่มปรากฏคือ จิตสำนึกความภาคภูมิใจในการทำหน้าที่เป็นประชาชนชาวบ้าน  
 ก็จะค่อยหายไปดังคำสะท้อนจากช่างซ่อมแม่ทองสร้อยที่ให้ข้อมูลจากประสบการณ์ที่พบในช่างขอ  
 บางคนว่าเวลาได้รับการว่าจ้างจากนายทุน (นายห้าง) ก็จะต้องขอตามความต้องการของเขาการแต่ง  
 เนื้อร้องก็ไม่ได้คำนึงถึงวัฒนธรรมที่งดงามเท่าๆ ทำให้คนฟังที่ไม่มีความรู้ความเข้าใจ หรือ  
 รู้เท่าไม่ถึงการณ์ เข้าใจผิดๆ ได้ เหมือนจะได้รับความสนุก แต่หารู้ไม่ว่าเป็นการทำลายวัฒนธรรม

“นายห้างต่างๆ บอกว่าอยากได้ซอแนวทยาบโตน ทำนองออกสองแง่สองง่ามแล้วตีแต่ง  
 ก่อทำไป โดยไม่ได้คำนึงถึงว่ามันจะเป็น (เป็น) การทำลายวัฒนธรรมเก่าคนที่ซอก่อปี่มี (ก็ไม่มี)  
 ความรู้ (รู้) เท่าถึงการณ์ ก่อปากันไปซอ (นิยมซอแบบนั้น-ผู้วิจัย) แล้วก่อดังจริงดังแต่ๆ (มีชื่อเสียง  
 โด่งดังจริง) แต่ปี่ได้รู้ (ไม่รู้) เลยว่าวัฒนธรรมสูญแล้วอันนี้ละที่ได้ทำหื้อ (ให้) เลื่อมแล้วคนที่ไป  
 ซอก่อปี่เรื่อง (ไม่รู้เรื่อง) การแต่ง เป็นแต่งมาหื้อจะใดกว่าไปอย่างอื่น (เขาแต่งมาหื้ออย่างไรก็ซอไป  
 อย่างนั้น)” (สร้อยสุดาภิราษร, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 1 สิงหาคม 2554)

ดังนั้นในส่วนบทบาทของช่างซอเปรียบเทียบกับระหว่างสองยุค จะมีการปรับเปลี่ยนไป  
 ตามวัตถุประสงค์ของการซอ จากบทบาทประชาชนชาวบ้านในอดีต ที่ต้องมีพื้นฐานความรู้ก็ค่อยๆ  
 กลายเป็นนักโฆษณาและนักประชาสัมพันธ์ที่ไม่จำเป็นต้องซออย่างถูกต้อง แต่เน้นซอให้ถูกใจผู้ฟัง  
 เพื่อนำเสนอสินค้าไปในที่สุด

## 5.2.2 สาร/บทซอ (Message)

### 5.2.2.1 เนื้อหาของเพลงซอ

เนื้อหาที่นำมาซอออกอากาศในเพลงซอปะทะสื่อมวลชน มีการปรับให้หลากหลายมาก  
 ยิ่งขึ้น เนื่องจากการขอผ่านสื่อ ที่ผู้รับสารเป็นมวลชน มีพื้นฐาน ประสบการณ์ที่แตกต่าง และ  
 อยู่กระจัดกระจายซึ่งเนื้อหาจะมีลงเหลือทิ้งลักษณะวรรณกรรมมุขปาฐะที่เล่าสืบต่อกันมาหรืออาจ  
 นำมาจากการบันทึกไว้เป็นอักษรล้านนาหรือตัวเมืองที่นำมาจากคำว่ ฮ่า ที่เขียนไว้เป็นเรื่องของ  
 วรรณกรรมไม่ว่าจากวรรณกรรมที่มาจากเพลงชาวบ้านและวรรณกรรมศาสนา แต่จะมีการนำ  
 เนื้อหาที่ทันสมัย ทันต่อเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในชีวิตประจำวันก็นำมาพูดคุยประกอบมากขึ้นทั้งนี้ต้อง  
 ขึ้นอยู่กับเวลาและรูปแบบของรายการ แต่จะเน้นเนื้อหาที่ให้ความบันเทิงเป็นหลัก

โดยช่างซออาวุโสแม่ทองสร้อยได้ให้ข้อมูลเกี่ยวกับเนื้อหาการซอว่ายิ่งซอออกอากาศ  
 ทางสื่อวิทยุและโทรทัศน์เนื้อหาจะต้องมีความทันสมัย ปรับให้เข้ากับสถานการณ์ เหตุการณ์  
 บ้านเมืองเป็นอย่างไร ต้องคอยติดตามข่าวสาร โดยเราสามารถรับรู้มาจากสื่อมวลชนอื่นๆ แล้วเอา

มาเผยแพร่ต่อได้ แต่เมื่อการจัดรายการเป็นรูปแบบเชิงพาณิชย์ที่ทำให้เสื่อมเสียในวงการศิลปะพื้นบ้าน ด้านเนื้อหาของงานขอ ที่ถูกเปลี่ยนไป ไม่ถูกต้องตามฉันทลักษณ์

“เนื้อหาที่พอมมาเป็น (เป็น) เรื่องของพาณิชย์คือตอนนี้ทำหื้อ (ให้) เกิดความเสื่อมเสียในวงการศิลปะพื้นบ้าน ในเนื้อหาของขออยู่ถึงเนื้อหาที่มันกบ่ใจ (ไม่ใช่) ดิ่ง (ทิ้ง) ในเรื่องของฉันทลักษณ์ต่างๆ นี่มันเปลี่ยนไปหมดเลยซึ่งมันบ่ถูกต้องขอเนี่ยมันต้องเป็นไปตามฉันทลักษณ์มีวรรณยุกต์กำกับหื้อถูกต้องกำขึ้นกำลงสัมผัสนอกสัมผัสในต้องหื้อ (ให้) มันถูกต้อง” (สร้อยสุดาภิราษร, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 1 กุมภาพันธ์ 2552)

ส่วนเนื้อหาที่ขาดหายไปเนื่องจากไม่เหมาะกับการขอผ่านสื่อ ก็จะเป็นเนื้อหาที่จะต้องขอเกี่ยวข้องกับข้อมูลส่วนตัวของเจ้าของงาน ที่เคยมีเพื่อเป็นการอวยพร สรรเสริญ หรือกล่าวแสดงความยินดี เป็นการให้เกียรติให้เจ้าของงานเช่นในการขอตามงานขึ้นบ้านใหม่ที่ถ้าเป็นชอยุคอดีตในพิธีกรรมช่วงเช้า ช่วงชอกก็จะมีหน้าที่ขออำนวยการอวยพร เสริมจากพิธีกรรมทางศาสนา โดยมีการกล่าวชื่อเจ้าของบ้าน ภรรยา บุตรธิดาเพื่อเป็นการให้เกียรติขอเกี่ยวกับลักษณะของที่อยู่อาศัยที่เป็นมงคล ความเชื่อที่เป็นมงคลเกี่ยวกับบ้านปลูกเรือน เป็นต้น เพื่อเสริมความเป็นสิริมงคลแก่เจ้าของบ้านและผู้อยู่อาศัยซึ่งเมื่อนำเนื้อหาเรื่องเดียวกันมาขอออกอากาศ จะกล่าวลักษณะนี้ไม่ได้เนื่องจากข้อจำกัดเรื่องเวลาและความต้องการของผู้สนับสนุนรายการทำให้ความรู้สึกใกล้ชิดสนิทสนม และปฏิสัมพันธ์ระหว่างช่างชอกกับผู้ชมหายไปบรรยากาศการขอจึงเปลี่ยนไปเพราะช่างชอกและผู้ชมไม่ได้อยู่ในบรรยากาศของพิธีกรรมร่วมกัน

ซึ่งช่างชอกแม่จันตา ศาลาหล่มก็ได้ให้ทรรศนะเกี่ยวกับเนื้อหาว่า พอมิเรื่องของพาณิชย์เข้ามา เนื้อหาก็เปลี่ยนไป ไม่ค่อยพูดถึงสาระ เนื้อหาทางคติชนที่เป็นทางล้านนาก็หายไปพร้อมฉันทลักษณ์ที่ถูกต้องก็หายไปด้วย

“ชอกออกวิทยุมันก็คืออยู่แต่บ่ (ไม่) ได้บรรยากาศ เพราะเขาบ่หันหน้าคนฟัง (ไม่เห็นหน้าผู้ฟัง) ขอไปจะอัน (ขอไปอย่างนั้น) ถ้ามีสปอนเซอร์ก็ต้องอยู่ถึงเป็น (พูดถึงเขา) เนื้อหาอย่างอื่นค่อยว่ากัน (ว่ากันทีหลัง)” (สุนันทาเต็มทอง, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 25 มีนาคม 2556)

#### 5.2.2.2 รูปแบบการขอ

รูปแบบของการขอ จะเป็นลักษณะแบบขอในยุคดั้งเดิม ที่มีทั้งช่วงพิธีกรรมและช่วงบันเทิงถ้าออกอากาศทางสื่อมวลชน จะปรับเป็นรูปแบบที่ไม่มีพิธีกรรมตรงมากเน้นความสะดวกที่นิยมจะเป็นลักษณะที่เรียกว่าชอกเดี่ยวหรือชอกอ้า (การร้องแบบรำพึงรำพันไปเรื่อยๆ) และชอกคู่แบบซักถามโต้ตอบกัน

โดยรูปแบบการขอเดี่ยว เป็นการขอโดยช่างชอกเพียงคนเดียว อาจจะเป็นช่างหญิงหรือชายก็ได้ลักษณะการขอเหมือนการพูดเล่าเรื่องหรือพรรณนาถึงสิ่งรอบๆ ตัวโดยใส่ทำนองขอเข้าไป

เป็นระยะส่วนใหญ่มีเนื้อหาให้สาระและบันเทิงทั่วไป สอดแทรกการพูดถึงเรื่องราวหรือสินค้าที่  
ต้องการจะโฆษณาประชาสัมพันธ์

ส่วนรูปแบบการชอคือเป็นลักษณะการไปพูดคุยหรือร้องโต้ตอบกันทางสื่อหรือการไป  
ชอคู่ออกอากาศทางสื่อโทรทัศน์ ก็ได้รับความนิยมนั้นรูปแบบการชอเป็นที่รู้จักกันว่าเป็น ละคร  
ชอ ก็นิยมแสดงออกอากาศทางสื่อวิทยุและโทรทัศน์ด้วยเช่นกันแต่จากข้อสังเกตของผู้วิจัยพบว่า  
ช่วงชอในจังหวัดเชียงรายไม่ค่อยมีโอกาสได้ไปแสดงชอออกอากาศทางสถานีโทรทัศน์ช่อง 8  
ลำปาง เหมือนช่วงชอจากจังหวัดเชียงใหม่ ซึ่งได้รับความนิยมนและได้รับการยอมรับจากผู้ชมใน  
พื้นที่จังหวัดภาคเหนือตอนบนมากกว่าอาจเนื่องจากความมีชื่อเสียงและการเป็นที่รู้จักอย่าง  
กว้างขวางจึงพบรูปแบบของชอเชียงรายผ่านสื่อวิทยุที่ออกอากาศทางสถานีวิทยุในจังหวัดเสียเป็น  
ส่วนมาก

โดยช่วงชอพ่อสิงห์แก้ว วงศ์มูล ได้ให้สัมภาษณ์ถึงรูปแบบการชอผ่านสื่อมวลชนใน  
อดีตว่า ได้ไปชอออกอากาศทางสถานีวิทยุ วปถ.10 (ชื่อสถานี) มีห้างขายยาเภสัชเป็นผู้อุปถัมภ์  
รายการ เป็นลักษณะการอัดเทปจากบ้านมาออกอากาศ มีความยาว 30 นาที รูปแบบมีทั้งการร้องชอ  
และการเล่นเป็นละครชอ แต่ที่สำคัญต้องอย่าลืมลงท้ายว่าสนับสนุน และบอกที่อยู่ของร้านด้วย

“ได้มาชอออกอากาศทางสถานีวิทยุ วปถ.10 โดยมีห้างศักดิ์ชัยเภสัช (ขายยา) เป็น  
สปอนเซอร์ เป็นลักษณะการอัดเทป มาออกอากาศ 30 นาทีฮ้องกะว่าเล่นเป็นละครชอ (ร้องชอหรือ  
เล่นเป็นละครชอ) และบอกว่า “สนับสนุนโดย ห้างศักดิ์ชัยเภสัชเขตภาษีเจริญกรุงเทพเรื่องดีชอ เช่น  
ชอเรื่องสาวน้อยของคำ ก็ยะเป็นตอนๆ(อัดเทปเป็นตอนๆ) ไป” (สิงห์แก้ว วงศ์มูล, การสื่อสาร  
ระหว่างบุคคล, 11 มีนาคม 2556)

ดังนั้นรูปแบบการชอน่าจะมีหลากหลายปรับได้ตามความสนใจของผู้ฟัง ที่สำคัญคือ  
การสอดแทรกการกล่าวถึงผู้อุปถัมภ์รายการ รูปแบบที่ได้รับความนิยมเป็นรูปแบบ ชอคู่และ ละคร  
ชอที่ออกอากาศเป็นตอนๆ ให้ผู้ฟังได้ติดตามรับฟังต่อไป

### 5.2.2.3 ขั้นตอนการแสดงเพลงชอ

การแสดงเพลงชอทางสื่อมวลชนนั้น มีการปรับขั้นตอนให้กระชับเหมาะสมกับ  
คุณลักษณะของสื่อและเวลาในการออกอากาศทั้งนี้ขึ้นอยู่กับภาระซื้อเวลาจัดของช่วงชอหรือเวลาที่  
ได้รับมาจากการสนับสนุนจากผู้อุปถัมภ์รายการ

การจัดแสดงชอออกอากาศนั้นส่วนมากจะมีผู้ให้การสนับสนุนหรือผู้อุปถัมภ์รายการ  
เป็นผู้มาติดต่อพูดคุยรายละเอียดถึงรูปแบบที่ต้องการซึ่งผู้ว่าจ้างจะไม่พิถีพิถันเรื่องขั้นตอนการ  
แสดง เนื่องจากต้องใช้เวลาที่ซื้อมาให้คุ้มค่าดังนั้นจึงมีการตัดขั้นตอนที่ไม่จำเป็นออกโดยไม่ต้องมี  
เรื่องขึ้นตั้งครุชออาจปรับลดขั้นตอนแรก คือการไหว้ครุโดยเฉพาะสื่อวิทยุที่มองไม่เห็น จึงไม่

จำเป็น ส่วนสื่อโทรทัศน์อาจมีขั้นตอนจัดวางไว้ ตามประเพณีคำกล่าวไหว้ครูอาจกระชับขึ้นหรือท่อนในใจ แต่ขั้นตอนที่เกี่ยวข้องโดยตรงกับการขอ คือ การขึ้นต้นขอการขอเข้าเนื้อหา จนจบจบชอก็ยังคงอยู่

อย่างไรก็ตาม การขอต้องปรับให้เหมาะสมกับเวลาที่ได้รับการจัดสรรกล่าวได้ว่าเวลาในการแสดงที่จำกัดให้สั้นลงพิธีกรรมก็จะรวบรัดขึ้น ในการปรับตัวเพื่อแสดงทางสื่อมวลชนนั้น ขั้นตอนสุดท้ายคือ ขึ้นพิธีกรรมไหว้ครู ส่วนขั้นอื่นยังคงอยู่แต่เมื่อขาดขั้นตอนใดขั้นตอนหนึ่งไปในการไหว้ครู ความศักดิ์สิทธิ์ของพิธีกรรมอาจลดลงดังที่ช่างชออาวุโสพ่อครูสิงห์แก้ววงศมุลได้ให้สัมภาษณ์ว่า ในการไปแสดงชอออกรายการวิทยุ นั้น การแสดงก็ไม่ต้องเยอะ เพราะจะยุ่งยากเนื่องจากเวลานี้น้อย อาจมีเกริ่นสักเล็กน้อย แล้วเข้าเรื่องเลย

“การแสดงออกวิทยุ ก็ไม่ต้องนัก (เยอะ) หือ (ให้) มันยุ่งเพราะเวลามันมีจำกัด ก็มีเกริ่นเหย่น้อย (เกริ่นเล็กน้อย) ว่าวันนี้เฮ (เรา) จะมาฮู้ (พูด) กะว่า (หรือว่า) มาแสดงละครเรื่องหยัง (เรื่องอะไร) แล้วก็ว่าไปเลย” (สิงห์แก้ว วงศมุล, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 11 มีนาคม 2556)

#### 5.2.2.4 ประเภทของเพลงชอ

เพลงชอในยุคปะทะสื่อมวลชนนี้ ในการชอตามงานต่างๆ ก็จะมีทั้งทางโลกและทางธรรม แต่เมื่อผ่านสื่อมวลชนจะนิยมชอเรื่องเกี่ยวกับทางโลกย์ (Secular World) ตามวิถีชาวบ้านมากกว่า เนื่องจากเน้นความสนุกสนาน ผ่อนคลาย เนื้อหาการชอก็จะเปลี่ยนไป เป็นการชอส่วนที่เป็นรูปแบบภายนอก ได้แก่ การแสดงทั้งท่าทาง เสียงดนตรี เสียงเพลง แม้จะไม่ลามกอนาจารโดยตรง แต่ก็ จะออกแนวการหยอกล้อ โต้ตอบ เกี่ยวกับพราสีกันระหว่างช่างชอชายหญิงที่เป็นคู่ต่องเป็นที่สนุกสนานและชื่นชอบของผู้ชม แม้ในการรับชมผ่านสื่อ ไม่ว่าจะป็นสื่อวิทยุที่ต้องใช้จินตนาการช่วยให้การรับฟัง หรือการชมผ่านสื่อโทรทัศน์ ที่สามารถรับชมทั้งภาพและเสียง แต่มีข้อจำกัดคือ ผู้ชมไม่อาจมีส่วนร่วมเหมือนการชมในงานต่างๆ เช่น ไม่สามารถการตะโกนแซวช่างชอ หรือการโต้คารมระหว่างช่างชอและผู้ชมได้ ได้ ทำให้บรรยากาศการชอเมื่อออกสื่อจะขาดเสน่ห์และสีสันไป

อย่างไรก็ตาม แม้จะพบว่าการชอเผยแพร่ทางสื่อ จะแฝงสาระที่เกี่ยวข้องกับมิติทางธรรม (Sacred World) พิธีกรรม ความเชื่อของชาวล้านนาสอดแทรกอยู่บ้าง แต่ก็ขาดเรื่องความศักดิ์สิทธิ์ ความน่าเชื่อถือ เนื่องจากมิติทางธรรมนี้นิยมชอในช่วงพิธีการของงาน โดยเนื้อหาการชอก็จะเกี่ยวข้องกับงานที่ไปชอ ดังนั้น เมื่อไม่ได้อยู่ในบรรยากาศพิธีกรรมของงาน การจะชอมิติทางธรรมจึงเป็นเรื่องยากดังคำกล่าวของช่างชอแม่จันตา ศาลาหล่ม ที่ว่า

“ก็ต้องเน้นขอเอาม่วน (สนุก) เนื้อหากี๋บ (ไม่) ต้องหนักเกินไป เอาในชีวิตประจำวันนี่เนาะ (นั่นแหละจะขอเหมือนขอตาม (ตาม) งานก็บีบ (ไม่เหมาะสม)” (สุนันทา แต้มทอง, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 25 มีนาคม 2556 )

### 5.2.3 ช่องทางการสื่อสาร

ในยุคนี้ช่างขอจะมีช่องทางการเผยแพร่โดยผ่านสื่อมวลชนมาเพิ่ม ซึ่งในการแสดงก็ยังคงมี ทั้ง 2 รูปแบบ คือจัดแสดงในงานที่ได้รับการว่าจ้าง ในสถานที่ที่ใช้แสดงตามที่ขอในยุคแบบดั้งเดิมเรียกว่า ผามขอ และรูปแบบการขอผ่านสื่อมวลชน ซึ่งสื่อที่นิยมในจังหวัดเชียงราย ได้แก่ สื่อวิทยุ แต่ก็พบว่ามีช่างขอบางคนจะได้มีโอกาสได้แสดงออกสื่อโทรทัศน์ด้วย

#### 5.2.3.1 วาระโอกาส

การแสดงขอจากในอดีตที่จัดแสดงตามโอกาส เทศกาลงานสำคัญ เช่น งานบุญประเพณี แต่ในยุคเมื่อสื่อมวลชนเข้ามาทำให้สามารถปรับแสดงได้หลายโอกาสมากขึ้น ทั้งโอกาสที่มีงานสำคัญทางพุทธศาสนาหรือการบุญเทศกาลประจำปีที่มีส่วนมากเป็นงานมงคล เช่น การประสาธัมพันธงานฉลองศาลาการเปรียญงานบวชลูกแก้ว (บวชพระ) งานขึ้นบ้านใหม่แต่พบว่าไม่นิยมขอเกี่ยวกับงานอวมงคลผ่านสื่อ

โดยหน่วยงานรัฐและเอกชน เริ่มจัดให้มีการขอในงานต่างๆ ที่จัดขึ้นที่เป็นโอกาสพิเศษ เช่น งานสืบสานประเพณีวัฒนธรรมงานรดน้ำคำหัวขอในขบวนแห่ตามเทศกาลขอในงานมหกรรมสินค้าระดับชาติเป็นต้นรวมถึง ขอเพื่อใช้เป็นสื่อรณรงค์เผยแพร่ประชาสัมพันธ์ในฐานะที่เป็นสื่อเพื่อการพัฒนาที่สะท้อนเอกลักษณ์พื้นบ้าน เช่นขอต่อต้านยาเสพติดขอรณรงค์และป้องกันโรคเอดส์ขอต่อต้านสุราหรือบุหรี่ขอรณรงค์ป้องกันโรคขอเชิญชวนท่องเที่ยวเชิญชวนไปเลือกตั้ง และวางแผนครอบครัวขอเพื่อยุติความรุนแรงเป็นต้น ผ่านสื่อมวลชน

นอกจากนี้ ยังพบการขอในวาระโอกาสอื่นๆ ไม่ว่าจะเป็น ขอประกอบการโฆษณาขายสินค้าขอเพื่อประกอบการบรรยายและขอเพื่อสาธิตสินค้าและขอในพิธีกรรมไหว้ครูของช่างขอ

อย่างไรก็ตามแม้เพลงขอจะมีโอกาสแสดงผ่านสื่อมวลชนมากยิ่งขึ้น แต่ในช่วงเทศกาลงานบุญต่างๆ ชอก็ยังนิยมถูกว่าจ้างให้ไปเล่นโดยเฉพาะ โอกาสที่มีงานสำคัญทางพุทธศาสนาหรือการบุญเทศกาลประจำปี รวมทั้งในงานมงคลต่างๆเหมือนในอดีต โดยเฉพาะในชนบท เนื่องจากสื่อมวลชนยังไม่สามารถเข้าถึงได้

ซึ่งการที่ช่างขอได้ผันตัวเองไปเป็นนักจัดรายการนักการสื่อสารเพื่อการพัฒนาหรือนักโฆษณาประชาสัมพันธ์สินค้าทำให้ช่างขอเป็นที่รู้จักกว้างขวางขึ้น และใช้สื่อมวลชนเป็นช่องทางติดต่องานแสดงของตนเองได้อีกทางหนึ่งด้วย

จากการสัมภาษณ์ช่างซ่ออาวุธจันทร์ตา คณะรุ่งฟ้าเจริญศิลป์ซึ่งได้ทบทวนถึงวิธีการในการขอผ่านสื่อมวลชนที่เริ่มจากสถานีวิทยุ กองทัพอากาศที่ 3 ส่วนหน้า (สถานีวิทยุ วปถ.10) และสถานีวิทยุกระจายเสียง 914 กรป.กลาง จ. เชียงรายซึ่งเป็นสถานีวิทยุท้องถิ่นของรัฐที่ดูแลโดยทหาร และเปิดให้หน่วยงานธุรกิจมาเช่ารายการ ในสมัยนั้นจะมีห้างขายยาจากกรุงเทพฯซื้อเวลา และจ้างให้ช่างขอไปจัดรายการ อาจเป็นรูปแบบการจัดสดแต่ส่วนมากจะเป็นการอัดเทป แล้วนำไปออกอากาศเป็นตอนๆ ไปเพื่อประหยัดค่าใช้จ่ายและการเดินทางซึ่งหน้าที่ของช่างขอก็ต้องเข้ารายการกล่าวทักทายแนะนำตัวนำเสนอเนื้อหาสาระทั้งเรื่องทางธรรมและทางโลกที่คิดว่าคนฟังจะสนใจโดยก่อนจะฟังขอหรือละครขอก็จะกล่าวว่าเป็นขอของคณะใดเพื่อผู้ฟังชอบ สนใจจะได้ติดต่อ ไปแสดงในงานได้ และจบรายการโดยประชาสัมพันธ์ย้ำไปว่าสนับสนุนโดยผู้อุปถัมภ์ใด

“เมื่อ วปถ. 10 เปิดสถานี มีห้างขายยาศักดิ์ไทยเกษตรเป็น (เป็น) สปอนเซอร์สมัยก่อนคนเฒ่า (คนแก่) ไปแอ่ว (เที่ยว) ไปฟังขอมีประกวดกันได้ไปจัดรายการถือว่าดีเพราะคนรู้จัก (รู้จัก) หลายจากนั้นก็มาอัดดี (ที่) 914 มีงบที่น้อยเดือนนึง 2 พัน ไปอัดเทปไว้ ออกเป็นเดือนผิดก็ต้องลบ สะดุดก็ต้องลบถ้าไม่ผิดพลาดก็สองคืนกับวันออกอากาศได้เดือนกุมภาพันธ์ (กุมเจเพาะค่ากิน) แต่ไปเอาชื่อเสียงเป็นเรื่องในธรรมพองเอาจากในหนังสือเป็นเล่มมาเล่นพองถ้าเข้าทำก็เอามาเป็นละครขอราชการ (สถานีวิทยุ) 914 บ่มี (ไม่มี) สปอนเซอร์ขอตามเรื่องแล้วค้น ปีจบก็เริ่มต้นรายการว่า “สวัสดี ป้อแม่ปี่น้องอันอ้อ (พูดทักทายอย่างนั้นอย่างนี้) ป่าเตี๋ย (ขณะนี้) มาฟังขอคณะรุ่งฟ้าเจริญศิลป์ สนับสนุนโดยบริษัท... ขายนั่นนี่วันออกสามสิบนาที่ 15 นาทีคั่นกลางจบก็อู้เหม..มี 3 ช่วง (จันทร์ ตากันทา, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 16 มีนาคม 2556)

ส่วนช่างซ่ออาวุธพอครูสิงห์แก้ววงศมุล ได้กล่าวเสริมถึงโอกาสว่า การได้ไปจัดรายการออกอากาศทางสื่อวิทยุทำให้ได้งานมากขึ้น เพราะมีคนพูดถึง และเวลาเราจะไปแสดงขอที่ไหนก็สามารถใช้สื่อวิทยุช่วยแจ้งข่าวสาร ทำให้มีคนไปชมมากขึ้น

“ขอออกวิทยุก็ได้อยู่ เวลาเขาจะไปเล่นงานดี (ที่) ไหน ตาม (ตาม) บ้านนอก ก็ใจ (ใจ) ประกาศออกวิทยุว่าไปเล่นตื้นนี้วันนี้เน้อ ใ้สนใจก็ตวยไปฟังได้ (ผู้ใดสนใจก็ตามไปฟังได้)” (สิงห์แก้ว วงศมุล, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 11 มีนาคม 2556)

#### 5.2.3.2 สถานที่

สื่อมวลชน ช่วยให้ผู้รับสารสามารถรับฟังขอได้ทั่วไปไม่จำกัดสถานที่ที่ต้องไปฟังตามงานเหมือนอดีตเนื่องจากเปิดรับผ่านสื่อมวลชนได้ซึ่งในอดีตยุคขอแบบดั้งเดิม จะหาฟังเพลงขอได้ตามสถานที่จัดงานเท่านั้นส่วนมากถ้าเป็นงานบุญ งานสำคัญทางพุทธศาสนาต่าง ก็จะจัดที่วัดและในสถานที่ที่จัดงานเช่น บ้านใหม่ บ้านที่มีงานบวช หรือบ้านที่จะทำบุญอุทิศส่วนกุศลให้ผู้ล่วงลับ

ไปแล้วแต่ยุคนี้หาฟังได้ทั่วไปเมื่อมีช่องทางเผยแพร่มากขึ้น ช่างชอว์ก็เห็นว่าเป็นโอกาสที่ดีที่ชอว์จะได้เข้าถึงกลุ่มคนฟัง ดังคำให้สัมภาษณ์ของช่างชอว์อาวุโสแม่ทองสร้อยที่ว่า

“แง่ดีก็คือมันมีช่องทางในการเข้าถึงคนฟังมากขึ้นเป็นอันมาก (เขาเรียกว่า) เข้าถึงคนเร็วได้เร็วที่สุดมีความสุขสนุกสนานเพิ่มมากขึ้นสื่อที่แพร่หลายอย่างรวดเร็วอย่างเช่นวีซีดีดีวีดีออดิโอสื่อกับพวกนี้และยังมีอีกหลายช่องทางอย่างเช่นการออกอากาศทางโทรทัศน์ช่อง 8 วิทยุก็มีทางสถานีวิทยุสวนท.และตามสถานีวิทยุชุมชน...” (สร้อยสุดาภิราษร, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 1 สิงหาคม 2554)



ภาพที่ 5.8 ช่างชอว์แม่ทองสร้อยพร้อมคณะกับการแสดงละครชอว์ออกอากาศทางสถานีโทรทัศน์ช่อง 8 ลำปาง

#### 5.2.4 ผู้รับสาร/ผู้ชมชอว์ (Receiver)

ผู้ชม/ผู้ฟัง มีความสำคัญต่อการดำรงอยู่ของเพลงชอว์ เนื่องจากเกี่ยวข้องกับการสืบทอดเพลงชอว์ต่อไปในอนาคตนั้น ซึ่งผู้ชมชอว์ในยุคชอว์ปะทะสื่อมวลชนแม้ในเชิงปริมาณ คือจำนวนผู้ชมดูเหมือนจะเพิ่มมากขึ้นจากการเปิดรับผ่านสื่อมวลชนของประชาชนที่กระจายไปยังพื้นที่ต่างๆ อย่างกว้างขวางมากขึ้น แต่ในเชิงคุณภาพนั้น เป็นที่น่าสังเกตว่าน่าจะลดระดับความเป็นผู้ชมที่ดูเป็น (Smart Audience) ลง เนื่องจากการปรับตัวของเพลงชอว์ที่ต้องการสื่อสารเข้ากับกลุ่มผู้ฟังทั่วไปมากกว่าเฉพาะกลุ่ม ทำให้ต้องปรับทั้งเนื้อหาและรูปแบบให้เหมาะสมกับผู้รับสาร ทำให้ความถูกต้องตามรูปแบบดั้งเดิมลดลง ซึ่งสามารถแบ่งผู้รับสารออกเป็นประเภทต่างๆ ได้ดังนี้



### 5.2.4.1 ประเภทของผู้รับสาร

#### (1) เจ้าภาพ/ผู้ว่าจ้าง

ผู้รับสารที่เป็นเจ้าภาพหรือผู้ว่าจ้าง ซึ่งเป็นผู้รับสารที่ค่อนข้างมีอิทธิพลต่อการกำหนดรูปแบบและเนื้อหาของการขอเนื่องจากเป็นผู้จ่ายค่าจ้างจึงมีสถานะเป็นทั้งเจ้านายหรือเจ้าของบ้านและผู้ว่าจ้าง ซึ่งมีเรื่องของความพึงพอใจและผลประโยชน์เข้ามาเกี่ยวข้องกับผู้ว่าจ้างอาจไม่จำเป็นต้องฟังขออย่างเข้าใจหรือจ้างขอเพื่อวัตถุประสงค์ในการให้เนื้อหาสาระ แต่อาจต้องการเน้นเอาใจแขกที่จะมาร่วมงาน โดยขอให้ความบันเทิงเป็นหลักเป็นลักษณะต่างตอบแทนถ้าเป็นการว่าจ้างให้ไปเล่นตามงานก็จะมีการทำข้อตกลงที่ต่องกันไว้ เพราะส่วนมากจะรู้จักมักคุ้นกันส่วนถ้าเป็นการว่าจ้างให้ไปออกสื่อมวลชนแล้วลักษณะความสัมพันธ์จะเกี่ยวข้องกับผลประโยชน์ทางธุรกิจโดยสถานภาพของผู้ว่าจ้าง ก็จะเปลี่ยนเป็น “นายทุน” ถ้าผู้ว่าจ้างมีทุนมากก็สามารถจ้างช่างขอที่มีระดับ มีชื่อเสียงคนติดตามฟังมาก โอกาสที่จะโฆษณาขายสินค้าได้ก็จะมากตามไปด้วยดังที่ช่างขอรุ่นครูคือพ่อครูสิงห์แก้วได้ให้สัมภาษณ์ว่า

“นายห้างเป็น (เขา) มีชะตังค์ (เงิน) เป็นจะเป็นคนเช่าหา (เป็นคนแสวงหา) ว่าจะหื้อ (ให้) จ้างขอ (ช่างขอ) คนใดมาจัดรายการหื้อเปิ้ล (ให้เขา)” (สิงห์แก้ว วงศ์มูล, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 11 มีนาคม 2556)

ทำให้เห็นอิทธิพลของนายทุนเจ้าของธุรกิจที่ใช้เงินลงทุนในการใช้ประโยชน์จากรายการเพลงขอเพื่อโฆษณาประชาสัมพันธ์ให้กับสินค้าและการให้ค่าจ้างสูงก็สามารถเลือกจ้างช่างขอที่ต้องการได้

#### (2) ผู้ชม/ผู้ฟัง

แม้จะมีกลุ่มผู้ชมหรือผู้ฟังที่หลากหลาย เข้าถึงทุกเพศ ทุกวัยมากยิ่งขึ้น แต่เพลงขอในยุคนี้ ก็จะเป็นที่ชื่นชอบในกลุ่มผู้สูงอายุ และกลุ่มคนวัยกลางคนขึ้นไป ที่มีความเข้าใจในการสื่อความหมายและคุณค่าของเพลงขอส่วนกลุ่มเด็กและกลุ่มเยาวชนที่ฟังผ่านสื่อมวลชน ส่วนมากจะได้ฟังโดยบังเอิญ หรือฟังพร้อมกับพ่อแม่ผู้ปกครองจะมีส่วนน้อยที่ติดตามรับฟังเพราะมีความชอบส่วนตัวจริงๆ

ดังนั้นถึงแม้จะมีผู้ฟังในวัยรุ่นอยู่แต่เมื่อเปรียบเทียบกับกลุ่มอื่นก็ยังจัดว่าไม่มากเท่าที่ควรและมีแนวโน้มว่าจะลดลงเนื่องจากเป็นยุคที่กระแสสื่อสมัยใหม่เริ่มเข้ามามีอิทธิพลทำให้กลุ่มเด็กและเยาวชนมีทางเลือกในการเปิดรับสื่อชนิดอื่นมากขึ้น ตามค่านิยมและรสนิยมในการใช้ชีวิตรูปแบบเพลงขอจะถูกมองว่าเป็นวัฒนธรรมพื้นบ้านที่เชย ล้าสมัย ไม่เหมาะกับวิถีชีวิตของวัยรุ่นสมัยนั้นอย่างที่ช่างขอแม่จันทากกล่าวได้ว่า

“ลูกหลานก็บ่ (ไม่) ค่อยชอบฟัง เขาว่ามันบ่่าม่วน (ไม่สนุก)” (สุนันทาแถมทอง, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 25 มีนาคม 2556)

ซึ่งเป็นการสะท้อนให้เห็นการเริ่มขาดแคลนผู้รับสารที่เป็นกลุ่มวัยรุ่นมาตั้งแต่สมัยนี้

#### 5.2.4.2 ความสัมพันธ์ระหว่างผู้ชมกับช่างขอ

ผู้ชมกับช่างขอในความสัมพันธ์ยุคนี้ ถ้าเป็นการสื่อสารผ่านสื่อก็จะไม่มีปฏิสัมพันธ์ (interactive) กันแบบใกล้ชิดแบบในสมัยขอแบบดั้งเดิม เนื่องจากเปลี่ยนจากการสื่อสารแบบเห็นหน้าเห็นตา (face to face communication) หรือมีส่วนร่วม (participation) โดยตรง เป็นการสื่อสารโดยมีสื่อมวลชนเป็นพาหนะในการสื่อสารซึ่งต้องพิจารณาเรื่องความสามารถในการเข้าใจและตีความในสารด้วยว่าเข้าใจตรงกันหรือไม่นอกจากนั้น ผู้ฟังผ่านสื่อมวลชนจะไม่สามารถ แสดงอารมณ์ร่วมในการแสดงขอได้ หรือระหว่างจังหวะที่สนุกสนาน ผู้ฟังก็ไม่อาจลุกขึ้นมาร้องรำทำเพลงร่วมกับช่างขอได้ รวมทั้ง ผู้ชมกับช่างขอไม่จำเป็นต้องรู้จักกันเป็นการส่วนตัว โดยผู้ฟังต้องใช้จินตนาการในการฟังมากขึ้น

ช่างขอแม่ทองสร้อยหนองแก้าห้อง ได้ให้ภาพผู้ฟังเพลงขอสมัยที่มีสื่อมวลชนเข้ามาว่า ส่วนใหญ่ผู้ฟังจะอายุประมาณ 70-80 ปี รองลงมาคืออายุ 40-50 ปี อีกกลุ่มคืออายุ 30 กว่าปีก็พอมืออยู่บ้าง แต่กลุ่มอายุ 20 กว่าจะไม่ค่อยมี เนื่องจากไปเรียนหนังสือหรือไปทำงานที่อื่น ยิ่งกลุ่มอายุ 10 กว่าปีแทบจะไม่ฟังเพราะไม่มีแรงจูงใจเห็นได้ชัดในการจัดงานตามเทศกาลของคนในท้องถิ่น ที่กลุ่มวัยรุ่นจะไม่สนใจมาฟังขอ แต่เลือกที่จะตั้งวงดื่มสุราในกลุ่มกันเอง โดยใช้วิธีการเปิดเพลง และร้องคาราโอเกะ เปิดดิสโก้เทคกันแทน

“ส่วนใหญ่กลุ่มอายุ 70-80 ปี รองลงมาคือ 40-50 ปี ประมาณ 30 กว่าก็ (ก็) มีอยู่อย่างพวก 20 ปี (อายุยี่สิบกว่า) นี่บางทีก็บ่ (ไม่) ใช่วัยที่ฟังขอ) วันเสาร์วันอาทิตย์ (วันอาทิตย์) กบ่มี (ก็ไม่มี) เขาไปเรียน (เรียน) ไปทำงานยังถ้าวัยสิบปี (อายุสิบกว่าปี) มันกบ่ (เขาก็ไม่) มาฟังหรือกบ่มีไฟ จวนมันมามันบ่มีแรงจูงใจไม่มีใครชวนก็ไม่มีแรงจูงใจ) สมมติว่าวันนี้บ้านนี้มีงานเทศกาลปอยหลวงฉลองวิหารกลุ่มนี้ (ก็) เม้าเหล่าตั้งวงกัน (กิน) เหล้าอยู่กับบ้านเปิดเพลงเปิดคาราโอเกะเปิดเทคกัน (กัน) ไปช่วงอายุระหว่างนี้จะบ่ (ไม่) ได้ฟังขอ (สร้อยสุดาภิราษร, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 1 สิงหาคม 2554)

### 5.3 คุณลักษณะการปรับตัวด้านบทบาทหน้าที่

ในยุคขอปะทะสื่อมวลชนนี้ จากการวิเคราะห์พบว่ามี การปรับเปลี่ยนบทบาทหน้าที่ ทั้งในระดับบุคคล ระดับชุมชนและในระดับสังคม ซึ่งเพลงขอเป็นสื่อพื้นบ้านของล้านนาในบริบทของจังหวัดเชียงรายที่ยังคงดำรงอยู่ได้ เนื่องจากการปรับบทบาทหน้าที่ในระดับต่างๆ ที่น่าสนใจดังต่อไปนี้

#### 5.3.1 บทบาทหน้าที่ในระดับปัจเจกบุคคล

##### 5.3.1.1 การพัฒนาตนเอง (Self-Formation)

การพัฒนาตนเองเป็นบทบาทหน้าที่ที่สำคัญประการแรก ก่อนที่จะนำไปสู่บทบาทหน้าที่ในระดับวงชุมชนและสังคมต่อไป โดยดังที่ได้กล่าวไปข้างต้นในส่วนที่เกี่ยวข้องกับคุณสมบัติของช่างขอในยุคขอแบบดั้งเดิมนี้ไปแล้วว่า การจะเป็นช่างขอในยุคนี้ไม่ใช่เรื่องง่ายเลย และไม่ใช่ทุกคนที่อยากเป็นจะเป็นได้ เพราะต้องอาศัยพรสวรรค์ ความมีปฏิภาณกวี น้ำเสียงที่ดี และมีใจรักจริงๆ ซึ่งต้องใช้เวลาในการเรียนรู้และฝึกฝนกับพ่อครูแม่ครู อยู่เป็นเวลานานกว่าจะสามารถขอออกงานได้ซึ่งเมื่อช่างขอต้องเผชิญกับยุคที่สื่อมวลชนมีบทบาทมากขึ้น แต่พบว่าช่างขอก็ยังคงมีการพัฒนาตนเองในบทบาทหน้าที่ดังต่อไปนี้

##### (1) การฝึกความมานะอดทน

การจะฝึกขอให้สามารถขอออกอากาศทางสื่อมวลชนได้นั้นยังคงต้องใช้ความมานะอดทน ซึ่งก็ขึ้นอยู่กับแต่ละบุคคล โดยช่างขอแม่ทองสร้อย ช่างซอรุ่งใหญ่ที่ยังคงมีโอกาสได้ฝึกลูกศิษย์รุ่นใหม่ๆ อยู่เรื่อยๆ และพยายามจะถ่ายทอดวิชาการขอให้ลูกศิษย์รุ่นหลังเพื่อจะได้มีผู้สืบทอดการเป็นช่างขอต่อไปซึ่งแม่ทองสร้อยได้กล่าวถึงการที่มีผู้พยายามมาฝึกฝนด้วยความมานะอดทนว่า

“บางคน 2-3 เดือนก็เป็นละ (ก็เป็นแล้ว) ถ้าคนใดสมองบดึก (สมองไม่ดี) 2-3 ปีจัน (จน) กว่าจะชำนาญแต่ถ้าจะหือจ่าง (ให้เป็น) ในวันเดียวก็ (ก็) ได้ก็ (ก็) คือได้กลอนเดียวท่องเอาวันนั้นเนาะ (นั่นแหละ) ตีว่าจะใช้เวลาเท่าไฉน (จะใช้เวลาเท่าไรนั่น) ขึ้นอยู่กับปฏิภาณของคนนั้นแท้หม่า (อีกที) ตี (ที่) แน่ๆ คือความสนใจต่ออัน (เท่านั้น)” (สร้อยสุดาภิราสอน, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 1 กุมภาพันธ์ 2552)

สอดคล้องกับความคิดเห็นของช่างซอรุ่งใหญ่ อย่างช่างซอไกรวุฒิ ที่ได้กล่าวถึงเรื่องเดียวกันนี้ไว้ว่า

“สิ่งที่ได้จากการขอ คือ ได้สืบทอด ได้ฝึกความมานะ อดทน โดยเฉพาะไปซอกับช่างซอรุ่งใหญ่ก็จะได้เรียนรู้วิธีการเอามาปรับใช้กับเขา (เรา)” (วารุฒิ ญาวิละ, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 27 ธันวาคม 2555)

## (2) การทบทวนและเพิ่มพูนความรู้

ช่างขอจะสามารถขอออกอากาศทางสื่ออย่างน่าสนใจได้นั้นต้องหมั่นทบทวนและเพิ่มพูนความรู้อยู่เสมอ โดยเฉพาะในการขอออกอากาศทางสื่อมวลชนเนื่องจากต้องนำเสนอเรื่องราวหรือสาระใหม่ๆ ให้ทันต่อข่าวสาร เหตุการณ์บ้านเมืองที่น่าสนใจชวนให้ติดตามโดยในยุคขอปะทะสื่อมวลชนนี้ ก็ยังปรากฏรูปแบบการขอใน 2 รูปแบบ โดยรูปแบบแรก เป็นรูปแบบขอแบบดั้งเดิมที่เป็นการขอตามงานบุญประเพณีต่างๆ และยังคงจำเป็นต้องใช้ช่างขอที่เป็นผู้ทรงภูมิ มีความรอบรู้ในเรื่องราวต่างๆ ทั้งทางโลกและทางธรรม ที่นำมาปรับใช้ให้เหมาะสมกับงานได้ส่วนในการขอออกอากาศนั้น ความรู้ทางธรรมอาจจะไม่จำเป็น แต่ต้องเพิ่มพูนความรู้ทางโลกให้มากขึ้น ทั้งนี้การจะขอเรื่องเกี่ยวกับอะไรนั้น อาจมาจากความต้องการของสถานีหรือผู้ว่าจ้างเป็นผู้กำหนดแล้วช่างขอก็ต้องศึกษาหาความรู้ในเรื่องนั้นๆ ไปขอ การปรับตัวให้เข้ากับสื่อมวลชนและการพัฒนาความรู้ทางโลกที่ทันต่อยุคและเหตุการณ์ดังที่ช่างขอเก่าแก่ได้กล่าวไว้ว่า

“ได้ไปขอออกอากาศ ดาว (ทาง) สถานีวิทยุ 914 อยู่เมิน (นาน) เหมือนกันอันเป็นก็หื้อหัวข้อมา (ทางสถานีวิทยุก็ได้กำหนดหัวข้อยที่จะให้ข้อมา) อย่างเช่น เรื่อง ป่าไม้ เรื่องยาเสพติดเฮาก็ต้องเตรียมตัวไป (เราก้ต้องเตรียมเนื้อหาสาระที่เกี่ยวข้องกับเรื่อง)” (นกรินทร์ ใจธรรม, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 27 ธันวาคม, 2555)

## (3) การฝึกปฏิภาณไหวพริบ

เนื่องจากเพลงขอเป็นลักษณะเพลงปฏิพากย์ ซึ่งเสนออยู่ที่การร้องโต้ตอบ จึงไหวพริบกัน ดังนั้นจะเห็นได้ว่าช่างขอในยุคขอแบบดั้งเดิมที่เก่ง ต้องมีปฏิภาณไหวพริบ และมีจิตวิญญาณความเป็นช่างขอ สามารถค้นหรือต่อบทขอได้โดยไม่จำเป็นต้องใช้การท่องจำจากเนื้อร้องเนื่องจากมีความรู้ความเข้าใจในศิลปะการใช้ภาษาในการขออย่างลื่นไหล การขึ้นการลง การสัมผัส และสามารถร้อยเรียงเหตุการณ์รอบๆ ตัวมาขอได้อย่างไพเราะมาในยุคสื่อมวลชนช่างขอยังคงต้องใช้ปฏิภาณไหวพริบ ความสามารถส่วนตัว โดยปรับให้เหมาะกับรูปแบบและเงื่อนไขของการออกสื่อมากยิ่งขึ้น ทั้งนี้บทบาทหน้าที่ในการฝึกปฏิภาณไหวพริบก็เป็นเรื่องสำคัญในการเข้าถึงจิตใจสร้างความประทับใจให้ผู้ฟัง แต่อาจลดในเรื่องหลักการที่ถูกต้องตามทำนองและฉันทลักษณ์การขอลงไป เพื่อให้เหมาะสมกับกาลเทศะมากขึ้นดังที่ช่างขอพ่อครูสิงห์แก้ว ได้พูดถึงการใช้ปฏิภาณไหวพริบในการจัดรายการวิทยุไว้ว่า

“ก็ต้องสู้ (สู้) ว่าจะสู้จะไคหื้อม่วน (จะพูดออกอากาศอย่างไรให้สนุก) อู้หนักก็บ่ได้ (พูดมากก็ไม่ได้) ต้องดูแลตาย (ด้วย) ถ้ามีจดหมายก็ต้องตอบจดหมายตาย (ด้วย) ฟ่องตอบเป็นคำขอ ฟ่อง (บางทีก็นึกสนุกตอบจดหมายเป็นลักษณะการร้องคำว่าขอ-ผู้วิจัย) คนฟังก็ชอบ ที่นี้ก็เอาละ

(ต่อมา) เขียนคำขอม้าให้อ่าน (เขียนเป็นบทขอม้าให้ช่างขอม้าในรายการ) ” (สิงห์แก้ว วงศ์มูล, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 19 สิงหาคม 2556)

#### (4) การใช้จินตนาการและความคิดสร้างสรรค์

การขอม้าหน้าที่ในการช่วยเสริมสร้างจินตนาการและความคิดสร้างสรรค์ให้ออกมาในรูปของเพลงขอ ทั้งในส่วนที่ต้องมีการประพันธ์บทขอไว้สำหรับการนำมาใช้ขอ ซึ่งช่างขอที่แต่งบทขอได้จะต้องใช้ทั้งจินตนาการและความคิดที่สร้างสรรค์ที่สะท้อนความสามารถในเชิงศิลปะการใช้ภาษาเพื่อสื่อความหมาย อารมณ์ ความรู้สึกจากตัวสารถ่ายทอดไปถึงผู้รับ ไม่ว่าจะเป็นการกำหนดแนวคิดของเรื่อง การเลือกใช้คำ การเล่นคำ หรือการรังสรรค์คำใหม่ๆ ซึ่งจำเป็นต้องอาศัยทั้งความรอบรู้และใจรัก รวมถึงทัศนคติที่มีต่อสังคม รวมถึงในส่วนที่เกี่ยวข้องกับลีลาการขอที่แม้จะใช้เนื้อร้องเดียวกันแต่เวลานำไปร้องก็อาจจะให้อารมณ์ที่แตกต่างกันไป

“อย่างเป็นทางการ (สถานีวิทยุ) หื้อ (ให้) ไปชอออกอากาศ ก็กะกำหนดหัวขอม้าหื้อ (ให้) เป็นการณรงค์กะ (เป็นการณรงค์กะใหม่) เฮา (เรา) ก็กะเอามาแต่งคำขอ (บทขอ) หื้อ (ให้) เหมาะสม กัดเอากะ (คิดเอาเอง) ว่ามันจะต้องอยู่กับหยังพ่อง (ว่าถ้าเป็นเรื่องนี้จะต้องพูดเกี่ยวกับอะไรบ้าง) ต้องบอกกะหยังหื้อคนฟัง (จะต้องให้สาระอะไรแก่ผู้ฟัง-ผู้วิจัย) (สร้อยสุดา ภิราษร, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 1 สิงหาคม 2554)

แม้ช่างขอในยุคนี้จะต้องปรับตัวให้สามารถขอได้ในลักษณะงานที่หลากหลายมากขึ้น ซึ่งบางงานจะถูกกำหนดเนื้อหาในการขอตามวัตถุประสงค์ของผู้จัดหรือผู้ที่ว่าจ้าง ทำให้ช่างขอไม่สามารถใช้จินตนาการในการสร้างสรรค์งานได้อย่างเต็มที่เหมือนในอดีตก็ตาม แต่การใช้จินตนาการและความคิดสร้างสรรค์ยังมีความจำเป็นอยู่ แม้บทบาทจะเริ่มคลี่คลายไปบ้างก็ตาม

#### 5.3.1.2 บทบาทการให้ความรู้ (to educate)

การชอออกอากาศทางสื่อมวลชน ช่างขอยังคงต้องใช้ความสามารถในการแสดงบทบาทหน้าที่การให้ความรู้และประสบการณ์ทั้งเกี่ยวกับประวัติศาสตร์ ศิลปะ วัฒนธรรม และประเพณีของล้านนา รวมถึงประสบการณ์ชีวิตภายนอกชุมชน ได้เนื่องจากยังเป็นที่ยืนชอบของกลุ่มผู้รับสื่อ ดังนั้นการใช้ทุนทางวัฒนธรรมที่ตนเองสะสมมาทั้งการศึกษาเล่าเรียน หรือจากการค้นคว้าหาความรู้ด้วยตนเอง ก็เป็นสิ่งที่จำเป็นสำหรับช่างขอในยุคนี้ เพื่อทำให้รายการเป็นที่น่าสนใจและได้รับการตอบรับที่ดี

อย่างไรก็ตาม ในการให้ความรู้เกี่ยวกับ ศาสนาและวัฒนธรรมท้องถิ่นเพื่อการเผยแพร่ทางสื่อในวงกว้างขึ้น ช่างขออาจต้องใช้ความรู้ของตนเอง แปลความเนื้อหาที่ยากหรือเป็นภาษาทางศาสนาให้ผู้รับสื่อเข้าใจง่ายขึ้น ดังที่พ่อครูสิงห์แก้ว วงศ์มูลได้ให้สัมภาษณ์ไว้ว่า

“เวลาอู้ (พูด) ออกวิทย์ ต้องใจกำตื้อเข้าใจง่าย (ใช้คำที่เข้าใจได้ง่าย) บางเรื่องตื้อเฮเอาไป ออก (ที่พ่อครูเลือกไปจัดรายการ-ผู้วิจัย) ก็ต้องดูว่าคนฟังจะฟังเข้าใจก่อ (เข้าใจหรือไม่) อย่างเช่น อู้ (พูด) เรื่องประวัติพระพุทธเจ้า ก็ต้องแต่งหื้อ (ให้) ชัดเจนไปเลย “พระอุปติสะ” ก็ต้องบอกว่า เป็น (เป็น) “พระสาลิบุตร” “พระโกติตะ” ก็เป็น (เป็น) พระโมคลา อันคนฟังจะบ่อู้เรื่อง (มิฉะนั้นแล้ว คนจะฟังไม่รู้เรื่อง) แล้วก็เอาเรื่องทั่วไป (หมายถึง ความรู้หรือเหตุการณ์ต่างๆ ที่ช่างซอได้ไปรู้มา-ผู้วิจัย) มาอู้ได้ด้วย (นำมาพูดในรายการได้ด้วย)” (สิงแก้ว วงศ์มูล, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 12 เมษายน 2554)

ดังนั้นนอกจากความรู้เกี่ยวกับประวัติศาสตร์ ศิลปะ วัฒนธรรม และประเพณีของท้องถิ่นแล้ว ยังต้องเพิ่มเติมความรู้เกี่ยวกับเรื่องทั่วไปเหตุการณ์ประจำวัน ข่าวสารบ้านเมือง สอดแทรกด้วย เนื่องจากช่างซอจะมีโอกาสเดินทางไปแสดงตามสถานที่ต่างๆ จึงทำให้นำความรู้ และวิทยาการใหม่ๆ มาเผยแพร่ได้

#### 5.3.1.3 การให้ความบันเทิง

การให้ความบันเทิงซึ่งเป็นบทบาทหน้าที่ที่สำคัญที่มีมาตั้งแต่สมัยดั้งเดิมเมื่อมาถึงยุค สื่อมวลชน ช่างซอก็ได้มีการปรับตัวให้สามารถสร้างความบันเทิงผ่านสื่อ ซึ่งนอกจากเป็นความบันเทิงจากการได้รับฟังช่างซอจัดรายการแล้ว ยังมีรูปแบบรายการอื่นๆ เช่น การร้องจ้อยซอ คร่าวซอ สลับกับการพูดของช่างซอ และความบันเทิงที่ได้รับความนิยมเพิ่มมากขึ้นทางสื่อโทรทัศน์และสื่อวิทยุ ได้แก่ ละครซอนั่นเอง ซึ่งเป็นที่นิยมมาก

จากคำสัมภาษณ์ของช่างซอแม่ทองสร้อย พบว่า มีโอกาสได้ไปแสดงทางสื่อโทรทัศน์กับคณะซอในจังหวัดและยังได้อัดเทปรายการเพื่อออกอากาศทางสื่อวิทยุอีกด้วย

“สมัยนั้น ช่างซอ (ช่างซอ) คนใด มีชื่อเสียง (ชื่อเสียง) โด่งดัง ก็จะเป็นที่รู้จัก (ก็จะเป็นที่รู้จัก) เป็น (หมายถึงผู้สนับสนุนรายการหรือสถานี) ก็จะมาติดต่อหื้อ (ให้) ไปออกรายก้าน (รายการ) โทรทัศน์ช่องแปดลำปาง บ้านเฮา (บ้านเรา) แม่ก็จะไปกับป้อครู (พ่อครู) ศรีทวน แต่ถ้าเป็นตางเสียงใหม่ (ทางเชียงใหม่) นี้จะนั๊กกะ (หมายถึงจะมีช่างซอที่มีชื่อเสียงเป็นที่รู้จักมากกว่า-ผู้วิจัย) ก็ต้องกิด (คิด) ว่าจะแสดงจะไค (อย่างไร) หื้อ (ให้) คนฟังได้ความอู้ด้วย (ความรู้ด้วย) ม่วนตวย (สนุกด้วย)” (สร้อยสุดา ภิราษร, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 1 สิงหาคม 2554)

ดังนั้น ซอในยุคสื่อมวลชนยังคงมีบทบาทสำคัญที่ช่วยสะท้อนวิถีชีวิต ความเชื่อ ค่านิยม ขนบธรรมเนียมประเพณีของชาวล้านนา เนื่องจากเนื้อหาที่นำเสนอจะเกี่ยวข้องกับเรื่องราว นิทานชาดก วรรณกรรมหรือคำวกรรม ซึ่งให้เห็นการทำดีได้ดี ทำชั่วได้ชั่ว การดำรงชีวิตและภูมิปัญญาในด้านต่างๆ รวมถึงการให้การศึกษา ให้สาระและความบันเทิง ซึ่งการซอผ่านสื่อมวลชนเป็นการเพิ่มช่องทางในการขยายพื้นที่การเผยแพร่ไปยังมวลชนให้ได้รับรู้ในวงกว้างมากขึ้น

#### 5.3.1.4 การเป็นนักโฆษณาประชาสัมพันธ์

เมื่อช่างซ่อมคันตัวเองมาเป็นนักจัดรายการวิทยุ หรือมีโอกาสได้แสดงชอออกอากาศทางสื่อโทรทัศน์หรือสื่อวิทยุในท้องถิ่นมากขึ้น จึงกลายเป็นบุคคลที่มีชื่อเสียง และเป็นที่ยู่งักของคนในชุมชนอย่างกว้างขวาง มีผู้สนใจติดตามรายการ และให้ความเชื่อถือไว้วางใจ ช่างชอจึงกลายเป็นมีบทบาทในการโน้มน้าวใจผู้ฟังให้คล้อยตามได้ ภาคธุรกิจที่ต้องการโฆษณาประชาสัมพันธ์สินค้า จึงเห็นช่องทางในการใช้ช่างชอเป็นสื่อ ดังคำบอกเล่าของพ่อครูสิงห์แก้ว ดังต่อไปนี้

“ช่วงจัดรายการ (รายการ) ปรากฏว่ามีจดหมายมานัก บอกว่าชอบฟังรายการ จบแล้ว ก็ยังจะหือเล่นใหม่ (รายการหมคสัตญญากับทางสถานี-ผู้วิจัย) ที่นี้เอาละ (ต่อมา) มีคนชอบเอายาผงแดงมาจากใต้ (มาจากทางภาคกลาง-ผู้วิจัย) บอกว่าเหลือนักขนาด (ยาที่ผลิตขายไม่ได้จำนวนมาก) จัวยโฆษณาหือคำ (ช่วยโฆษณาให้ด้วย) เขาก็เอาละ (เราก็คิด) จือก็บมี (ชือก็ไม่วู้จะใช้ชืออะไรให้คนฟังจำง่าย) เห็นเป็น (เป็น) รูปศาลพระภูมิ เป็นยาผงแดงกำหือเจ้าตี้ละกัน (เป็นยาผงแดงตราหือเจ้าตี้ละกัน) (หัวเราะ) ปรากฏว่าขายดิบขายดี” (สิงแก้ว วงศ์มูล, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 12 เมษายน 2554)

หลังจากนั้นก็มึห้างขายยา และสินค้าอื่นๆ ตามมาให้ช่วยโฆษณาประชาสัมพันธ์ จนกลายเป็นส่วนหนึ่งของรายการ และสร้างรายได้ที่ดีให้กับช่างชอที่เป็นผู้จัดรายการ

นอกจากนั้น ยังพบว่านอกจากจะเป็นนักโฆษณาประชาสัมพันธ์ให้กับธุรกิจแล้ว ผู้สมัครรับเลือกตั้งทางการเมือง ทั้งระดับท้องถิ่นและระดับประเทศ ก็ได้ใช้เป็นช่องทางในการช่วยหาเสียงเลือกตั้งได้อีกทางหนึ่งด้วย โดยได้มีการว่าจ้างช่างชอให้ช่วยในการประชาสัมพันธ์หาเสียงเลือกตั้ง เนื่องจากช่างชอ เป็นสื่อบุคคลที่เป็นที่ยู่งัก สามารถเข้าถึงกลุ่มผู้มีสิทธิ์เลือกตั้งที่อยู่ ในวัยกลางคนขึ้นไปตามหมู่บ้านได้ ซึ่งช่างชอจะได้รับการว่าจ้างให้แต่งบทชอแล้วอัดเสียงลงเทปเพื่อให้ผู้สมัครรับเลือกตั้งนำไปเผยแพร่ผ่านรถกระจายเสียงเคลื่อนที่ตามสถานที่ชุมชนในท้องถิ่น เช่น ตลาด เป็นการสร้างความสนใจได้เป็นอย่างดี รวมถึงพบว่า มีการจ้างช่างชอร่วมเดินทางไปกับผู้สมัครรับเลือกตั้ง เพื่อแสดงชอดึงดูดความสนใจให้คนมาร่วมงาน และผู้สมัครจะ ได้ใช้โอกาสนี้ในการหาเสียงได้อีกทางหนึ่งด้วย เป็นยุคที่การจัดมหรสพล้อมผ้าแล้วเก็บเงินค่าเข้าชมเป็นที่นิยม ในจังหวัดเชียงราย ดังที่พ่อครูสิงห์แก้ว ที่ได้ร่วมเดินทางไปกับคณะของนายทรงธรรม ปัญญาดี (ปัจจุบันเสียชีวิตไปแล้ว) สมาชิกสภาผู้แทนราษฎรหลายสมัยในขณะนั้น ที่ใช้กลยุทธ์ในการหาเสียงคือ การจัดมหรสพที่มีเพลง ดนตรี ภาพยนตร์ ตระเวนไปตามหมู่บ้านต่างๆ ในเขตจังหวัดเชียงราย และใช้เป็นการหาเสียงทางอ้อม พิจารณาได้จากคำพูดของพ่อครูสิงห์แก้วที่ว่า

“ตะกอน (สมัยก่อน) ทรงธรรม เหมารถหือเป็นกันๆ (เหมารถให้กับคณะขอ) เอาไปแสดงควยตามหมู่บ้าน (ตะเวณไปแสดงด้วย) ก็ยะหือคนมงานนั๊กขึ้น (ทำให้มีชาวบ้านสนใจมางานมากขึ้น) เพราะอยากมาฟังขอ” (สิงแก้ว วงศ์มูล, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 12 เมษายน 2554)

#### 5.3.1.5 การเป็นนักการสื่อสารเพื่อการพัฒนาพัฒนาท้องถิ่นให้กับหน่วยงานภาครัฐ

เป็นการสนองนโยบายของรัฐบาลในยุคนี้ ตามแผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ ที่ต้องการเน้นให้ท้องถิ่นที่ห่างไกลความเจริญ ได้รับข้อมูลข่าวสารจากรัฐ เพื่อเป็นการเผยแพร่ นโยบายและแนวทางปฏิบัติไปสู่ท้องถิ่นให้เกิดการพัฒนา โดยกำหนดเป็นนโยบายจากส่วนกลางลงมายังส่วนภูมิภาค ให้สื่อมวลชนภาครัฐในท้องถิ่น ได้เป็นช่องทางในการรณรงค์เผยแพร่ให้ความรู้และข้อมูลข่าวสารด้านต่างๆ จากภาครัฐ เช่น เรื่องการป้องกันยาเสพติด การป้องกันการตัดไม้ทำลายป่า ปัญหาด้านสาธารณสุขมูลฐาน เป็นต้น

โดยสื่อมวลชนในท้องถิ่น พิจารณาแล้วพบว่า เพลงขอ เป็นสื่อพื้นบ้านที่สามารถเข้าถึงคนในชุมชนได้อย่างมีประสิทธิภาพ ช่างขอจึงได้รับการส่งเสริมและถูกส่งไปอบรมให้ความรู้ในเรื่องต่างๆ แล้วนำมาใช้ในการขอเพื่อรณรงค์เผยแพร่ข้อมูลข่าวสาร ช่างขอจึงมีบทบาทหน้าที่เพิ่มคือการเป็นนักการสื่อสารเพื่อการพัฒนาพัฒนาท้องถิ่นให้กับหน่วยงานภาครัฐดังที่ช่างขอแม่จันทากล่าวไว้ว่า

“เป็น (หมายถึงหน่วยงานภาครัฐ) หือจ้วย (ให้ช่วย) เผยแพร่ข่าวสาร มีได้ไปอบรมหลายเตื่อ (หลายครั้ง) เกี่ยวกับสิทธิมนุษยชนพ่อง (บ้าง) แล้วก็เอามาขอ ก็เป็นก้านจ้วยกันไป (เป็นการช่วยหน่วยงานภาครัฐ)” (สุนันทา เต็มทอง, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 25 มกราคม 2556)

#### 5.3.2 บทบาทหน้าที่ในระดับชุมชน

##### 5.3.2.1 การสร้างความสัมพันธ์ร่วมกันของคนในชุมชน

เมื่อสภาพแวดล้อมในสังคมและวิถีชีวิตประจำวันของผู้คนในชุมชนเริ่มเปลี่ยน ทำให้โอกาสที่สมาชิกในชุมชนจะได้มาพบปะสังสรรค์ร่วมกันเหมือนในอดีตก็น้อยลง แม้การจัดงานบุญตามเทศกาลหรือประเพณีสำคัญต่างๆ ในท้องถิ่นจะยังคงมีอยู่ แต่การให้ความสำคัญ จะไม่ใช่ลักษณะการร่วมแรงร่วมใจกันแข็งขันเหมือนที่ผ่านมา เนื่องจากลักษณะความสัมพันธ์ของคนในชุมชนะเปลี่ยนไป ดังที่ปริญญญา กายสิทธิ์ ได้นำเสนอมุมมองไว้ว่า

“การเปลี่ยนแปลงในมิติของสังคมและวัฒนธรรมโลก มีผลต่อมิติทางสังคมและวัฒนธรรมท้องถิ่นอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้เพลงขอจึงไม่อาจดำรงอยู่ในฐานะมหรสพพื้นบ้านที่สำคัญเหมือนในอดีตอีกต่อไปเนื่องจากคนมีทางเลือกมากขึ้น” (ปริญญญา กายสิทธิ์, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 20 ธันวาคม 2555)



และเมื่อมีทางเลือกเพิ่มขึ้น การเดินทางไปค้างอ้างแรมเพื่อชมการแสดงขอลางงานตามชุมชนต่างๆก็เป็นสิ่งที่ไม่จำเป็นเหมือนในอดีตอีกต่อไปทำให้โอกาสมาพบกันได้ตามได้สารทุกข์สุขดิบร้องรำทำเพลงร่วมกัน ที่เคยเป็นการผูกสัมพันธ์สร้างแรงเกาะเกี่ยวทางสังคม (Social Cement) โดยมีการขอเป็นตัวแทนเชื่อม กัลลน้อยลง

อย่างไรก็ตาม การที่ช่างขอได้ผันตัวเองมาเป็นนักจัดรายการวิทยุนั้น ในการออกอากาศก็ยังสามารถเป็นสื่อกลางในการเชื่อมความสัมพันธ์ระหว่างสมาชิกในสังคมได้อยู่ในระดับหนึ่งเช่นการนำข่าวสารที่สำคัญที่มีผู้ฝากประชาสัมพันธ์งานช่วยเหลือและเชิญชวนให้ผู้ที่ฟังรายการอยู่ได้รับทราบ และมาร่วมงานได้

“ ก็ช่วย (ช่วย) แจ่มข่าว ว่าจะมีงานเนื้อเจ้าภาพเป็นฝากเชิญชวน (เจ้าภาพฝากเชิญชวนมา) ปี่ (พี) น้อย ลูกหลาน ต้านเต้า ไผ (ไคร) ได้ฟังรายกัน (รายการ) นี้ก็ช่วย (ช่วย) บอกต่อกัน (กัน) ไปเนื้อไผได้มาช่วยงานก็มา (ไครอยากมาร่วมงานก็ยินดี) ” (สิงแก้ว วงศ์มูล, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 12 เมษายน 2554)

#### 5.3.2.2 การเป็นสื่อท้องถิ่นที่สอน (to educate) คนในชุมชน

ช่างขอที่ผันตนเองมาเป็นนักจัดรายการวิทยุหรือต้องขอลออกอากาศทางสื่อมวลชนส่วนใหญ่มักยังเป็นช่างขอที่มีสถานภาพเป็นปราชญ์ชาวบ้าน โดยจะนำความรู้ทั้งทางโลกและทางธรรมที่ได้สั่งสมมาใช้ในการขอลออกอากาศ เป็นลักษณะการสอดแทรกในเรื่องบาป บุญ คุณ โทษ ความเชื่อทางพุทธศาสนา เพื่อชี้แนะแนวทางปฏิบัติที่ดีต่อสังคม โดยวิธีการพูดในรายการหรือการประยุกต์เนื้อหาในละครขอ ที่ออกอากาศเป็นตอนๆ ไป

โดยพ่อครูสิงห์แก้ว วงศ์มูลได้กล่าวไว้ว่า“ เวลาจัดรายกัน (รายการ) ก็ใจ (ใจ) เนื้อหาแบบประยุกต์เอา ส่วนมากก็จะเป็นก้าน (เป็นการ) อ่านคำธรรม (เป็นคำสอนทางศาสนาสมัยโบราณของคนล้านนา-ผู้วิจัย) ก็มีเป็น (เป็น) ละครขอ ตีเยเป็น (ทำเป็น) ละครย่อยออกคู่ (ทุก) วันเป็นตอนๆ(เป็นตอนๆ) วันละ 30 นาที เป็น (เป็น) เรื่องชาดกพ่อง (บ้าง) ตลกพ่อง (บ้าง) (สิงแก้ว วงศ์มูล, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 12 เมษายน 2554)

#### 5.3.2.3 การนำเสนอเนื้อหาที่สะท้อนวิถีชีวิตและภูมิปัญญาชาวล้านนา

บทบาทสำคัญที่สะท้อนให้เห็นถึงวิถีชีวิต ความเชื่อ ค่านิยม ขนบธรรมเนียมประเพณี และภูมิปัญญาของชาวล้านนา ก็จะเริ่มคลี่คลายไป เนื่องจากต้องนำเสนอเนื้อหาตามความต้องการของผู้สนับสนุนรายการ นอกจากนั้น ในการรับฟังผ่านสื่อ จะมีข้อจำกัดในเรื่องเวลาในการออกอากาศ และการกำหนดรูปแบบนำเสนอที่ตอบสนองรสนิยมที่เปลี่ยนไปของผู้ชม ซึ่งภูมิปัญญาบางอย่างอาจเป็นเรื่องที่ไม่สอดคล้องกับความต้องการของยุคสมัย เช่น เรื่องการทำไร่ เลี้ยงวัว

เลี้ยงควาย หรือความเชื่อที่มีต่อสิ่งที่เหนือธรรมชาติ เวทย์มนตร์คาถา ภูติผีปีศาจ เป็นต้นซึ่งพิจารณาจากคำพูดของพ่อครูสิงห์แก้ว วงศ์มูล ดังนี้

“ต้องก๊ิด (คิด) ก่อน ว่าจะอู้อะหยั่งหือ (พูดเรื่องอะไรให้ผู้ฟัง) คนฟัง ฟังอู้อะเรื่อง (ฟังแล้วเข้าใจ) อู้อะไปเรื่อยก็บ่ได้ (พูดเหมือนในอดีตก็ไม่ได้-ผู้วิจัย) ถ้าเป็นเล่นตามงานก็ไปแหมแบบ (ถ้าเป็นการแสดงขอในงานแบบชอชุกคั้งเดิมก็จะชอชือกอย่าง-ผู้วิจัย) แต่ถ้าอู้อะ (พูด) ออกวิทย์ ต้องอู้อะ (พูด) เรื่องดี (ที่) คนฟังเป็นสนใจ (ผู้ฟังให้ความสนใจฟัง) ได้ความรู้ (ความรู้) (สิงแก้ว วงศ์มูล, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 12 เมษายน 2554)

### 5.3.3 บทบาทหน้าที่ในระดับสังคม

5.3.3.1 หน้าที่ในการสะท้อนตัวตนและสร้างอัตลักษณ์ร่วม (Collective Identity) ของท้องถิ่น

แม้สื่อมวลชนจะเข้ามามีอิทธิพลอย่างมากก็ตาม แต่อัตลักษณ์ที่โดดเด่นของเพลงชอชุกยังคงปรากฏในยุคนี้ ได้แก่

#### (1) การแต่งชุดพื้นเมือง

พบว่าในการชอชุกออกอากาศทางสื่อวิทยุ เนื่องจากข้อจำกัดในเรื่องของการเดินทางและค่าใช้จ่ายช่างชอชุกนิยมใช้การชอชุกจากวิทยุลงเทปวิทยุแบบง่าย โดยใช้บ้านที่พักอาศัยเป็นสถานที่ในการอัด แล้วส่งเทปไปออกอากาศทางสถานีวิทยุ ดังนั้นการแต่งกายจึงไม่ใช่เรื่องจำเป็น เพราะผู้ฟังรับฟังแต่เสียงที่ออกอากาศ

อย่างไรก็ตาม เมื่อจะต้องแสดงชอชุกออกทางสื่อโทรทัศน์ หรือชอชุกในโอกาสสำคัญตามงานต่างๆ ช่างชอชุกก็จะรู้ว่าต้องแต่งกายให้ถูกกาลเทศะเครื่องแต่งกายจะพิธีพิถัน เรียบร้อย และเหมาะสม ถ้าเป็นการชอชุกในวัด ทั้งช่างชอชุกชายและช่างชอชุกหญิง จะยังคงนุ่งชุดพื้นเมือง ฝ่ายชายจะสวมเสื้อแขนยาว กางเกงขายาว หรือกางเกงสะดอ ส่วนฝ่ายหญิงจะนิยมสวมเสื้อรูปแบบพื้นเมือง แขนยาวหรือสี่ส่วน และสวมผ้าถุง ยาว สีสันเรียบร้อยสุภาพ ดังบทสัมภาษณ์ที่บอกว่า

“เวลาไปออกงานก็ต้องหือมันเปิงน้อย (เวลาต้องไปแสดงในงานที่เป็นพิธีการหรือเป็นทางการก็ให้ดูดี เหมาะสมกับระดับของงาน – ผู้วิจัย) แต่ถ้าทั่วไป (งานตามบ้าน ตามวัด-ผู้วิจัย) ก็หือมันสุภาพ (แต่งกายสุภาพ) อัดเทปอยู่บ้านก็ต้องแต่งหยั่ง (ชอชุกรายการทางวิทยุอยู่บ้านก็แต่งกายธรรมดา-ผู้วิจัย)” (สร้อยสุดาภิราษร, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 1 สิงหาคม 2554)

#### (2) เครื่องดนตรีประกอบ

การชอชุกที่สมบูรณ์จะต้องมีเครื่องดนตรีพื้นเมืองประกอบมาตั้งแต่สมัยชอชุกแบบดั้งเดิม ซึ่งได้แก่ ปี่ กับซึงเป็นการบรรเลงประกอบการชอชุกตามทำนองต่างๆ ซึ่งนักดนตรีจะเข้าในลักษณะทำนองต่างๆ และสามารถบรรเลงปรับให้เข้ากับจังหวะของช่างชอชุก อย่างที่ช่างชอชุกแม่ทอง

สร้อยได้กล่าวไว้ว่า “ข้างปี (ข้างปี) นี้ก็สำคัญหนาคือต้องเป็นคนดีสู้ใจ (เป็นคนที่มีใจ) เข้าใจข้างขอ (เข้าใจข้างขอ) บังใจไปเรื่อยๆ (ไม่เซไปเรื่อยๆ) ต้องฟังจังหวะกัน (การ) จะขึ้นจะลง ต้องจับข้างขอ (ช่วยข้างขอในการเก็บจังหวะ-ผู้วิจัย)” (สร้อยสุดาภิราษร, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 1 สิงหาคม 2554)

ซึ่งการทำงานประสานกันที่ศิลปะหว่างข้างปีกับข้างขอก็จะช่วยให้การขอมีความไพเราะได้จังหวะ โดยข้างขอจะเลือกใช้ทำนองที่เหมาะสมกับลักษณะงาน ซึ่งการขอออกอากาศ ในรูปแบบของขอและละครขอก็ยังมีเครื่องดนตรีพื้นเมืองเป็นหลักทั้งสองชนิดนี้และถึงแม้ในช่วงปลายๆ ยุค ที่หลายคณะมีการปรับรูปแบบขอประยุกต์เข้ามาเสริม แต่ก็ยังคงใช้เครื่องดนตรีพื้นเมืองประกอบการขออยู่โดยเฉพาะในช่วงพิธีการ

### (3) การใช้ภาษาพื้นเมือง (ภาษาคำเมือง)

ภาษาที่ใช้ในการขอ ตั้งแต่อดีตนั้น เป็นภาษาถิ่นพื้นบ้านที่เรียกว่าภาษาคำเมือง ซึ่งเป็นภาษาที่มีลักษณะเฉพาะหลายประการ ดังที่ได้กล่าวไปแล้ว ไม่ว่าจะเป็น การใช้วรรณยุกต์การสะกดคำ สำเนียงภาษาโดยภาษาคำเมืองของเพลงขอ ยังคงเป็นเอกลักษณ์ที่โดดเด่น ที่บ่งบอกถึงลักษณะการขอที่แม่จะถูกนำไปเผยแพร่ผ่านสื่อมวลชนก็ตามซึ่งในขอยุคแบบดั้งเดิม ข้างขอจะสามารถใช้ภาษาคำเมืองในการสื่อสารกับผู้ชมได้อย่างลุ่มลึกแต่เมื่อจะต้องนำเสนอออกอากาศให้กลุ่มผู้รับสารที่มีความหลากหลายมากขึ้นนั้นก็อาจจะมีการปรับโดยสลับใช้ภาษาท้องถิ่นทั่วไปที่สามารถเข้าใจได้ง่ายขึ้นตามที่ข้างขอแม่จันดา ได้กล่าวไว้ว่า

“เฮา (เรา) จะใจกำสมัยมะเก่า (จะใช้ภาษาคำเมืองแบบดั้งเดิม-ผู้วิจัย) นักล้าไปก็บ่เบิง (ใช้มากเกินไปก็ไม่เหมาะ) เนื่องจากคนฟังเขาบ่ฮู้ว่าเป็นไฟพ่อง (เราไม่รู้ว่ามีผู้ฟังเป็นใครบ้าง) ก็ต้องใจกำตี้เข้าใจง่าย (ต้องใช้คำที่เข้าใจได้ง่าย) หื้อคนฟังเป็นฟังฮู้เรื่อง (ให้ผู้ฟังๆ รู้เรื่อง) (สุนันทาเต็มทอง, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 25 มกราคม 2556)

ดังนั้นการปรับตัวด้านบทบาทหน้าที่ จึงมีทั้งที่ยังคงเป็นหน้าที่ที่สำคัญต่อเนื่องมาจากยุคดั้งเดิมและบางบทบาทหน้าที่ก็จำเป็นต้องคลี่คลายไปเพื่อความเหมาะสม นอกจากนี้ยังพบหน้าที่ที่เพิ่มขึ้นมาใหม่อีกด้วย

## 5.4 คุณลักษณะการปรับตัวด้านการต่อรอง

ในยุคขอปะทะสื่อมวลชน พบว่าข้างขอนอกจากความพยายามในการปรับตัวให้เข้ากับคุณลักษณะของสื่อมวลชน ที่แตกต่างจากรูปแบบการแสดงตามงานทั่วไปที่คุ้นเคยในขอแบบยุคดั้งเดิมแล้วยังมีความพยายามในการต่อรองกับบุคคลหลายกลุ่มที่เกี่ยวข้องทั้งนี้พบว่าข้างขอจะโอนอ่อนไปตามกระแสความต้องการของสื่อมวลชนมากกว่า เนื่องจากสื่อมวลชนมีอิทธิพลค่อนข้างมาก

ซึ่งตรงกับข้อสังเกตที่ผู้เชี่ยวชาญด้านวัฒนธรรมล้านนาได้กล่าวไว้ว่า “อาจเป็นเพราะธรรมชาติของคนท้องถิ่นเป็นคนรักสงบและโดยส่วนมากจะเชื่อและยอมรับในโชคชะตาชาวล้านนาในอดีต จึงยอมจำนนต่ออำนาจรัฐอย่างไม่ขัดขืนทำให้เป็นสังคมที่อยู่อย่างสงบสุขตลอดมา” ปรากฏกายสิทธิ์, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 20 ธันวาคม 2555) โดยกลุ่มบุคคลที่เกี่ยวข้องกับการต่อรองในการแสดงชอมีดังต่อไปนี้

#### 5.4.1 การต่อรองกับผู้ว่าจ้าง

ผู้ว่าจ้างในยุคนี้นั้นส่วนมากจะเป็นกลุ่มนายห้างนายทุน นักธุรกิจ หรือผู้มีผลประโยชน์ที่ต้องการใช้ชอเพื่อหวังผลทั้งส่วนตัวและทางธุรกิจ โดยจะมีการเลือกช่างชอที่คิดว่าน่าจะมีอิทธิพลต่อผู้ฟังในการโน้มน้าวใจได้

แม้ผู้ว่าจ้างจะมีโอกาสเลือกช่างชอได้มากขึ้นแต่ช่างชอในอดีต ที่เป็นผู้มีฝีมือ มีชื่อเสียง และได้รับการยอมรับจากคนในสังคมก็ยังมีไม่มากนัก จึงมีโอกาสเลือกงาน และเรียกค่าตอบแทนได้ตามสมควรอาจกล่าวได้ว่า ช่างชอสามารถต่อรองกับผู้ว่าจ้างได้ จัดเป็นลักษณะ “คนเลือกงาน”

ดังเช่นช่างชอพ่อครูสิงห์แก้ววงษ์มูล ได้กล่าวได้ว่า “เป็นจะรู้ว่าจ้างชอคนใด (ผู้ว่าจ้างจะเลือกจ้างช่างชอตามที่ตนเองต้องการ) ชอม่วนบ่ม่วน (ชอสนุกหรือไม่สนุก) คนใดชอติด (หมายถึงชอแล้วมีคนติดตามฟัง-ผู้วิจัย) แล้วเป็น (ผู้ว่าจ้าง) ก็จะติดต่อมาคนเดียวที่นี้ก็อยู่ดีว่าเฮจะอยู่กับเป็นจะใด (อยู่ที่ช่างชอจะเจรจากับผู้ว่าจ้างอย่างไร) ส่วนมากเป็น (ผู้ว่าจ้าง) ก็เสนอค่าจัดมาถ้าเฮปอใจก็ตามนั้น (ถ้าพอใจก็ตกลง) ถ้าปอใจก็ต้องบอกเป็น (ถ้าไม่พอใจก็ต้องต่อรอง-ผู้วิจัย)” (สิงห์แก้ววงษ์มูล, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 12 เมษายน 2554)

ซึ่งเมื่อผู้ว่าจ้างเปลี่ยนจากเจ้าภาพหรือเจ้าของงานมาเป็นนายทุน พบว่าลักษณะการชอก็ต้องการการต่อรองที่ซับซ้อนขึ้น ให้เกิดความพึงพอใจในทุกฝ่ายทั้ง นายทุนผู้ฟัง และช่างชอโดยต่างจากชอแบบยุคดั้งเดิมที่เน้นเอาใจเฉพาะเจ้าภาพเป็นสำคัญแม้จะมีการต่อรองบนพื้นฐานความพึงพอใจของทุกฝ่าย แต่ก็เกินไปโดยมีผลประโยชน์เป็นที่ตั้งและเป็นลักษณะผลประโยชน์ทางโลกมากกว่าทางธรรม

ดังนั้น จึงเป็นไปได้ด้วยประโยชน์ต่างตอบแทนอำนาจในการต่อรองไม่ได้ขึ้นอยู่กับผู้ว่าจ้างแต่เพียงผู้เดียว เนื่องจากผู้ว่าจ้างก็จะต้องการช่างชอที่มีชื่อเสียง เพื่อให้ขายสินค้าได้ขณะที่ช่างชอมีอิทธิพลในการใช้ทุนทางวัฒนธรรมต่อรอง เพื่อก่อให้เกิดผลประโยชน์ร่วมกัน

#### 5.4.2 การต่อรองกับผู้ชม

ผู้ชม ในที่นี้หมายถึงผู้ที่รับชมผ่านสื่อโทรทัศน์และฟังผ่านทางสื่อวิทยุ แม้จะมีผู้รับสื่อส่วนหนึ่งที่อยู่ในวัยกลางคนขึ้นไป ที่สามารถติดตามรับฟังชอได้อย่างเข้าถึงในอารมณ์แต่จากการที่กลุ่มผู้รับสื่อขยายวงเป็นลักษณะมวลชนที่มีความแตกต่างและหลากหลายมากขึ้นทำให้ช่างชอต้อง

ปรับปรุงแบบและเนื้อหาให้เหมาะสมการต่อรองระหว่างช่างชอกับผู้รับสื่อ่นั้นพบว่าเมื่ออำนาจจะอยู่ที่ช่างชอ แต่อำนาจจะถูกกระจาย ไปยังผู้รับสื่อมากขึ้นเพื่อให้ผู้รับสื่อเกิดความพึงพอใจซึ่งจะสร้างการยอมรับและเป็นมูลค่าเพิ่มให้กับช่างชอเพื่อต่อรองกับนายจ้างหรือนายทุนอีกต่อหนึ่งสังเกตได้จากคำกล่าวที่ว่า

“เวลาจัดรายกำน (รายการ) ก็ต้องเอาใจ (เอาใจ) คนฟังอู้จะใดหือเป็นม่วน (พูดอย่างไรให้คนฟังสนุก) เป็นชอบ (คนฟังชอบ) ถ้าคนฟังนัก (ถ้ามีผู้ฟังมาก) เสาก็จะมีจื่อเสียง (เราก้จะมีชื่อเสียง)” (สิงห์แก้ววงศ์มูล, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 12 เมษายน 2554)

ดังนั้น ในพื้นที่แสดงชอ แม้จะเปลี่ยนจากสถานที่ตามบ้านหรือวัด เป็นผ่านทางสื่อมวลชน แต่ยังคงพบการต่อรองระหว่างช่างชอและผู้ชม ทั้งนี้ช่างชอจะมีวิธีในการต่อรอง เพื่อแสดงบทบาทหน้าที่ที่ในการให้ความบันเทิงและโน้มน้าวใจผู้รับสื่อ

#### 5.4.3 การต่อรองกับรัฐ/ราชการ

หน่วยงานภาครัฐยังคงเป็นหน่วยงานที่มีอำนาจต่อชาวล้านนามาตั้งแต่สมัยโบราณและเป็นผู้ครอบครองสื่อมวลชนทำให้การชอผ่านสื่อในงานของรัฐ เป็นการชอตามหัวข้อที่ได้รับการกำหนดมา ยุคนี้ความสัมพันธ์ระหว่างรัฐกับชาวบ้านเริ่มพัฒนาไปในทิศทางที่ดีขึ้นส่วนหนึ่งมาจากการที่รัฐใช้สื่อพื้นบ้านมาผสมผสานกับสื่อมวลชนให้เกิดประโยชน์ได้ดังนั้นเนื้อหาในการชอก็จะลดการกระทบกระทั่งกับภาครัฐลง ความหมายในการชอเกือบก็ถูกเปลี่ยนไป จากการชอเพื่อสร้างอำนาจที่เหนือกว่าโดยใช้การชอเป็น โลกเสมือนเนื่องจากในชีวิตจริงทำไม่ได้ก็จะกลายเป็นการชอเกือบนเกือบเพื่อเน้นความสนุกสนานก่อนจบการชอในแต่ละงานเท่านั้นพื้นที่ของการสร้างความคิดที่เป็นความคิดดั้งเดิมเก่าแก่ของชาวบ้านกับการปะทะต่อรองอำนาจของชาวบ้านกับเจ้านายจากในอดีตจึงไม่ปรากฏอีกการแสดงควมหมายบางอย่างออกมาเพื่อต่อรองลดน้อยลง โดยเหลือแต่ต้องการทำให้ผู้รับสื่อได้รับความรู้และสนุกสนาน เพื่อสนองนโยบายของรัฐตามที่ได้รับมอบหมายหน้าที่มา

#### 5.4.4 การต่อรองกับสื่อมวลชน

เมื่อสื่อมวลชนเข้ามามีอิทธิพลมากยิ่งขึ้นสื่อพื้นบ้านอย่างเพลงชอที่ไม่สามารถต้านกระแสได้จึงมีการปรับตัวเพื่อต่อรองให้สามารถดำรงอยู่ร่วมกับสื่อมวลชนได้ด้วยเหตุที่ทั้งสองสื่อต่างมีลักษณะเฉพาะและมีข้อเด่นข้อจำกัดที่แตกต่างกัน ซึ่งสื่อมวลชนได้เข้ามาช่วยขยายและเพิ่มช่องทางในการติดต่อสื่อสาร ไม่ว่าจะเป็นทางวิทยุ หรือ โทรทัศน์โดยสื่อพื้นบ้านเพลงชอมีการปรับเปลี่ยนทั้งเรื่องเวลาในการออกอากาศรูปแบบ และเนื้อหา เพื่อให้เหมาะสมกับลักษณะของสื่อมวลชนโดยอาจตัดทอนพิธีการหรือเนื้อหาแต่ก็พบการต่อรองโดยช่างชอจะใช้ลีลาของตนเอง

และการออกแบบสารหรือเนื้อหาขอตามหัวข้อหรือเรื่องให้เหมาะสมกับจุดประสงค์และเวลาที่  
ได้รับ

อย่างไรก็ตามจากการสัมภาษณ์พ่อครูสิงห์แก้ว ซึ่งได้ให้ข้อมูลว่า ในช่วงปลายๆ ของยุค  
ขอปะทะสื่อมวลชนที่เพลงขอถูกเพลงสมัยใหม่เข้ามามีบทบาทและได้รับความนิยมเพิ่มมากขึ้นก็  
ได้มีความพยายามในการหาพื้นที่เพื่อออกอากาศทางวิทยุแต่ก็ประสบความยากลำบากต้องคืนรนขอ  
อัดเทปเองแล้วเอาไปหาสถานที่ออกเอง เพื่อความประหยัดค่าใช้จ่าย

“ต่อมาวิทยุก็บ่เอา (วิทยุก็ไม่นิยมนำขอไปออกรายการวิทยุ-ผู้วิจัย) ก็ปรับรูปแบบเป็น  
(เป็น) ไปอ่านคำวแทน (แทน) อยู่ได้ประมาณ 7-8 ปี แต่ก็คิดเรื่องระเบียบข้อบังคับของสถานที่ คือ  
เรื่องการบ่หื้อ (ไม่ให้) คนนอกออกอากาศ ก็พยายามต่อสู้มาเรื่อยๆ ” (สิงห์แก้ววงษ์มูล, การสื่อสาร  
ระหว่างบุคคล, 12 เมษายน 2554)

หมายเหตุ : ในสมัยนั้น ช่วงหนึ่งการออกอากาศวิทยุอยู่ในกฎอัยการศึก ทำให้ผู้จัด  
รายการต้องมีความระมัดระวังในการใช้ภาษาในการโฆษณาและการประชาสัมพันธ์

## 5.5 คุณลักษณะการปรับตัวด้านเครือข่ายและรูปแบบความสัมพันธ์

การปรับตัวด้านเครือข่าย/รูปแบบความสัมพันธ์ เป็นการปรับเปลี่ยนรูปแบบ  
ความสัมพันธ์ที่เอื้อเพื่อเกื้อกูล แลกเปลี่ยนผลประโยชน์และถ้อยทีถ้อยอาศัยกัน ระหว่างขอกับคน  
กลุ่มคน องค์กร หรือผู้ที่มีส่วนได้ส่วนเสียที่เข้ามาเกี่ยวข้องกับการขอทั้งเครือข่าย/รูปแบบ  
ความสัมพันธ์ภายในและภายนอกโดยการรักษา-ซ่อมแซมเครือข่าย/รูปแบบความสัมพันธ์เดิมการ  
ปรับประยุกต์เครือข่าย /รูปแบบความสัมพันธ์และการเสริมสร้างเครือข่าย/รูปแบบความสัมพันธ์

### 5.5.1 เครือข่าย/รูปแบบความสัมพันธ์ภายใน

#### 5.5.1.1 เครือข่าย/รูปแบบความสัมพันธ์ระหว่างครูขอกับลูกศิษย์

ความสัมพันธ์ระหว่างครูขอกับลูกศิษย์ซึ่งเป็นลักษณะเครือข่าย/รูปแบบความสัมพันธ์ที่  
สำคัญ และผูกโยงให้เพลงขอดำเนินมายังคงดำรงอยู่ได้สืบมานั้นเนื่องจากครูขอที่ยังมีชีวิตอยู่ (ภาษา  
ในกลุ่มช่างขอเรียกว่า “ครูยัง”- ผู้วิจัย) ก็เริ่มร่วงโรยตามกาลเวลาการฝากตัวเป็นศิษย์และเรียนรู้จาก  
ครูขอซึ่งเคยเป็นแรงเกาเกี่ยวที่สำคัญ เป็นเสมือนศูนย์กลางในการฝึกฝนจึงถูกคลี่คลายไปตาม  
กาลเวลาดังนั้นครูขอและลูกศิษย์แม้มีความเคารพรักแต่ความผูกพันจะห่างหายไป

อย่างไรก็ตาม เครือข่าย/รูปแบบความสัมพันธ์ช่างขอที่ยังคงมีการปฏิบัติสัมพันธ์กัน ผ่าน  
การยึดถือปฏิบัติร่วมกันสืบมา ก็คือ การแสดงความเคารพต่อต้นสายครูขอที่เสียชีวิตไปแล้ว (ภาษา  
ในกลุ่มช่างขอเรียกว่า “ครูเก่าครูตาย”- ผู้วิจัย) ผ่านพิธีไหว้ครูที่ศักดิ์สิทธิ์ และถือปฏิบัติต่อเนื่องกัน

มานาน เป็นสิ่งที่ยึดเหนี่ยวและเป็นสิริมงคลทำให้เครือข่ายช่างชอในจังหวัดเชียงรายยังคงอยู่โดยจะมีกำหนดช่วงเวลาตามประเพณีนิยมซึ่งเป็นที่ทราบตรงกันในกลุ่มช่างชอที่เป็นศิษย์มีครู

“เป็นสิริมงคลและจะทำให้เราเจริญรุ่งเรืองและเป็นการได้พบปะกับพี่น้องช่างชอคนอื่นๆ ที่ไปทำมาหากินที่อื่นๆ ด้วย (ด้วย) (ทองสร้อย ภิราธร, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 1 กุมภาพันธ์ 2552)

ดังนั้น แม้ลักษณะเครือข่าย/รูปแบบความสัมพันธ์ระหว่างครูกับลูกศิษย์จะมีความสำคัญมาก และเกาะเกี่ยวร้อยรัดให้วิถีเพลงชอยังคงดำรงอยู่ได้แม้ความสัมพันธ์ระหว่างครูกับศิษย์ปัจจุบันจะไม่แน่นแฟ้นเหมือนในอดีต เนื่องจากไม่ได้ผ่านวิธีการเรียนรู้และฝึกปรืออย่างใกล้ชิดแต่เครือข่ายระหว่างครูชอกับลูกศิษย์ ไม่ว่าจะครูจะยังอยู่หรือเสียชีวิตไปแล้ว ยังคงอยู่ผ่านพิธีกรรมในพิธีไหว้ครูซึ่งเป็นงานสำคัญประจำปีทั้งนี้เพื่อความเป็นสิริมงคลและความเจริญรุ่งเรืองในอาชีพช่างชอสืบไปจึงเป็นรักษาเครือข่ายเดิมให้ดำรงอยู่ต่อไป

#### 5.5.1.2 เครือข่าย/รูปแบบความสัมพันธ์ระหว่างช่างชอ

จากการสืบทอดแบบครูเป็นศูนย์กลาง ทำให้ช่างชอรุ่นหลังจะมีเครือข่าย/ความสัมพันธ์กันมากขึ้นเนื่องจากส่วนใหญ่ มีการแสวงหาครูและสาขครูชอมาจากแหล่งเดียวกันมีความผูกพันกันและสร้างสายสัมพันธ์ทางสังคม (Social Bonds) ให้เกิดขึ้นระหว่างช่างชอทำให้มีการติดต่อกันอยู่เนืองๆช่างชอคณะไหนขาด ก็สามารถขอช่างชอต่างคณะมาช่วยชอได้แม้ช่องทางการออกอากาศผ่านสื่อจะเปิดให้เฉพาะช่างชอที่มีชื่อเสียงและเป็นที่ยอมรับอย่างกว้างขวางในสังคมก็ตามแต่ถ้ามีโอกาสก็จะชักชวนกันไปแสดงร่วมกัน เป็นการช่วยเหลือเกื้อกูลกัน

ในส่วนของช่างชอในจังหวัดเชียงราย พบว่ามีความพยายามในการพัฒนาเครือข่าย/รูปแบบความสัมพันธ์ให้เข้มแข็งและเป็นรูปธรรม โดยการผลักดันร่วมกันของกลุ่มช่างชอ แต่ก็จะมีปัญหาและอุปสรรคหลายประการ ทำให้ล้มลุกคลุกคลาน และในยุคนี้ยังไม่สามารถก่อตั้งได้โดยช่างชอแกนนำหลักสำคัญคนหนึ่งมาร่วมก่อตั้ง ได้ให้สัมภาษณ์ว่า

“ก็มีกัน (การ) พยายามรวมตัว (รวมตัว) กัน แต่ว่ามีปัญหามาก (ปัญหาเยอะ) ก็เลยเป็นรูปเป็นร่างซักตั้ง (จึงไม่เห็นผลเป็นรูปธรรมชัดเจน-ผู้วิจัย)” (นครินทร์ ใจธรรม, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 27 ธันวาคม, 2555)

ซึ่งผู้วิจัยตั้งข้อสังเกตว่าเป็นยุคที่ช่างชอทุกคนอยู่ในระหว่างปรับตัวเข้าหาสื่อมวลชนเพื่อความอยู่รอดทำให้ต้องต่อสู้ดิ้นรนเพื่อตัวเองก่อนการรวมตัวกันก็จะเป็นรูปแบบรวมการเฉพาะกิจเป็นงานๆ ไปดังนั้นการที่จะเสียดลมารวมกลุ่มทำงานเพื่อส่วนรวมจึงเป็นเรื่องที่เป็นไปได้ยาก แต่ก็เห็นความพยายามในการซ่อมแซมเครือข่าย/รูปแบบความสัมพันธ์แบบเดิม

### 5.5.1.3 เครื่องช่วย/รูปแบบความสัมพันธ์ผู้ชม

เมื่อสื่อมวลชนเข้ามามีอิทธิพลในฐานะเป็นสื่อกลางในการติดต่อสื่อสารระหว่างผู้คน มากยิ่งขึ้นเครื่องช่วย/รูปแบบความสัมพันธ์ผู้ชมในลักษณะการมีปฏิสัมพันธ์แบบเห็นหน้าเห็นตา (face to face communication) เหมือนเมื่อครั้งในอดีตก็ลดบทบาทลงเนื่องจากผู้ชมสามารถติดตามข้อมูล และรับฟังจากสื่อทำให้เป็นลักษณะการสื่อสารสองขั้นตอนโดยผ่านสื่อ (two – step flow communication) มากยิ่งขึ้น เป็นการกระจายข่าวถึงกันได้อย่างกว้างขวางและทั่วถึงในเวลาที่รวดเร็ว ยิ่งขึ้นดังที่ช่างขอพ้อครุสิงห์แก้ว ได้เล่าให้ฟังว่า

“ช่วงจัดรายการ (รายการ) ก็จะมีผู้ฟังฝากข่าวมาให้อ่าน (ให้ช่วย) ประกาศบ้านไหนจะ มีงานบ้านไหนจะทำบุญ ก่ (ก็) ฝากบอกว่ามีเขียนจดหมายมากัน (มีจดหมายมาเยอะ) ฝากส่งข่าว ให้อ่าน (ให้ช่วย) เขาบอกว่าส่งข่าวได้ไว (ส่งข่าวได้รวดเร็ว) บ่ต้องเสียเวลาเอ็นหากัน (ไม่ต้อง เสียเวลาเดินทางไปส่งข่าวเอง) หรือวันนั้นวันนี้มีปอย (ปอย หมายถึง รูปแบบงานบุญของทาง ล้านนา- ผู้วิจัย) ซอคนะนั้นจะมากณะตีมันจัดรายการจะมาสมัยนั้น ไม่มีอะไรวงดนตรีก็ไม่มี มีแต่ ซอกับฟ้อนเราได้เปรียบพระเอกก่าแล้ว บนเวทีเนี่ยมีบเลศคนไปมารอบเจียงใหม่ก็ได้ไปพะเยาแม่ สายเงี้ยวก็มีซอแข่งขัน” (สิงห์แก้ว วงศ์มูล, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 12 เมษายน 2554)

ดังนั้นเครื่องช่วย/รูปแบบความสัมพันธ์กับผู้ชมจึงเป็นลักษณะการจัดกระจายขยายวง กว้าง แต่มีปฏิสัมพันธ์กันผ่านสื่อเป็นตัวกลางแม้จะมีจำนวนผู้ชมมากขึ้น แต่ในแง่ความสนิทสนม คู่กันเคยผ่านการเห็นหน้าค่าตากันมีน้อย แต่ก็ยังจำเป็นในการรักษาเครื่องช่วยไว้ซึ่งอยู่ในลักษณะ การปรับประยุกต์เครื่องช่วย/รูปแบบความสัมพันธ์

### 5.5.1.4 เครื่องช่วย/รูปแบบความสัมพันธ์ระหว่างช่างชอกับผู้ชม

พบว่าเครื่องช่วย/รูปแบบความสัมพันธ์ระหว่างช่างชอกับผู้ชมของเพลงซอ จะมีทั้งผู้ชม ที่อยู่ในท้องถิ่น และคนในท้องถิ่นที่ไปอยู่ทำมาหากินต่างถิ่นที่ยังคงมีการรวมกลุ่มกันจัดกิจกรรม งานบุญประเพณีตามรูปแบบความเชื่อของชาวล้านนาก็จะติดต่อว่าจ้างช่างชอให้ได้แสดง โดยเฉพาะช่างชอที่เคยให้ไปจัดแสดงและเป็นที่ยื่นชอก็จะได้มีโอกาสไปแสดงตามต่างจังหวัด เป็นประจำทุกปี

แม้ในการสื่อสารผ่านสื่อที่ทำให้ผู้รับชมจะไม่สามารถมีปฏิสัมพันธ์ต่อการแสดงได้ เหมือนในยุคชอแบบดั้งเดิมโดยรูปแบบอาจมีการปรับเปลี่ยนไป เช่น เป็นการสื่อสารผ่านรูปแบบ ลายลักษณ์อักษรในรูปการเขียนจดหมาย ที่ผู้ฟังเขียนมาและช่างชอผู้นำมาตอบในรายการแต่ เครื่องช่วย/รูปแบบความสัมพันธ์กับผู้ชมก็ยังคงมีความสำคัญต่อการดำรงอยู่ของชอแม้มีข้อจำกัดด้าน การสื่อสารแบบเผชิญหน้าแต่สื่อมวลชนมีส่วนส่งเสริมให้ขยายเครื่องช่วย/รูปแบบความสัมพันธ์กับ



ผู้ชมอย่างกว้างขวางขึ้นทำให้ช่างขอเป็นที่รู้จักและส่งผลให้ได้รับการว่าจ้างไปแสดงตามงานต่างๆ มากขึ้นตามไปด้วยดังที่ช่างขอแม่ทองสร้อย ได้กล่าวไว้ว่า

“ทุกปี (ทุกปี) จะต้องได้ไปแสดงแถวภาคใต้เป็น (เป็น) งานประจำปี เป็น (หมายถึงผู้ว่าจ้าง-ผู้วิจัย) ดึงติดต่อมา (จะติดต่อมา) เพราะได้ยื่นข้อเสนอเสียเขา (เพราะผู้ชมได้ทราบชื่อเสียงรามาจากสื่อ-ผู้วิจัย)” (สร้อยสุดา ภิราษร, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 1 กุมภาพันธ์ 2552)

ดังนั้นเครือข่าย/รูปแบบความสัมพันธ์ผู้ชมกับช่างขอจึงเป็นลักษณะการปรับประยุกต์เครือข่าย

#### 5.5.2 เครือข่าย/รูปแบบความสัมพันธ์ภายนอก

##### 5.5.2.1 เครือข่าย/รูปแบบความสัมพันธ์กับหน่วยงานของรัฐ

เครือข่าย/รูปแบบความสัมพันธ์ภายนอกของเพลงขอกับหน่วยงานภาครัฐพบว่า มีการขยายขยายเคลื่อนย้ายอำนาจเนื่องจากช่างขอจากที่เคยรุ่งเรืองในอดีตนั้น แต่หลังสิ้นสุดยุคเจ้าผู้ครองนครแล้วช่างขอที่อยู่ประจำตามคุ้มเจ้านายฝ่ายเหนือต่างๆ ก็ได้แยกย้ายกัน ออกไปใช้ชีวิตอย่างสามัญชนทั่วไปส่วนการปกครองก็มีการกระจายอำนาจโดยแยกออกเป็นส่วนกลางและส่วนท้องถิ่น ซึ่งอำนาจของความเป็นอาณาจักรล้านนาก็ได้ถูกลดบทบาทลง โดยมีการแบ่งการปกครองในพื้นที่ล้านนา ออกเป็นจังหวัดต่างๆจังหวัดบริเวณภาคเหนือตอนบนซึ่งจังหวัดเชียงรายก็เป็นหนึ่งในนั้นด้วย

หน่วยงานภาครัฐจากส่วนกลางที่เข้ามามีบทบาทเป็นเครือข่ายของเพลงขอประกอบด้วยหลายหน่วยงานด้วยกัน โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อต้องการใช้เพลงขอในการสื่อสารเพื่อการพัฒนาเป็นช่องทางเพื่อเผยแพร่ประชาสัมพันธ์ข้อมูลข่าวสารจากรัฐสู่ประชาชน ไม่ว่าจะเป็นกระทรวงสาธารณสุขกระทรวงยุติธรรมและหน่วยงานด้านวัฒนธรรมระดับจังหวัด ทำให้เพลงขอยังคงมีบทบาทที่สำคัญต่อสังคมและชุมชนอย่างต่อเนื่อง

เมื่อสื่อมวลชนเข้ามามีอิทธิพลต่อวิถีชีวิตของคนในชุมชนมากขึ้นรัฐได้มีการเสริมสร้างเครือข่าย/รูปแบบความสัมพันธ์ โดยเฉพาะเครือข่าย/รูปแบบความสัมพันธ์ระหว่างช่างขอกับสื่อมวลชนท้องถิ่นที่สังกัดหน่วยงานภาครัฐในจังหวัดเชียงรายตามสถานีวิทยุกระจายเสียง ไม่ว่าจะเป็น สถานีวิทยุ 914 กรป.กลาง (ในขณะนั้น ปัจจุบันปรับชื่อเป็น สถานีวิทยุ 914 กรมทหารพัฒนา-ผู้วิจัย) สถานีวิทยุกระจายเสียงแห่งประเทศไทย และสถานีวิทยุ วปถ. 10 ส่วนหน้า โดยนำขอไปใช้ในการสื่อสารเพื่อการพัฒนาท้องถิ่นมาอย่างต่อเนื่อง

จากการสัมภาษณ์นายคำไพศาลสิทธิการ นักจัดรายการอาวุโสของจังหวัดเชียงราย ซึ่งอดีตเคยดำรงตำแหน่งนักจัดรายการประจำสถานีวิทยุกระจายเสียงแห่งประเทศไทยจนปลดเกษียณนั้น โดยนายคำได้กล่าวว่าสื่อพื้นบ้านเพลงขอได้เข้ามาเป็นสื่อเพื่อส่งเสริมสุขภาพ การณรงค์

ป้องกันโรคเอดส์ มีการนำช่างชอไปอบรมเพื่อมาเผยแพร่ เนื่องจากคณะกรรมการณรงค์ต่อต้านภัยเอดส์ภาคเหนือ โดยสำนักนายกร่วมกับกระทรวงสาธารณสุข และเอกชนคือมีชัย (สมาคมพัฒนาประชากรและชุมชน-ผู้วิจัย) ซึ่งประสบความสำเร็จเป็นอย่างดี สถานีฯ จึงส่งเสริมในเพลงชอได้เผยแพร่โดยใช้สื่อวิทยุเป็นหลัก เน้นที่ระบบ AM เพราะเน้นประชาชนระดับล่างและในปี พ.ศ. 2517 ถึง 2518 สถานีวิทยุ สวท. มีการจัดประกวดชอพื้นเมืองเพื่อส่งเสริมวัฒนธรรม ถือว่าเป็นจุดเริ่มต้นของการชอนำชอมาออกอากาศเพื่อเป็นสื่อรณรงค์ของภาครัฐ (คำไพ ศาสติทธิการ, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 1 กรกฎาคม 2556)

ซึ่งสอดคล้องกับคำกล่าวของนายสกุลวรสิทธิ์อดีตนักจัดรายการทางสถานีวิทยุ 914 กรมทหารพัฒนาที่ว่า

“สมัยนั้นรัฐใช้สื่อวิทยุเพื่อเผยแพร่ข่าวสาร โดยเฉพาะด้านความมั่นคง ซึ่งเกี่ยวข้องกับทหาร สถานีได้รับนโยบายมา และมีการจัดรายการเป็นภาษาชนเผ่ารวมถึงการใช้ชอพื้นเมืองด้วย” (สกุล วรสิทธิ์, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 2 กรกฎาคม 2556)

ดังนั้นเครือข่าย/รูปแบบความสัมพันธ์กับหน่วยงานและสื่อมวลชนของรัฐจึงเป็นลักษณะการปรับประยุกต์เครือข่ายและเสริมสร้างเครือข่าย

## 5.6 คุณลักษณะการปรับตัวด้านการบริหารจัดการ

การบริหารจัดการซึ่งเกี่ยวข้องกับความสามารถและประสิทธิภาพในการดำเนินการของคณะชอเพื่อให้เป็นระเบียบเรียบร้อยนั้น เมื่อยุคสมัยเปลี่ยนไป ระบบในการบริหารจัดการก็ได้มีการปรับเปลี่ยน ให้สามารถดำรงอยู่ได้อย่างเหมาะสมโดยแบ่งการวิเคราะห์คุณลักษณะการปรับเปลี่ยนด้านการจัดการของเพลงชอที่พบได้ดังต่อไปนี้

### 5.6.1 การจัดการตนเอง

ในการปรับเปลี่ยนบทบาทหน้าที่เพื่อให้สามารถจัดการตนเองเข้ากับสื่อมวลชนได้นั้น ถ้าเป็นการจัดรายการทางสื่อวิทยุช่างชอก็จะมีการปรับเปลี่ยนรูปแบบการจัดเพื่อความสะดวกและเหมาะสม จากที่ด้องชอเป็นหมู่คณะ เมื่อเป็นนักจัดรายการ ก็ต้องจัดการตนเองให้สามารถจัดรายการคนเดียวได้ ไม่ว่าจะเป็นการอ่านคำว (สำนวน สุภามิต คติชน ที่เป็นภาษาคำเมือง-ผู้วิจัย) หรือการอ่านข่าวเพื่อให้รายการมีความน่าสนใจ ซึ่งขึ้นอยู่กับลีลาการจัดของแต่ละคน ซึ่งจะแตกต่างกันไปอาจเป็นการจัดรายการประเภท “เล่าข่าว อ่านข่าวชอ” หรือ เป็นการจัดรายการโดยแทรก ทั้งคำวชอ สลับกับการตอบจดหมายและเปิดเพลง ดังที่พ่อครูสิงห์แก้ว ได้เล่าให้ฟังว่า

“เป็น (หมายถึงผู้ฟัง) เขียนมาหือพ่อง (ให้บ้าง) แต่งเป็นคำวมา เฮา (เรา-หมายถึงผู้จัดรายการ) ก็คำวตอบ ใจหิวใส่กัน (ซึ่งปฏิภาณไหวพริบกัน) เฮา (เรา) ได้เปรียบเพราะเวลาเฮาจะไป

ขอตีไหน (เวลาไปชอที่ไหน) เฮาก็ประกาศหื้อเขารู้ก่อน (เราก็สามารถใช้พื้นที่ทางสื่อมวลชน ประกาศให้ผู้ฟังได้รับรู้ก่อน) เขาชอบเหมะมา (อีกนั่นแหละ)” (สิงห์แก้ว วงศ์มูล, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 12 เมษายน 2554)

ซึ่งช่างชอที่จะสามารถเป็นที่ชื่นชอบของผู้ชม/ผู้ฟัง ก็ยังคงต้องอาศัยทุนทางวัฒนธรรม เดิมมาเติมสีสันให้กับรายการไม่ว่าจะเป็นการสอดแทรก ความรู้ทางพุทธศาสนา ประเพณี ความเชื่อ และข้อห้ามต่างๆ โดยช่างชอที่ผันตัวเองมาเป็นนักจัดรายการหรือมีโอกาสดำเนินการเผยแพร่ผ่านสื่อ ก็จะเป็นช่างชอมีชื่อเสียงได้รับการยอมรับและยกย่องจากชุมชน และคนในท้องถิ่นเป็นทุนเดิมอยู่แล้ว

### 5.6.2 การจัดการสมาชิกในวง

เมื่อความนิยมในเพลงชอแบบดั้งเดิม ที่เป็นลักษณะ “ชอปี” เริ่มซบเซาส่งผลต่อการอยู่รอดของคณะ เนื่องจากรายได้ของคณะลดลงทำให้ช่างชอและช่างปีต้องหาอาชีพเสริมหรือบางคนก็ต้องหันไปประกอบอาชีพอื่นที่มีรายได้หลักแทนทำให้จำนวนสมาชิกในวงลดลงจากคณะหนึ่งอาจมีช่างปีและช่างชอหลายชุด เพื่อเล่นสลับกัน และใช้เป็นตัวละครในการแสดงละครชอด้วยก็เหลือเพียงชุดเดียวประกอบด้วยสมาชิกในคณะประมาณ 5 คน ได้แก่ ช่างชอ ชาย-หญิง 1 คู่ และช่างปีจุม 3

ช่างชอพ่อครูสิงห์แก้ววงศ์มูล ได้ให้คำสัมภาษณ์ว่าตั้งแต่ประมาณปี พ.ศ. 2535 งานที่ได้ไปแสดงชอ เริ่มน้อยลงเรื่อยๆ เดือนหก (เดือนหกของชาวล้านนาและตรงกับเดือนมีนาคมตามปฏิทินไทยภาคกลาง) ซึ่งเคยเป็นเดือนที่มีงานมากที่สุดก็เหลือน้อยลง พอไม่มีงาน ลูกน้องในคณะก็ลาออกไปประกอบอาชีพอื่น เมื่อสมาชิกในวงเหลือน้อยลง ทำให้รูปแบบการชอไม่สามารถเล่นเป็นละครชอได้แล้ว

“มายั้ง (หยุด) ปี2535ตี้ (ที่) เหือดหาย หายไปๆที่เคยได้ไป (ไปชอ) ก็หาย เดือนหกก็เหลือ 2 ปอย (ปอยเป็นลักษณะงานบุญตามประเพณีของชาวล้านนา-ผู้วิจัย) เอาเข้าๆ มีปอยเดียวบางทีบ่ได้ซักกำ (ไม่มีงานเลย) ลูกน้องก็หายไปๆ รับชอก็5-6 คนตั้งจ้างปี (รวมถึงช่างปี) เล่นละครก็บ่ (ไม่) ได้ บ่ (ไม่) มีแล้ว” (สิงห์แก้ว วงศ์มูล, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 11 มีนาคม 2556)

ดังนั้น การจัดการสมาชิกในวงให้อยู่ร่วมในคณะต่อไปจึงเป็นไปได้ด้วยความลำบากใจมากขึ้น และต้องยอมรับกับสภาพความเป็นจริงที่เกิดขึ้นว่าต้องมีการปรับขนาดของคณะให้เหมาะสมกับสภาวะเศรษฐกิจ

### 5.6.3 การจัดการเรื่องรูปแบบการแสดง

รูปแบบการแสดงที่เคยได้รับความนิยมมาตั้งแต่อดีตคือ การชอเดี่ยว (ชอฮ่า) ชอคู่เข้าปี จนมีการเสริมด้วยรูปแบบละครชอเป็นการปรับกลยุทธ์ในแข่งขันกับดนตรีและเครื่องเสียงที่เข้ามาเพื่อการดึงดูดใจผู้ชม

ซึ่งการจัดการเรื่องรูปแบบก็ขึ้นอยู่กับความต้องการและระยะเวลาในการว่าจ้างโดยช่างชอหัวหน้าคณะจะเป็นผู้บริหารจัดการว่าควรจะต้องออกมาเป็นรูปแบบอย่างไรและระยะเวลาในการแสดงก็จะมีผลต่อการวางแผนว่าจะต้องเล่นเนื้อหาในแต่ละวันมากน้อยเพียงใดให้เหมาะสมชวนให้ติดตามโดยพ่อครูสิงห์แก้ว ได้ให้รายละเอียดเพิ่มเติมทำให้เห็นภาพการจัดการเรื่องรูปแบบว่า

“ชอนานๆ เช่น 3 วัน 3 คืน เฮา (เรา) ก็จะมีลือคของเฮา (วางแผนบริหารจัดการของเรา) ถ้าสามวันเฮา (เรา) ก็จะไปปล่อยชอนักเตื่อ (อย่าเพิ่งแสดงชอมากเกินไป) ชอเล่นอะหยัง (จะชอเรื่องอะไร) สิ่งแวดล้อมต่างๆเฮาต้องใจ้สมองตวย (ใช้สติปัญญาในการจัดการ) บ้านนี้เขาอยู่จะใด (อย่างไร) หากินจะได้ (หากินอย่างไร) มีอาชีพหยัง (มีอาชีพอะไร) เพื่อเก็บเอามาชออุ้กัน (ชอโต้ตอย) ได้บ้านนี้บ่ตักบ่ยาก (บ้านนี้ไม่ทุกข์ยากลำบาก) หากินอันอี่ (ทำมาหากิน) มีเงินปอหมื่นปอแสนปอล้าน (มีเงินมากขึ้นเป็นหมื่น เป็นแสน เป็นล้าน) ชอย่อยแล้วมาเข้าเนื้อเรื่องดีเป็นมิงงานเหยน้อย (ชอย่อยแล้วเข้าเรื่องเกี่ยวกับงานนิดหน้อย) แล้ววันพุกค้อยเอาแหมใหม่ (พรงนี้ค้อยชอต่อ) วันสุดท้ายปล่อยหมด (วันสุดท้าย ชอให้เต็มที) เหมือนเป็นตีมวย (เหมือนการชกมวย ที่ยกสุดท้ายต้องตอยให้เต็มที-ผู้วิจัย) ม่วนก็ม่วนวันสุดท้าย (สนุกมากที่สุดในวันสุดท้าย เพื่อให้ผู้ชมได้ติดตาม-ผู้วิจัย) (สิงห์แก้ว วงศ์มูล, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 11 มีนาคม 2556)

อย่างไรก็ตาม ในการออกอากาศทางสื่อวิทยุหรือสื่อโทรทัศน์จะมีข้อจำกัดเรื่องเวลาสถานที่ และค่าตอบแทนที่ลดลงทำให้ต้องปรับขนาดคณะชอให้เหมาะสม ซึ่งการจัดรายการวิทยุบางรายการอาจใช้ช่างชอเพียงแค่นักเดี่ยวในการดำเนินรายการ โดยเฉพาะรายการของหน่วยงานรัฐที่มีงบจำกัด โดยช่างชออาวุโสแม่จันดา ศาลาหล่ม ได้กล่าวว่า มีคนติดต่อให้ไปจัดรายการทางสถานีวิทยุ ที่มีเวลาว่างในช่วงวันหยุดเป็นรายการให้สาระความรู้ทั่วไป แต่ให้ใช้รูปแบบการชอเพื่อสร้างความเป็นเอกลักษณ์ของท้องถิ่นซึ่งเป็นการเผยแพร่วัฒนธรรม ด้วยความที่มีงบน้อย ก็ต้องไปจัดคนเดียว เพราะประหยัดค่าใช้จ่าย แต่ก็ยินดีไป เพราะอยากเผยแพร่วัฒนธรรมพื้นบ้าน

“ดี (ที่) มาติดต่อก็มีนัก (เยอะ) อยู่แต่ส่วนมากหน่วยงานราชการบ่ (ไม่) ค่อยมีงบ ต้องไปจัดคนเดียว ไปหลายคนบ่า (ไม่) คุ่ม ” (สุนันทา แต้มทอง, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 25 มกราคม 2556)

#### 5.6.4 การจัดการเรื่องวัสดุอุปกรณ์และเครื่องดนตรี

ในช่วงปี พ.ศ. 2520 ได้เริ่มมีการนำซึ่งเข้ามาใช้แทนปีแม่ จากรูปแบบของการขอเข้าปี ธรรมดาก็เริ่มมีขอเข้าซึ่งขณะเดียวกันเครื่องขยายเสียงเริ่มแพร่หลายมากขึ้น ช่างซอจึงเริ่มมีการใช้ ไมโครโฟนและเครื่องขยายเสียงในการซอ ตั้งแต่นั้นมาเมื่อมีการซอที่ไหนช่างซอก็นิยมใช้เครื่อง ขยายเสียงและไมโครโฟนซึ่งในการซอมาจนถึงปัจจุบันเมื่อคณะซอต้องมีการปรับตัวเพื่อให้ สามารถแข่งขันกับดนตรีสมัยใหม่ช่างซอจึงเริ่มนิยมนำเครื่องเสียงมาใช้ร่วมกับการซอ เพื่อให้การ ซอมีความสุขสนุกสนานอีกครั้งตามความต้องการของเจ้าของงานจากอุปกรณ์เครื่องดนตรีซึ่งได้แก่ปี กับซึ่งที่ไม่ต้องเสียค่าใช้จ่ายและค่าบำรุงรักษามากนัก เป็นเครื่องดนตรีขนาดเล็กที่พกพาไปไหนมา ไหนได้สะดวกช่างซอก็ต้องปรับตัวในการบริหารจัดการกับเครื่องเสียงบางงานเจ้าของบ้านก็จะ จัดเตรียมไว้ให้แต่บางงานคณะซอก็ต้องมีการจัดเตรียมกันไปเองซึ่งเครื่องเสียงมีราคาค่อนข้างแพง ทำให้ช่างซอส่วนมากจะใช้วิธีการเช่า ดังที่ช่างซอจันทร์ตา ได้เล่าให้ฟังว่า

“สมัยก่อน บ่ (ไม่) มีเครื่องเสียง ป้อ (หมายถึงช่างซอจันทร์ตา) เป็นคนที่ตั้งเครื่องเสียง ขึ้นมาคนเดียว (ขึ้นมาเอง) เพราะดี (ที่) เจ้าจัดไว้ห้อมันบ่ดี (หมายถึงว่าเครื่องเสียงที่ทางเจ้าภาพ จัดเตรียมไว้ให้เสียงไม่ดี ทำให้เสียงซอที่ออกมาลดความไพเราะลง ผู้ฟังก็ฟังไม่สนุก-ผู้วิจัย) (จันทร์ ตากันทา, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 16 มีนาคม 2556)

#### 5.6.5 การจัดการเรื่องรายได้

การบริหารจัดการเรื่องรายได้ที่แบ่งให้กับสมาชิกในวง ยังคงใช้หลักการเดิมคือหลังจาก หักค่าใช้จ่ายต่างๆ แล้วจะแบ่งเท่ากันหมดทั้งช่างปีช่างซอหรือนักดนตรี โดยจ่ายเงินทันทีที่การ แสดงจบ หัวหน้าคณะจะเป็นผู้จัดสรรและแจกแจงรายได้ต่อสมาชิกให้เกิดความพึงพอใจทุกคนซึ่ง ในยุคนี้ ถ้าเจ้าภาพต้องการให้มีการใช้เครื่องเสียงในงานและให้คณะซอดำเนินการจัดหามาคณะซอ ก็จะต้องลดราคาโดยคิดรวมราคาเครื่องเสียงเพิ่มเข้าไปหลังจบงาน ค่าจ้างที่ได้ก็จะหักค่าใช้จ่ายใน ส่วนเครื่องเสียงออก แล้วแบ่งให้สมาชิกทุกคนเท่ากันเหมือนเดิม

จากการให้สัมภาษณ์ของช่างซอจันทร์ตา ซึ่งในยุคนั้น อาจกล่าวได้ว่า เป็นผู้บุกเบิกและ มีการนำเครื่องเสียงไปใช้ในงานแสดงเป็นคณะแรกๆ ได้ถึงการจัดการเรื่องรายได้ว่า

เมื่อตอน (หมายถึงช่วงเช้า-ผู้วิจัย) จะเป็นชอนายอ้าย (ซอเก็บนก) งานบวชปอยข้าวสังข์ ป่าๆ จะเป็นชอม่วน ชอมันส์ถ้าต้องการขอเข้าคืน (หมายถึงซอถึงกลางคืน) ก็คิดราคาเพิ่ม ประมาณ แปดพันถึงหมื่น (8,000 – 10,000 บาท) เล่นถึงเที่ยงคืน ก็ถ้าหักค่าใช้จ่ายแล้วก็เอาอาหาร แบ่งเต้าๆ กัน (แบ่งเท่าๆ กัน) (จันทร์ตา กันทา, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 16 มีนาคม 2556)

แต่ถ้าเป็นวงดนตรีที่ใช้เครื่องเสียงขนาดใหญ่ขึ้น และประกอบไปด้วยนักร้อง นักดนตรี นักเต้น ก็จะคิดราคาค่าจ้างที่แพงขึ้นแต่ก็จะแบ่งให้สมาชิกในวงเท่าๆ กัน หลังจากหักค่าใช้จ่ายแล้ว โดยช่างซอคำแสน หัวหน้าวงนางแล 7 ได้ให้ข้อมูลว่า

“รายได้ เวลาไปซอดีเจียงใหม่กับเจียงฮาย (เจียงใหม่กับเจียงราย) จะปอกัน (พอๆ กัน) ประมาณ สองหมื่นถึงสองหมื่นสอง (20, 000 -22, 00 บาท) ถ้ารวมวงและเวทีก็จะประมาณสองหมื่นหกถึงสองหมื่นเจ็ด (26, 000 -27, 000 บาท) แต่สมาชิกในวงมีมัก หักแล้วก็จะได้ประมาณคนละสามถึงห้าร้อยบาทต่องาน ก็ให้หลักแบ่งเท่าๆ กัน (เท่าๆ กัน) (คำแสน แก้วสืบ, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 18 กุมภาพันธ์ 2556)

จะเห็นได้ว่าการบริหารจัดการคณะก็เป็นเรื่องที่สำคัญ เมื่อรูปแบบของการขอเปลี่ยนแปลงลักษณะการบริหารจัดการก็จำเป็นจะต้องมีการปรับให้เหมาะสม แต่ทั้งนี้การแบ่งปันเรื่องรายได้หรือผลประโยชน์ยังอยู่ในรูปแบบความสัมพันธ์อันที่ญาติมิตร เน้นความเท่าเทียมกัน

## 5.7 สรุปข้อค้นพบในคุณลักษณะทั้ง 6 ด้านของเพลงซอล้านนาญคขอปะทะล้อมวลชน

### ตารางที่ 5.1 ตารางสรุปคุณลักษณะของเพลงขอในด้านรูปแบบและเนื้อหา

เกณฑ์	ข้อค้นพบ
1. ส่วนที่มองเห็น 1.1 ดอก ผล ใบ 1.1.1 การแสดงขอ	1.การแสดงผ่านล้อมวลชน โดยช่างซอที่พัฒนาศักยภาพของตนเองให้ทันสมัย ก็จะมีโอกาสได้รับการว่าจ้างให้ซอออกอากาศทางสถานีวิทยุหรือสถานีโทรทัศน์มากยิ่งขึ้น 2. การระมัดระวังเรื่องการใช้คำขอให้มีเนื้อหาที่เหมาะสมกับผู้ฟังทุกเพศทุกวัย ไม่ขอหยาบ 3.การนำเครื่องเสียงมาขยายเสียงเครื่องดนตรีพื้นเมือง

## ตารางที่ 5.1 (ต่อ)

เกณฑ์	ข้อค้นพบ
<p>1.1.2 สถานที่ในการแสดง</p> <p>1.1.3 การแต่งกาย</p> <p>1.1.4 การพ่อนประกอบการชอ</p> <p>1.1.5 เครื่องดนตรีประกอบการแสดง</p>	<p>ดังนั้น แม้สื่อมวลชนจะช่วยทำให้ชอเป็นที่รู้จักกว้างขวางขึ้นแต่ก็เนื้อหาถูกคัดทอนลง</p> <p>ขยายสถานที่แสดงไปตามสื่อมวลชนมากขึ้น ทั้งโทรทัศน์และวิทยุ โดยเฉพาะทางสื่อวิทยุ ที่นิยมจ้างช่างชอไปร้องออกอากาศ ทั้งจัดรายการสดและอัดเทปรายการ</p> <p>ดังนั้นจึงเป็นการเพิ่มพื้นที่การแสดง</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. ทางสื่อวิทยุสามารถแต่งตัวตามสบายเนื่องจากใช้การสื่อสารผ่านเสียง ไม่เห็นหน้าตาและวิธีอัดเสียงลงเทปจากที่บ้านช่าง</li> <li>2. ทางสื่อโทรทัศน์จะประณิตเรื่องการแต่งกายที่บ่งบอกความเป็นเอกลักษณ์ของท้องถิ่นล้านนา</li> </ol> <p>ดังนั้นการแต่งกายขึ้นอยู่กับคุณลักษณะของสื่อ</p> <p>เมื่อแสดงออกสื่อจะไม่สามารถพอนเพื่อขอเงินอย่างโจ่งแจ้งเหมือนการพอนในงานได้ แต่ก็อาจจะมีการพอนตามธรรมเนียมและอารมณ์พาไปของช่างชอ</p> <p>ดังนั้นวัตถุประสงค์การพอนเปลี่ยนไป</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. การนำเครื่องเสียง เข้ามาช่วยทำให้บรรยากาศการชอมีความคึกคัก ดึงดูดความสนใจได้มากยิ่งขึ้น ทั้งนี้เพื่อบั่นให้ความบันเทิงแก่ผู้ชมเพราะสามารถร้องและเต้นตามได้</li> <li>2. การใช้ไมโครโฟนและเครื่องขยายเสียงประกอบในการชอ เพื่อให้เกิดเสียงดัง สร้างความคึกคักเร้าใจแข่งกับเครื่องดนตรีสมัยใหม่</li> </ol> <p>ดังนั้นจึงเพิ่มเครื่องเสียงและเครื่องดนตรีเพื่อดึงดูดใจ</p>

ตารางที่ 5.1 (ต่อ)

เกณฑ์	ข้อค้นพบ
<p>1.2 ลำต้น</p> <p>- ความรู้เกี่ยวกับเพลงขอ</p>	<p>1. สื่อความหมายผ่านสื่อมวลชน ด้านความรู้ ความเข้าใจให้แก่ผู้ชม ที่ทำให้ผู้ชมเข้าใจง่ายขึ้น เนื้อหาที่จะมีความหลากหลายเข้าถึงมวลชนและทันสมัยขึ้น</p> <p>2. ลดความเคร่งครัดเรื่องความถูกต้องในแง่วรรณศิลป์ลงไปบ้าง เพื่อเอาใจผู้รับสื่อและรักษาความนิยม รวมถึงการสร้างมูลค่าเพิ่มให้แก่ช่างขอ ดังนั้นจึงต้องลดความยากในเนื้อหาเพื่อให้สื่อสารง่ายขึ้น</p>
<p>2. ส่วนที่มองไม่เห็น</p> <p>2.1 ราก</p> <p>2.1.1 ความเชื่อ/ศรัทธา/การเคารพครูผ่านพิธีกรรม</p> <p>2.1.2 ความเป็นล้านนาผ่านทำนองเพลงขอ</p> <p>2.1.3 ความเป็นล้านนาผ่านภาษาคำเมือง</p>	<p>1. การลดรูปแบบของพิธีกรรมลงให้เหมาะสมกับเวลาที่จำกัดของสื่อมวลชนแต่ละประเภท</p> <p>2. ไม่นิยมนำพิธีกรรมไปประกอบในการแสดงขอผ่านสื่อโดยพิธีกรรมที่ยังปฏิบัติกันอยู่ก็คือการไหว้ครูก่อนขอ แต่ก็ได้ลดขั้นตอนลง</p> <p>ดังนั้น พิธีกรรมถูกทำให้กระชับขึ้นและตัดทอนลง การขอออกสื่อมวลชนจะเลือกทำนองที่สนุกสนานและเหมาะสมกับรูปแบบรายการ</p> <p>ดังนั้นบางทำนองเท่านั้นที่ถูกเลือกไปแสดง</p> <p>การนำเพลงไทยลูกทุ่งหรือเพลงคำเมืองมาสอดแทรกให้มีความทันสมัยและคึกคัก</p> <p>ดังนั้นจึงมีการเพิ่มภาษาไทยภาคกลางและเพลงรูปแบบอื่นเข้ามา</p>



ตารางที่ 5.1 (ต่อ)

เกณฑ์	ข้อค้นพบ
2.1.4 การวางความสัมพันธ์ทางโลกและทางธรรม	การทำหน้าที่เป็น “ปราชญ์ชาวบ้าน” ของช่างซอลดลง เนื่องจากความต้องการความรู้ ด้านหลักธรรมทางพุทธศาสนาลดลงและผู้ชมสามารถแสวงหาความรู้ได้หลายช่องทางมากขึ้น ดังนั้นจึงเน้นความรู้ทางโลกมากขึ้น
2.1.5 การปลูกฝังคุณธรรมทางพุทธศาสนา	ด้วยเงื่อนไขเรื่อง คุณลักษณะของสื่อมวลชน และวิถีชีวิตชาวล้านนาที่เป็นสังคมทันสมัยมากขึ้นทำให้วาระโอกาสในการสอดแทรกการปลูกฝังคุณธรรมถูกจำกัด ดังนั้น จึงไม่เน้นเรื่องการปลูกฝังคุณธรรม
2.1.6 การให้สาระและบันเทิงแฝงการปลดปล่อยทางเพศ	ด้วยข้อจำกัดของสื่อมวลชน ทำให้ไม่สามารถนำเสนอเรื่องลามกอนาจาร สองแง่สองง่ามได้ อย่างเปิดเผยและโจ่งครึม ทำให้การตอบสนองความต้องการพื้นฐานทางด้านจิตใจด้านแรงขับทางเพศของมนุษย์ลดลง ดังนั้นการไม่นำเสนอเรื่องลามกอนาจารทางสื่อมวลชน

ตารางที่ 5.2 ตารางสรุปคุณลักษณะของเพลงขอในด้านกระบวนการสื่อสารในการแสดง

เกณฑ์	สิ่งที่พบ
<p>1. ช่างขอ</p> <p>1.1 รุ่นของช่างขอ</p> <p>1.2 คุณสมบัติของช่างขอ</p> <p>1.3 สถานภาพของช่างขอ</p> <p>1.4 วัตถุประสงค์ในการแสดง</p>	<p>1. ช่างขอรุ่นครูลดลง</p> <p>2. ช่างขอรุ่นศิษย์ ที่มีอายุและประสบการณ์มากขึ้น ขยับขึ้นมาเป็นช่างขอรุ่นเก่า</p> <p>3. การเกิดช่างขอรุ่นใหม่</p> <p>ดังนั้น จึง มีการส่งสมฝีมือเพื่อเลื่อนชั้นขึ้นไปให้เป็นที่ยอมรับ</p> <p>1. ผ่านสื่อวิทยุ ช่างขอต้องสามารถคุยโต้ตอบกับคู่สนทนา หรือพูดคุยคนเดียวและสอดแทรกลักษณะจ้อยขอ หรือ คำขอ ในรายการเพื่อประชาสัมพันธ์ให้กับหน่วยงาน หรือโฆษณาเชิญชวนให้ผู้ฟังสนใจในสรรพคุณของสินค้าได้</p> <p>2. ผ่านสื่อโทรทัศน์ ช่างขอต้องมีความพิถีพิถันในลีลา ท่าทาง บุคลิกภาพ และการแต่งกาย ให้เหมาะกับการแสดงมากขึ้น</p> <p>3. คุณสมบัติที่เคยสำคัญในขอแบบยุคดั้งเดิมคือการเคยผ่านการบวชเรียนมาก่อน และสามารถนำความรู้ทางพุทธศาสนาจากการบวชเรียนมาใช้ในการขอได้นั้น ไม่มีความจำเป็นเท่าใดนัก เพราะวัตถุประสงค์ในการขอจะเน้นเพื่อโน้มน้าวใจ ทั้งนี้เป็นการขอเพื่อการพัฒนาและผลประโยชน์ทางธุรกิจมากขึ้น</p> <p>ดังนั้น ช่างขอต้องพัฒนาและปรับปรุงตนเองให้มีบุคลิกภาพที่เหมาะสมกับลักษณะสื่อ</p> <p>- สามารถเป็นทั้งอาชีพเสริมและเกิดอาชีพหลักใหม่คือการเป็น “นักจัดรายการวิทยุ”</p> <p>ดังนั้นช่างขอมีอาชีพใหม่ที่เกี่ยวข้องกับสื่อมวลชนเพิ่มขึ้น</p>

## ตารางที่ 5.2 (ต่อ)

เกณฑ์	สิ่งที่พบ
<p>1.5 บทบาทของช่างขอ</p> <p>2. สาร (message)</p> <p>2.1 ลักษณะเนื้อหา</p> <p>2.2 รูปแบบการแสดง</p> <p>2.3 ขั้นตอนการแสดง</p> <p>2.4 ประเภทของเพลงขอ</p>	<p>- การโน้มน้าวใจเกี่ยวกับเนื้อหาสาระของสารเพื่อให้เกิดการพัฒนาหรือโฆษณาประชาสัมพันธ์เพื่อขายสินค้าให้กับผู้อุปถัมภ์/ผู้สนับสนุนรายการ</p> <p>ดังนั้นวัตถุประสงค์จึงขึ้นอยู่กับความต้องการของผู้สนับสนุนรายการทางสื่อที่เป็นผู้ว่าจ้าง</p> <p>- เป็นนักโฆษณาและนักประชาสัมพันธ์ (Advertising and Public Relations) ที่ไม่จำเป็นต้องขออย่างถูกหลักฉันทลักษณ์ แต่เน้นขอให้ถูกใจผู้ฟัง เพื่อนำเสนอสินค้าไปในที่สุด</p> <p>ดังนั้นบทบาทเป็นลักษณะเชิงพาณิชย์มากขึ้น</p> <p>การนำเนื้อหาที่ทันสมัย ทันทต่อเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในชีวิตประจำวัน ทั้งนี้ต้องขึ้นอยู่กับเวลาและรูปแบบของรายการ</p> <p>ดังนั้นจะเน้นเนื้อหาเชิงพาณิชย์ที่ให้ความบันเทิงเป็นหลัก</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. รูปแบบที่ไม่มีพิธีรีตรองมาก ถ้าออกอากาศทางสื่อวิทยุจะ เน้นความสะดวก</li> <li>2. นิยม “ละครขอ” แสดงออกอากาศทางสื่อวิทยุและโทรทัศน์</li> <li>3. การสอดแทรกการกล่าวถึงผู้อุปถัมภ์ผู้สนับสนุนรายการ</li> </ol> <p>ดังนั้นลครรูปแบบที่เป็นขั้นตอนซับซ้อน เน้นบันเทิงแทรกโฆษณา</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. การปรับขั้นตอนให้กระชับเหมาะสมกับคุณลักษณะของสื่อและเวลาในการออกอากาศ</li> <li>2. ขั้นตอนที่หายไปคือ ขั้นตอนพิธีกรรมไหว้ครู</li> </ol> <p>ดังนั้นจึงลดขั้นตอนการแสดงลง</p>

ตารางที่ 5.2 (ต่อ)

เกณฑ์	สิ่งที่พบ
<p>3. ช่องทางการแสดง</p> <p>3.1 วาระโอกาส</p> <p>3.2 สถานที่</p>	<p>จะขาดเรื่องความศักดิ์สิทธิ์ ความน่าเชื่อถือ เนื่องจากมิติทางธรรมที่นิยมขอในช่วงพิธีกรรมของงาน โดยเนื้อหาจะเกี่ยวข้องกับงานที่ไปขอ</p> <p>ดังนั้น เมื่อไม่ได้อยู่ในบรรยากาศพิธีกรรมของงาน จึงไม่ขอมิติทางธรรมซึ่งเป็นเรื่องไม่เข้าบรรยากาศ</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. หน่วยงานรัฐและเอกชน เริ่มจัดให้มีการขอในงานต่างๆ ที่จัดขึ้นที่เป็นโอกาสพิเศษ</li> <li>2. ขอเพื่อใช้เป็นสื่อรณรงค์เผยแพร่ประชาสัมพันธ์ ในฐานะที่เป็นสื่อเพื่อการพัฒนาที่สะท้อนเอกลักษณ์พื้นบ้าน</li> <li>3. ขอประกอบการโฆษณาขายสินค้า การบรรยายและสารคดีสินค้า</li> </ol> <p>ดังนั้นจึงมีการแสดงในโอกาสใหม่ๆ เพิ่มมากขึ้น</p>
<p>4. ผู้ชม/ผู้ฟัง</p> <p>4.1 ประเภทของผู้รับสาร</p> <p>4.1.1 เจ้าภาพหรือผู้ว่าจ้าง</p> <p>4.1.2 ผู้ชมหรือผู้ฟัง</p> <p>4.2 ความสัมพันธ์ระหว่างผู้ชมกับช่างขอ</p>	<p>- เป็นการแสดงผ่านสื่อมวลชน ได้แก่ สถานีวิทยุและสถานีโทรทัศน์</p> <p>ดังนั้นจึงมีการแสดงในสถานที่ผ่านสื่อมวลชนมากขึ้น</p> <p>- สถานภาพของผู้ว่าจ้าง จากเจ้าภาพงานซึ่งส่วนมากเป็น “ชาวบ้าน” จะเปลี่ยนเป็น “นายทุน”</p> <p>ดังนั้นอำนาจของช่างขอลดลงเพราะขึ้นอยู่กับความต้องการของนายทุน</p> <p>- ผู้ฟังในวัยรุ่นยังมีอยู่แต่เมื่อเปรียบเทียบกับกลุ่มอื่นก็ยังจัดว่าไม่มากเท่าที่ควรและมีแนวโน้มว่าจะลดลง</p> <p>ดังนั้นการขอต้องถี่ไหลและยืดหยุ่นให้สามารถฟังได้ทุกเพศทุกวัย</p> <p>จะไม่มีปฏิสัมพันธ์ (interactive) กันแบบใกล้ชิดแบบในสมัยขอแบบดั้งเดิม เนื่องจากเปลี่ยนจากการสื่อสารแบบ</p>

ตารางที่ 5.2 (ต่อ)

เกณฑ์	สิ่งที่พบ
	<p>เห็นหน้าเห็นตา (face to face communication) หรือมีส่วนร่วม (participation) โดยตรง เป็นการสื่อสารโดยผ่านสื่อมวลชน</p> <p>ดังนั้นจึงมีความพยายามสร้างปฏิสัมพันธ์ในรูปแบบใหม่ๆ ผ่านทางสื่อ เช่น การตอบจดหมาย</p>

ตารางที่ 5.3 ตารางสรุปคุณลักษณะของเพลงขอในด้านบทบาทหน้าที่

เกณฑ์	สิ่งที่พบ
<p>1. บทบาทหน้าที่ในระดับปัจเจกบุคคล</p> <p>1.1 การพัฒนาตนเอง</p> <p>1.1.1 การฝึกความมานะและอดทน</p> <p>1.1.2 การทบทวนและเพิ่มพูน</p> <p>1.1.3 การฝึกปฏิภาณไหวพริบ</p> <p>1.1.4 การฝึกจินตนาการและความคิดสร้างสรรค์</p>	<p>- ต้องปรับตัวให้เหมาะสมกับคุณลักษณะของสื่อมวลชนเพื่อให้สามารถแสดงผ่านสื่อมวลชนได้ถูกใจผู้ชม/ผู้ฟัง</p> <p>ดังนั้นเป็นความมานะอดทนในรูปแบบที่เหมาะสมกับสื่อ</p> <p>- ต้องนำเสนอเรื่องราวหรือสาระใหม่ๆ ให้ทันต่อข่าวสาร เหตุการณ์บ้านเมือง</p> <p>ดังนั้นต้องติดตามข่าวสารเหตุการณ์ในระดับสังคมที่กว้างขึ้น</p> <p>- โดยปรับให้เหมาะกับรูปแบบและเงื่อนไขสื่อมวลชน</p> <p>ดังนั้น จะใช้ไหวพริบที่สื่อมวลชนเป็นตัวกำหนด</p>

ตารางที่ 5.3 (ต่อ)

เกณฑ์	สิ่งที่พบ
1.2 การให้ความรู้	ออกแบบรายการและเนื้อหาการนำเสนอผ่านสื่อมวลชนให้ตรงตามความต้องการของผู้จ้าง เพื่อโน้มน้าวใจผู้ชม/ผู้ฟัง
1.3 การให้ความบันเทิง	1. เน้นการให้ความรู้ทางโลกมากกว่าทางธรรม
1.4 การเป็นนักโฆษณาประชาสัมพันธ์	2. ความรู้เกี่ยวกับสินค้าและบริการ ดังนั้นความรู้ทางธรรมจึงไม่ใช่สิ่งจำเป็นมากนัก เน้นความบันเทิงแฝงข่าวสารเพื่อการพัฒนา หรือ เพื่อการโฆษณาประชาสัมพันธ์
1.5 การเป็นนักการสื่อสารเพื่อการพัฒนา	ดังนั้นต้องให้ความบันเทิงที่มีวัตถุประสงค์แฝง เร้นอยู่
ท้องถิ่นให้กับหน่วยงานภาครัฐ	เพื่อนำเสนอหรือโน้มน้าวใจในสินค้าและบริการ จากผู้อุปถัมภ์/ผู้สนับสนุนรายการให้นำสนใจ และกระตุ้นให้เกิดพฤติกรรมกรรมการซื้อสินค้า
บทบาทหน้าที่ในระดับชุมชน	ดังนั้นต้องเพิ่มบทบาทที่สนับสนุนเชิงพาณิชย์
2.1 การสร้างความสัมพันธ์ร่วมกันของคน	หน่วยงานภาครัฐให้การสนับสนุนการใช้เพลง
ใน	ขอในการสื่อสารเพื่อการพัฒนาผ่านสื่อมวลชน
ชุมชน	ท้องถิ่นของรัฐ
2.2 การสอนคนในชุมชน	ดังนั้นต้องเพิ่มบทบาทที่สนับสนุนงานภาครัฐ เมื่อสภาพแวดล้อมในสังคมและวิถีชีวิตประจำวันของผู้คนในชุมชนเริ่มเปลี่ยน ทำให้โอกาสที่สมาชิกในชุมชนจะได้มาพบปะ สัมผัสร่วมกันเหมือนในอดีตก็น้อยลง ดังนั้นบทบาทด้านสร้างความสัมพันธ์จึงลดลง สถานภาพเป็นปราชญ์ชาวบ้านลดลง เพราะมีแหล่งความรู้ผ่านสื่อมวลชนมากขึ้น ดังนั้นบทบาทความเป็นปราชญ์ชาวบ้านจึงลดลง เพราะไม่จำเป็น

ตารางที่ 5.3 (ต่อ)

เกณฑ์	สิ่งที่พบ
<p>2.3 การสะท้อนวิถีชีวิตและภูมิปัญญาล้านนา</p> <p>3. บทบาทหน้าที่ในระดับสังคม</p> <p>- การบ่งบอกตัวตนและสร้างอัตลักษณ์ร่วม</p> <p>3.1 การแต่งกาย</p> <p>3.2 เครื่องดนตรีประกอบ</p> <p>3.3 ภาษาพื้นเมือง</p>	<p>นำเสนอให้เห็นถึงวิถีชีวิต ความเชื่อ ค่านิยม ขนบธรรมเนียมประเพณีของชาวล้านนาลดลง เป็นวิถีชีวิตตามสมัยนิยมมากขึ้นและเนื้อหาตามความต้องการของผู้สนับสนุนรายการ ดังนั้นบทบาทด้านนี้จะมากขึ้นอยู่กับความต้องการของผู้ว่าจ้าง ซึ่งทำให้คุณค่าที่แท้จริงหายไป</p> <p>- การแต่งกายในการแสดงผ่านสื่อวิทยุจะไม่เคร่งครัด แต่การแต่งกายผ่านสื่อโทรทัศน์พิถีพิถันขึ้น</p> <p>ดังนั้นการแต่งกายจึงขึ้นอยู่กับคุณลักษณะสื่อ ซึ่งอาจทำให้การแต่งกายแบบเดิมผิดเพี้ยนไป</p> <p>- เครื่องดนตรีพื้นเมือง เสริมการใช้เครื่องเสียงและไมโครโฟน</p> <p>ดังนั้นต้องแสดงให้เห็นเข้ากับเครื่องดนตรีและอุปกรณ์ที่เสริมเข้ามา</p> <p>- การใช้ภาษาคำเมืองแบบร่วมสมัยที่เข้าใจได้ง่ายขึ้น</p> <p>ดังนั้นจำเป็นต้องให้ความสำคัญและนำภาษาอื่นๆ ที่ไม่ใช่ภาษาคำเมืองแบบล้านนาโบราณที่เข้าใจยากมาใช้ ซึ่งอาจทำให้รากของภาษาหายไป</p>

ตารางที่ 5.4 ตารางสรุปคุณลักษณะของเพลงขอในด้านการต่อรอง

เกณฑ์	สิ่งที่พบ
1.การต่อรองกับผู้ว่าจ้าง	<p>1.ผู้ว่าจ้างในยุคนี้ ส่วนมากจะเป็นกลุ่มนายห้าง นายทุน นักธุรกิจ หรือผู้มีผลประโยชน์ที่ต้องการใช้ขอเพื่อหวังผลทั้งส่วนตัวและทางธุรกิจพบว่าลักษณะการขอก็ต้องการต่อรองที่ซับซ้อนขึ้น ให้เกิดความพึงพอใจในทุกฝ่ายทั้ง นายทุน ผู้ฟัง และช่างขอ</p> <p>2.อำนาจในการต่อรองไม่ได้ขึ้นอยู่กับผู้ว่าจ้าง แต่เพียงผู้เดียว เนื่องจากผู้ว่าจ้างก็จะต้องการช่างขอที่มีชื่อเสียง เพื่อให้ขายสินค้าได้ ขณะที่ช่างขอมีมีสิทธิ์ในการใช้ทุนทางวัฒนธรรมต่อรอง เพื่อก่อให้เกิดผลประโยชน์ร่วมกัน ดังนั้นอำนาจในการต่อรองจะขึ้นอยู่กับนายทุน หรือผู้ว่าจ้างมากขึ้น</p>
2.การต่อรองกับผู้ชม	<p>1.พบว่าแม้อำนาจจะอยู่ที่ช่างขอ แต่อำนาจจะถูกกระจาย ไปยังมวลชนมากขึ้น เพื่อให้ผู้รับสื่อเกิดความพึงพอใจซึ่งจะสร้างการยอมรับ และเป็นมูลค่าเพิ่มให้กับช่างขอเพื่อต่อรองกับ นายจ้างหรือนายทุนอีกต่อหนึ่ง</p> <p>2.วิธีในการต่อรอง เพื่อแสดงบทบาทหน้าที่ในการให้ความบันเทิงและโน้มน้าวใจผู้รับสื่อ ดังนั้นช่างขอต้องเอาใจผู้ชมเพื่อสร้างอำนาจต่อรองผู้ว่าจ้างทางอ้อม</p>



## ตารางที่ 5.4 (ต่อ)

เกณฑ์	สิ่งที่พบ
3.การต่อรองกับทางรัฐ/ราชการ	<p>1. ยุคนี้ความสัมพันธ์ระหว่างรัฐกับชาวบ้านเริ่มพัฒนาไปในทิศทางที่ดีขึ้น ความหมายในการ "ขอเก็บนก" ก็ถูกเปลี่ยนไป จากการขอเพื่อต้องการปลดปล่อยจากอำนาจของรัฐ กลายเป็น การขอเพื่อเน้นความสนุกสนานก่อนจบการขอในแต่ละงาน</p> <p>2. พื้นที่ของการสร้างความคิดแบบดั้งเดิมของชาวบ้านกับการปะทะต่อรองอำนาจของชาวบ้านในอดีตจึงไม่ปรากฏ การแสดง ความหมายบางอย่างออกมาเพื่อต่อรอง ลดน้อยลง เหลือเพียงต้องการทำให้ผู้ชมได้รับความรู้และสนุกสนาน</p> <p>ดังนั้นการต่อรองจึงเป็นไปในลักษณะเอื้อประโยชน์ซึ่งกันและกัน</p>
4. การต่อรองกับสื่อมวลชน	<p>1. การปรับเปลี่ยนทั้งเรื่องเวลาในการ ออกอากาศ รูปแบบ และเนื้อหา เพื่อให้เหมาะสมกับลักษณะของสื่อมวลชน โดยอาจตัดทอนพิธีการหรือเนื้อหา</p> <p>2.การต่อรองโดยช่างขอจะใช้ลีลาของตนเอง และการออกแบบสารหรือเนื้อหาขอตามหัวข้อหรือเรื่องให้เหมาะสมกับจุดประสงค์และเวลาที่ได้รับ</p> <p>ดังนั้นการต่อรองก็เพื่อให้เกิดการสนับสนุนซึ่งกันและกัน</p>

ตารางที่ 5.5 ตารางสรุปคุณลักษณะของเพลงขอในด้านเครือข่าย

เกณฑ์	สิ่งที่พบ
<p>1. เครือข่ายภายใน</p> <p>1.1 เครือข่ายระหว่างครูชอกับลูกศิษย์</p> <p>1.2 เครือข่ายระหว่างช่างชอ</p> <p>1.3 เครือข่ายผู้ชม</p>	<p>- การฝากตัวเป็นศิษย์และเรียนรู้จากครูชอซึ่งเคยเป็นแรงเกาเกี่ยวที่สำคัญ เป็นเสมือนศูนย์กลางในการฝึกฝนจึงถูกคลี่คลายไปตามกาลเวลา อาจเนื่องจากการเสียชีวิตของครูชอ และการที่ช่างชอรุ่นหลังไม่มีโอกาสได้เรียนรู้วิถีแห่งชอเหมือนในสมัยก่อน</p> <p>ดังนั้นครูชอและลูกศิษย์แม้มีความเคารพรักแต่สายใยแห่งความผูกพันจะห่างหายไป</p> <p>-เป็นยุคที่ช่างชอทุกคนอยู่ในระหว่างปรับตัวเข้าหาสื่อมวลชนเพื่อความอยู่รอด ทำให้ต้องต่อสู้ดิ้นรนเพื่อตัวเองก่อน การรวมตัวกันก็จะเป็นรูปแบบรวมการเฉพาะกิจเป็นงานๆ ไป</p> <p>ดังนั้นจึงเกิดการทำงานร่วมกันบางงานเพื่อผลประโยชน์ร่วมกัน</p> <p>- เครือข่ายผู้ชมในลักษณะการมีปฏิสัมพันธ์แบบเห็นหน้าเห็นตา (face to face communication) เหมือนเมื่อครั้งในอดีตที่ลดบทบาทลง เนื่องจากผู้ชมสามารถติดตามข้อมูลและรับฟังจากสื่อ ทำให้เป็นลักษณะการสื่อสารสองขั้นตอนโดยผ่านสื่อ (two – step flow communication) มากยิ่งขึ้น เป็นการกระจายข่าวถึงกันได้อย่างกว้างขวางและทั่วถึงในเวลาทีรวดเร็วยิ่งขึ้น</p> <p>ดังนั้นจึงเกิดความพยายามสร้างเครือข่ายผู้ชมผ่านทางสื่อเพื่อขยายฐานผู้ชม</p>

## ตารางที่ 5.5 (ต่อ)

เกณฑ์	สิ่งที่พบ
<p>1.4. เครือข่ายระหว่างช่างชอกับผู้ชม</p> <p>2. เครือข่ายภายนอก</p> <p>- เครือข่ายกับทางรัฐ/ ราชการ</p>	<p>การสื่อสารผ่านสื่อมวลชนที่ทำให้ผู้รับชมจะไม่สามารถมีปฏิสัมพันธ์ต่อการแสดงได้เหมือนในยุคชอแบบดั้งเดิม โดยรูปแบบอาจมีการปรับเปลี่ยนไป เช่น เป็นการสื่อสารผ่านรูปแบบลายลักษณ์อักษรในการเขียนจดหมาย ที่ผู้ฟังเขียนมาและช่างชอผู้นำมาตอบในรายการ</p> <p>ดังนั้นจึงมีวิธีการติดต่อสื่อสารผ่านสื่อ</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. มีการขยายขยายเคลื่อนย้ายอำนาจ และเปลี่ยนแปลงการปกครอง โดยรัฐต้องการใช้เพลงชอในการสื่อสารเพื่อการพัฒนา เป็นช่องทางเพื่อเผยแพร่ประชาสัมพันธ์ข้อมูลข่าวสารจากรัฐสู่ประชาชน</li> <li>2. มีการเสริมสร้างเครือข่าย โดยเฉพาะเครือข่ายระหว่างช่างชอกับสื่อมวลชนท้องถิ่นที่สังกัดหน่วยงานภาครัฐ</li> </ol> <p>ดังนั้นจึงต้องมีการถ้อยทีถ้อยอาศัยและช่วยเหลือเกื้อกูลกัน</p>

ตารางที่ 5.6 ตารางสรุปคุณลักษณะของเพลงขอในด้านการบริหารจัดการ

เกณฑ์	สิ่งที่พบ
1. การจัดการตนเอง	<p>- จัดการตนเองให้เข้ากับสื่อมวลชน ช่างชอก็จะมีการปรับเปลี่ยนรูปแบบการนำเสนอเพื่อความสะดวกและเหมาะสมกับคุณลักษณะของสื่อ ดังนั้นแม้จัดการตนเองให้เหมาะสมกับสื่อได้ แต่อาจสูญเสียความเป็นอัตลักษณ์ไป</p>
2. การจัดการสมาชิกในวง	<p>- ต้องมีการปรับขนาดของคณะให้เหมาะสมกับสถานะเศรษฐกิจ และความนิยม จัดการให้มีจำนวนสมาชิกที่เหมาะสมกับความต้องการของผู้ว่าจ้าง และเปิดโอกาสให้สมาชิกหารายได้เสริม</p> <p>ดังนั้นสมาชิกในวงอาจลดลง โดยเฉพาะนักดนตรีเริ่มหายไป</p>
3. การจัดการเรื่องรูปแบบการแสดง	<p>1. หัวหน้าคณะจะเป็นผู้จัดการว่า ควรจะออกมาเป็นรูปแบบอย่างไร และระยะเวลาในการแสดงผ่านสื่อมวลชนก็จะมีผลต่อการวางแผนว่าจะต้องเล่นเนื้อหาในแต่ละวันมากน้อยเพียงใดให้เหมาะสม</p> <p>2. พบว่าอาจใช้ช่างชอเพียงคนเดียวในการดำเนินรายการเพื่อความเหมาะสมกับเวลาและงบประมาณ</p> <p>ดังนั้นรูปแบบที่น่าสนใจและสร้างสีสันในการแสดงที่ต้องการการมีส่วนร่วม เช่น เสี่ยงปรบมือ การเต้น หายไป</p>

## ตารางที่ 5.6 (ต่อ)

เกณฑ์	สิ่งที่พบ
4. การจัดการเรื่องอุปกรณ์ประกอบการแสดง	<p>1. อุปกรณ์เพิ่มขึ้นมาได้แก่ เครื่องเสียง เครื่องขยายเสียง และไมโครโฟน</p> <p>2. การบริหารจัดการกับเครื่องเสียง บางงานเจ้าของบ้านก็จะจัดเตรียมไว้ให้ แต่บางงานคณะซอก็ต้องมีการจัดเตรียมกันไปเอง ซึ่งเครื่องเสียงมีราคาค่อนข้างแพง ทำให้ช่างซอส่วนมากจะใช้วิธีการเช่า</p> <p>ดังนั้น ช่างซอต้องเรียนรู้การใช้อุปกรณ์ให้มีประสิทธิภาพและหาวิธีการนำมาใช้ อาจใช้วิธีเช่าหรือ ถ้าจำเป็นอาจลงทุนซื้อมาไว้เอง</p>
5. การบริหารจัดการเรื่องรายได้	<p>- ถ้าเจ้าภาพต้องการให้มีการใช้เครื่องเสียงในงานและให้คณะซอดำเนินการจัดหามา คณะซอก็จะตกลงราคาโดยคิดรวมราคาเครื่องเสียงเพิ่มเข้าไป ถ้าเป็นวงดนตรีที่ใช้เครื่องเสียงขนาดใหญ่ขึ้น และประกอบไปด้วยนักร้อง นักดนตรี นักเต้น ก็จะคิดราคาค่าจ้างที่แพงขึ้น</p> <p>ดังนั้น ต้องมีการจัดการเรื่องค่าใช้จ่ายวัสดุ อุปกรณ์นอกเหนือจากค่าแสดงให้มีประสิทธิภาพ</p>

จากตารางสรุปการวิเคราะห์คุณลักษณะของเพลงซอทั้ง 6 ด้านในยุคซอปะทะสื่อมวลชน ได้ข้อค้นพบที่สำคัญ คือในยุคนี้คุณลักษณะสำคัญของเพลงซอที่สืบทอดมาตั้งแต่อดีตเริ่มปรับเปลี่ยนมากขึ้น โดยมีการทั้งส่วนเปลือก กระพี่และรากบางส่วน เช่นเรื่องการประกอบพิธีกรรมไหว้ครู การกินอ้อ เป็นต้น เมื่อเกิดการปะทะกันระหว่างเพลงซอกับสื่อมวลชน ซึ่งสื่อมวลชนที่มีบทบาทในพื้นที่ของจังหวัดเชียงราย ได้แก่วิทยุและโทรทัศน์โดยรูปแบบที่ช่างซอเลือกคือการปรับตัวแบบการเพิ่มเข้ามาแทน (addition) และการผสมผสาน (Hybridization) เนื่องจากมองว่า สื่อมวลชนช่วยส่งเสริมให้ทีมงานและรายได้เพิ่มขึ้น ทำให้ช่างซอมีอาชีพใหม่ เช่น

การเป็นนักจัดรายการวิทยุ ที่สามารถสร้างชื่อเสียงให้กับตนเองทางอ้อม ให้เป็นที่รู้จักอย่างกว้างขวางและมีโอกาสได้รับการว่าจ้างมากขึ้นหรือการเป็นนักโฆษณาและนักประชาสัมพันธ์ให้กับสินค้าและบริการ ที่ได้ทั้งทำงานที่ตนเองถนัดและได้รับค่าจ้างจากผู้สนับสนุนรายการอีกด้วย แม้จะพบความพยายามในการพัฒนาศักยภาพตนเองแต่ในแง่ของความคิดสร้างสรรค์ในเชิงสุนทรียะต้องปรับให้เข้ากับบริบทของยุคสมัย โดยเป็นเชิงพาณิชย์ที่เอาใจผู้จ้างเป็นหลัก เพื่อสื่อความหมายให้เป็นที่เข้าใจและชื่นชอบของผู้ชมกลุ่มเป้าหมายมากขึ้น

โดยลักษณะการปรับที่เพิ่มเข้ามาคือ การนำเครื่องเสียงมาประกอบเพื่อเร่งจังหวะการใช้ไมโครโฟนเครื่องขยายเสียงและเครื่องดนตรีสมัยใหม่รวมถึงการใช้ภาษาตามแบบสมัยนิยม เช่น ภาษาไทยภาคกลางมาสอดแทรกทั้งนี้ทำให้ได้รับความนิยมมากขึ้น แม้อาจทำให้ความโดดเด่นทั้งทำนองและภาษาแบบล้านนาลดลงหรือแม้ความรู้/ความเข้าใจร่วมกันระหว่าง ช่างซอและผู้ชมอาจจะตรงกันไม่มากนัก แต่สามารถสื่อสารให้คนจำนวนมากได้ดังนั้นการผ่านการบวชเรียนที่เคยทำให้ช่างซอสามารถแสดงบทบาทหน้าที่ในฐานะปราชญ์ชาวบ้าน ได้ก็เป็นสิ่งที่ไม่จำเป็นเนื่องจากไม่เน้นเนื้อหาทางธรรม ทำให้ช่างซอมีอำนาจในการต่อรองน้อยลง และปรับเปลี่ยนบทบาทตนเองไปตามลักษณะความต้องการของนายทุนที่ซื้อสื่อ

อย่างไรก็ดี และความสัมพันธ์ด้านเครือข่ายระหว่างช่างซอกับสื่อมวลชนโดยเฉพาะภาครัฐจะมีความแน่นแฟ้นขึ้นเนื่องจากนำไปใช้เป็นที่พำนักเพื่อการพัฒนาของรัฐ ส่วนในด้านการบริหารจัดการจะมีการปรับตัวให้สะดวกเหมาะสมกับสื่อมวลชนและการเพิ่มอุปกรณ์ในการแสดงให้ทันสมัยขึ้นดังนั้นการเข้ามาของสื่อมวลชน จึงเป็นทั้งสื่อที่สนับสนุนให้สื่อพื้นบ้านอย่างเพลงซอให้ มีสถานภาพ (status conferral) ในสังคมมากขึ้น

ดังนั้นการที่สื่อมวลชนเข้ามามีบทบาทในสังคม เป็นความเต็มใจของช่างซอที่จะเปิดรับและปรับตัวให้เข้ากับสื่อมวลชน ทั้งนี้เนื่องจากเห็นว่าไม่น่าจะเสียหายและยังสามารถเกื้อหนุนต่อการประกอบอาชีพช่างซออีกด้วย

## บทที่ 6

### เพลงขอแบบประยุกต์

#### : การผสมผสานแนววัฒนธรรมร่วมสมัย

ในบทที่ผ่านมา ผู้วิจัยได้นำเสนอการปรับตัวของเพลงขอในฐานะสื่อพื้นบ้านดั้งเดิมที่ต้องเผชิญกับการเข้ามาอิทธิพลของสื่อมวลชนในยุคขอปะทะสื่อมวลชนไปแล้วนั้น ซึ่งแสดงให้เห็นว่าเพลงขอมีศักยภาพและทุนทางวัฒนธรรม (Cultural Capital) ทำให้สามารถต่อสู้คืนรนเพื่อเป็นสื่อที่อยู่รับใช้สังคมต่อไปได้ โดยเกิดการปรับตัวทำงานร่วมกันระหว่างเพลงขอพื้นบ้านกับสื่อมวลชน

อย่างไรก็ตามช่วงหลังปี พ.ศ. 2535 จนถึงปัจจุบันเมื่อวิถีชีวิตและค่านิยมของผู้คนในสังคมล้านนาได้เปลี่ยนแปลงไปตามกาลเวลา โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ปัจจัยที่สนับสนุนต่อการเปลี่ยนแปลงที่สำคัญประการหนึ่งคือ การได้รับอิทธิพลจากกระแสโลกาภิวัตน์ที่นำความทันสมัยแบบตะวันตกแพร่กระจายสู่สังคมในท้องถิ่น เกิดการเปลี่ยนแปลงวิถีชีวิตจากสังคมเกษตรกรรมสู่สังคมเกษตรกึ่งอุตสาหกรรม ด้วยเทคโนโลยีการสื่อสารและสื่อสมัยใหม่ที่เข้ามาอิทธิพลต่อรูปแบบการติดต่อสื่อสารและการดำเนินชีวิตมากขึ้น โดยมาพร้อมกับวัฒนธรรมและค่านิยมแบบตะวันตก รวมไปถึงวัฒนธรรมทางด้านดนตรีตามสมัยนิยม ที่ส่งผลกระทบต่อเพลงพื้นบ้านอย่างเพลงขอ ที่คนในท้องถิ่นโดยเฉพาะกลุ่มเด็กและเยาวชนคนรุ่นใหม่ มองเพลงขอว่าล้าสมัยด้วยคุณลักษณะเฉพาะบางประการเช่น การใช้ภาษาถิ่น (ภาษาคำเมือง) หรือท่วงทำนองที่ซ้ำตามลักษณะเครื่องดนตรีพื้นเมืองที่บรรเลงประกอบ ทำให้เพลงขอได้รับความนิยมน้อยลง เนื่องจากไม่สามารถสนองรสนิยมของผู้คนในยุคปัจจุบันที่ต้องการตามให้ทันกระแสความเป็นไปของโลก ขณะเดียวกันกลุ่มผู้ชมที่ฟังเพลงขอแบบดั้งเดิม ซึ่งเป็นผู้สูงอายุหรือวัยกลางคนขึ้นไป ก็ลดจำนวนลงเรื่อยๆ

ดังนั้น เมื่อรสนิยมของผู้ชมในสังคมเปลี่ยนแปลงไป ปรากฏการณ์ที่พบคือความพยายามในการปรับตัวของเพลงขอ โดยพัฒนารูปแบบที่เรียกว่า เพลงขอแบบประยุกต์ เป็นการเพิ่มลักษณะที่เป็นวัฒนธรรมดนตรีแบบตะวันตก (Global Culture) ผสานเข้ากับวัฒนธรรมดนตรีท้องถิ่น (Local Culture) เพื่อเบียดแทรกกับสื่อบันเทิงสมัยใหม่ (Mass Entertainment Media) ในระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม (Cultural Industry) ให้มีพื้นที่ในสังคมเพื่อยืนหยัดต่อไปได้ ทั้งนี้ช่างขอมิเคิมพันด้วย

เหตุผลหลายประการด้วยกัน ไม่ว่าจะเป็นเรื่องการรักษาอัตลักษณ์ศักดิ์ศรี หรือสถานภาพทางเศรษฐกิจและสังคม เป็นต้น

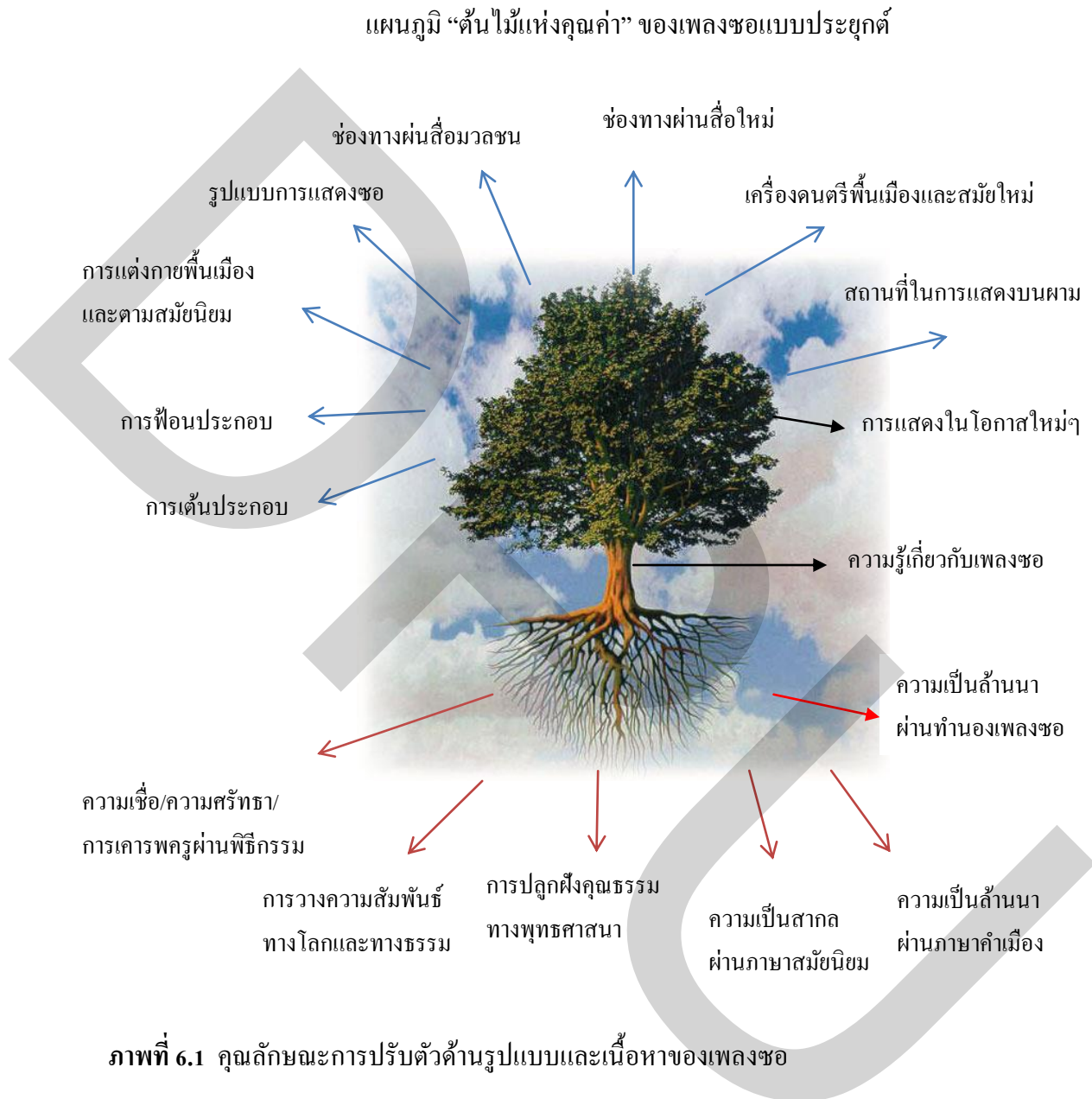
โดยในบทนี้จะได้กล่าวถึงเพลงขอในขอแบบประยุกต์ที่เกิดขึ้นในบริบทของจังหวัด เชียงรายตามเกณฑ์คุณลักษณะที่สำคัญในการปรับตัวที่ใช้ในการวิเคราะห์ ตามลำดับดังต่อไปนี้

1. คุณลักษณะการปรับตัวด้านรูปแบบและเนื้อหา
2. คุณลักษณะการปรับตัวด้านกระบวนการสื่อสาร
3. คุณลักษณะการปรับตัวด้านบทบาทหน้าที่
4. คุณลักษณะการปรับตัวด้านการต่อรอง
5. คุณลักษณะการปรับตัวด้านเครือข่ายและรูปแบบความสัมพันธ์
6. คุณลักษณะการปรับตัวด้านการบริหารจัดการ

ซึ่งผู้วิจัยได้ดำเนินการรวบรวมและวิเคราะห์ข้อมูลจากรายงาน การวิจัย บันทึกเอกสาร ต่างๆ และข้อมูลจากการสัมภาษณ์ช่างขอและกลุ่มผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้อง (Stakeholder) กับเพลงขอการ สันทนากลุ่มเยาวชน โดยได้รายละเอียดการปรับตัวในแต่ละคุณลักษณะ สามารถพิจารณาได้ ดังต่อไปนี้



### 6.1 คุณลักษณะการปรับตัวด้านรูปแบบและเนื้อหา



ที่มา: จากการเก็บข้อมูลและการวิเคราะห์ของผู้วิจัยระหว่างปี 2551-2556

### 6.1.1 องค์ประกอบการปรับตัวของเพลงขอส่วนที่มองเห็น (Visible Part)

หากพิจารณาจากการปรับตัวในส่วนที่มองเห็นได้ชัดเจนของต้นไม้ได้แก่ ส่วนที่เป็น ลำต้น ดอก ผล ใบ ซึ่งเปรียบเสมือนส่วนที่เป็นลักษณะรูปแบบ (Form) ของสื่อพื้นบ้านเพลงขอ นั้น พิจารณาได้ดังต่อไปนี้

#### 6.1.1.1 ส่วนที่เป็น ดอก ผล ใบของเพลงขอ

##### (1) การแสดงขอ

การแสดงขอในยุคนี้จะมีการนำเครื่องดนตรีสมัยใหม่ที่เป็นสากลนิยม เช่น คีย์บอร์ด อิเล็กทรอนิกส์ มารวมประกอบในการควบคุมจังหวะให้มีความเร็ว กระชับ และคึกคักขึ้น ทำให้ผู้ชมสามารถมีอารมณ์ร่วมและเต็มใจประกอบการแสดงได้ส่วนเนื้อหาส่วนใหญ่ที่ร้องก็จะมี การปรับเปลี่ยนเนื้อร้องให้เข้ากับบริบทและเป็นเรื่องราวที่ทันสมัยทันเหตุการณ์บ้านเมือง หรือ เหตุการณ์ที่กำลังเป็นกระแสโลก มากยิ่งขึ้น

อย่างไรก็ตาม เชื่อว่าขอแบบดั้งเดิมจะหายไป โดยในการแสดงตามงานต่างๆ จะมีการ แบ่งช่วงเวลาที่ชัดเจนว่าในพิธีการช่วงเช้า ยังคงเป็นขอแบบดั้งเดิม เพื่อเอาใจผู้ชมสูงอายุที่มา ร่วมงาน ซึ่งยังคงชอบฟังขอแบบเดิมอยู่ส่วนในช่วงบ่ายก็จะเป็นการเอาใจผู้ชมทุกเพศทุกวัย เพราะ เป็นคนตรีหรือขอแบบประยุกต์ที่เน้นความสนุกสนานเพราะการแสดงแบบดั้งเดิมอาจไม่ได้รับความ สนใจดังที่นักวิชาการด้านวัฒนธรรมที่สนใจเรื่องการส่งเสริมเพลงขอในจังหวัดได้กล่าวว่า “ต้องยอมรับว่า การแสดงสดแบบเก่า เดิมนี้นับว่าน้อยคนฟัง ต้องปรับรูปแบบ” (อุทุมพร เรือนน้อย, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 19 เมษายน 2556)

ดังนั้นในการแสดงขอของคณะจะต้องมีความหลากหลาย เพื่อตอบสนองความต้องการ ของผู้ว่าจ้างได้ช่วงขอที่จัดไปแสดงในงานยุคนี้ ส่วนใหญ่ทางคณะก็จะจัดไป 2 คู่ได้แก่ช่วงขอรุ่นเก่า ที่จะขอแบบดั้งเดิมในช่วงเช้า และช่วงขอรุ่นใหม่ที่จะเปลี่ยนเป็นขอแบบประยุกต์หรือขอสดริง ในช่วงบ่ายได้ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับความต้องการของเจ้าภาพหรือผู้ว่าจ้าง บางคณะก็จะมีหางเครื่อง ประกอบการขอเพื่อสร้างความดึงดูดใจให้มากยิ่งขึ้นซึ่งส่วนใหญ่จะเป็นความต้องการของผู้ว่าจ้าง เพื่อให้งานคึกคักและเรียกความสนใจจากผู้ร่วมงาน



ภาพที่ 6.2 การชอที่มีการปรับประยุกต์ทั้งแบบดั้งเดิมและแบบสมัยใหม่



ภาพที่ 6.3 การชอแบบละครชอที่ยังพอมิให้เห็นในบางคณะ

## (2) สถานที่ในการแสดง

สถานที่ในการแสดงขอในยุคขอแบบประยุกต์นี้ยังพบว่า ตามงานต่างๆ ก็จะมีการจัดสถานที่ให้แสดงในลักษณะ “พามขอ” อยู่ แต่ลักษณะจะปรับเปลี่ยนให้เหมาะสมกับสถานที่กับลักษณะของการแสดงมากขึ้นส่วนใหญ่ในปัจจุบันที่นิยมจ้างให้แสดงทั้งขอแบบดั้งเดิมและขอแบบประยุกต์ การจัดเตรียมเวทีต้องมีขนาดใหญ่มีความมั่นคง แข็งแรงสามารถรองรับคณะได้และถ้าเป็นคณะที่ใช้วงสตริงก็จะมีส่วนประกอบอื่นๆ เพิ่มเข้ามาเพื่อให้ดูดีการไม่ว่าจะเป็น เครื่องเสียงชุดใหญ่ลำโพง โครงเหล็กฉาก ไฟประกอบแสงสีบนเวทีซึ่งทำให้บรรยากาศดูยิ่งใหญ่ก็คักสนุกสนาน ซึ่งการจัดเตรียมเวทีแสดงมีอยู่สองรูปแบบคือเจ้าภาพเป็นผู้ดำเนินการและคณะเป็นฝ่ายจัดทำเอง

โดยช่างขอแม่จันทาให้สัมภาษณ์ว่า “ก็จะเตรียมช่างไปชุดหนึ่ง ช่างขอคู่ถ้อง มีอ คีย์บอร์ดเหยคนแผ่นซีดี (เป็นเพลงบรรเลงทำนองขอ-ผู้วิจัย) เจ้าภาพเป็นจะเตรียมเวทีหื้อ (เจ้าภาพจะเตรียมเวทีไว้ให้” (สุนันทา แต้มทอง, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 25 มกราคม 2556)



ภาพที่ 6.4 ลักษณะพามขอที่ทางเจ้าภาพจัดเตรียมไว้ให้

ส่วนช่างขอคำแสนหัวหน้าคณะนางแล 7 ได้กล่าวว่า “ปกติเขา (หมายถึงผู้ว่าจ้าง-ผู้วิจัย) จะเหมารวมเครื่องเสียงตวย (ด้วย)เฮา (เรา) มีหมคนักร้องนักดนตรีแดนเซอร์ชอกก็ใจแตรกเอา (หมายถึงการชอกก็มีอยู่แต่จะเป็นส่วนหนึ่งของการแสดง)” (คำแสน แก้วสืบ, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 18 กุมภาพันธ์ 2556)



ภาพที่ 6.5 การเตรียมเวทีของคณะนางแล 7



ภาพที่ 6.6 เครื่องเสียงและเครื่องดนตรีประกอบ



ภาพที่ 6.7 การแสดงจริงของคณะนางแล 7

ส่วนช่างชอไกรวุฒิ ให้สัมภาษณ์ว่า ตั้งแต่ได้ไปออกช่อง 5 จากการชนะการประกวดที่ 1 แล้วมีคนเห็นใน ยูทูป แล้วเลยติดต่อว่าจ้างจากนั้นก็พบว่าช่างชออีกหลายคณะ ในการบันทึกการแสดง แล้วนำไปเผยแพร่ทางสื่ออินเทอร์เน็ต ทางยูทูปทำให้เป็นที่รู้จักมากขึ้น (วารวุฒิ ญาวิละ, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 27 ธันวาคม 2555)

ดังนั้น สถานที่ในการแสดง ถ้าเป็นฟามชอ ก็จะมีการปรับให้เป็นเวทีการแสดงที่มั่นคง แข็งแรง และมีองค์ประกอบอื่นๆ เช่นเครื่องเสียง แสง สี เสียงในขณะที่การแสดงผ่านสื่อวิทยุและโทรทัศน์น้อยลงแต่มีการนำเผยแพร่ผ่านทางสื่อใหม่มากขึ้น

จากข้อสังเกตของผู้วิจัย เมื่อการให้น้ำหนักกับรูปแบบการแสดงชอเปลี่ยนมานั้นทางโลกมากขึ้นสถานที่ในการแสดงลักษณะ “ฟามชอ” ซึ่งความหมายในอดีตเป็นบริเวณที่ช่างชอใช้แสดงชอประกอบร่วมกับพิธีกรรมทางศาสนานั้นจึงไม่ใช่พื้นที่ที่ศักดิ์สิทธิ์ อย่างที่มีความเชื่อกันมาตั้งแต่ในอดีตอีกต่อไปและไม่จำเป็นต้องเป็นรูปแบบและความหมายตามลักษณะ ฟาม แบบเดิมดังที่ประธานชุมชนสัน โคงน้อย ฐานะผู้ว่าจ้างที่คณะชอได้หมุนเวียนไปแสดงได้สะท้อนดังนี้ “การแสดงที่นี่ (หมายถึงตลาดกลางคืนบริเวณถนนคนม่วน:ผู้วิจัย) ก็จัดสถานที่หือเป็นสัดส่วนอยู่ตะกอนก็เป็นแบบง่ายๆแต่เดี๋ยวนี้ก็ทำหือถาวรมีล้อเลื่อนเก็บได้สะดวก” (จำลอง กิตติรัตน์, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 1 พฤษภาคม 2556)

### (3) การแต่งกายของช่างชอ

การแต่งกายซึ่งเป็นอัตลักษณ์สำคัญที่บ่งบอกความเป็นชาวล้านนา โดยจะเป็นลักษณะของช่างชอที่มีมาตั้งแต่ยุคดั้งเดิม แต่พบว่าในยุคชอแบบประยุคนี้ จะนำไปตามยุคสมัย และความสะดวกสบาย เป็นหลักมากขึ้น แม้ช่างชอส่วนใหญ่จะรู้จักกาลเทศะว่าลักษณะงานแบบใดจะต้อง

แต่งกายแบบใดให้เหมาะสมกับงาน ซึ่งในงานประเพณีพิธีการ ก็จะเน้นการแต่งกายเรียบร้อย แสดงเอกลักษณ์ความเป็นพื้นเมืองล้านนา และดูเป็นทางการมากกว่าปกติ แต่ในปัจจุบันเปลี่ยนแปลง เพราะสังคมได้รับวัฒนธรรมใหม่ ซึ่งช่างซอร์นอาวูโสส่วนใหญ่แสดงความคิดเห็นว่า ก็ต้องมี การปรับให้เหมาะสมกับงาน

ช่างซอแม่จันตา ได้กล่าวว่า มีหลากหลายความคิดเห็น แต่ส่วนตัวก็คิดว่าคงต้องเปลี่ยน ตามยุคสมัย แต่ทั้งนี้ก็ขึ้นอยู่กับงาน ถ้าเป็นงานที่เป็นทางการก็ควรจะแต่งชุดพื้นเมืองให้มีเอกลักษณ์ “บ่าเดี๋ยวนี้น่าจะย่อเต้าได้ (ไม่ค่อยเท่าไร) แต่งจะใดก็ได้ (อย่างไรก็ได้) หือมันดูงามก็พอ (ให้ดูงามก็พอ) ก็ดีหนา สะดวกดี แต่ต้องดูสวย (สวย) ว่าไปงานอะหยัง (อะไร) ถ้างานเป็นทางการ ก็ต้องแต่งชุดพื้นเมือง” (สุนันทา เต็มทอง, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 1 กุมภาพันธ์ 2552)

ซึ่งเรื่องการแต่งกายพบว่าจะมีความคิดเห็นแตกต่างกันไประหว่างผู้ชมหลายรุ่นซึ่งช่างซอแม่จันตาได้กล่าวเสริมอย่างเข้าใจความเป็นไปที่ต้องปรับเปลี่ยนตามยุคสมัยว่า

“บางคนก็ (ก็) ว่าน่าจะยะหื้อ (ทำให้) มันเหมือนตะเก๋า (เหมือนเดิม) นุ่งซิ่น (ผ้าถุง) นุ่งผ้าเมือง แต่ปัจจุบันมันเปลี่ยนมาเป็น (เป็น) นุ่งกระโปรงนุ่งเตว (กางเกง) เสื้อผ้าอาภรณ์มันไปเปลี่ยนวิถีชีวิตละ (เดี๋ยวนี) ” (สุนันทา เต็มทอง, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 1 กุมภาพันธ์ 2552)

ส่วนช่างซอแม่ทองสร้อย มีความคิดเห็นว่า น่าจะมีการแต่งกายที่เป็นเอกลักษณ์ เพราะช่วยสืบทอดความเป็นซอ ที่สร้างการจดจำเหมือนการแต่งกายที่เป็นเอกลักษณ์ของที่อื่นๆ

ในจุดนี้เขาก (ก็) คงบ่ (ไม่) ได้คำนึงถึงในส่วนนี้ หมูดี (คนที่) ว่าในยุคปัจจุบันนี้มันต้องเปลี่ยน แต่หมูดี (คนที่) ยังคำนึงถึงว่าน่าจะอนุรักษ์แต่งเสื้อผ้าเครื่องแต่งตัวเป็น (เป็น) พื้นเมือง ก่ (ก็) อย่างถ้าเป็น (เป็น) คนเจียงฮาย (เชียงราย) ก่มีลายผ้าเจียงแสน ผ้าลายน้ำไหลนี้ก่ไหลือ (ทาง) เจียงฮาย (เชียงราย) มีหยังพ่องตีเป็น (อะไรบ้างที่เป็น) เอกลักษณ์ทางการแต่งตัว (แต่งตัว) นี้ก่า (เป็น) วัฒนธรรมเสื้อผ้าอาภรณ์” (สร้อยสุดา ภิราษร, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 1 กุมภาพันธ์ 2552)

โดยช่างซอแม่ทองสร้อย ที่จากการเก็บข้อมูลภาคสนามของผู้วิจัยพบว่า เป็นช่างซอที่ยังคงให้ความสำคัญต่อการแต่งกายในการซอได้ให้ทัศนะเพิ่มเติมในเรื่องเกี่ยวกับการแต่งกายที่มองว่าช่วยอนุรักษ์ความเป็นซอไว้อีกทางหนึ่ง ดังนี้

“มันก่เป็นไปได้อิงสองตาง (เป็นไปสองทาง) หนึ่งอนุรักษ์ด้านซอสองอนุรักษ์ในด้านเสื้อผ้าเครื่องแต่งกายถ้าทำได้ตัง (ทั้ง) สองคงดีเนาะเขาก (ก็) จะได้จดจำและเป็น (เป็น) ที่โดดเด่น คนตีมาผ่อ (ผู้ชม) มาฟังเป็นก่จะฮื้อละ (ก็จะรู้) ซิ่น (ผ้าถุง) นี้มาจากไหนจากเจียงฮายเจียงของแม่แจ่มก๊ะแต่บ่าเดี๋ยว (เดี๋ยวนี) บางคนก่ (ก็) นุ่งๆกันไปบ่ได้คำนึงถึงจุดนั้นว่าสำคัญมากมายแต่สำหรับแม่นี่มันก่สำคัญอยู่เพราะเฮา (เรา) จะหื้อ (ให้) ศิลปะแก่คนทั้งศิลปะของการซอหื้อ (ให้) คนอ่านได้

ว่านี่คือขอพื้นเมืองหันเข้าสู่เลยเพราะมันแต่งตัวพื้นเมืองบ่ใจจ่างพ็อนก่จ่างชออย่างใดอย่างหนึ่งละ (ไม่ใช่ช่างพ็อนก็ต้องเป็นช่างชอ) ก่เหมือนอย่างหมู่ลำตัดเป็นนุ่งโจงกระเบนสวมเสื้อลายแม่่นก่ละ” (สร้อยสุคา ภิราษร, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 1 กุมภาพันธ์ 2552)

ดังนั้นจะเห็นได้ว่าช่างชอส่วนใหญ่ไม่เห็นด้วยกับการปรับการแต่งกายของช่างชอในยุคขอแบบประยุกต์ที่ไม่มีพิธีรีตรองมากนัก โดยคำนึงถึงลักษณะของงาน โดยจะพบการปรับการแต่งกายให้ทันสมัยในการชอชิ่ง แต่ถ้าเป็นรูปแบบขอแบบดั้งเดิมก็ยังมีนิยมนแต่งกายที่บ่งบอกความเป็นพื้นเมืองล้านนาอยู่แต่กลุ่มผู้ชมซึ่งเป็นคนรุ่นใหม่กลับมองว่าการแต่งกายตามสมัยนิยม จะช่วยดึงดูดใจ “คิดว่า แต่งตัวแบบเดิมก็คืออยู่ เป็นเอกลักษณ์ของบ้านเฮา แต่ว่าวัยรุ่น น่าจะชอบแบบทันสมัย มันดึงดูดใจมากกว่า” (ราชัญ แก้วเลิศ, การสนทนากลุ่ม, 26 มกราคม 2556)

#### (4) การพ็อนประกอบการชอ

เมื่อยุคสมัยเปลี่ยนไป ช่างชอแม้จะต้องรักษาธรรมเนียมปฏิบัติเดิมอยู่แต่ก็จะมีการเรียนรู้และปรับตัว ตามสถานการณ์ โดยการพ็อนประกอบการชอก็ยังพ้อมีให้เห็น แต่ก็ไม่นิยมมาก การพ็อนเป็นกิจลักษณะเหมือนในสมัยก่อนโดยจากการสังเกตภาคสนามพบว่าช่างชอจะพ็อนพอเป็นพิธีประกอบการชอตามจังหวะที่โอกาสอำนวยช่างชอรุ่นเก่าก็จะมีพ็อนให้เกียรติผู้ที่ให้เงินระหว่างกำลังชออยู่ซึ่งถ้าเป็นช่างชอประยุกต์หรือชอสตรีงจะมีการปรับเปลี่ยนการพ็อนเป็นการเดินตามแบบสมัยนิยมแทน

ดังที่ช่างชอชัยพร ช่างชอรุ่นใหม่ ได้กล่าวไว้ว่า“พ็อนก่ (ก็) ยังมีพ็อง (บ้าง) แต่บ่ (ไม่) ได้พ็อนเมิน (นาน) (หมายถึงเวลาร้องชอคู่ถ้ามีการสลักกันร้อง ระหว่างที่ช่างชอที่เป็นคู่เราร้องช่วงที่เราไม่ได้ร้องก็พ็อนประกอบไปด้วยได้-ผู้วิจัย) ก็แล้วแต่จ้าง (ช่าง) ชอไค่ (อยาก) พ็อนก็พ็อนบ่ (ไม่) มีบังคับส่วนมากก็พ็อนเป็น (เป็น) พิธี (วรากร อภิชัย, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 27 ธันวาคม 2555)

#### (5) เครื่องดนตรีประกอบการแสดง

เครื่องดนตรีในการแสดงขอแต่ละงานจะมีอยู่ สองส่วนในการขอแบบดั้งเดิมหรือเรียกว่า “ชอปี” ยังใช้เครื่องดนตรีพื้นบ้าน คือ ปี่จุม และซิ่งแต่ช่วงบ่ายที่ด้องขอแบบประยุกต์เครื่องดนตรีก็จะเปลี่ยนไปเป็นเครื่องดนตรีสากลประเภทอิเล็กทรอนิกส์หรือคีย์บอร์ดบางคณะ ถ้าเจ้าภาพมีงบจำกัด ไม่สามารถจ้างเป็นหมู่คณะได้ช่างชอก็จะใช้วิธีอัดเสียงทำนองจังหวะดนตรีลงแผ่นซีดี แล้วนำไปเปิดเพื่อร้องขอประกอบให้เข้าจังหวะก็มี

ดังเช่นช่างชอแม่จันตา คณะจันตา ศาลาล้อม ที่เป็นอีกคณะที่ปรับตัวโดยนำดนตรีแบบสากลมาประยุกต์ประกอบการชอได้กล่าวว่า ยังใช้เครื่องดนตรีทั้งปี่จุมและคีย์บอร์ดอยู่ซึ่งก็น่าจะดี



เพราะเหมาะกับกลุ่มเป้าหมายที่หลากหลาย แต่ช่างขอไม่ควรเลือกใช้เฉพาะเครื่องดนตรีสมัยใหม่ เพียงอย่างเดียวดังบทสนทนา ระหว่างผู้วิจัย กับช่างขอแม่จันตา

แม่จันตา “แต่มันก็มีการเปลี่ยนแปลงแค่เครื่องดนตรี เป็น (เป็น) การนำเครื่องดนตรีสากล เข้ามา เนื้อร้องเหมือนเดิม จังหวะดนตรีดี (ที่) เปลี่ยนไปถ้าเฮาใจ (เราใจ) คีย์บอร์ดเข้ามาเสริม แต่ถ้าใจเก่า (ใจแต่) บี๋จุ่มกับซิ่งมันก์ (ก็) จะคงวัฒนธรรมอยู่ อย่างเก่า ดิง (ทุก) วันนี่เป็นการตัดแปลงบ่ใจเปลี่ยนแปลง ถ้าเปลี่ยนนี่แสดงว่าบี๋ ซิ่งนี่บ่มีแล้ว

ผู้วิจัย บ้านเฮายังแค่คัดแปลงกะเจ้า

แม่จันตา แม่นแค่คัดแปลง

ผู้วิจัย ตอนนี่เขาก็ใช้คีย์บอร์ดเข้ามาแทนเครื่องดนตรีหลายอย่าง ?

แม่จันตาเอาเข้ามาแทนบี๋ด้วย

ผู้วิจัย แต่ว่าเนื้อเพลงก็ใช้เหมือนเดิมนี่เจ้า

แม่จันตา บี๋ (ใจ) เนื้อเพลงเหมือนเดิมนี่จริงแต่เรื่องดนตรีอย่างบี๋นี่กะมันจะหายไป แล้ว เอาไปเอามาละอ่อนสมัยนี้บ่รู้จักเพลงขอแล้ว (ในที่สุดเด็กสมัยนี้จะไม่รู้จักเพลง ขอแล้ว)

ผู้วิจัย เพราะยังเจ้า ?

แม่จันตา เพราะดนตรีมันเข้ามาครอบงำนี้กล้า (มากเกิน ไป) อย่างเวลาแม่ไปตำ (ตาม) โรงเรียนต่างๆแม่ก็จะอู้หื้อละอ่อน (พูดให้เด็ก) ฟังว่า ซอกก้อคือการเรียงร้อย ถ้อยคำให้มีจังหวะและทำนอง ใช้บทกลอนเอามาผสมกันให้เป็นการทำนองแล้ว นำมาใช้ กล่อมในงานมงคล บางทีก็ขับซอบางทีก็ว่าร้องซอบางทีละอ่อนบ้านเฮาก็อยังบ่เข้าใจ (เขาก็ยังไม่เข้าใจ) (สุนันทา แต้มทอง, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 1 กุมภาพันธ์ 2552)

ส่วนช่างขอแม่ทองสร้อยก็กล่าวถึงการปรับเปลี่ยนเครื่องดนตรีประกอบในยุคนี้ ก็เป็นเรื่องจำเป็นเพราะเกี่ยวข้องกับการตลาด ที่ขอต้องปรับให้เป็นรูปแบบพาณิชย์และการค้ามากขึ้นเพื่อความอยู่รอด ดังบทสนทนา

ผู้วิจัย แล้วเครื่องดนตรีในอดีตและปัจจุบัน ต่างกันกะเจ้า ?

แม่ทองสร้อย เหมือนเดิม เพียงแต่ว่าในปัจจุบันนี้เขาเปลี่ยนแปลงก็ในทางการตลาดการค้าก้อไปซอสตรีงเอาเข้าเพลงสากล เข้าพวกอิล็กโทน กลองต่างๆนี่คือรูปแบบทางพาณิชย์ด้านการค้า ถ้าซอจริงงั้นก้อคงอยู่บ่ (ไม่) รอด

ผู้วิจัย แล้วการนำเอาเครื่องดนตรีแบบสตรีงเข้ามานี่ดีกะเจ้า ?

แม่ทองสร้อย ดี แต่มันเป็นการค้า การโปรโมทในทางการตลาดดีจะหือจ่างซอมมีทางไปต่อ อย่างเช่นการไปออกเทป แต่มันก็เป็นดาบสองคม อีกแง่หนึ่งมันทำหือของเก่า หาย คือขาดการอนุรักษ์ของเก่าแล้ว เพราะบ่ ปากันหล่า (ถล่า) ไปตางหน้ากับ คนตรีสากลล่าไป” (สร้อยสุดา ภิราษร, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 1 กุมภาพันธ์ 2552)

นอกจากนั้น ช่างซ่อมสมปราชญ์ ช่างซ่อมรุ่นใหม่ก็ได้ให้ความคิดเห็นในเรื่องเครื่องดนตรี เพิ่มเติมในทิศทางเดียวกันกับช่างซ่อมเก่าว่า

สมปราชญ์ จะฮักษา (รักษา) ตามระบอบนี้มันบ่ (ไม่) ได้อยู่แล้ว

ผู้วิจัย ต้องมีการประยุกต์แบบไหน ?

สมปราชญ์ ต้องไปตำม (ตาม) เขา อย่างกับหม้ออีสานเขาเอากล่อง (กลองมาใส่แล้วก้) เอา เครื่องดนตรีเก่าเอาแคนเอาพิณมาใส่ได้ เขาเผยแพร่หือฮู้จักกัน (ให้รู้กัน) ทั่วประเทศไทยในแบบฉบับของอีสานประยุกต์แบบนี้

ผู้วิจัย บ่ (ไม่) กลัวมันจะกลายเป็นอย่างอื่น (กลายเป็นอย่างอื่น) ไปกะ (หรือ) ?

สมปราชญ์ บ่ (ไม่) เพราะเฮา (เรา) สามารถคงแบบเก่าของเฮา (เรา) ไว้

ผู้วิจัย แบบเก่าของเฮานี้คืออะฮยัง (แบบเก่าของเราคืออะไร) ?

สมปราชญ์ ปี่ แล้วเฮา (เรา) ก่ (ก้) เอากล่อง (กลอง) มาใส่ เฮามีปี่ของเฮาอยู่แล้ว

ผู้วิจัย นี่คือจะยะหือเฮาอยู่ได้ (นี่คือสิ่งที่จะทำให้เราอยู่ได้) ?

สมปราชญ์ สมมติว่าเฮาเอาปี่อย่างเก่า ฮ่าอย่างเก่ามันก่อยู่ได้บ่มีคนเป็นก่ายกันแล้ว (สมปราชญ์ ภิราษร, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 1 กุมภาพันธ์ 2552)

แต่สิ่งที่ต้องพึงระวังอย่างทีแม่จันตา ได้ให้สัมภาษณ์ไว้ว่าการใช้ปี่จุม นั้นเป็นการ แสดงออกทางวัฒนธรรมล้านนาอย่างหนึ่ง แต่เมื่อคีย์บอร์ดเข้ามาซึ่งสามารถแทนที่ปี่จุมได้แทบทุก เสียง ก็ทำให้ความสำคัญของเครื่องดนตรีเหล่านี้หายไปด้วย

“ถ้าฮู้ถึงว่าภูมิปัญญาเครื่องดนตรีลดลงตะก่อนใจนี้กกว่านี้ (สมัยก่อนใช้เยอะกว่านี้) ตะ ก่อนใจปี่สี่เล่มบ่ใจกะห้าเล่มต่อมาใจสี่เล่มต่อมาใจสามเล่มกับซึ่งหนึ่งเพิ่มซึ่งขึ้นมาดปีลงหลายลง ไปเหลือปีสามเพราะมีซึ่งเอาไปเอามาก่เป็นมีคีย์บอร์ดเข้ามาเพิ่มบ่ค่อยได้ใจซึ่งปีใจสองเล่มบาง คณะใจคีย์บอร์ดเข้ามาเพิ่มความม่วน (สนุก) ความเร่าร้อนหือ (ให้) กับจิงหะมันเล่นได้หลายเสียง” (สุนันทา แต้มทอง, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 1 กุมภาพันธ์ 2552)

ดังนั้น ในการขอแบบประยุกต์พบว่า เมื่อเครื่องดนตรีปรับ รูปแบบก็ถูกปรับ โครงสร้าง ความเป็นซอกก็จะหายเหมือนองค์ประกอบเปลี่ยน ทำให้หัยยะบางอย่างหายไป ภูมิปัญญาด้านดนตรี ลดลง แต่ก็ยังมีความจำเป็นจะต้องปรับเพื่อให้อยู่ได้ต่อไปการขับซอกจากยุคดั้งเดิมที่ใช้เครื่องดนตรี

พื้นเมืองเป็นหลัก ได้แก่ ปี่ กับซึ่งประกอบการชอในทำนองต่างๆ ซึ่งในการขับชอ มีทำนองการขับที่หลากหลาย ซึ่งช่างชอ จะเลือกใช้ให้เหมาะสมกับงานและจะต้องประสานกันระหว่างช่างปี่กับช่างชอมาในยุคชอแบบประยุกต์มีการเพิ่มเครื่องดนตรีสมัยใหม่ เช่น คีย์บอร์ดอิเล็กทรอนิกส์ เพื่อเร่งจังหวะให้มีความคึกคัก สามารถเดินตามไปได้ซึ่งผู้ฟังรุ่นใหม่ได้ให้ทัศนะว่า “เครื่องเสียง ทำให้การชอมีจังหวะ คึกคัก เร้าใจ ชวนให้ฟัง” (สัญชัย รากะรินทร์, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 31 พฤศจิกายน 2556)

#### 6.1.1.2 ส่วนที่เป็นลำต้นของเพลงชอ

##### (1) ความรู้เกี่ยวกับเพลงชอ

ในส่วนที่เปรียบเสมือนลำต้นของเพลงชอได้แก่ ความรู้ร่วมกัน (Shared Knowledge) ระหว่างช่างและผู้รับชอนั้น พบว่าในยุคนี้ ช่องว่างของการสื่อสารระหว่างช่างชอรุ่นเก่ากับผู้ฟังรุ่นใหม่จะเพิ่มมากขึ้นแม้ช่างชอจะมีความพยายามในการปรับตัวเพื่อสื่อความหมายไม่ว่าจะเป็นความเข้าใจในภาษาและความหมายของเนื้อหาชอที่สื่อออกมาหรือความเข้าใจในสัญลักษณ์ที่ปรากฏร่วมกันมากขึ้นก็ตาม แต่การที่คนรุ่นใหม่ ส่วนใหญ่ไม่ได้ใช้ภาษาคำเมืองท้องถิ่นในการสื่อสารทำให้ไม่เข้าใจเนื้อร้องของเพลงชอ ซึ่งส่งผลกระทบต่อรรถสในการฟังอย่างมีสุนทรีย์ดังนั้น ในยุคนี้เมื่อช่างชอกับผู้ชมมีประสบการณ์และรสนิยมแตกต่างกันมากขึ้น ทำให้ความรู้บางอย่างที่จะเชื่อมต่อกันลดน้อยลง

ดังที่ช่างชอแม่ทองสร้อยได้กล่าวไว้ว่า“เสาก็ต้องทำความเข้าใจ (เข้าใจ) คนฟังเพราะวันเวลาเปลี่ยนไป คนฟังก็เปลี่ยน คนรุ่นหลัง ฟังสู้เรื่องพ่องบู้เรื่องพ่อง (รู้เรื่องบ้างไม่รู้เรื่องบ้าง) จะไปว่าเขาก็บ่ (ไม่) ได้ แต่เขา (เรา) ก็ต้องพยายามอนุรักษ์ของเก่าไว้พ่อง (บ้าง) บ่าอัน(มิฉะนั้น) มัน (หมายถึงชอ-ผู้วิจัย) ก็จะหาย บ่มีใผ่ฟัง (ไม่มีคนฟัง)” (สร้อยสุดา ภิราษร, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 1 กุมภาพันธ์ 2552)

จะเห็นได้ว่า ความรู้เกี่ยวกับเพลงชอ ซึ่งเปลี่ยนแปลงเหมือนลำต้นที่เป็นตัวยึดโยงระหว่างรากและกิ่งก้านไว้นับวันจะเลือนหายเหมือนลำต้นที่ขาดน้ำหล่อเลี้ยง ทำให้ไม่สามารถเสริมสร้าง และผสมผสาน แก่น กระพี้ เปลือก ให้แข็งแรงประสานเป็นเนื้อเดียวกันได้

#### 6.1.2 องค์ประกอบของเพลงชอส่วนที่มองไม่เห็น (Invisible Part)

เพลงชอส่วนที่มองไม่เห็น (Invisible Part) เป็นส่วนที่เปรียบเสมือนรากของต้นไม้ที่ไม่อาจมองเห็นหรือเข้าใจตามที่เห็นได้ซึ่งต้องอาศัยการตีความ การคิดวิเคราะห์ในเนื้อหาคุณค่า ความหมาย และความเป็นตัวคนจึงจะสามารถเข้าใจได้อย่างแท้จริง ซึ่งสามารถพิจารณาการปรับตัวของเพลงชอในส่วนที่มองไม่เห็นได้ดังต่อไปนี้

### 6.1.2.1 ส่วนที่เป็นรากของเพลงขอ

#### (1) ความเชื่อ/ศรัทธา/การเคารพครูผ่าน พิธีกรรม

ความเกี่ยวข้องกับพิธีกรรมที่เกิดจากความเชื่อ ความศรัทธาความกตัญญูรู้คุณและเป็น การแสดงถึงซึ่งสัมพันธ์ภาพที่กระหว่างช่างขอที่ได้ยึดถือเป็นแนวทางในการปฏิบัติสืบทอดกันมา ตั้งแต่อดีตก็ยังเปรียบเสมือนแรงเกาะเกี่ยวที่ร้อยรัดกลุ่มช่างขอจากรุ่นสู่รุ่นอยู่เสมอแม้ในยุคนี้พิธีกรรมใน การไหว้ครูจะไม่เคร่งครัดเหมือนในอดีตก็ตาม

ในอดีตมีพิธีกรรมที่เกี่ยวข้อง ไม่ว่าจะเป็น การไหว้ครูขอการขึ้นครูหรือการไหว้ครู ก่อนขอการแบ่งครูขอและการกินอ้อแต่ปัจจุบันจะไม่มีพิธีกรรมมาก ส่วนประกอบที่สำคัญที่ ยึดถือเป็นธรรมเนียมปฏิบัติสืบทอดกันมาเพื่อเป็นการแสดงความเคารพ ต่อครูบาอาจารย์ผู้มีพระคุณ นั้นซึ่งช่างขอทุกคนที่ถือว่าเป็นศิษย์มีครูยังต้องยึดถือปฏิบัติเพื่อความเป็นศิริมงคล และความ เจริญรุ่งเรืองในวิชาชีพของตนเอง โดยเฉพาะช่างขอที่มีพ่อครูแม่ครูขอสายเดียวกัน ไม่ว่าจะไปตั้ง ถิ่นฐานหรือประกอบอาชีพอยู่แห่งหนใด ในวันไหว้ครูขอ จะต้องมาทำพิธีร่วมกัน

ซึ่งพิธีกรรมที่พบจะเป็นพิธีกรรมในโอกาส “การไหว้ครูขอประจำปี”นอกจากนั้น ยัง พบพิธี “กินอ้อผญา” หรือ อ้อปัญญาอยู่บ้าง โดยพิธีไหว้ครู จัดขึ้นเป็นประจำทุกปีประมาณเดือน 9 เหนือ หรือเดือนพฤษภาคม – มิถุนายนเป็นการ ไหว้ครูทั้งที่มีชีวิตอยู่และครูที่ล่วงลับไปแล้วซึ่งช่าง ขอในจังหวัดเชียงรายจะให้ความสำคัญมาก โดยช่างขอแม่ทองสร้อยได้ให้ข้อมูลว่า ที่ผ่านมามี กนิยม จัดพิธีไหว้ครู ณ บ้านพ่อครูขอที่เป็นสายขอ แต่เมื่อพ่อครูศรีทวนเสียชีวิตก็ต้องหาสถานที่ที่ เหมาะสมใหม่แทนปัจจุบัน ใช้สถานที่ที่คือวัดของครูบาประหล่อง (ครูบาริยะเมธิ) อ.แม่สาย เป็น หลักเนื่องจากครูบาฯให้การสนับสนุน และสะดวกหลายประการ “ พิธีไหว้ครู ถือว่าเป็น (เป็น) พิธีดี (ที่) สำคัญขาดบ (ไม่) ได้บว่าจะอยู่ที่ใด (ไม่ว่าจะอยู่ที่ไหน) ต้องมาไหว้ครูร่วมกันเป็นกานไหว้ครู เก้า ครูตาย ครูปล้ำย ครูยังเป็นศิริมงคลเป็นการรักษาประเพณีดั้งเดิมไว้” (สร้อยสุดา กิราษฎร์, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 16 มีนาคม 2556)



ภาพที่ 6.8 พิธีไหว้ครูซอที่วัดครูบาปะหร่อง ปี 2556



ภาพที่ 6.9 พิธีไหว้ครูซอที่วัดครูบาปะหร่อง ปี 2556

ดังนั้นพิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับความเคารพ นับถือ และศรัทธาในครูบาอาจารย์ และการสร้างเสริมภูมิปัญญา เป็นสิ่งที่ช่างซอยึดถือปฏิบัติต่อกันมา เป็นการสืบทอดด้านจิตวิญญาณที่เชื่อมระหว่างโลกของความคิดสร้างสรรค์และโลกแห่งความเป็นจริง

#### (2) ความเป็นล้านนาผ่านทำนองเพลงซอ

สิ่งที่ยังคงเป็นเอกลักษณ์ในเพลงซอ ได้แก่ ทำนอง แม้จะมีการปรับเปลี่ยนรูปแบบการซอให้ทันสมัย คึกคัก ตามจังหวะดนตรีสากลมากขึ้น แต่ ทำนองหลักๆ ซึ่งได้แก่ ทำนองตั้งเสียงใหม่ ทำนองจะปูทำนองละม้าย ทำนองพม่าทำนองเงี้ยวทำนองอื้อทำนองปั้นฝ้ายก็ยังเป็นทำนองพื้นฐานในการแสดงอยู่ โดยช่างซอ แม่จันตา ได้กล่าวถึงรูปแบบของการซอสมัยนี้ว่า มี

ความจำเป็นต้องปรับจังหวะของท่านเอง โดยใช้คีย์บอร์ดมาประกอบ เพื่อให้ผู้ฟังสามารถสนุกสนานและมีส่วนร่วมกับการชมมากขึ้น

“แม่มาต่อ (พิจารณา) ถ้าเฮา (ช่างซอ) ซอเข้คีย์บอร์ดมัน (ผู้ชม) เต็นได้ซึ่งมันเป็นคำขอที่ดีเป็น (เป็นภาษาซอ) ภูมิปัญญาของเฮาอย่างกับเอาคีย์บอร์ดมาเล่นเพลงเสเลเมาเกะว่า (หรือว่า) เพลงซอล่องน่านอย่างถ้าเฮาไปชองงานปอยข้าวสังข์มันก่เต็นตวย (เต็นด้วย) ได้

(ซอ) .....ตะวันค้ำแล้ว...อยู่ไหนจะใจๆบ่าเดี่ยวจะฮ้องเวรยามป้อเจ้ามาหาลูกเต้าลูกนี้ก็คิดานหาป้อป้อจะกินน้ำหนอก่ขอหื้อป้อปี้กมา ...นา...เจ้าท่านนา...จะใจปี้กมา..ตะวันก่ค้ำ....

(กล่าวต่อ) “ซึ่งคีย์บอร์ดมันเล่นเข้าได้หมู่ตี้เต็นมันก่ยังไปฟ้อนไปรำถ้าพ้อจางซอฮั้งบู๊ (หยุดซอ) แล้วก่เล่นเพลงต่อนะอย่างกับอื่น้องหยังเก๊ะ (ช่างซอคนไหนนะ) ตี้ (ตี้) มันไปซอเข้าคนตริ่นะเพลงซอโดยตีบมีปี่เข้าควบก่ไปเต็นจนป้ออิดป้ออ่อน (จนเหนื่อย)” (สุนันทา เต็มทอง, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 1 กุมภาพันธ์ 2552)

ในการขอแบบดั้งเดิมช่วงเช้า ท่านองยังคงนิยมเป็นท่านองหลักเป็นทำบังคับ ได้แก่ ท่านองตั้งเสียงใหม่ ท่านองละม้ายเจียงแสน ท่านองจะปู้ และท่านองอื่นๆ ตามความเหมาะสมกับงาน ถ้าเป็นงานโสรกเสรำก่ก็นิยม ท่านองอ้อเป็นต้น ส่วนการขอในช่วงบ่าย ที่เป็นการขอแบบประยุกต์ ส่วนมากจะเน้นท่านองที่สนุกสนานนิยมปรับท่านองให้เหมาะสมกับเนื้อร้องตามสถานการณ์ เช่นท่านองละม้าย ท่านองเงี้ยวท่านองพม่าท่านองบั้นฝ้าย ท่านองเสเลเมาเป็นต้น

ช่างซอประพันธ์ใจเงิน ช่างซอรุ่นเก่า ได้ให้สัมภาษณ์เพิ่มเติมว่า ระดับท่านองไม่แตกต่างกัน สามารถใช้กับเนื้อหาซอเดิมได้จะเพิ่มแต่เครื่องดนตรีสมัยใหม่ ที่ทำให้มีระดับเสียงหลายแบบขึ้น

“ในส่วนระดับท่านองบ่ต่างเนื้อหาสาระเหมือนเก่าแต่ก่มีเครื่องดนตรีใหม่ๆเข้าปอนอย่างคีย์บอร์ดที่สามารถทำเสียงได้หลายแบบทั้งเสียงกีตาร์เสียงแซ็กได้หมดสามารถเข้ากับดนตรีสากลได้” (ประพันธ์ ใจเงิน, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 1 กุมภาพันธ์ 2552)

ส่วนช่างซอชัยพร ดอนเจดีย์ก็ได้ให้สัมภาษณ์ในมุมมองของช่างซอรุ่นใหม่ว่า ในความคิดของตนเองมองว่าท่านองเพลงซอ ถูกนำมาประยุกต์ใช้ทั้งในโพล์กของคำเมืองหรือแม้กระทั่งลูกทุ่งคำเมือง ที่วัยรุ่นนิยมกันในปัจจุบันด้วย ทั้งท่านองละม้าย ท่านองบั้นฝ้ายหรือท่านองเงี้ยว ซึ่งคนทั่วไปอาจจะฟังไม่ออกกว่าเป็นการประยุกต์ใช้ท่านองซอ

“คิดว่าโพล์กของคำเมืองก็ใช้ท่านองซอ ที่ทำให้ช้าลงของจรัล มโนเพชรก็ใช้ท่านองซอ ในบางเพลงคู่- ดารณิเอดีใช้ท่านองซอ 70%เสมอ คำเมือง (ชื่อ) ในลูกทุ่งก็มีท่านองเพลงซอท่านองที่ใช้บ่อยคือ ท่านองละม้ายกับท่านองเงี้ยวท่านองละม้ายจะเร็วเช่น เพลงคนมันโว, ตัวแทนชี้เหล่า

ทำนองเงี้ยวเช่นเพลงหัวอกแม่ (ทิพวรรณ จันทร์สม), เพลงสามช่าขี้เมาของบุญศรีรัตน์ที่ใช้ทำนอง  
บันไดไปเงี้ยว (วารการ อภิชัย, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 27 ธันวาคม 2555)

ดังนั้น ทำนองของเพลงซอตั้งแต่โบราณยังคงสืบทอดกันมาอยู่ โดยทำนองที่นำมาใช้  
ร้องในซอแบบประยุกต์ยังคงใช้ทำนองซอแบบดั้งเดิมเป็นหลักแต่เพิ่มจังหวะให้เร็วเพื่อให้  
สนุกสนานมากขึ้นทำนองจึงเป็นลักษณะสำคัญของเพลงซอที่ยังคงสืบทอดกันมาซึ่งผู้มีส่วน  
เสียนพื้นที่ได้ให้ความคิดเห็นตรงกันว่า ทำนอง เป็นอัตลักษณ์ที่สำคัญ ที่ควรสืบทอดโดยตัวแทน  
ภาคเอกชน ที่รับผิดชอบงานศิลปวัฒนธรรมของสถาบันวิมุตตาลัย (ไร่เชิญตะวัน) ได้กล่าวว่า“แก่น  
ของเพลงซอ น่าจะโดดเด่น ที่ทำนองเป็นเอกลักษณ์ ดั้งเดิมไม่” (สันสนีย์ อิศาร, การสื่อสาร  
ระหว่างบุคคล, 17 กุมภาพันธ์ 2555)

### (3) ความเป็นล้านนาผ่านการใช้ภาษาคำเมือง

แม้ในยุคซอแบบประยุกต์จะมีการปรับตัวด้านต่างๆ แต่ภาษาที่ใช้ในการซอตั้งแต่อดีต  
ซึ่งเป็นภาษาล้านนาพื้นบ้านที่เรียก ว่าภาษาคำเมืองก็ยังเป็นอัตลักษณ์สำคัญที่บ่งบอกความเป็นเพลงซอ  
แม้จะสามารถใช้ในการสื่อสารกับผู้ฟังได้จำกัดเฉพาะกลุ่มผู้สูงอายุ หรือคนรุ่นเก่าที่ยังใช้คำเมือง  
ในการสื่อสารเนื่องจากคนรุ่นใหม่จะไม่เข้าใจในภาษาคำเมืองดังนั้นการปรับตามยุคสมัยโดยมีการ  
นำเพลงไทยลูกทุ่งหรือเพลงคำเมืองมาสอดแทรกก็จะเป็นคำเมืองแบบประยุกต์ที่ไม่ใช้ลักษณะคำ  
เมืองสมัยเก่าเกินไป เพื่อให้มีความทันสมัยและสอดคล้องกับรสนิยมของผู้ฟังมากยิ่งขึ้น รูปแบบ  
และลีลาการใช้สำนวน สุภาษิต คำพังเพย แบบอุปมาอุปไมย การเปรียบเทียบเปรียบเปรย หรือภาษา  
แบบเก่าของชาวล้านนา ก็ค่อยๆ ลดความสำคัญลงไป

ดังที่พ่อครูสิงห์แก้ว ได้กล่าวไว้ว่า “บ่มีแฮมแล้ว กำหยอกล้อสาวแบบล้านนาแท้หายไป  
คำเมืองมะเก่า (ภาษาคำเมืองสมัยโบราณ) จะค่อยๆ หายไป” (สิงแก้ว วงศ์มูล, การสื่อสารระหว่าง  
บุคคล, 12 เมษายน 2554)

แต่เมื่อรสนิยมเปลี่ยนไปตามค่านิยมของยุคสมัย ภาษาก็มีการปรับ โดยช่างซอแม่ทอง  
สร้อยกล่าวไว้ว่า“บ่าเดี้ยว (เดี้ยวนี้) มันจำเป็นต้องปรับเนื้อ (เนื้อร้อง) ฟ่อง หื้อ (ให้) เข้ากับยุค เข้ากับ  
สมัย เวลาแม่ฮู้ (รู้) ว่าจะไปงานตีมีละอ่อน (มีเด็ก) ไปฟังต้องฮ้อง (ร้อง) ใ้ภาษากำไทยฟ่อง ฝรั่งเศส  
ฟ่อง (ร้องภาษาไทยบ้าง ภาษาอังกฤษบ้าง) ละอ่อน (เด็ก) จะชอบ” ( สร้อยสุดา ภิราษร, การสื่อสาร  
ระหว่างบุคคล, 4 กุมภาพันธ์ 2552)

ซึ่งผู้วิจัยได้ข้อสรุปที่ตรงกันจากคำสัมภาษณ์ของนักวิชาการของสำนักศิลปวัฒนธรรม  
ของมหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงรายที่ว่า เป็นห่วงเรื่องการหายไปของภาษาคำเมืองมาก

“เพราะเมื่อภาษาหายไป การสืบทอดอัตลักษณ์ที่สำคัญของความเป็นคนล้านนาที่จะหายไปด้วย แต่ก็เข้าใจว่ามีความจำเป็นต้องปรับ เพื่อให้กลุ่มผู้ฟังรุ่นใหม่ฟังอย่างเข้าใจขึ้น” (เจษฎา สอนบาลี, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 21 กุมภาพันธ์ 2556)

#### (4) การวางความสัมพันธ์ทางโลกและ ทางธรรม

ช่างขอในยุคนี้แม้ในกลุ่มช่างอรุณเก่าจะยังคงเป็นช่างขอที่มีชื่อเสียง มีพรสวรรค์ รวมถึงความเป็นปฎิภาณกวีอยู่สืบทอดมาถึงช่างอรุณใหม่ ที่มีประสบการณ์น้อยกว่าและไม่ผ่านการเรียนรู้ทางธรรมจากการบวชเรียนจึงพบว่าการเป็นผู้รู้หรือ “ปราชญ์ชาวบ้าน” ไม่ใช่สิ่งสำคัญในการทำหน้าที่เป็นช่างขอเหมือนยุคดั้งเดิมอีกต่อไปเมื่อความรู้ทางธรรมเป็นเรื่องที่ไกลตัวและไม่จำเป็นสำหรับกลุ่มผู้ชมและการแสวงหาข้อมูลข่าวสารจากช่องทางอื่น สะดวกรวดเร็วและแพร่หลายทั้งทางสื่อมวลชนและสื่อออนไลน์เนื้อหาในการขอจะเกี่ยวข้องกับการให้ข้อมูลเกี่ยวกับงานและเจ้าภาพ เป็นการให้ความรู้ทั้งทางโลกทั่วไปโดยความรู้ทางธรรมไม่เหมาะกับรสนิยมของผู้ชมการขอจึงไม่จำเป็นต้องใช้ทักษะขั้นครูชอวิชาความรู้และหลักธรรมทางพุทธศาสนามาขอ การจัดวางความสัมพันธ์ระหว่างทางโลกและทางธรรมนั้นแม้การขอจะยังคงต้องมีอยู่ในชอดั้งเดิมช่วงพิธีกรรมตอนเช้าแต่ก็เป็นที่ไปตามธรรมเนียมปฏิบัติที่สืบทอดกันมาไม่มีความสำคัญในบทบาทหน้าที่อบรมสั่งสอนเหมือนในอดีต

ดังที่ ช่างขอจินดา คณะรุ่งฟ้าเจริญศิลป์ สันตันทกอก ช่างอรุณเก่า ได้กล่าวถึงขั้นตอนการขอในปัจจุบันที่ไม่แตกต่างจากช่างขอคณะอื่นๆ ว่าการขอก็ยังแบ่งเป็น 3 ช่วง เหมือนในอดีต คือ การขึ้นครูจากนั้นก็เริ่มเข้าสู่การขอพิธีการในช่วงเช้าและช่วงบ่ายจะเป็นการขอของช่างอรุณใหม่

“ขั้นตอนการขอก็จะมีก่านขึ้นครูแล้วก่อนขอเริ่มที่ปีขึ้นทำนองตั้งเจียงใหม่ไปทำนองจะปู ทำนองละม้ายสูมาคร้วตาน้อจากนั้นเชิญกินข้าวกินเสร็จเป็นช่วงบ่าย ในปัจจุบันจะให้ช่างอรุณใหม่ขึ้นสรุปคือง่าย (ช่วงเช้า) ขอศีล ธรรม อ่า ปอนตอน (ช่วงบ่าย) ขอตลก (จันทร์ตา กันทา, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 16 มีนาคม 2556)

ทั้งนี้ ช่างขอป่าเก้ ได้กล่าวไว้ว่า “การขอถ่ายทอดพุทธประวัติหัวใจของงาน เช่นงานทำบุญข้าวสังข์ประดับคนตายคนมาร่วมงานปรับตามงานแต่ลูกเล่นต้องสอดแทรก แล้วแต่ เป็นภูมิปัญญาต้องมีเทคนิคดึงคนโน้มน้าวให้ฟังได้ เช่น ขอเรื่องพรหมวิหารสี่ต้องมีเทคนิค เมตตาคือความรักใคร่ รักอย่างไรรักเสีย รักหาย ใช้ภูมิปัญญาตอบให้หน้าฟัง ให้คนสนใจ (นครินทร์ ใจธรรม, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 20 มกราคม 2556)



## (5) การปลูกฝังคุณธรรมทางพุทธศาสนา

ช่างซ่อมรุ่นใหม่ส่วนใหญ่ศึกษาผ่านการศึกษาระดับมัธยมศึกษาในโรงเรียนที่เน้นความรู้ทางทฤษฎีและวิชาการ ไม่เน้นเนื้อหาความรู้เกี่ยวกับจารีตขนบธรรมเนียมประเพณี ศิลปวัฒนธรรมและพุทธศาสนาดังนั้นการเห็นคุณค่าในวิถีชีวิตล้านนาจึงหายไปเนื่องจากพุทธศาสนาเกี่ยวข้องกับวิถีชีวิตชาวล้านนาอย่างใกล้ชิดเมื่อความสัมพันธ์ระหว่างทางโลกกับทางธรรมห่างหายไป ประกอบกับรสนิยมตามวิถีตะวันตกของผู้ชม และวิถีชีวิตชาวล้านนาที่เป็นสังคมทันสมัยมากขึ้นทำให้โอกาสในการสอดแทรกการปลูกฝังคุณธรรมในการชอทั่วไปลดลงจะเหลืออยู่บ้างในเทศกาลงานบุญที่จัดที่วัดและการไม่เข้าใจในภาษาคำเมืองที่ใช้ในการสื่อสารผ่านเพลงชอของผู้ชมรุ่นใหม่ทำให้โอกาสในการปลูกฝังคุณธรรมทางพุทธศาสนาน้อยลงจะเน้นชอเพื่อความสนุกสนานเอาใจผู้ชมมากกว่า

ตั้งที่ช่างชอแม่จันศาลาล่อมได้ตั้งข้อสังเกตว่า“แม่สังเกตถ้าแม่ไปชอแต่ละงานสมมติว่าชอในวัดไปชอฉลองวิหารหลังจากหาชอที่กตหายปิดเคราะห์บั้นปอนหยังแล้วหมคกจะถามว่าพระวิหารมีคุณพระวิหารคุณพระพุทอะหยังจะอี่ (อย่างนั้นอย่างนี้)แต่ป่าเดี่ยวบต้องอู้หยังนักเอา ม่วนเข้าว่า (แต่ปัจจุบัน ไม่ต้องรู้จกมาก ขอให้สนุกเข้าไว้) (สุนันทา แด้มทอง, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 1 กุมภาพันธ์ 2552)

จากการพูดคุยกับผู้ให้สัมภาษณ์กลุ่มผู้ชมรุ่นใหม่ ก็ได้ให้ความเห็นว่า รู้ว่ามีชอเกี่ยวกับศาสนา แต่ไม่ชอ “ชอก็สนุกดีคะ ส่วนมากได้ยินในงานต่างๆ ฟังรู้เรื่องบ้างไม่รู้เรื่องบ้าง ทางธรรมะ ไม่ค่อยรู้เรื่องคะ (จามจรี จันทะคุณ, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 31 พฤศจิกายน 2556)

## (6) การให้สาระและบันเทิงแฝงการปลดปล่อยทางเพศ

แม้เพลงชอในอดีตจะสามารถตอบสนองความต้องการของชาวล้านนาทั้งให้บันเทิง ความสนุกสนานผ่อนคลายจากความเหน็ดเหนื่อยจากงานเกษตรกรรมและแฝงสาระที่มีประโยชน์ต่อการดำเนินชีวิตเป็นการแสดงที่จำเป็นในทุกเทศกาลงานบุญที่สร้างสีสัน โดยเฉพาะช่วงที่มีการชอโต้ตอบ เกี่ยวพาราสิในช่วงค่ำ การปะทะคารมหยอกล้อเกี่ยวพาราสิกันระหว่างช่างชอชาย-หญิงที่เป็นคู่ถ้อยในเรื่อลลามกอนาจาร สองแง่สองง่ามที่ตอบสนองความต้องการพื้นฐานทางด้านจิตใจของมนุษย์ได้อย่างครบเครื่องเป็นลีลาที่เป็นเสน่ห์ของสื่อพื้นบ้านทำให้เพลงชอล้านนามีความสำคัญต่อชุมชนสืบมาแต่เมื่อรูปแบบและกาละเทศะของการแสดงชอเปลี่ยนแปลงไป เช่น ต้องแสดงบริเวณตลาดนัดคนคนเดินการเปิดงานเพื่อส่งเสริมการท่องเที่ยวของจังหวัดกาหาเสียงเลือกตั้งทำให้ไม่สามารถนำเสนอเรื่อลลามกอนาจารได้อย่างโจ่งแจ้งเหมือนในอดีตนอกจากนั้นปัจจุบันในช่วงค่ำซึ่งอดีตเป็นชอสดริง ก็จะนิยม วงดนตรีลูกทุ่งคำเมือง ที่เน้นไปที่การร้องเพลงคำ

เมืองประกอบการเด่นมากขึ้นการปลดปล่อยทางเพศที่เป็นลักษณะสำคัญของเพลงพื้นบ้านจึงถูกปรับเปลี่ยนทดแทนด้วยรูปแบบอื่นไป

ดังที่ช่างซอแม่จันตากล่าวว่า“แม่ซอจบปู้บในวงหั้นกัมีนักร้อง (นักร้อง) มาตวยเนาะ (มาด้วยนั่นแหละ) นักร้องสาวน้อยตี่นุ่งสั้นๆออกไปฮ้องนะกำนี้ไปมี (ปรากฏว่า) ...ออกไปตั้นกั้น ยุบๆยาบๆ (ตั้นกั้นอย่างคึกคัก)” (สุนันทาเต็มทอง, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 25 มกราคม 2556)

โดยช่างซอสมปราชญ์ได้กล่าวเสริมว่า“ช่วงเย็นถึงค่ำ แล้วแต่ความต้องการของเจ้าภาพ จะเป็นของแถมซึ่งเป็นลักษณะดนตรีลูกทุ่งหรือเพลงคำเมือง” (สมปราชญ์ ภิราธร, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 20 พฤษภาคม 2556)

## 6.2 คุณลักษณะการปรับตัวด้านกระบวนการสื่อสาร

ในการพิจารณาคูณลักษณะการปรับตัวด้านกระบวนการสื่อสารนี้ ผู้วิจัยยังคงใช้แนวทางในการพิจารณาจากองค์ประกอบของกระบวนการสื่อสาร ทั้ง 4 ประการ (SMCR) เป็นแนวทางหลักเช่นในยุคเพลงซอแบบดั้งเดิมและยุคเพลงซอปะทะสื่อมวลชน ประกอบด้วย การปรับตัวของผู้ส่งสาร (Sender) ได้แก่ ช่างซอ การปรับตัวของสาร (Message) ได้แก่ เนื้อหาและองค์ประกอบที่เกี่ยวข้องกับเนื้อหาของเพลงซอการปรับตัวของช่องทางการสื่อสาร (Channel) ได้แก่ สถานที่และโอกาสในการซอ และการปรับตัวผู้รับสาร (Receiver) ได้แก่ ผู้ชม/ผู้ฟังซอ ซึ่งแต่ละองค์ประกอบมีรายละเอียดการปรับตัวในยุคซอแบบประยุกต์ ดังต่อไปนี้

### 6.2.1 การปรับตัวด้านประเภทของผู้ส่งสารหรือช่างซอ (Sender)

เมื่อสังคมมีความทันสมัยมากขึ้นเปลี่ยนผ่านจากยุคเพลงซอแบบดั้งเดิมเข้าสู่ยุคเพลงซอแบบประยุกต์ แต่ในบริบทเพลงซอ จังหวัดเชียงรายซึ่งระบบอุตสาหกรรมทางวัฒนธรรม (Culture Industry) ยังไม่ได้เข้ามามีอิทธิพลต่อการเปลี่ยนแปลงของเพลงซอในยุคนี้เท่าที่ควรการใช้เกณฑ์เรื่องอายุและประสบการณ์ในการซอเป็นหลักมีความพยายามส่งเสริมให้เด็กและเยาวชน คนรุ่นใหม่ในท้องถิ่น หันมาให้ความสนใจในศิลปวัฒนธรรมพื้นบ้านมากขึ้น

จากการวิเคราะห์ข้อมูลของผู้วิจัย สามารถแบ่งกลุ่มช่างซอในจังหวัดเชียงรายยุคปัจจุบัน โดยพิจารณาตามเกณฑ์ซึ่งมีความสัมพันธ์กันระหว่างอายุและประสบการณ์ในการขับซอของช่างซอออกเป็น 2 กลุ่มใหญ่

1) กลุ่มแรกเป็นช่างซอรุ่นเก่าที่ประกอบด้วยคือช่างซอรุ่นครู/อาวุโส กับช่างซอรุ่นใหญ่

2) กลุ่มที่สองเป็นช่างซอรุ่นใหม่ ประกอบด้วย ช่างซอวัยรุ่นตอนปลายช่างซอวัยรุ่น และช่างซอเด็ก โดยทั้ง 2 กลุ่มมีคุณลักษณะสำคัญดังนี้

## 1. ช่างซ่อมรุ่นเก่า

### 1.1 ช่างซ่อมรุ่นครู/อาวุโส

เป็นช่างซ่อมที่มีอายุเกิน 70 ปีขึ้นไป ผ่านประสบการณ์การเป็นช่างซ่อมมากกว่า 50 ปี ที่ยังคงมีชีวิตอยู่เหลือเพียง 1 คนคือ นายสิงห์แก้ววงศ์มูลปัจจุบันอายุ 84 ปี ด้วยวัยและสุขภาพ จึงผันตัวเองมารับอาชีพเสริมเป็น “หมอเรียกขวัญหรือฮ้องขวัญ” แทนเนื่องจากพบว่า ลักษณะการจัดกิจกรรมต่างๆ ในปัจจุบัน เช่นงานเลี้ยงต้อนรับงานรับตำแหน่งงานรับน้อง นิยมมีพิธีบายศรีสู่ขวัญ ดังนั้นการเรียกขวัญ จึง ได้รับความนิยมในการว่าจ้างมากกว่าการขอโดยอาศัยประสบการณ์จากการเป็นช่างซ่อมมาก่อนในการปรับประยุกต์วิธีการร้องขอเข้ากับเนื้อหาการเรียกขวัญได้เป็นอย่างดี

### 1.2 ช่างซ่อมรุ่นใหม่

เป็นกลุ่มช่างซ่อมที่มีอายุตั้งแต่ 45 ปีขึ้นไป แต่ไม่เกิน 70 ปี ทั้งเพศชายและเพศหญิง มีประสบการณ์ในการจับซ่อมมากกว่า 30 ปีขึ้นไป เป็นช่างซ่อมกลุ่มที่ผ่านยุคขอปะทะล้อมวลชนมา มีทั้งได้รับความนิยมนอกสื่อ และช่างซ่อมที่เล่นตามงานในชุมชน ซึ่งกลุ่มนี้ยังคงมีจำนวนมากที่สุดในปัจจุบัน

## 2. ช่างซ่อมรุ่นใหม่

ช่างซ่อมกลุ่มรุ่นใหม่คุณสมบัติพื้นฐานคือ มีความสนใจและรักในการขอ มีทั้งที่สืบทอดมาจากคนในครอบครัว แต่ก็เป็นส่วนน้อย และเรียนรู้อยากฝึกเป็นการส่วนตัวกับพ่อครูแม่ครูขอ อาจเคยบวชเรียน หรือไม่เคยบวชเรียนมาก่อนมีทั้งมาจากความสนใจส่วนตัว หรือคลุกคลีอยู่ในคณะเช่น เล่นดนตรีอยู่ในวง รวมถึงมาจากสถาบันการศึกษาที่ช่างซ่อมรุ่นอาวุโสเคยไปสอนแล้ว เห็นว่าหน่วยก้านดีมีโอกาสเป็นช่างซ่อมได้ ก็จะชักชวนให้มาฝึกหัด สามารถแบ่งได้เป็น

### 2.1 วัยรุ่นตอนปลาย

ช่างซ่อมวัยรุ่นตอนปลาย จะเป็นช่างซ่อมที่มีอายุไม่เกิน 35 ปี จับซ่อมมากกว่า 10 ปีส่วนใหญ่ที่เชียงรายพบแต่ช่างขอชายช่างขอของจังหวัดเชียงราย ที่จัดอยู่ในกลุ่มนี้ได้แก่ ช่างขอไกรวุฒิ เมืองพาน หรือนายวราวุฒินุญวิไลด้วยความมีใจรักเป็นการส่วนตัวและเล่นดนตรีพื้นเมืองมาก่อน เนื่องจากตอนเป็นเด็กได้เรียนรู้ผ่านล้อมวลชนทั้งทางโทรทัศน์และการฟังเทปขอ และเคยบวชเป็นเณรมาก่อน และได้นำความรู้ตอนบวชมาใช้ในการขอด้วย ได้ให้สัมภาษณ์ว่า

“ใช้เวลาฝึกแต่ๆ ประมาณ 2 เดือน ขึ้นอยู่กับความสนใจ ..อยู่ป่าพอขอตางช่อง 8 เลขสนใจและชอบเอาเทปขอมาฟังตวยตอนละอ่อนเคยบวชเรียน เป็นเณร แล้วสึกมาเป็นน้อย”(วราวุฒินุญวิไล, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 27 ธันวาคม 2555)



ภาพที่ 6.10 ช่างชอไกรวุฒิ ช่างชอรุ่นใหม่ได้รับรางวัลชนะเลิศการประกวดขับร้องเพลงพื้นบ้านประจำภาคเหนือ (การขับชอ) เฉลิมพระเกียรติ เมื่อปี พ.ศ. 2554 ณ จังหวัดเชียงราย

## 2.2 ช่างชอวัยรุ่น

เป็นช่างชอที่อายุระหว่าง 16 – 25 ปี ที่ซอมาแล้วมากกว่า 5 ปี สามารถรับงานแสดงเป็นอาชีพเสริมได้ และสามารถชอเป็นคู่กับช่างชอที่มีอาวุโสกว่าได้ มีพรสวรรค์ และมีใจรักในศิลปะวัฒนธรรมพื้นบ้าน ซึ่งถึงแม้บางคนจะมีอายุไม่มาก แต่ฝึกหัดชอมาตั้งแต่ยังเด็ก จึงมีความสามารถในการขับชอ สามารถชอได้อย่างชำนาญ มีมุมมองความเป็นตัวคนที่สะท้อนออกมาทางเนื้อร้อง ลีลา ท่าทางการแสดง และมีเอกลักษณ์เฉพาะตัวที่เป็นความร่วมมือ เช่น สามารถสื่อสารตามสมัยนิยม และภาษาต่างประเทศได้

โดยช่างชอวัยรุ่นที่โดดเด่นของจังหวัดเชียงรายได้แก่ นายสมปราษฎ์ภีราภรณ์ปัจจุบันอายุ 16 ปี ซอมาแล้วกว่า 10 ปี เนื่องจากมีมารดาเป็นช่างชอที่มีชื่อเสียง จึงได้รับการสืบทอดมาทางสายตระกูลปัจจุบันแม้จะยังเรียนหนังสืออยู่ แต่ก็สามารถรับงานแสดงเป็นอาชีพเสริมได้ โดยชอคู่กับมารดานั่นเองซึ่งสมปราษฎ์ จัดเป็นช่างชอที่มีลีลาสืบทอดมาจากช่างชอรุ่นอาวุโสที่ตนเองชื่นชอบมีปฏิภาณไหวพริบที่ดี แม้อายุยังน้อย แต่เป็นที่รู้จักในแวดวงช่างชอและผู้ฟังอย่างกว้างขวาง ปัจจุบันอายุ 16ปีที่ฝึกหัดชอมาตั้งแต่อายุ 4 ขวบ ปัจจุบันชอมากกว่า 12 ปี และไม่เคยบวชเรียนมาก่อน โดยสมปราษฎ์ให้ข้อมูลว่า เห็นตัวอย่างและฝึกฝนจากแม่ที่เป็นช่างชออยู่ก่อนแล้วเห็นแม่ขับชอมาตั้งแต่เด็กและได้มีโอกาสชอร่วมกับแม่หลายงานช่วงแรก แม่ให้พูดอะไรก็พูดตามที่แม่บอกพอชอ

บ่อยครั้งขึ้น จึงเกิดการซึมซับและชอบการชอมาจนปัจจุบัน จนสามารถเก็บเรื่องราวตามสถานกาณ์ (เก็บคำชอ) มาชอได้อย่างคล่องแคล่ว

“ตามแม่ แม่ก็อู้ตามแม่ไป มันก็เลยเป็นตามไปเอง และอีกอย่าง..ใจเขาก็ชอบด้วย แล้วถ้าหาระลึกถึงครู ทำให้อะไรก็คอบทออก” (สมปราชญ์ ภิราษร, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 4 กุมภาพันธ์ 2552)



ภาพที่ 6.11 ช่างชอสมปราชญ์ภิราษร

ส่วนอีกคนหนึ่ง ได้แก่ นายวรากรอภิชัยหรือชื่อในการชอซึ่งเป็นที่รู้จักในจังหวัด เชียงรายและเชียงใหม่ว่าช่างชอชัยพรดอนเจดีย์ หรือน้องบอล ปัจจุบันอายุ 21 ปี โดยชอเป็นอาชีพเสริมมาประมาณ 5 ปี ไม่เคยจบเรียนเหมือนกันแต่มีความสนใจด้วยความชอบส่วนตัวทำให้ได้ไปฝากตัวเป็นศิษย์ เรียนรู้ด้านการชอกับแม่ครูบัวซอน เมืองพร้าว ศิลปินพื้นบ้านที่มีชื่อเสียงด้านการชอของจังหวัดเชียงใหม่ (แม่ครูบัวซอน เมืองพร้าว หรือนางบัวซอน บุญถนอมได้รับการยกย่องให้เป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง การแสดงพื้นบ้าน-การชอ ประจำปี 2555) โดยระหว่างเรียนหนังสือก็ได้เสาะแสวงหาและเรียนรู้กับครูชออีกหลายคน ในจังหวัดเชียงใหม่ จนมีประสบการณ์ สามารถรับงานเองได้แม้เป็นคนเชียงราย แต่เนื่องจากไปเรียนหนังสือและเรียนชอกับครูชอหลายคนในจังหวัดเชียงใหม่ทำให้มีลีลาการชอแบบผสมผสานแต่สามารถเอามาปรับให้มี

เอกลักษณ์เฉพาะตัวมีความเป็นศิลปินสูง มีเทคนิคให้การชอและการแสดงละครชอ และมีความสามารถด้านศิลปะการแสดงพื้นบ้านด้านอื่นๆ ทำให้เป็นที่รู้จักในเขต จ. เชียงใหม่ และ จ. เชียงราย (วารสาร อภิษฐ์, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 27 ธันวาคม 2555)



ภาพที่ 6.12 ช่างชอชัยพร ดอนเจดีย์ ในการแสดงชอหลายบทบาท

นอกจากนั้น ยังมีช่างชอในรุ่นเดียวกันที่มีชื่อเสียงในระดับหนึ่ง ได้แก่ ศรีนวล วรวุฒิเรวัตร์ โก้น้อย เป็นต้น แต่พบว่าจะไม่เป็นที่รู้จักกว้างขวางเท่าไรนัก ช่างชอรุ่นนี้จัดได้ว่ามีบทบาทสำคัญในการสืบทอด เนื่องจากมีเอกลักษณ์ที่ผสมผสานกันระหว่างความเป็นชอสมัยเก่ากับสมัยใหม่ มีความรู้ ความสามารถ และมีลักษณะบุคลิกภาพแบบคนรุ่นใหม่ ทำให้การชอได้รับความสนใจจากผู้ฟังได้มากยิ่งขึ้น

### 2.3 ช่างชอรุ่นเด็ก

แม้ช่างชอรุ่นเด็กจะอายุใกล้เคียงกับช่างชอวัยรุ่น แต่ประสบการณ์ในการชอจะน้อยกว่า ยังไม่สามารถออกงานเองได้ แต่จะเป็นลักษณะคู่เสริม ต้องอาศัยการฝึกชอสั่งสมประสบการณ์ไปอีกสักกระยะส่วนใหญ่เป็นช่างชอฝึกหัดที่ช่างชออาวุโสไปเห็นแววในสถาบันการศึกษามา ดังนั้น การชอของช่างชอรุ่นเด็กในปัจจุบันจึงเป็นการชอสลักร่วมกับช่างชอรุ่นอาวุโสส่วนมากยังต้องอาศัยการท่องจำบทและจดบันทึกกันลิ้มในขณะชอซึ่งอาจจดเฉพาะคำขึ้นต้น หรือคำลงท้าย เพื่อสร้างความมั่นใจทำให้การมีปฏิสัมพันธ์กับผู้ชมลดลง แต่ด้วยความสวยงามน่ารักของรูปร่างหน้าตา ก็ช่วยดึงดูดใจผู้ชมชดเชยความด้อยประสบการณ์และความสามารถในการชอลงได้



ภาพที่ 6.13 การแสดงขอของช่างซอรุ่นเด็ก



ภาพที่ 6.14 ช่างซอนกมลเขื่อนขันติ (ฉายา:น้องศรีพ้อง ศิษย์แม่ทองสร้อย) -ช่างซอรุ่นเด็ก

โดยช่างขอแม่ทองสร้อย ช่างซอรุ่นรุ่นใหญ่อีกคนหนึ่ง ได้กล่าวว่า ช่างขอต้องมีวิสัยทัศน์กว้างไกล แต่งเพลงขอได้ เข้าใจฉันทลักษณ์ ซึ่งปัจจุบันช่างขอส่วนมากใช้เพลงของพ่อครูศรีทวน สอนน้อย ไปท่องจำและขอ ไม่ได้แต่งเอง และไม่มีการประยุกต์ให้เหมาะกับสถานการณ์ปัจจุบัน ทำให้ไม่มีการใช้ความคิดริเริ่มสร้างสรรค์ แค่จำแล้วเอามาร้อง ให้เหมาะสมกับงาน จึงทำให้ขาดแคลนช่างขอที่เป็นศิลปินที่แท้จริง

“โดดเด่นดีมันบ่เหมือนอย่างอื่น (ที่ไม่เหมือนใคร) คือถ้าคนใดขอได้นั้นคือความสามารถพิเศษของบุคคลผู้นั้น เป็นฮ็องอัครลักษณะ (เรียกว่าอัครลักษณะใหม่) อยู่ดีจ้างขอ (ขึ้นอยู่กับจ้างขอ) เครื่องดนตรีเป็น (เป็น) เพียงส่วนประกอบ แต่เนื้อหาอยู่ที่จ้างขอ ความม่วนก่อยู่ที่จ้างขอเน้า (เนื้อหาและความสนุกอยู่ที่ความสามารถของจ้างขอ-ผู้วิจัย)” (สร้อยสุคา ภิราษร, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 1 สิงหาคม 2554)

แม้จ้างขอทั้ง 2 กลุ่มจะแตกต่างกันในด้านอายุและประสบการณ์ในการขอ แต่พบว่าทั้งกลุ่มจ้างขออาวุโสและกลุ่มจ้างขอรุ่นใหม่ จะรู้จัก สนุกสนม รักใคร่เอ็นดู และช่วยเหลือเกื้อกูลซึ่งกันและกันเป็นอย่างดี ส่วนใหญ่จะรับงานร่วมกัน โดย จะแบ่งหน้าที่กัน เช่น จ้างขออาวุโสจะขอในพิธีการช่วงเช้าที่เน้นเนื้อหาสาระ ส่วนจ้างขอรุ่นใหม่จะขอช่วงบ่าย หลังเสร็จพิธีการเพื่อให้ความสนุกสนานบันเทิง อย่างไรก็ตามทั้งจ้างขออาวุโสและจ้างขอรุ่นใหม่ ที่ได้ฝึกฝนมาเป็นอย่างดี สามารถที่จะขอได้ทั้งขอแบบยุคดั้งเดิมและขอแบบประยุกต์

#### 6.2.2 การปรับตัวด้านคุณสมบัติของจ้างขอ

การขอในยุคขอแบบประยุกต์ ความเป็นปฏิภาณกวีคือมีพรสวรรค์และไหวพริบปฏิภาณ ในการโต้ตอบของจ้างขอรุ่นเก่ายังคงอยู่แต่จะต้องมีการปรับตัวให้สามารถคุยโต้ตอบสอดแทรกอย่างมีชั้นเชิงและเป็นเรื่องราวที่ร่วมสมัยมากขึ้น ลีลา ท่าทาง บุคลิกภาพ และการแต่งกาย ให้เหมาะกับการแสดงและดึงดูดความสนใจมากยิ่งขึ้น ความสามารถเฉพาะตัวในการนำภาษาสมัยใหม่และสมัยเก่ามาประยุกต์ใช้ร่วมกันได้

คุณสมบัติที่สำคัญอย่างต่อเนื่องมาคือการเป็นผู้ที่มีความสามารถปรับตัวตามสถานการณ์เรียนรู้ และเก็บเกี่ยวเรื่องราวรอบตัวได้ดี การใช้วาทศิลป์ เพื่อการโน้มน้าวใจผู้รับสาร เพราะวัตถุประสงค์ในการขอแบบขอประยุกต์จะเน้นเพื่อโน้มน้าวใจเพื่อผลประโยชน์ทางธุรกิจมากขึ้นดังนั้นจ้างขอจึงจำเป็นต้องมีความรู้ในเรื่องรอบตัว

ยุคนี้จะมีจ้างขอรุ่นใหม่เกิดขึ้นอยู่บ้าง โดยจ้างขอรุ่นเก่าก็ได้พยายามสร้างผู้สืบทอดรุ่นต่อไปแต่พบว่าท่ามกลางรูปแบบการดำเนินชีวิตของคนรุ่นใหม่ในปัจจุบัน ที่ไม่เอื้อต่อการฝึกฝนอย่างจริงจังเหมือนในอดีตประกอบกับไม่มีแรงจูงใจที่มากพอทำให้จ้างขอรุ่นใหม่ขาดความกระตือรือร้น ดังนั้นจ้างขอรุ่นใหม่ที่เป็นวัยรุ่นตอนต้น จะอาศัยการท่องจำบทและการฝึกร้องให้เข้าทำนองตามที่ครูขอสอน จะไม่สามารถค้นสดโดยใช้ปฏิภาณไหวพริบได้

ดังที่จ้างขออน้องศรีผ่อง จ้างขอรุ่นเด็ก ลูกศิษย์ของจ้างขอแม่ทองสร้อย ได้ให้สัมภาษณ์ว่า “ก่อนฮ้อมบพดีแม่ครูเป็นห้อมมาทอง (หัดร้องตามบพขอที่แม่ครูให้มาทอง) ใจ่ก้านฝึกทองจำ (ใช้การท่องจำ) แล้วหัดขอเข้าปี ก็ค่อยๆ ฝึก ใจ่ (ใช้) ช่วงหลังเลิกเรียนกับวันหยุด” (นฤมล เขื่อนขันติ, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 31 พฤศจิกายน 2555)



### 6.2.3 การปรับตัวด้านสถานภาพในการแสดงเพลงขอ

สถานภาพในการแสดงขอของช่างขอมมีการปรับเปลี่ยนไปตามโอกาส เวลา และสถานที่ แม้ยุคสมัยจะเปลี่ยนไป จากที่พบว่าในยุคสื่อมวลชนเข้ามาในสังคมนั้น ได้มีส่วนช่วยส่งเสริมให้เกิดการสร้างงาน สร้างอาชีพและรายได้ให้ช่างขอมจนช่างขอมบางคนก็ปรับตัวเข้าหาสื่อมวลชนได้เป็นอย่างดีนั้น สามารถผันตนเองไปเป็นนักจัดรายการวิทยุ จนยึดเป็นอาชีพได้อีกทางหนึ่งนั้น แต่ช่างขอส่วนมากก็ยังคงมีอาชีพช่างขอเป็นอาชีพเสริมเพราะรายได้ไม่แน่นอน และมีอาชีพหลักอื่นๆ ซึ่งจากการสัมภาษณ์สามารถสรุปอาชีพหลักของช่างขอที่พบในปัจจุบันตัวอย่างเช่น

- |                            |                            |
|----------------------------|----------------------------|
| 1. นายสิงห์แก้ว วงศ์มูล    | หมอเรียกขวัญ               |
| 2. นายนครินทร์ ใจธรรม      | ผู้ใหญ่บ้าน (บ้านสันนายาว) |
| 3. นางสุนันทา แต้มทอง      | แม่บ้าน                    |
| 4. นายจันทร์ตา กันทา       | นักการเมืองท้องถิ่น (สจ.)  |
| 5. นายประพันธ์ ใจเงิน      | ทำนา/รับจ้าง               |
| 6. นางมยุรา สุภาวดี        | ช่างเสริมสวย               |
| 7. นางคำแสน แก้วสืบ        | ผู้จัดการวงดนตรี           |
| 8. นางสาวร้อยสุดา กิราษฎร์ | ค้าขาย (ก๋วยเตี๋ยว)        |
| 9. นายเจิว ใจธรรม          | ทำนา                       |
| 10. นายสิงห์คำ อินตะนิล    | นักการเมืองท้องถิ่น (สท.)  |
| 11. นายสมปราชญ์ กิราษฎร์   | นักเรียน                   |
| 12. นายวรารุณี ญาวิลละ     | ค้าขาย (อาหารพื้นเมือง)    |
| 13. นายวรากร อภิชัย        | ครูอัตราจ้าง               |

โดยช่างขออาวุโสรุ่นเก่าอย่างแม่ทองสร้อย ที่ยึดอาชีพค้าขายคือ ขายก๋วยเตี๋ยว ได้กล่าวว่า การเป็นช่างขอไม่สามารถยึดเป็นอาชีพหลักได้เพราะงานแสดงขอจะมีฤดูกาล เหมือนการทำงาน ถ้าหลังจากหมดฤดูกาล จะไม่มีรายได้โดยเฉพาะผู้หญิงจะหายาก ดึงบทสนทนาระหว่างผู้วิจัยกับช่างขอดังนี้

ทองสร้อย: ปัจจุบันนี้หือยึดเป็นอาชีพหลักงบ่ได้ (ยึดเป็นอาชีพหลักไม่ได้) เพราะช่วงงานจะมีแค่ 5-6 เดือน

ผู้วิจัย: ในช่วงเดือนไหนพ่องเจ้า (บ้างคะ) ?

ทองสร้อย: ประมาณเดือนธันวาคมถึงประมาณเดือนพฤษภาคม เข้ามิถุนายนี่กบ่ค่อยมีละ (ไม่ค่อยมีแล้ว) เข้าหน้าฝนแล้ว ปีหนึ่งประมาณ 6 เดือนคือเฮาจะเอาขอมาเป็นอาชีพหลักบ่ (ไม่) ได้

ผู้วิจัย: ปอจะหื้อข้อมูลเกี่ยวกับภาพรวมของช่างชอบ้านเฮาได้ก่เจ้า? (สามารถให้ภาพรวมของช่างชอเชียงรายได้ไหมคะ)

ทองสร้อย: มีน้อยคนที่เอาชอมาเป็นอาชีพหลัก (มีน้อยคนที่ชอเป็นอาชีพหลัก) ส่วนมากแม่บ้านธรรมดา ตีว่าชอตีงตีงเมียนี่ก่บ่หันมีหนา (ชอทั้งสามี-ภรรยาถ้าไม่มี) (สร้อยสุดา ภิราयर, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 1 สิงหาคม 2554)

ส่วนช่างชอรุ่นใหม่อย่างไกรวุฒิที่ยึดอาชีพค้าขายเป็นอาชีพหลักเช่นกัน ให้สัมภาษณ์ว่าปัจจุบันมีอาชีพค้าขายเป็นหลัก โดยเปิดขายอาหารพื้นเมือง (ลาบหลู้) อยู่ที่บ้าน โดยจะชอเป็นอาชีพเสริมโดยได้ให้ข้อมูลเพิ่มเติมว่า ส่วนมากช่างชอในจังหวัดเชียงราย ไม่มีชอเป็นอาชีพหลักกัน (วารวดี ญิววิตะ, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 27 ธันวาคม 2555)

ดังนั้นอาจกล่าวได้ว่าในยุคชอแบบประยุกต์แม้สภาพสังคมที่เปลี่ยนแปลงไปจากสังคมกึ่งอุตสาหกรรมเป็นสังคมยุคอุตสาหกรรมและเทคโนโลยีการสื่อสาร แต่สถานภาพของช่างชอก็ยังคงเหมือนในยุคที่ผ่านมา คือยังสามารถชอเป็นอาชีพเสริมได้ แต่ยึดเป็นอาชีพหลักไม่ได้ เนื่องจากรายได้ไม่แน่นอน

#### 6.2.4 การปรับตัวด้านวัตถุประสงค์ในการแสดงเพลงชอ

แม้วัตถุประสงค์หลักในการแสดงชอยังเน้นให้ความบันเทิง สนุกสนานแก่ผู้ชม โดยสอดแทรกสาระความรู้ และเป็นการสร้างรายได้เสริมให้แก่ช่างชอ ซึ่งถึงแม้จะไม่มีการแสดงทั้งปี แต่ช่วงฤดูกาลที่มีงานชุก ก็สามารถสร้างรายได้มากพอสมควรให้แก่ช่างชอ

อย่างไรก็ตาม วัตถุประสงค์ที่สำคัญอีกประการหนึ่งที่เพิ่มเข้ามาในยุคนี้ที่เห็นได้ชัดเจนและมีการกล่าวถึงกันในกลุ่มช่างชอ โดยเฉพาะในความคิดเห็นของช่างชออาวุโสที่ได้จากการสัมภาษณ์ก็คือ การที่ต้องการอยากจะทำอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมพื้นบ้านไว้ เพราะตระหนักว่าถ้าพวกตนไม่ช่วยกันอนุรักษ์ไว้แล้ว เพลงชอจะไม่สามารถดำเนินกระแสสมัยใหม่และค่อยๆ เลือนหายไปที่สุดในที่สุด

โดยช่างชอป่าเก๋ ซึ่งปัจจุบันนอกเหนือจากงานประจำในตำแหน่งผู้ใหญ่บ้าน และงานเสริมคือการเป็นช่างชอแล้ว ยังได้รับความไว้วางใจโดยถูกเลือกให้ดำรงตำแหน่งนายกสมาคมปี ซอล้านนาคคนแรกของจังหวัดเชียงราย ซึ่งเพิ่งก่อตั้งขึ้น ได้ให้สัมภาษณ์ว่า การรับงานแสดงชอบางงาน เช่น งานวัฒนธรรมชุมชน ถนนคนม่วน ชุมชนสันโค้งน้อย อ.เมือง จ.เชียงราย ที่จัดขึ้นทุกเย็นวันอาทิตย์ของสัปดาห์ ติดต่อกันมาเป็นปีที่ 3 แล้วนั้น โดยในงานจะจัดให้มีพื้นที่กิจกรรมการแสดงเกี่ยวกับศิลปวัฒนธรรมท้องถิ่นจัด ซึ่งคณะชอต่างๆ ในจังหวัดเชียงราย ได้มีโอกาสสลับเปลี่ยนหมุนเวียนกันมาแสดง โดยได้รับค่าตอบแทนจำนวนหนึ่ง ซึ่งถ้าคิดจากค่าจ้างที่ได้รับแล้วไม่คุ้มแต่ได้คุยกันในกลุ่มช่างชอแล้วก็เห็นสมควรว่าจำเป็นต้องมาแสดง เพื่อเป็นการร่วมอนุรักษ์

ศิลปินวัฒนธรรมพื้นบ้านไว้ เพราะไม่อยากให้ซอหายไป (นครินทร์ ใจธรรม, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 20 มกราคม 2556)

รวมถึงช่างซ่อมมูรา ปาก่อคำ ที่แม้จะมีอาชีพเป็นช่างเสริมสวยเป็นหลัก แต่ก็ยังไม่คิดเลิกเป็นช่างซอ เพราะใจรัก อยากจะอนุรักษ์ไว้ เนื่องจากรู้ว่า หาช่างซอที่ซอเป็นจริงๆ ในปัจจุบันได้ยาก (มยุรา สุภาวดี, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 8 มกราคม 2556)

นอกจากนั้น ช่างซอทองสร้อย ก็ได้กล่าวเพิ่มเติมว่า ช่างซอรุ่นใหม่ปัจจุบัน ไม่ค่อยคำนึงถึงเรื่องการช่วยอนุรักษ์ เพราะไม่มีความเข้าใจในคุณค่าอย่างลึกซึ้ง ดังนั้นการซอของช่างซอรุ่นใหม่ จึงเป็นอาชีพเสริมเพื่อรายได้และความอยู่รอด ไม่ถึงแก่นแท้ของการส่งเสริมอนุรักษ์

“บ่ (ไม่) ค่อยเน้น เพราะว่าการฮับฮู้ (รับรู้) ของศิลปินเหล่านี้มันก็ยังบ่ถึงดีแท้ (ยังไม่เข้าถึง) ศิลปินบ่เอาเดี๋ยวนี (เดี๋ยวนี) อยู่เพื่อปากท้อง เพื่อความอยู่รอด บ่ (ไม่) ถึงแก่นแท้ว่าต้องอนุรักษ์เขาขอแคว้นนี้ได้ไปงานมีงานหื้อได้ตั้งค์ (ให้ได้เงิน) มาเลี้ยงครอบครัวเขาก่อใจละ (ก็พอใจแล้ว) ตรงจุดนั้นยังบ่ถึงยังไปบ่ (ยังไปไม่ถึง) ถึงจุดที่ต้องส่งเสริมอนุรักษ์ บางครั้งความพร้อมทางปัจจัยกะหือบ่พร้อม (ทำให้ไม่พร้อม)” (สร้อยสุดา ภิราษร, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 1 สิงหาคม 2554)

แต่ก็ยังเป็นที่น่ายินดีว่า ช่างซอรุ่นใหม่บางคนอย่างเช่นช่างซอไกรวุฒิ ก็ได้กล่าวในเรื่องเดียวกันว่า วัตถุประสงค์ในการแสดงซอของตนคือ อยากจะอนุรักษ์ และได้ใช้กิจกรรมในการสอนผ่านเพลงซอ (วรารุณี ญิววิละ, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 27 ธันวาคม 2555)

ดังนั้นจะเห็นได้ว่าช่างซอในจังหวัดเชียงราย ถ้าเป็นช่างซอรุ่นเก่า แม้ต้องการทำเป็นอาชีพเสริมเพื่อเพิ่มรายได้ แต่ยังมีความตระหนักในวัตถุประสงค์ของการช่วยกันอนุรักษ์และเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมพื้นบ้านเพลงซอไว้ เพราะกลัวจะสูญหายไป

#### 6.2.5 การปรับตัวด้านบทบาทของช่างซอ

แม้ยังต้องส่งเสริมเรื่องความตระหนักในบทบาทการเป็นช่างซอเพื่อสืบสานวัฒนธรรมพื้นบ้านของช่างซอรุ่นใหม่ให้มากขึ้นแต่บทบาทด้านอื่นๆ ของช่างซอในยุคซอแบบประยุกต์นี้พบว่าช่างซอสามารถปรับตัวให้ครบเครื่องมากขึ้น คือเป็นทั้งผู้ให้สาระ ให้ความบันเทิง การเป็นนักโฆษณาและนักประชาสัมพันธ์ และบทบาทใหม่ที่ได้รับคามนิยมเพิ่มมากขึ้นคือ การเป็น“นักส่งเสริมภาพลักษณ์”ให้กับงานและเจ้าของงานหรือผู้ว่าจ้าง เช่น การซอช่วงพิธีเปิดงานเชียงรายดอกไม้งาม เป็นต้น

โดยในช่วงพิธีการนั้น ช่างซอก็จะทำหน้าที่เป็นผู้เชิญชวนและนำเสนอเนื้อหาสาระที่เกี่ยวข้องกับงานผ่านการซอ แต่พอช่วงรื่นเริงก็จะเปลี่ยนบทบาทเป็นผู้ให้ความบันเทิงโดยต้องทำให้ผู้ชมเกิดความสนุกสนาน นอกจากนี้บทบาทการเป็นนักโฆษณาสัมพันธ์ให้กับบุคคล

หรืองาน ก็สำคัญ โดยจะมีการเน้นย้ำหรือกล่าวถึงคุณงามความดีต่างๆ ที่สร้างภาพลักษณ์ที่ดีให้กับงานหรือผู้ว่าจ้าง ให้เกิดการจดจำและสร้างทัศนคติที่ดี

ซึ่งช่างซอรุ่นเก่าจะมีความเข้าใจในบทบาทของตนเองเป็นอย่างดี โดยเฉพาะในช่วงพิธีการที่ต้องมีการหาข้อมูลและรู้ขั้นตอนการขอตามเนื้อหาให้สอดคล้องกับงาน เช่น ในงานฉลองวิหารของวัด ที่ต้องมีการเริ่มต้นด้วยทักทายผู้มาร่วมงาน จากนั้นจะเป็นขอปิดเคราะห์ ขออำนวยการอวยพร แล้วก็จะถึงเป็นการขอที่เกี่ยวกับวิหาร ความสำคัญของวิหาร ข้อมูลการสร้างว่าใครเป็นคนมาสร้าง แปลนวิหารมาจากไหน ใครเป็นคนออกแบบ เพราะมีความสำคัญทำให้ผู้มาร่วมงานเห็นคุณค่าในวิหารมากยิ่งขึ้น

อย่างไรก็ตาม ช่างซอรุ่นเก่าอย่างช่างขอแม่จันตา ศาลาหล่ม ได้ให้สัมภาษณ์แสดงความหวังไว้ว่า ช่างซอรุ่นปัจจุบันจะเน้นการร้องเพลงขอประกอบการเดินมากกว่า ไม่ค่อยมีสาระ ซึ่งเป็นการไม่เข้าใจบทบาทตนเองดีพอ

“มันบ่ม่วน (ไม่สนุก) อันนั้นมันตื้นๆ วิตๆ (ตื้น) ได้ แต่แม่สังเกต ถ้าแม่ไปขอแต่ละงาน สมมติว่าขอในวัดไปขอฉลองวิหาร หลังจากเขาขอทักทาย ปิดเคราะห์ ปั้นปอน หยั่งแล้วหมดก็จะถามว่า พระวิหารมีคุณพระวิหาร คุณพระพุทธรูปอะหยั่งจะอี่ (อย่างนั้นอย่างนี้) หลังจากนั้นเฮก่ (เรากี่) จะถามว่าเป็นเอาสลาจากไหนมาเป็ง (เจ้าภาพเอาช่างที่ไหนมาสร้าง) ไปเอาแปลนจากไหนมาสร้าง ไผเป็น (ใครเป็น) คนออกแบบแปลน วิหารแต่ละตี้จะบ่าเหมือนกัน (แต่ละตี้จะไม่เหมือนกัน) บางวัดเป็นเอาแปลนลูกหลวงพระบางปุ้น (บางวัดเอาแปลนมาจากหลวงพระบางโน่น) แต่บ่าเตี้ยบต้องฮู้หยั่งนัก เอม่วนเข้าว่า (แต่ปัจจุบัน ไม่ต้องรู้จักมาก ขอให้สนุกเข้าไว้) (สุนันทา เต็มทอง, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 1 กุมภาพันธ์ 2552)

นอกจากนี้ ช่างขอแม่จันตา ยังได้กล่าวอย่างติดตลกว่า แม้พยายามปรับตัวทำตามบทบาททั้งสาระและการสร้างความบันเทิงให้แก่ผู้ชม แต่ด้วยวัย รูปร่างหน้าตา และบุคลิกภาพก็ไม่เป็นที่ชื่นชอบของผู้ชมรุ่นใหม่เท่าใดนัก

อย่างงานตี้ (ที่) ห้วยสำนโน (ชื่อหมู่บ้าน-ผู้วิจัย) ตี้อแม่ไปมาเต๋อเน็ง (ที่ช่างขอไปมาครั้งหนึ่ง) ตอนอี่แม่ขอเป็น (หมายถึงผู้ชม) นั่งกินเหล้ากินเบียร์กัน (กัน) ช่วงนั้นแม่ก่ (ก็) ขอสดริงเนาะ (นั่นแหละ) พอแม่ขอจบปั๊บ ในวงหั่นก็มีนักฮ้อง (นักร้อง) มาตวยเนาะ (มาด้วยนั่นแหละ) นักฮ้องสาวน้อยตื้นงู้สั้นๆ ออกไปฮ้องนะ กำนี้ไปมี (ปรากฏว่า) ...ออกไปเต๋นกันฮูบๆยาบๆ (เต๋นกันอย่างคึกคัก) แม่มาทิด (คิด) ว่าถ้าแม่ไปตื้นงู้สั้นๆซกมอก (ขนาด) คีบนี้ออกไปขอจะเป็นจะไค (จะเป็นอย่างไร) เขาจะออกมาเต๋นก่หา (หรือไม่) (หัวเราะ)” (สุนันทา เต็มทอง, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 25 มกราคม 2556)

จะเห็นได้ว่า ช่างซอรุ่นอาวุโสจะเข้าใจในบทบาทหน้าที่ของตนและปรับใช้ในสถานการณ์ต่างๆ ได้เป็นอย่างดี ส่วนช่างซอรุ่นใหม่นั้น ในความคิดเห็นของช่างซอรุ่นอาวุโสก็ยังคงต้องเรียนรู้บทบาทหน้าที่ที่เหมาะสมกับกาลเทศะมากกว่านี้ ส่วนช่างซอกลุ่มรุ่นใหม่คุณสมบัติพื้นฐานคือ มีความสนใจและรักในการขอ จะมีทั้งที่สืบทอดมาจากคนในครอบครัว และเรียนรู้อยากฝึกเป็นการส่วนตัว ก็จะไปฝากตัวเป็นลูกศิษย์ของพ่อครูแม่ครูเพลงที่เก่งและมีชื่อเสียง มีทั้งเคยบวชเรียน และไม่เคยบวชเรียนมาก่อนจึงพบว่าวัยก็เป็นตัวกำหนดความเหมาะสมในการแสดงบทบาทด้วย

โดยจากการสัมภาษณ์ครูชำนาญการพิเศษด้านดนตรี และครูภูมิปัญญาไทยของจังหวัดเชียงราย ได้ให้ภาพรวมว่าลักษณะของช่างซอว่า “ถ้าให้เห็นภาพของช่างซอเชียงราย น่าจะแบ่งออกเป็น 4 เกรด เกรด A คือ แต่งเนื้อได้ ซอได้ และมีปฏิภาณไหวพริบ เกรด B คล้าย A แต่จะแต่งเนื้อไม่ได้ เกรด C จะต้องตามบท ส่วน เกรด D เป็นกลุ่มเด็กและเยาวชน เริ่มหัด” (พรหมเมศวร์ สรรพศรี, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 25 มีนาคม 2555)

#### 6.2.6 การปรับตัวด้านสาร/บทขอ (Message)

##### 6.2.6.1 การปรับตัวด้านเนื้อหาของเพลงขอ

เนื้อหาที่นำมาขอในยุคเพลงขอแบบประยุกต์จะประกอบด้วยทั้งสองส่วน คือส่วนพิธีการในช่วงเช้า จะเป็นการขอเนื้อหาสาระ ที่เป็นทางธรรม ตามลำดับขั้นตอนตามประเพณีนิยม แต่ถ้าเป็นช่วงบ่ายหลังรับประทานอาหารกลางวันก็จะเป็นการขอเรื่องทั่วไป ที่เป็นทางโลก อาจจะเป็นเรื่องราวในชีวิตประจำวัน หรือเหตุการณ์ที่น่าสนใจ เน้นความสนุกสนานให้ความบันเทิง เอาใจเจ้าภาพและผู้มาร่วมงาน

ถ้าเป็นการขอแบบดั้งเดิม ช่างซอรุ่นอาวุโสจะมีหลักในการขอที่ถูกต้องตามฉันทลักษณ์ที่ได้เรียนมา แต่ถ้าเป็นช่างซอรุ่นใหม่ ที่ขอโดยเน้นเนื้อหาให้ความสนุกสนานก็จะไม่คำนึงถึงสัมผัสมากนัก ดังที่ช่างซอประพันธ์ได้กล่าวไว้ว่า

“ซอมันก่ (ก็) เหมือนกลอนขึ้นอีกก็ต้องลงอีกขึ้นอีกก็ต้องลงอำมีตัวกะตัวกล้าอยู่เหมือนกัน (กัน) กับกลอนแต่บ้าเดี๋ยวนี้ถือว่ามันเปลี่ยนไปจากแต่ก่อนคือสัมผัสนี้บ่ (ไม่) ค่อยได้เห็น” (ประพันธ์ ใจเงิน, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 1 กุมภาพันธ์ 2552)

ส่วนช่างซอแม่ทองสร้อย หนองแก้วห้อง ได้ให้สัมภาษณ์ ให้ความสำคัญกับตัวเนื้อหา มากกว่าโครงสร้างไว้ว่าเนื้อหาที่ขอต้องทันสมัย เข้ากับเหตุการณ์ ซึ่งช่างซอที่ดีต้องติดตามข่าวสารบ้านเมือง เพราะปัจจุบันสามารถรับรู้ผ่านสื่อต่างๆ ได้ แล้วยนำมาเผยแพร่ให้ผู้ฟัง ไม่ใช่ให้แต่ความบันเทิง ต้องมีเนื้อหาสาระด้วย

“เรื่องที่ขอส่วนมากก็เข้าไปเรื่อยเขาต้องมีความรู้ในเรื่องนั้น ก็ต้องบอกข้อมูลตายอยู่ แล้วเนื้อหาก่อนจะปรับเปลี่ยนก็เข้ากับสถานการณ์ถ้าผู้ถึงเหตุการณ์เก่าๆคนก็บ่ฟังแล้วแม่จะหือมันตันยุคทุกสถานการณ์ของเหตุการณ์ปัจจุบันเหตุการณ์สังคมบ้านเมืองการเมืองสังคมส่วนหนึ่งที่เขาฮับฮู้จากสื่อช่องทางไหนทางสถานีวิทยุโทรทัศน์ก็จะทางหนังสือพิมพ์ก็จะเขาก็เอาออกมาเผยแพร่สู่ประชาชน เอาจะเอาจุดไหนมาออกจุดเด่นในเรื่องเนื้อหาของสังคมนั้นเขาเป็นจำงชอบใจแก่สื่อความบันเทิงเพียงอย่างเดียวสื่อพื้นบ้านนี้สามารถหือในเรื่องความรู้ได้ด้วยสามารถได้ตั้งความบันเทิงหือความรู้เป็นแหล่งข่าวสารได้มันต้องเอามารวมกันได้มันถึงจะเป็นสื่อพื้นบ้านที่สมบูรณ์แบบ” (สร้อยสุดา ภิราษร, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 1 กุมภาพันธ์ 2552)

ในขณะที่ช่างชอบบ่เก้ ก็ได้กล่าวเสริมในประเด็นนี้ไว้ว่าคุณสถานการณ์ปัจจุบัน ซึ่งแล้วแต่ช่างขอแต่ละคนจะเอามาประยุกต์ ซึ่งแตกต่างกันไป แล้วแต่ลีลาของแต่ละคนแต่เนื้อหาที่เป็นหัวใจสำคัญควรมี

“ถ่ายทอดพุทธประวัติหัวใจของงาน เช่นงานทำบุญข้าวสังข์ประวัติคนตายคนมาร่วมงานปรับตามงานแต่ลูกเล่นต้องสอดแทรก แล้วแต่ เป็นภูมิปัญญาต้องมีเทคนิคดึงคนเช่นไปขอที่เชียงใหม่ (ชื่ออำเภอหนึ่งในจังหวัดพะเยา) คนรุ่นใหม่มาจากกรุงเทพไม่เคยฟังก็โน้มน้าวให้ฟังได้ เช่น ขอเรื่องพรหมวิหารสี่ต้องมีเทคนิค เมตตาคือความรักใคร่ รักอย่างไรรักเสีย รักหาย ใช้ภูมิปัญญาตอบให้น่าฟัง ให้คนสนใจ (นครินทร์ ใจธรรม, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 20 มกราคม 2556)

แม้ในปัจจุบันการขับขอ จะยังคงใช้ภาษาพื้นบ้านล้านนา ซึ่งเรียกว่า ภาษาคำเมือง อยู่ แต่ได้มีการปรับประยุกต์ใช้ภาษาอื่นๆ เช่นภาษาไทยมาตรฐาน และภาษาต่างประเทศ ใส่ไว้ในเนื้อร้อง เพื่อให้ผู้ฟังเข้าใจและยกระดับว่ามีความเป็นสากลมากขึ้น

โดยช่างขอแม่ทองสร้อย หนองแก้าห้อง ที่มีดีกรีเรียนจบระดับปริญญาโท ซึ่งถือว่าเรียนสูงที่สุดในบรรดาช่างขอของจังหวัดเชียงราย และมีลูกชายกำลังเรียนอยู่มัธยมปลายที่สืบเชื้อสายความเป็นช่างขอมาจากแม่ปัจจุบันเป็นคู่ถ้องแม่-ลูก คู่เดียวของจังหวัด จัดได้ว่าเป็นคณะขอที่มีหัวก้าวหน้าและมีการปรับเนื้อหาให้ทันสมัย ดังที่แม่ทองสร้อยได้ให้สัมภาษณ์ว่า

“บ่าเดี่ยว (เดี่ยวนี้) มันจำเป็นต้องปรับเนื้อ (เนื้อร้อง) ฟอง หือ (ให้) เข้ากับยุค เข้ากับสมัย เวลาแม่ฮู้ (ฮู้) ว่าจะไปงานที่มีละอ่อน (มีเด็ก) ไปฟังต้องฮ้อง (ร้อง) ใส่ภาษาคำไทยฟอง ฝรั่ง ฟอง (ร้องภาษาไทยบ้าง ภาษาอังกฤษบ้าง) ละอ่อน (เด็ก) จะชอบ” (สร้อยสุดา ภิราษร, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 4 กุมภาพันธ์ 2552)

ดังนั้นเนื้อหาในแบบประยุกต์จะมีความหลากหลาย และทันสมัย อาจมีการนำภาษาอื่นๆ ที่สร้างความน่าสนใจมาใช้มากขึ้น

### 6.2.7 การปรับตัวด้านรูปแบบการขอ

รูปแบบการขอนั้น ถ้าเป็นงานทั่วไป จะแบ่งออกเป็น 2 รูปแบบตามช่วงเวลา que แสดงปกติจะรับจ้างแสดงทั้งวัน ในช่วงเช้าก็จะเป็นรูปแบบขอแบบดั้งเดิม คือการขอประกอบเครื่องดนตรีพื้นเมือง ส่วนในช่วงบ่ายก็จะเป็นรูปแบบขอแบบประยุกต์คือ เป็นการขอประกอบเครื่องดนตรีสมัยใหม่ เช่น อิเล็กโทรน คีย์บอร์ด วงดนตรีสตริง หรือเปิดซีดีทำนองเพลงสตริง ซึ่งสมัยนี้ได้มีการประยุกต์รูปแบบมากขึ้น เพื่อให้เกิดความสนุกสนาน ไร่ใจ

อย่างไรก็ตามช่างขอแม่จันตา ศาลาล่ม ได้กล่าวไว้ว่า มีความพยายามประยุกต์ให้ไร่ใจขึ้น โดยนำวัฒนธรรมของภาคอื่น ที่คิดว่าสนุกสนานมาใช้ โดยไม่คำนึงถึงความเหมาะสมและการอนุรักษ์วัฒนธรรมภาคเหนือ เช่น การฟ้อน ของเราไว้

“อย่างภาคเหนือเฮาเนี่ย (ของเรา) ตะก่อน (อดีต) มีขอ มีฟ้อนเล็บ ฟ้อนสาวไหม แล้วก่อนเดี๋ยวนี (ปัจจุบัน) ภาคอีสานเป็นวัฒนธรรมของเป็นก็จะมีฟ้อนเซิ้ง ฟ้อนแคน ได้ยินเสียงดนตรีของเป็นก่อนจะไร่ใจขึ้นมาเต็มหน้อย (อีกหน้อย) ก้ไปเอาของเป็นมาเล่นมาเยะ (นำเอาแบบอย่างเขา มาแสดง) แล้วบ่ (ไม่) นึกถึงว่าวัฒนธรรมของภาคเหนือเฮาเนี่ยมันมีค่านึก (มาก) ขนาดไหนสมควร ก่อตีเฮาจะอนุรักษ์เอาไว้ซักมอกใด (ขนาดไหน)” (สุนันทา แด้มทอง, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 1 กุมภาพันธ์ 2552)

โดยรูปแบบการขอมีการเปลี่ยนไปตามเครื่องดนตรีประกอบ เพราะเกี่ยวข้องกับจังหวะในการขอ ทั้งนี้ช่างขอแม่จันตา ซึ่งกล่าวได้ว่าเป็นคนแรกๆ ของจังหวัดที่นำเครื่องดนตรีสากลมาร่วมในการขอแบบประยุกต์ ก็ได้ให้ความคิดเห็นว่ แม้จำเป็นจะต้องปรับเรื่องเครื่องดนตรีให้เหมาะสมกับรูปแบบที่มีความทันสมัย แต่ควรจะแยกแยะระหว่างขอแบบดั้งเดิมกับขอแบบประยุกต์ มิเช่นนั้นรูปแบบขอดั้งเดิมที่แสดงออกถึงภูมิปัญญาพื้นบ้าน จะค่อยๆ หายไป ดังบทสนทนา ระหว่างผู้วิจัย กับช่างขอแม่จันตา ดังนี้

แม่จันตา เปลี่ยนไปนี่ขนาด

ผู้วิจัย ในด้านไหนพ่องเจ้า ?

แม่จันตา ในด้านของเครื่องประกอบดนตรี ตะก่อนเฮาใจปี่จุม ตะก่อนเฮาใจปี่จุมห้า บมีชิง มีปี่เก้า ปี่กล่าง ปี่พระเอกเป็นฮ้องว่าปี่ก้อย ปี่คั่นนี้เสียงน้อย อีแม่จั่งเอามาว่ากัน ปี่เก้า ปี่กล่าง ปี่นาง ปี่ก้อย ตะก่อนนี้บมีชิง ต่อมากมีปี่จุมสี่

ผู้วิจัย ที่เพิ่มขึ้นมีก้เจ้า ?

แม่จันตา ถ้าอู้ถึงว่าภูมิปัญญาเครื่องดนตรีลดลง ตะก่อนใจนี้กกว่านี้ ตะก่อนใจปี่สี่เล่ม บ่ใจกะห้าเล่ม ต่อมาใจสี่เล่ม ต่อมาใจสามเล่มกับชิงหนึ่ง เพิ่มชิงขึ้นมาคปี่ลง หายลงไปเหลือปี่สาม เพราะมีชิง เอาไปเอามากเป็นมีคีย์บอร์ดเข้ามาเพิ่มบ่ค้อยได้ใจชิง ปี่ใจ

สองเล่ม บางคณะใช้ศิษย์บอร์ดเข้ามาเพิ่มความม่วนความร่า ร้อน หือ กับ จังหะ  
มันเล่นได้หลายเสียง

ผู้วิจัย แม่จันทาว่าดีที่มันมีวิวัฒนาการแบบนี้?

แม่จันทา กำหม่อจางซอเน่บ่ดี แต่คนอื่นก็ค้อย่างแม่ก่บ่บ่ชู้ แม่ก็คิดว่าแม่เฮาน่าดนตรีไทยบ่ใจดนตรี  
ท้องถิ่นบ่ใจภูมิปัญญาหนาลูก คังนั้นเฮาจะเอาซอเมื่อซอสดริงซอประยุคต์เข้าศิษย์บอร์ด  
เอามาเป็นซอวัฒนธรรมบ่ได้

ผู้วิจัย ควรจะแยกกัน ระบุว่าซอสดริงกับซอวัฒนธรรมมันไปกันไม่ได้แม่นก ?

แม่จันทา แม่สมควรแยกกัน มันไปกันคนละแบบ อย่างกับเฮาซอปีไผมันจะมาซ้ออำทำเพลงที่  
จริงมันได้ อย่างซึ่งเนี่ยเฮาจะเอาไปติดจังหะไหนมันก่ได้ แต่คนในท้องถิ่นเฮา  
มองข้าม มันคูป่หุหุระ (สุนันทา เต็มทอง, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 1 กุมภาพันธ์  
2552)

กล่าวโดยสรุปคือ ซอแบบประยุคต์ จะมีรูปแบบที่เร้าใจตามจังหะของเครื่องดนตรี  
ประกอบที่เป็นสดริงมากขึ้น แต่ทำให้ความโดดเด่นของวัฒนธรรมดนตรีแบบล้านนาเลือนหายไป  
ทำให้ซางซอรุ่นเก่าไม่ค่อยเห็นด้วย แต่ซางซอรุ่นใหม่มองว่าเป็นเรื่องที่ต้องปรับเปลี่ยนไปตามยุค

#### 6.2.7.1 ขั้นตอนการแสดง

ซอแบบประยุคต์ ซึ่งมีเครื่องเสียงหรือดนตรีสมัยใหม่เข้าร่วมให้จังหะ เพื่อความ  
คึกคัก สนุกสนาน จะนิยมแสดงในช่วงบ่ายถึงค่ำของการชอในแต่ละงาน โดยปกติการชอจะเริ่ม  
แสดงตั้งแต่ช่วงเช้าซึ่งจะเป็นซอแบบดั้งเดิมจนหลังจากรับประทานอาหารกลางวันเสร็จจึงจะเริ่มชอ  
ตลก คลายเครียด บางงานชอต่อไปจนถึงช่วงค่ำ

โดยซางซอรุ่นเก่า จันทา คณะรุ่งฟ้าเจริญศิลป์ สันตันทกอก ได้กล่าวถึงขั้นตอนที่ไม่  
แตกต่างจากซางซอคณะอื่นๆ ว่าการชอกก็แบ่งเป็น 3 ช่วง เหมือนในอดีต คือ การขึ้นครุ จากนั้นก็  
จะเริ่มเข้าสู่การชอพิธีการในช่วงเช้า และช่วงบ่ายจะเป็นการชอของซางซอรุ่นใหม่

“ขั้นตอนการชอกก็จะมีก้านขึ้นครุแล้วก่อนชอเริ่มที่บ่ขึ้นทำนองตั้งเจียงใหม่ไปทำนองจะ  
บู่ ทำนองละม้ายสูมาคริวตานอ้อจากนั้นเชิญกินข้าวกินเสร็จเป็นช่วงบ่าย ในปัจจุบันจะให้ซางซอรุ่น  
ใหม่ขึ้นสรุปคืองาย (ช่วงเช้า) ซอศีล ธรรม อ่ำ ปอนตอน (ช่วงบ่าย) ซอตลก (จันทร์ตากันทา, การ  
สื่อสารระหว่างบุคคล, 16 มีนาคม 2556)

ส่วนซางซอไกรวุฒิชางซอรุ่นใหม่ ก็ได้ให้สัมภาษณ์เกี่ยวกับขั้นตอนการชอในทำนอง  
เดียวกันว่า แบ่งเป็น 3 ช่วง

“เช้า – เนื้อหาตามลักษณะงานที่จ้างเกริ่นน้ำ พูดถึงพิธีการงาย- ซออำ เช่น งานปอย ก็  
เรียกว่า “อำปอย” บ่าย- ซอตลกองค์ประกอบคือ เช้า-งาย เป็นการอำปอยซอหัวใจของซอ ที่ขึ้นอยู่กับ



งานบ่าย-จีปาละ ขึ้นตอนก็จะมิ ไหว้ครูขอสวัสดิ (หลอน 1. ตั้งเชิงใหม่ 2. จะปุ 3. ละม้าย 4. ซอสู มา 5. ซอเข้าหัวใจของงาน ก่อนกินข้าวตอนจะมีการเชิญชวนผู้ฟังกินข้าวพักหนึ่งชั่วโมงตอนบ่าย เปลี่ยนเป็นอีกคู่หนึ่ง (วราวุฒิ ญาวิละ, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 27 ธันวาคม 2555)

โดยช่างซอสมปราษฎ์ได้กล่าวเสริมว่างานซอแต่ละงานปัจจุบันจะประกอบได้ด้วย 2-3 ช่วงเวลา ช่วงแรก เข้า 09.00 – 12.00 น.จะเป็นซอบรรยายบรรยากาศงาน เล่าถึงความเป็นมาและความสำคัญของงาน หลังจากนั้นจะหยุดพักรับประทานอาหารกลางวัน แล้วเริ่มช่วงที่ 2 บ่าย เวลา 13.00 – 16.00 น. ส่วนช่วงที่ 3 เย็นถึงค่ำ แล้วแต่ความต้องการของเจ้าภาพ จะเป็นของแถมซึ่งเป็นลักษณะดนตรีลูกทุ่งหรือเพลงคำเมือง (สมปราษฎ์ ภิราษร, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 20 พฤษภาคม 2556)

ทำให้ได้ข้อสรุปว่าขั้นตอนในการซอซอแบบประยุกต์ จะนิยมขั้นตอนเหมือนซอซอแบบดั้งเดิมและแบ่งเป็น 2 ช่วงเป็นหลัก ได้แก่ ช่วงเช้ากับช่วงเย็นส่วนหัวค่ำจนอาจถึงกลางคืน จะเป็นลักษณะดนตรีประยุกต์ เช่นประเภทสตริงหรือลูกทุ่งคำเมือง

#### 6.2.7.2 ประเภทของเพลงซอ

ประเภท (genre) ของเพลงซอล้านนาตั้งแต่อดีตที่พบว่ามีแบ่งออกเป็น 2 ประเภท ประเภทแรกจะเป็นการซอที่เกี่ยวกับทางธรรม (Sacred World) ซึ่งเป็นส่วนที่ เกี่ยวข้องกับพิธีกรรม ความเชื่อของชาวล้านนาซึ่งจะนิยมซอในช่วงพิธีกรรมของงานช่วงเช้าซึ่งทำนองยังคงเป็นทำนองตามประเพณีนิยมที่ถือปฏิบัติกันมาโดยเนื้อหาการซอก็จะเกี่ยวข้องกับงาน

ส่วนซออีกประเภทหนึ่งที่นิยมซอในช่วงบ่ายหลังจากเสร็จสิ้นพิธีกรรมทางศาสนา ซึ่งเป็นการซอเรื่องเกี่ยวกับทางโลกย์ (Secular World) ตามวิถีชาวบ้านเป็นส่วนที่เป็นรูปแบบที่ได้รับความนิยมเพิ่มมากขึ้นแม้ในยุคนี้ก็จะพบว่ามีซอทั้งสองประเภท แต่ผู้ว่าจ้างบางงานจะให้ความสำคัญกับซอประเภททางโลกย์มากกว่าทางธรรม ดังที่ช่างซอรุ่นเก่าๆ ได้เล่าให้ฟังว่า

เวลาเป็น (ผู้ว่าจ้าง/เจ้าภาพ) มาว่าจ้างหื้อ (ให้) ไปแสดงก็จะบอกว่าเอาซอสตริงเนื้อ (นะ) เฮา (เรา) ก็จะมาบอกเป็น (เขา) ว่าตอน (ตอน) ภาคเจ้า (ช่วงเช้า) ตอนเป็น (เป็น) ซอปี่น้อ (นะ) (สิงห์คำ อินตะนิล, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 17 มีนาคม 2556)

ซึ่งในว่าจ้างให้แสดงซอในแต่ละครั้งจะมีเนื้อหาทั้งประเภทที่เกี่ยวกับทางธรรม และเกี่ยวข้องกับทางโลก โดยจะแยกช่วงเวลาในการแสดงกันอย่างชัดเจน

#### 6.2.8 ช่องทางการสื่อสาร

ซอแบบประยุกต์ใช้ลักษณะของสถานที่แสดงซอ ที่เรียกว่า “ผามซอ” เช่นเดียวกับซอแบบดั้งเดิม แต่อาจมีการปรับรูปแบบและลักษณะให้เหมาะสมกับงาน ที่มีทั้งขนาดเล็กและขนาดใหญ่ตามความยิ่งใหญ่ของงาน บางงาน เหมือนเวทีแสดงดนตรี ถ้างานไหนใช้คณะใหญ่ เจ้าภาพก็

จะจัดผามให้รองรับได้ตามจำนวนคณะขอหรือปัจจุบันบางคณะจะร่วมค่าจัดเวทีไปด้วย เพื่ออำนวยความสะดวกให้เจ้าภาพ

#### 6.2.8.1 วาระโอกาส

โอกาสในการแสดงมีมากขึ้น ทั้งงานบุญประเพณีประจำปี แบบดั้งเดิมที่ในชุมชนยังคงนิยมกันอยู่และรูปแบบงานกิจกรรมพิเศษงานประชุมสัมมนา หรืองานรับน้องใหม่ของสถาบันการศึกษา เป็นต้น

จากการสัมภาษณ์ช่างซ่อมแม่ทองสร้อย ซึ่งเป็นช่างซ่อที่มีชื่อเสียงของจังหวัด และจัดได้ว่ามีงานต่อเนื่องซึ่งเป็นอีกคณะที่มีการปรับตัวให้มทั้งซ่อแบบดั้งเดิมและซ่อแบบประยุกต์และยังมีดนตรี ซึ่งเรียกว่า “ของแถม” ให้กับผู้ว่าจ้างอีกด้วย โดยพบว่าในแต่ละปี จะมีงานมากพอสมควร ทั้งงานเทศกาล งานบุญทางพุทธศาสนา

“ในปีหนึ่งๆ มีงานประมาณ 50-70 งานต่อปีส่วนมากเป็นงานเกี่ยวกับเทศกาลพวกสร้างฉลองวิหารกุฎิกำแพง (กำแพง) วัดก่พวกนี้ละเป็นงานฉลองเกี่ยวกับพระพุทธศาสนาพวกวัดอุสสถานภายในวัดอย่างบ้านใหม่ ก่องานบุญจาวบ้าน (ชาวบ้าน) เน้าะงานสร่งน้ำพระพุทธรูป (ก๊) งานเทศกาลงานบวชพระนี่ก่ประเพณีของจาวบ้านของพระพุทธศาสนา” (สร้อยสุดา ภิราษร, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 1 กุมภาพันธ์ 2552)

อย่างไรก็ดี ในปี พ.ศ. 2555 หลังจากช่วงที่มีการเลือกตั้งระดับท้องถิ่น ผู้วิจัยได้มีโอกาสกลับไปสัมภาษณ์ช่างซ่อมแม่ทองสร้อยอีกครั้งพบว่า มีนักการเมืองท้องถิ่นมาว่าจ้างให้แต่งเพลงขอและนำไปในการหาเสียง จนไปรับการเลือกตั้งหลายรายจึงพบโอกาสใหม่ที่เพิ่มเข้ามา

นอกจากนั้น ในงานสัมมนา หรือตามเทศกาลส่งเสริมการท่องเที่ยวระดับจังหวัด ก็จะเป็นอีกหนึ่งโอกาสที่เพลงขอได้ไปแสดงเพื่อสะท้อนภาพลักษณ์ความเป็นล้านนาในงานให้มีความน่าสนใจและคุณค่ามากขึ้น ดังที่แม่จันดา ได้ให้สัมภาษณ์ว่า “งานระดับจังหวัด อย่างงานดอกไม้งามก็ได้ฮับเชิญไปหื้อไปฮ้อ (ร้องเพลงขอ) ตอนเปิดงาน ก็ขอเกี่ยวกับความน่าสนใจของงาน แจกวีไอพีดีมาร่วมงานงานสัมมนาของหน่วยงานก็ได้ไปหมั้น (บ๋อย) อยู่” (สุนันทา แด้มทอง, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 25 มกราคม 2556)

ดังนั้นพบว่า โอกาสในการแสดงจึงเปิดกว้างและหลากหลายตามลักษณะของงานมากยิ่งขึ้น ส่วนใหญ่ยังเกี่ยวข้องกับเทศกาลงานบุญทางพุทธศาสนา แต่ในระยะ 2-3 ปีที่ผ่านมาจะเพิ่มโอกาสใหม่ เช่น ในงานสัมมนา การหาเสียงเลือกตั้ง การสร้างภาพลักษณ์เพื่อส่งเสริมการท่องเที่ยว เป็นต้น

### 6.2.8.2 สถานที่/ช่องทาง

ปัจจุบัน การแสดงขอจะไม่ยึดติดกับสถานที่ โดยสามารถจัดแสดงขอได้ แล้วแต่ความสะดวกและเหมาะสมของงาน รวมทั้งมีการใช้สื่อสมัยใหม่ ช่วยเพิ่มช่องทางในการติดต่อสื่อสารระหว่างช่างขอและผู้ว่าจ้างและการช่วย เผยแพร่เพื่อเข้าถึงผู้ฟังได้มากยิ่งขึ้น

ซึ่งช่างขอจินตา คณะรุ่งฟ้าเจริญศิลป์ สันตันทกอก ได้กล่าวถึงความสะดวกสบายให้การใช้สื่อสมัยใหม่เป็นช่องทางในการขอว่าอัดทำนองเพลง ให้แผ่นดิสก์ แล้วใช้เปิดประกอบการร้องให้เข้าทำนองเรียกว่า “ดนตรีคอม” เช่นเพลงน้ำคำเมียหลวง เป็นขอซึ่ง วิธีการก็จะดีสด โดยใช้ความสามารถส่วนตัวของช่างขอส่วนมากเล่นในพื้นที่ เชียงรายพะเยาลำปาง และเชียงใหม่ รวมถึงผู้ว่าจ้างมีการใช้สื่ออินเทอร์เน็ตเป็นช่องทางในการค้นหาและเลือกช่างขอที่ตรงกับความต้องการได้ ซึ่งที่ตนเองได้ประสบมา ปรากฏว่าปัจจุบัน “พระ” นิยมที่ว่าจ้างให้ไปแสดงในงานประจำปีของวัดที่มักจะจัดขึ้นทุกปีอย่างต่อเนื่อง และเป็นผู้ว่าจ้างที่มีอิทธิพลต่อการตัดสินใจจ้าง

“ใช้หลัก 3 ตัว เหลียว 7 ตัว เดียว ขึ้น อี ลง อี ขึ้น อา ลง อาคนจะจ้าง จะใช้วิธีกันเปิดเน็ตดู แล้วเลือกว่าจะเอาช่างขอคณะไหนคนจ้างปัจจุบันที่เยอะคือผู้เจ้า (พระ) มีการหาจ้างช่างขอไปสลับสับเปลี่ยนเพื่อให้งานน่าสนใจ (จันทร์ตา กันทา, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 16 มีนาคม 2556)

ในทางกลับกัน นอกจากจะใช้สื่ออินเทอร์เน็ต เป็นช่องทางของนายจ้างในการเสาะหาช่างขอที่พึงพอใจแล้วช่างขอก็ยังสามารถใช้สื่อสมัยใหม่นี้ เป็นช่องทางในการเผยแพร่ผลงานและรับงานด้วย ดังคำกล่าวของช่างขอไกรวุติ ที่ว่า

“ช่างขอรุ่นเก่า จะรับงานตามสื่อประเพณีหรือสื่อพิธีกรรมขึ้นตอนเหมือนเดิมช่างขอรุ่นใหม่ จะรับงานโดยเอาโหลดลงยูทูปคนเดียว (เอง) แล้วจะมี ลูกค้า/ผู้ว่าจ้างติดต่อมาเอง (วารวุฒินญาวิละ, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 27 ธันวาคม 2555)

ดังนั้นสื่อสมัยใหม่ จึงเข้ามาเพิ่มช่องทางในการติดต่อสื่อสารระหว่างผู้ว่าจ้างและช่างขอมากขึ้น ทำให้มีโอกาสเป็นผู้เลือกและผู้ถูกเลือก

### 6.2.9 ผู้รับสาร/ผู้ชมขอ (Receiver)

ในยุคนี้สามารถแบ่งผู้รับสารออกเป็น 2 กลุ่ม ได้แก่ ผู้ฟังที่มีอายุอยู่ในวัยกลางคนขึ้นไป ที่ฟังขอแบบดั้งเดิม ส่วนเยาวชนคนรุ่นใหม่ จะนิยมฟังขอแบบประยุกต์ หรือขอสดริงมากกว่าช่างขอรุ่นอาวุโส จึงต้องปรับตัวให้สามารถขอแบบประยุกต์ได้ด้วย

จากการสัมภาษณ์ช่างขอแม่จินตา ศาลาล่ม ได้กล่าวว่ามีคามจำเป็นต้องปรับ เนื่องจากเป็นความต้องการของชุมชน “เพราะคนบ้านเฮา (เรา) ในแต่ละชุมชนมันอยากหือเป็นจะอี (อยากให้

เป็นอย่างนี้) อยากหือมันเร้าใจ (อยากให้เราใจ) ขึ้น” (สุนันทา เต็มทอง, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 1 กุมภาพันธ์ 2552)

ส่วนช่างขอประพันธ์ ได้ให้สัมภาษณ์ ว่าเมื่อมีโอกาสไปแสดงในสถาบันการศึกษาในจังหวัดเชียงราย ซึ่งผู้ฟังจะเป็นกลุ่มเด็กและเยาวชน ก็ต้องขอแบบประยุกต์ ถึงจะได้รับการตอบรับที่ดี

“ก้านตอบรับก็ดี (การตอบรับก็ดี) อย่างดีเคยไปขอตาม (ที่เคยไปขอ) มหาวิทยาลัย โรงเรียนดำรง โรงเรียนสันโค้ง ผมก็เคยไป (ก็เคยไป) นี้มีกลุ่มดี (ที่) สนใจดี เพราะเขา (เรา) ขอแบบกึ่งๆกลางๆ(หมายถึงทั้งแบบดั้งเดิมและแบบประยุกต์-ผู้วิจัย) (ประพันธ์ ใจเงิน, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 1 กุมภาพันธ์ 2552)

อย่างไรก็ตาม ช่างขอพ่อสิงห์แก้ว วงศ์มูล ได้ให้ความคิดเห็นเพิ่มเติมว่า ผู้ฟังน้อยลง และเมื่อใช้การขอแบบประยุกต์มากเกินไป ก็จะไม่เข้าใจความหมายของเนื้อหาที่ขอเท่าที่ควร เพราะภาษาถิ่นหายไปด้วย

“คนฟังตะกอนมีนิก (สมัยก่อนมีเยอะ) มีความรู้ เขียนคำข้าง จดหมายเป็นคำกลอน มาบ่าเดียว 50 ปลายบู้ (ไม่รู้) แล้ว เมื่อก่อนละอ่อน (เด็ก) ป.4 ฟังบู้ (รู้) เรื่องมีเฮโคหัว (ฟังรู้เรื่องมีหัวเราะ) อยู่ มาบ่าเดียนี่ (ปัจจุบัน) บู้ (ไม่รู้) เรื่องเลย ยาก...เฮ (เรา) คนสอน คนไปชอกก็ใจอ่อนนนน (ลากเสียงยาว) เหมือนลีสะล้อหือควายฟัง (เหมือนลีซอให้ควายฟัง) (หัวเราะ) (สิงห์แก้ว วงศ์มูล, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 11 มีนาคม 2556)

## 6.2.10 ประเภทของผู้รับสาร

### 6.2.10.1 เจ้าภาพ/ผู้ว่าจ้าง

นอกจากเจ้าของงานหรือเจ้าของบ้านเป็นผู้ว่าจ้างแล้ว ในยุคนี้อย่างที่ได้อธิบายไปแล้วว่า พบว่ามีพระภิกษุ รวมถึงนักการเมืองท้องถิ่น และผู้จัดงานที่ต้องการเสริมสร้างภาพลักษณ์ความเป็นด้านนาของงานมาว่าจ้างมากขึ้น

โดยจากการสัมภาษณ์ นายสะอาด ปัญญาดี สมาชิกสภาจังหวัดเชียงราย (สจ.) ที่ได้กล่าวว่า เป็นผู้ริเริ่มนำการใช้เพลงขอในการหาเสียงมาใช้อีกครั้งในยุคนี้ ได้กล่าวว่า ใช้รูปแบบการว่าจ้างให้ช่างขออัดเสียงลงแผ่นซีดีเป็นเพลงขอ ซึ่งมีเนื้อหาเกี่ยวกับการหาเสียง ไปเปิดตามชุมชนต่างๆ ในพื้นที่ ปรากฏว่าได้รับการตอบรับที่ดีมาก และคิดว่าการใช้กลยุทธ์หาเสียงจากเพลงขอ น่าจะมีส่วนสำคัญ ที่ตนเองได้รับการเลือกตั้งด้วยคะแนนเสียงท่วมท้นครั้งนี้ และหลังจากการได้รับเลือกแล้ว มีนักการเมืองท้องถิ่นคนอื่นๆ มาขอเบอร์โทรเพื่อติดต่อช่างขอ แล้วก็ไปว่าจ้างช่างขอให้แต่งเพลงขอหาเสียงให้ และได้รับการเลือกตั้งด้วย

“ใช้ชื่อของทองสร้อยหาเสียง เพราะกลุ่มหนึ่งชอบอยู่ ตั้งแต่อายุ 50 ขึ้นไปจะชอบต่ำกว่านี้ก็ฟังได้อยู่ เบื้องหลังว่า อาจารย์สะอาด เป็นก็เป็นคนดี ชื่อว่าสะอาด ปัญญาดี เป็นดีดีฝรั่งพร้อม (เอื้อนเสียง) ปาดโทะ มั่นม่วนยะ เฮาเอาเบส เครื่องดนตรีสากลมาประยุกต์ด้วย (ใช้เมื่อ ตุลาคม 55 ที่ผ่านมา) ถ้าไปจอดตามภาคเป็นว่าจอดเมินๆ ใช้แบบภาษากลาง เขาบ่ค่อยฟัง มันเป็นเรื่องธรรมดาขอเอาไว้สำหรับความบันเทิง และฟังตวย ให้เพลงขอไป จ้างเขาแห่ไปกับรถหาเสียง” (สะอาด ปัญญาดี, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 17 พฤษภาคม 2556)

#### 6.2.10.2 ผู้ชม/ผู้ฟัง

แม้จะมีหลากหลาย ทุกเพศ ทุกวัยมากยิ่งขึ้น แต่จะเป็นที่นิยมฟังในกลุ่มผู้สูงอายุ และกลุ่มคนวัยกลางคนขึ้นไป กลุ่มเด็กและกลุ่มเยาวชนจะฟังได้เพื่อความบันเทิง ไม่ใช่การฟังแบบซาบซึ้งในสุนทรียะของเพลงขอ

แม่จันตา ศาลาล่อม ได้กล่าวว่าการสังเกตปรากฏการณ์ในสังคมเชียงรายปัจจุบันเกี่ยวกับเพลงขอพบว่าเปลี่ยนไป โดยคนรุ่นใหม่ไม่ให้ความสนใจ

“แต่สมัยบ่าเดียว วัฒนธรรมของเฮาเนี่ยในด้านขอ คำว้อย มันค่อนข้างจะหดหายไป มันคือว่า คนรุ่นใหม่มาเป็นไปนิยมในด้านวัฒนธรรมของภาคอื่นๆ แตน (แทน) แล้วก็ของต่างชาติ ตวย (ด้วย) (สุนันทา เต็มทอง, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 1 กุมภาพันธ์ 2552)

และจากการสัมภาษณ์ ช่างขอคำแสน คณะนางแล 7 ซึ่งในอดีตเป็นช่างขอที่ได้รับการยอมรับว่าขอได้ไพเราะ ถูกต้องตามนันทลักษณ์คนหนึ่งของจังหวัดเชียงราย แต่ปัจจุบัน ได้ก่อตั้งคณะวงดนตรีลูกทุ่งคำเมือง นางแล 7 ซึ่งได้รับความนิยมมาก และเป็นที่ต้องการของเจ้าภาพมากกว่า ก็กล่าวยอมรับว่าไม่ค่อยได้ขอแบบดั้งเดิมแล้ว โดยจะมีบ้างบางงานที่ขอสอดแทรก จะเป็นลักษณะขอสดจริง หรือขอซึ่งมากกว่า

“เจ้าภาพจะนิยมจ้างลักษณะเป็นวงดนตรีสดจริงมากขึ้น “ขอจะห่างไปละ (ขอแบบเดิมจะน้อยลง) บ้านเมืองเปลี่ยนแปลง คนชอบม่วน (สนุก) ขอปีมันอิด (เหนื่อย) ในอนาคตแบบเก่าน่าจะหายไป บ่า (ไม่) มีคนฟัง” (คำแสน แก้วสืบ, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 27 ธันวาคม 2555)

#### 6.2.11 ความสัมพันธ์ระหว่างผู้ชมกับช่างขอ

ผู้ชมกับช่างขอยังสามารถความสัมพันธ์กันแบบใกล้ชิด การสื่อสารแบบ เห็นหน้าเห็นตา (face to face communication) มีปฏิสัมพันธ์ (interactive) หรือมีส่วนร่วม (participation) แต่การมีส่วนร่วมในกลุ่มวัยรุ่น ถ้าเป็นขอแบบดั้งเดิมจะหายไปไม่ได้รับความสนใจเพราะไม่มีแรงจูงใจ แต่จะชอบในช่วงขอแบบประยุกต์ ซึ่งไม่สนใจเนื้อหาเน้นความสนุกสนาน “บางคนฟังก็เอาม่วน (สนุก) ถูกบ้างบ่ (ไม่) ถูกบ้าง เอาดนตรีว่า คนฟังเป็นก็จะบอกว่าอะยังบ่สู้ว่าไปเรื่อย (ขออะไรไม่รู้) เหมือนถูกต้องบ่ (ไม่) ถูกใจ (สิงห์แก้ว วงศ์มูล, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 11 มีนาคม 2556)

หรือที่ช่างซ่อมแม่ทองสร้อย ได้ให้สัมภาษณ์ไว้ “ส่วนใหญ่กลุ่มอายุ 70—80 ปี รองลงมาคือ 40-50 ปี ประมาณ 30 กว่าก่อนมีอยู่ อย่างพวก 20 ป้าย (กว่า) นี่บางทีถ้าบ่ใจ (ไม่ใช่) วันเสาร์วันอาทิตย์ (อาทิตย์) กบ่มี (ก็ไม่มี) เขาไปเรียน (เรียน) ไปทำงานยังถ้าวัยสิบป้าย (สิบกว่า) มันกบ่มาฟังหรือกบ่มีไฟจวน (ไม่มีใครชวน) มันมามันบ่มีแรงจูงใจ (ไม่มีแรงจูงใจ)” (สร้อยสุคา ภิราษร, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 1 สิงหาคม 2554)

ช่างซ่อมรุ่นอาวุโสบ้างก็ได้กล่าวในทำนองเดียวกันว่า “ในอดีต หนุ่มสาวฟังเยอะมาในปัจจุบัน ช่วง 4-5 ที่ผ่านมา เริ่มจางหาย” (นครินทร์ ใจธรรม, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 20 มีนาคม 2556)

ในขณะที่ช่างซ่อมไกรวุฒิ ช่างซ่อมรุ่นใหม่มองว่า ซอยังไม่ถึงขนาดจะขาดช่วงผู้ฟังไปเสียทีเดียวแต่ต้องเป็นขอแบบประยุกต์ที่เด็กจะชอบฟังมากกว่า

“อยู่ที่กาลละ (ช่วงเวลาที่ขอ) ถ้าเป็นขอหัวใจของงาน (หมายถึงขอประกอบพิธีกรรม ในช่วงเช้า-ผู้วิจัย) เด็กจะไม่ฟัง แต่ช่วงบ่ายจะฟังเพราะเป็นขอตลก” (วราวุฒิ ญาวิละ, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 27 ธันวาคม 2555)

ซึ่งช่างซ่อมสมปราชญ์ ภิราษร ช่างซ่อมรุ่นใหม่ก็ได้สะท้อนความเป็นจริงที่เกิดขึ้นว่า เพื่อนที่เป็นกลุ่มเยาวชน แม้มีความสนใจเพราะรู้ว่าเป็นเพลงของท้องถิ่น แต่ก็ไม่ชอบฟัง และฟังไม่สนุก เนื่องจากฟังภาษาคำเมือง ไม่รู้เรื่อง

“เวลาฮ้อง (ร้อง) ซอ หื้อ (ให้) เพื่อนฟัง เพื่อนมันก็สนใจฟังอยู่ แต่ฟังได้บ่มีน (ไม่นาน) มันบ่บอกว่า ฟังบู้เรื่อง (ไม่รู้เรื่อง) บ่าม่วน (ไม่สนุก) บ่าค้อยสนใจกัน (ไม่ค่อยมีใครให้ความสนใจ) หมคป. 6 มีขอจ้าง (ขอเป็น) คนเดี่ยว แรกๆก็มีเซ๊ย (แซว) มีแซวกันพอง (กันบ้าง)” (สมปราชญ์ ภิราษร, สัมภาษณ์ 4 กุมภาพันธ์ 2552)

แม้จะมีรูปแบบขอประยุกต์ หรือขอซึ่ง/ขอสดริงเข้ามา แต่ผู้ฟังในปัจจุบัน ก็จะเน้นเฉพาะกลุ่ม หรือกลุ่มเริ่มแคบลง ด้วยข้อจำกัดทางด้านภาษาที่ใช้ซึ่งเป็นภาษาพื้นเมือง ทำให้เด็กรุ่นใหม่ ซึ่งไม่ถูกสอนให้พูดหรือใช้ภาษาพื้นเมืองในการสื่อสาร ฟังเพลงขอไม่เข้าใจ ทำให้ขาดอรรถรส และอารมณ์ร่วมในการรับฟัง ดังนั้นกลุ่มผู้ฟังจึงจำกัดวัย ที่เป็นวัยกลางคนขึ้นไป

อย่างไรก็ตาม ในช่วงครึ่งทศวรรษที่ผ่านมา เมื่อกระแสวัฒนธรรมนิยมมีการพูดถึงขึ้นในจังหวัดเชียงราย ก็ได้มีกลุ่มเด็กและเยาวชน ที่ให้ความสนใจในดนตรีพื้นบ้านและเพลงขอ ดังคำให้สัมภาษณ์ของผู้ชำนาญการด้านดนตรี ที่สอนหนังสือให้ระดับมัธยมมากกว่า 30 ปีว่า “สังเกตว่าช่วงหลังๆ มา นี้ เยาวชนเริ่มจะยอมรับวัฒนธรรมท้องถิ่นมากขึ้น แต่ควรต้องได้รับการสนับสนุนอย่างเป็นระบบ เช่น เด็กที่มีความสามารถด้านนี้อาจได้รับสิทธิพิเศษ โควต้าให้เข้าเรียนในมหาวิทยาลัย” (พรหมเมศวร์ สรรพศรี, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 25 มีนาคม 2555)

### 6.3 คุณลักษณะการปรับตัวด้านบทบาทหน้าที่

ในการปรับตัวของคุณลักษณะด้านบทบาทหน้าที่ของเพลงชอนั้น พบว่าในยุคขอแบบ ประยุคนี้ มีการปรับเปลี่ยนบทบาทหน้าที่ คุณประโยชน์ หรือมีการขยายหน้าที่ เพื่อตอบสนอง ความต้องการตามบริบทของสังคมที่เปลี่ยนแปลงไป มีทั้งลักษณะหน้าที่ที่ยังคงเดิม เป็นบทบาท สืบเนื่องจากยุคขอแบบดั้งเดิมบทบาทหน้าที่ที่แม้ยังคงอยู่แต่ไม่เหมือนเดิมเลยที่เดียวที่เรียกว่า บทบาทหน้าที่ที่คลี่คลาย รวมไปถึงบทบาทหน้าที่ที่ไม่เหมาะกับยุคก็จะหายไป และมีบทบาทหน้าที่ ใหม่เพิ่มเข้ามา ทั้งนี้สามารถพิจารณาได้ทั้งในระดับปัจเจกบุคคล ระดับชุมชน และระดับสังคม ซึ่ง มีรายละเอียดดังต่อไปนี้

#### 6.3.1 บทบาทหน้าที่ระดับปัจเจกบุคคล

##### 6.3.1.1 การพัฒนาตนเอง (Self-Formation)

##### (1) การฝึกความมานะอดทน

โดยเฉพาะช่างซ่อมรุ่นใหม่ที่ต้องใช้ความมานะพยายามและความอดทนอย่างยิ่งยวด เนื่องจากต้องแบ่งเวลาทั้งหน้าที่หลักคือการเรียนและเวลาว่างในการมาฝึกขอ รวมไปถึงการฝึก สมาธิในการท่องจำบทขอ เพื่อให้สามารถขอได้อย่างคล่องแคล่วเป็นธรรมชาติซึ่งต้องอาศัยการฝึก บ่อยๆ ช่างซ่อมรุ่นใหม่ที่ยังไม่มีประสบการณ์ แม้จะสามารถเรียนรู้การขอผ่านสื่อได้ แต่ถ้าจะขอ ออกงานที่ต้องอาศัยทั้งเนื้อหาและลีลาในการขอโต้ตอบกันนั้นการได้มีโอกาสร่วมแสดงกับช่างซ่อม รุ่นเก่า เพื่อเพิ่มประสบการณ์ผ่านการสังเกตและเรียนรู้ การถาม-ตอบ และการส่งบท การฝึก ทักษะการขอบ่อยขึ้น เพื่อให้การใช้ปฏิภาณไหวพริบต่างๆ ในการขอลิ้นไหลขึ้นดังความคิดเห็นที่ ช่างซ่อมแม่ทองสร้อย ที่ให้ความสำคัญกับการฝึกฝนพัฒนาตนเอง

“คือมันอยู่ดี (ที่) ก้านฝึกซ่อมมันมีอยู่อย่างขอแบบตะกอน (ในอดีต) เป็น (เป็น) การขอ ตามปฏิภาณสองคือขอตามดี (ตามที) มีผู้แต่งไว้ถ้าคนใดค้นกลอนสดได้ (ร้องขอโดยไม่ใช้บท – ผู้วิจัย) ก่ (ก็) สามารถอยู่ได้ อย่างเหตุการณ์ต่างๆเรื่องราวต่างๆในสังคมสามารถเรียงร้อยออกมาเป็น (เป็น) ขอได้นี่ละสามารถอยู่ได้ในเหตุการณ์ปัจจุบันแต่ถ้าบ่า (ไม่) มีไหวพริบปฏิภาณในการค้น กลอนสดได้ขอแต่บทดี (ที่) เขาแต่งหือ (ให้) มาขอแต่บทดี (ที่) เขาสอนมาก (ก็) อยู่บ่า (ไม่) ได้” (สร้อยสุดา กิราษฎร์, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 1 กุมภาพันธ์ 2554)

และจากประสบการณ์ที่สั่งสมมาของช่างขอสมปราชญ์ผู้เป็นลูกชาย ที่ได้กล่าวไว้ดังนี้ “ตามแม่ แม่อุ้กัอุ้ตามแม่ไป มันก็เลยเป็นตามไปเอง และอีกอย่าง..ใจเขาก็ชอบด้วย” (สมปราชญ์ กิราษฎร์, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 1 กุมภาพันธ์ 2552)

## (2) การทบทวนและเพิ่มพูนความรู้

ช่างขอต้องเป็นผู้ที่หมั่นทบทวนความรู้และแสวงหาความรู้เพราะต้องนำไปสอดแทรกในเนื้อหาที่ขอได้อย่างน่าเชื่อถือ แม้ไม่จำเป็นต้องรู้ลึกในเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับพุทธศาสนาและประเพณี ความเชื่อต่างๆ เหมือนในอดีต แต่ต้องศึกษาหาความรู้เพิ่มเติมอยู่เสมอ

การแสวงหาความรู้ ทั้งช่างซอรุ่นอาวุโสที่เคยชินกับการขอแบบยุคดั้งเดิมมาก่อน รวมถึงช่างซอรุ่นใหม่ที่แม่เกิดในยุคร่วมสมัยแต่ก็ต้องไปหาความรู้ในทันต่อเหตุการณ์ และยังจำเป็นต้องเรียนรู้ขนบการขอในยุคดั้งเดิมบางอย่างเพื่อคงความเป็นอัตลักษณ์เอาไว้ เช่น การไหว้ครุ ทำนองซอรูปแบบต่างๆ หรือการขอที่ถูกต้องตามฉันทลักษณ์ เป็นต้น เป็นการยกระดับศักยภาพตนเองให้ได้รับความนิยมนและเพิ่มความชื่นชอบให้แก่ผู้ฟัง โดยช่างซอรุ่นเก่าและรุ่นกลางยังต้องพัฒนาตนเองด้านการเสริมสร้างความรู้และวิทยาการใหม่ๆ การติดตามข่าวสารบ้านเมือง รวมถึงทัศนคติต่อยุคสมัยที่เปลี่ยนแปลงไป ในขณะที่ช่างซอรุ่นใหม่ แม้จะมีพื้นฐานความรู้และการศึกษาในระบบที่ดีกว่า และความคิดที่ทันสมัย แต่ยังคงแสวงหาความรู้ใหม่ๆ มาเติมในการสร้างสรรค์การขอเพราะมิฉะนั้นจะทำให้ขาดความน่าสนใจไป ดังที่ช่างขอแม่ทองสร้อย ได้ให้มุมมองไว้ว่า

“ช่างขอ (ช่างขอ) ที่บ่ (ไม่) ปรับตัว ยังขอเหมือนเดิมก็จะอยู่ยากขึ้น จะบ่า (ไม่) มีไฟ (ใจ) อยากฟัง เพราะฉะนั้น ช่างขอ (ช่างขอ) ต้องพัฒนาตัวเก่า (ตัวเอง) หื้อ (ให้) มีวิชั่น (vision-วิสัยทัศน์) ตามยุคสมัยดี (ที่) เปลี่ยนไป” (สร้อยสุดา ภิราษร, 19 สิงหาคม 2556)

โดยต้องเป็นความรู้ที่ทันสมัย ดังนั้นช่างขอที่ต้องการรักษาความนิยมจะต้องรู้จักปรับประยุกต์เนื้อร้องเพลงขอ โดยนำเหตุการณ์ปัจจุบันมาสอดแทรก

“ ตอนไปฮ้องตั้งงานฮับน้อง ตั้งงานของราชภัฏ ก็ต้องปอฮู้ ว่าละอ่อนสมัยนี้ เป็นสนใจเรื่องอะฮยังอยู่ ต้องสอนตวยว่า ฮับน้องคืออะฮยัง ชีวิตนักศึกษาหน้าทีควรเป็นจะไค อันนี้ก็ใส่เข้าไปได้” (สุนันทา แต้มทอง, สัมภาษณ์ 1 กุมภาพันธ์ 2552)

## (3) การฝึกปฏิบัติไหวพริบ

ขอ มีลักษณะสำคัญคือ เป็นเพลงปฏิพากย์ ที่มีกรรองโต้ตอบกัน ซึ่งจำเป็นต้องใช้ปฏิภาณไหวพริบ เป็นการเรียนรู้ที่ทั้งช่างขอทั้งรุ่นเก่าและรุ่นใหม่ต้องพัฒนาอย่างต่อเนื่อง แม้ช่างซอรุ่นใหม่บางคน ที่ยังไม่มีประสบการณ์มากพอ ก็ต้องอาศัยการฝึกกรรองโต้ตอบตามบทขอที่มีผู้แต่งไว้ให้คล่องแคล่ว ดังบทสนทนาระหว่างผู้วิจัยกับช่างขอแม่จันทาเกี่ยวกับการใช้ปฏิภาณไหวพริบ ดังนี้



ผู้วิจัย: อื่น...เวลาที่เธอต้อง (เราต้อง) ไปนี้หมู้สัมผัสต่างๆนี้มันมาเองกะ (สัมผัสต่างๆ มาเอง หรือเปล่า)? กะว่าเธอจะต้องเตรียมไว้ก่อน (หรือว่าเราเตรียมเนื้อไว้แล้ว)

ช่างขอ: อันนี้เป็นก่อนมาสัมผัสอ้อมแม่หลายครั้งหลายหน (มีผู้มาสัมผัสหลายครั้งแล้ว) แม่ก็หือคำตอบมาได้ชัดเจนนัก (ไม่ได้ชัดเจนมาก) บางคนเป็น (เขา) ถามอ้อมว่าแม่ก็คิด (คิด) ไว้ก่อนกะ (หรือเปล่า) แม่ก็ไม่ได้คิด (ไม่ได้คิด) ไว้ก่อนคือเขา (เรา) จะพ่อ (พิจารณา) ไปตามสถานการณ์นั้นๆแล้วกะ (ก็) หยิบเหตุการณ์สถานการณ์นั้นๆขึ้นมาได้ก็คิดไว้ก่อน (ไม่ได้คิดไว้ก่อน)

ผู้วิจัย: อื่นกะแค่เขา (เรา) มีหัวข้อประเด็นแล้วหยิบขึ้นมาเอามาเป็นคำขอแม่กะ (มีแค่หัวข้อแล้ว นำมานี้ก็เป็นเพลงขอใช้ใหม่)

ช่างขอ: (อ้อม) แล้วตอบว่า : ถ้าจะหือ (ให้) อ้อมไปใจ (ใช้) ขอจ้อยคำเพลงกล่อมลูกคืออ้อมแม่ก่อนสามารถค้นไปได้ตาม (ตาม) ทำนองดีแม่ใจ (ที่ใจ) บางคนก็มีบางคนกะบมีซึ่งกันแล้วแต่ช่างขอแต่ละคนจะใส่กันเข้าไป (จะนำเนื้อหาอะไรมาร้อง – ผู้วิจัย) แล้วแต่ไหวพริบปฏิภาณเนื้อหา มัน บ่ได้ตายตัว (เนื้อหาไม่ได้ตายตัว)

(สุนันทา เต็มทอง, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 1 กุมภาพันธ์ 2552)

ซึ่งสอดคล้องกับคำให้สัมภาษณ์ของช่างอรุณีใหม่ อย่างสมปราษฎ์ ที่กล่าวว่า“อ้อม.. อื่นกะ (ก็) เอกลักษณะของชอก (ก็) คือภาษากำเมืองเฮานี้ (ภาษากำเมือง) แล้วกะ (ก็) ช่างขอ (ช่างขอ) ที่ต้องมีไหวพริบปฏิภาณเป็นอัตตลักษณะดีบ่มีไฟ (ไม่มีใคร) เขียนแบบได้” (สมปราษฎ์ ภิราษร, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 1 กุมภาพันธ์ 2552)

#### (4) การใช้จินตนาการและความคิดสร้างสรรค์

ช่างขอปัจจุบันไม่สามารถแต่งบทขอเองได้โดยส่วนใหญ่จะเป็นลักษณะการนำบทขอจากช่างขอที่มีชื่อเสียง แล้วนำไปฝึกหัดขอเองตามรูปแบบของตน ดังนั้นบทบาทหน้าที่ในการใช้จินตนาการและความคิดสร้างสรรค์นั้น เกี่ยวข้องกับการจับขอที่ในอดีตการขอได้หายไป เพราะช่างขอไม่ได้เกิดการสร้างสรรค์บทขอขึ้นมาใหม่ อาศัยการร้องให้เข้ากับจังหวะและทำนองจะเป็นรูปแบบร้องท่องจำมาจากเนื้อหาที่นำมาจากพ่อครูแม่ครูสอนช่างอรุณีใหม่จะใช้วิธีการท่องจำตามบทเท่านั้นทำให้ไม่ได้ใช้ความคิดสร้างสรรค์ในการขอเท่าที่ควรอย่างเช่น ช่างขอสมปราษฎ์ ลูกชายแม่ทองสร้อยที่สามารถขอได้อย่างมีอาชีพมีลีลาการขอที่ดึงดูดใจ แต่ส่วนใหญ่แล้ว จะใช้เนื้อร้องจากที่แม่ได้แต่งไว้ให้แล้วนำมาท่องจำให้ขึ้นใจจากนั้นนำไปพลิกแพลงเล็กน้อยในการขอโดยช่างขอแม่ทองสร้อยได้กล่าวว่า

“ช่างขอ (ช่างขอ) สมัยนี้ขอตามเนื้อได้อย่างเดียวส่วนใหญ่บ่ (ไม่) สามารถริเอท (create-สร้างสรรค์) เนื้อขอได้จะใจ (ใจ) บทขอเก่าๆ ดีป้อครู (ที่พ่อครู) ศรีทวนแต่งไว้แล้วเอามา

ปรับนิดหน่อยถ้าเข้าลึกเข้าคึก (ชอยากๆ ที่ต้องพลิกแพลง จะไปบ่เป็นละ (ชอต่อไม่ได้)” (สร้อยสุดาภิราษร, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 19 สิงหาคม 2556)

#### 6.3.1.2 การให้ความรู้

ช่างซอรุ่นเก่ายังคงต้องมีความสามารถในการแสดงบทบาทหน้าที่การให้ความรู้เกี่ยวกับประสบการณ์ด้านประวัติศาสตร์ศิลปะ วัฒนธรรม และประเพณีของล้านนา แต่ต้องหาความรู้ที่เป็นประสบการณ์ร่วมสมัยมากขึ้นทั้งนี้การใช้ทุนทางวัฒนธรรมที่ตนเองสะสมมาทั้งการศึกษาเล่าเรียน หรือจากการค้นคว้าหาความรู้ด้วยตนเองก็ยังเป็นสิ่งจำเป็นสำหรับช่างซอในยุคนี้แต่ต้องหมั่นแสวงหาความรู้ใหม่ๆ ที่ทันสมัย และเป็นที่น่าสนใจของผู้ชมอยู่เสมอ ซึ่งในการให้ความรู้เกี่ยวกับ ศาสนาและวัฒนธรรมท้องถิ่นพบว่าช่างซอรุ่นเก่าบางคนที่ไม่สามารถปรับตัวได้ก็ได้รับความนิยมน้อยลง และผันตัวเองไปประกอบอาชีพหลักอย่างอื่นแทนช่างซออาจต้องใช้พรสวรรค์ในการปรับเนื้อหาที่ยากแก่การเข้าใจให้เข้าใจง่ายขึ้นส่วนช่างซอรุ่นใหม่จะไม่มีความรู้เกี่ยวกับประวัติศาสตร์ศิลปะ วัฒนธรรม และประเพณีของล้านนา รวมถึงประสบการณ์ชีวิตภายนอกชุมชน จึงต้องอาศัยบทซอร่วมสมัยที่แต่งจากช่างซอรุ่นเก่ามาขอ โดยช่างซอแม่ทองสร้อยได้ให้สัมภาษณ์ว่า

“อย่างเหตุการณ์ต่างๆเรื่องราวต่างๆในสังคมสามารถเรียกร้อยออกมาเป็น (เป็น) ชอได้ นี่ละสามารถอยู่ได้ในเหตุการณ์ปัจจุบันแต่ถ้าบ่า (ไม่) มีไหวพริบปฏิภาณในการค้นกลอนสดได้ชอแต่บทดี (ที่) เขาแต่งหือ (ให้) มาชอแต่บทดี (ที่) เขาสอนมาก (ก็) อยู่บ่า (ไม่) ได้ช่างชอ (ช่างชอ) ที่บ่ (ไม่) ปรับตัว ยังชอเหมือนเดิมก็จะอยู่ยากขึ้นจะบ่า (ไม่) มีไผ (ใคร) อยากรฟัง เพราะฉะนั้น ช่างชอ (ช่างชอ) ต้องพัฒนาตัวเก่า (ตัวเอง) เรื่องที่ชอส่วนมากก็เข้าไปเรื่อยเขาต้องมีความรู้ในเรื่องนั้น ก่ต้องบอกข้อมูลตวยอยู่แล้วเนื้อหาที่น่าจะปรับเปลี่ยนหือเข้ากับสถานการณ์ถ้าอยู่ถึงเหตุการณ์เก่าๆ คนก่บ่ฟังแล้วแม่จะหือมันตันยุคทุกสภาวะการณ์ของเหตุการณ์ปัจจุบันเหตุการณ์สังคมบ้านเมือง การเมืองสังคม” (สร้อยสุดาภิราษร, 19 สิงหาคม 2556)

ดังนั้น บทบาทในการให้ความรู้ จึงเป็นบทบาทที่สำคัญในอดีต ได้ถูกคลี่คลายลง ช่างชอไม่จำเป็นต้องมีความรู้ที่ลุ่มลึกแต่ควรต้องเป็นความรู้ที่ร่วมสมัย

#### 6.3.1.3 การให้ความบันเทิง

บทบาทหน้าที่หลักของเพลงชอ ยังคงเกี่ยวข้องกับการให้ความบันเทิงแต่จะเป็นลักษณะรูปแบบการให้ความบันเทิงสอดแทรกความรู้ตามยุคสมัยมากขึ้นแม้การให้ความบันเทิงเป็นหน้าที่หลักของสื่อพื้นบ้าน แต่ลักษณะที่สำคัญของเพลงชอก็ยังมีสอดแทรกเนื้อหาสาระ ดังนั้นช่างชอยังคงต้องพัฒนาการชอให้มีทั้งความบันเทิงและสาระสอดแทรก และใช้การฝึกฝนความสามารถในการแสดงที่ต้องเพิ่มเติมความรู้เกี่ยวกับเรื่องทั่วไปเหตุการณ์ประจำวันข่าวสาร

บ้านเมืองสอดแทรกด้วย เพื่อให้มีความน่าสนใจ โดยความบันเทิงหลังช่วงพิธีการก็เป็นเรื่องที่ช่าง  
ชอจะต้องสร้างสรรค์และหาเรื่องราวมาแสดงให้เห็นน่าสนใจ ตามลีลาที่เป็นลักษณะเฉพาะของแต่ละ  
บุคคลอย่างไรก็ดีช่างชอแม่ทองสร้อยได้เสนอมุมมองไว้ว่า

เขาเป็นช่างชอบใจแค่สื่อความบันเทิงเพียงอย่างเดียวสื่อพื้นบ้านนี้สามารถหือในเรื่อง  
ความสู้ได้ตัวสามารถได้ดึงความบันเทิงที่ความสู้เป็นแหล่งข่าวสาร ได้มันต้องเอามารวมกันได้มัน  
ถึงจะเป็นสื่อพื้นบ้านที่สมบูรณ์แบบ” (สร้อยสุดา ภิราษร, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 1 กุมภาพันธ์  
2552)

ดังนั้นบทบาทหน้าที่ด้านการให้ความบันเทิง จึงเป็นความบันเทิงที่มีสาระ ให้ทั้งความ  
สนุกสนานเพลิดเพลินตามลักษณะของสื่อพื้นบ้าน

#### 6.3.1.4 การเป็นนักโฆษณาและประชาสัมพันธ์

แม้ในยุคชอปะทะสื่อมวลชนจะเป็นลักษณะเน้นการ โฆษณาสินค้า แต่ปัจจุบันเมื่อ  
ค่านิยมของผู้ฟังในท้องถิ่นเปลี่ยนไปความนิยมในการใช้ชอเพื่อ โฆษณาประชาสัมพันธ์สินค้าก็  
ลดลง แม้หน่วยงานรัฐยังเห็นความสำคัญในการนำเพลงชอไปใช้เพื่อการประชาสัมพันธ์อยู่บ้าง แต่  
การโฆษณาให้กับธุรกิจสินค้าลดลงอย่างไรก็ตาม มีการนำชอมาใช้เป็นเครื่องมือในการโฆษณาหา  
เสียงเลือกตั้งมากขึ้นจากการเก็บข้อมูลภาคสนาม พบว่าเป็นสื่อที่สามารถเข้าถึงกลุ่มผู้มีสิทธิเลือกตั้ง  
ที่อยู่ในวัยกลางคนขึ้นไปตามหมู่บ้าน โดยช่างชอจะใช้วิธีแต่งบทชอแล้วอัดเสียงลงแผ่นซีดีเพื่อให้  
ผู้สมัครรับเลือกตั้งนำไปเผยแพร่ผ่านรถกระจายเสียงเคลื่อนที่ตามสถานที่ชุมชนในท้องถิ่น เช่น  
ตลาดเป็นการสร้างความสนใจได้เป็นอย่างดีซึ่งจากการสัมภาษณ์สจ.สะอาด ปัญญาดีนักการเมือง  
ท้องถิ่น ก็ยอมรับว่าการใช้เพลงชอที่แต่งขึ้นเพื่อหาเสียงเลือกตั้งให้กับตน มีผลต่อการเป็นที่รู้จัก  
ของชาวบ้านและทำให้ได้รับการเลือกตั้งต่อมาเพื่อนักการเมืองคนอื่นๆ ก็หันมาใช้วิธีนี้บ้าง ซึ่งก็  
ต่างได้ผล

“ใช้ชอของทองสร้อยหาเสียง เพราะกลุ่มหนึ่งชอบอยู่ตั้งแต่ 50 ขึ้นจะชอบ ต่ำกว่านี้ก็  
ฟัง เช่นว่า“อาจารย์สะอาด เป็นก็เป็นคนดี จื่อว่าสะอาด ปัญญาดี เป็นตึงดีพร้อม (เอื้อนเสียง)  
ปาดโทะ มันม่วนยะ เขาเอาเบส เครื่องดนตรีสากลมาประยุกต์ด้วยถ้าไปจอดตามภาคเป็นว่าจอด  
เมินๆ ใจแบบภาษากลาง เขาบ่ค่อยฟัง มันเป็นเรื่องธรรมดา” (สะอาด ปัญญาดี, การสื่อสารระหว่าง  
บุคคล, 17 พฤษภาคม 2556)

#### 6.3.1.5 การเป็นนักการสื่อสารเพื่อการพัฒนาพัฒนาท้องถิ่นให้กับหน่วยงานของรัฐ

เพลงชอยังคงเป็นสื่อพื้นบ้านในท้องถิ่นที่สามารถเข้าถึงคนในชุมชนระดับรากหญ้าที่  
ใช้ภาษาคำเมืองในการสื่อสารได้อย่างมีประสิทธิภาพจะเห็นได้จากเมื่อต้องการณรงค์ เผยแพร่  
ข้อมูลข่าวสารให้กับชาวบ้านหน่วยงานรัฐก็จะเลือกเพลงชอเป็นอีกช่องทางหนึ่ง โดยช่างชอจะ

ได้รับการขอความร่วมมือ ดังนั้น ช่างซอจึงมีบทบาทหน้าที่เพิ่มคือการเป็นนักการสื่อสารเพื่อการพัฒนาพัฒนาท้องถิ่นให้กับหน่วยงานภาครัฐมาตั้งแต่ยุคสื่อมวลชนอย่างต่อเนื่อง

อย่างที่ช่างซอแม่ทองสร้อย ได้ให้สัมภาษณ์ว่า “ซอจะเป็นการเผยแพร่ข่าวสารต่างๆคือความบันเทิงอนุรักษ์ของเก่าอย่างงานวัดนี้ถ้ามีซอเขาจะผ่อไปห้ามแบบละอย่างคนเฒ่าคนแก่ก็ขะหือเป็นได้ฮู้ข่าวสารการประชาสัมพันธ์อย่างเรื่องไข่วัดนก ก็ได้ฮู้เรื่องราวข่าวสารต่างๆเขาก็มีบทบาทในการประชาสัมพันธ์ด้วยเพลงพื้นบ้านเพ็ง ไปฮ้อง (ร้อง) วันต่อต้านโรคเอดส์มา ก็ม่วน (สนุก) ดี ต้องบอกจาวบ้าน (ชาวบ้าน) ว่า บ่าเดี๋ยวนี (เดี๋ยวนี) มันเป็นจะไค (เป็นอย่างไร) ต้องป้องกันจะไค (ป้องกันอย่างไร) จ้างซอบ่าเดี๋ยว (ช่างซอปัจจุบัน) จะต้องตวยโลกฮือตัน (ตามโลกให้ทัน) ” (สร้อยสุคา ภิราธร, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 4 กุมภาพันธ์ 2552)

หรือดังเช่นช่างซอแม่จันตา ได้กล่าวไว้ว่า “อย่างแม่ก่เกย (เคย) ซอณรงค์เรื่องคนต่างด้าวเข้าเมืองผิดกฎหมายก่จะประชาสัมพันธ์แล้วหือความฮู้ (ให้ความรู้) กับจาวบ้านตวยอย่างถ้าเฮฮับคนต่างด้าวดีเข้าเมืองผิดกฎหมายถ้าเกิดมันเข้ามาก่ออาชญากรรมมาฆ่ามาลักทรัพย์ในบ้านเฮแล้วมันก่หนีไปบ้านมันเหยเฮากบ่สามารถตวยยับมันมากบ่ได้ละคนก่ต่ายของกบ่ได้คืนนี่คือข่าวสารดีเฮจะเจอะลิกเข้าไปบอกหือระวังนี่คือข่าวสารดีผ่านโดยสื่อพื้นบ้าน (สุนันทา แต้มทอง, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 25 มกราคม 2556)

ช่างซอบางคนยังตระหนักถึงการขอในเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับการพัฒนา ที่จะต้องให้ความรู้ ความเข้าใจสอดแทรกไปในบทซออีกด้วยอย่างเช่นช่างซอแม่จันตา ศาลาหล่ม ที่ได้ขอเนื้อหาเกี่ยวกับการณรงค์เรื่องคนต่างด้าวที่เข้าเมือง โดยผิดกฎหมายเป็นต้น

#### 6.3.1.6 นักส่งเสริมภาพลักษณ์

บทบาทของช่างซอในยุคซอแบบประยุกต์นี้ พบว่า ช่างซอสามารถปรับตัวให้ครบเครื่องมากขึ้น คือเป็นทั้งผู้ให้สาระ ให้ความบันเทิงการเป็นนักโฆษณาและนักประชาสัมพันธ์และบทบาทใหม่ที่ได้รับการยอมรับเพิ่มขึ้นคือ การเป็น “นักส่งเสริมภาพลักษณ์” ให้กับงานที่ต้องการบ่งบอกถึงความเป็นล้านนา ให้แก่เจ้าของงานหรือผู้ว่าจ้างเช่น การขอเปิดงานสัมมนาเกี่ยวกับเรื่องวัฒนธรรมการชอช่วงพิธีเปิดงานเชียงรายดอกไม้งามเป็นต้น โดยจะมีการเน้นย้ำหรือกล่าวถึงคุณงามความดีต่างๆ ที่สร้างภาพลักษณ์ที่ดีให้กับงานหรือผู้ว่าจ้าง ให้เกิดการจดจำและสร้างทัศนคติที่ดี ทำให้งานมีภาพลักษณ์ความเป็นล้านนาเด่นชัดขึ้นดังที่แม่จันตา ได้กล่าวไว้ว่า

“งานระดับจังหวัด อย่างงานดอกไม้งามก็ได้ฮับเชิญไปฮือไปฮ้อ (ร้องเพลงซอ) ต่อนเปิดงาน ก็ซอเกี่ยวกับความน่าสนใจของงาน แยกวีไอพีตีมาร่วมงานงานสัมมนาของหน่วยงานก็ได้ไปหมั่น (บ่อย) อยู่” (สุนันทา แต้มทอง, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 25 มกราคม 2556)

### 6.3.2 บทบาทหน้าที่ในระดับชุมชน

#### 6.3.2.1 การสร้างความสัมพันธ์ร่วมกันของคนในชุมชน

เมื่อมีความเจริญ ความทันสมัย และการคมนาคมที่สะดวกสบายขึ้นของชุมชนการปกครองการดำเนินชีวิตของผู้คนเปลี่ยนจากวิถีแบบเกษตรกรรมเป็นลักษณะวิถีชีวิตของคนในเมืองที่ทำงานประจำมากขึ้น โอกาสที่สมาชิกในชุมชนจะได้มาพบปะสังสรรค์กันตามพื้นที่สาธารณะก็น้อยลงเป็นความสัมพันธ์แบบเชิงเดี่ยวคือต่างคนต่างอยู่ โอกาสที่จะได้มาพบปะสังสรรค์ตามงานต่างๆ จึงน้อยลง

อีกทั้งพบว่าการใช้ภาษาท้องถิ่นคำเมือง ที่เคยเป็นภาษาหลักในการสื่อสารของคนในชุมชนนั้น คนเมืองล้านนารุ่นใหม่ก็ไม่ถูกสอนให้พูด และไม่นิยมใช้ในการสื่อสารที่เป็นทางการ โรงเรียนในระบบจะส่งเสริมให้พูดภาษาไทยภาคกลางแทนเป็นค่านิยมเรื่องความทันสมัยและความเป็นสากลซึ่งเพลงซอที่ใช้ภาษาท้องถิ่นเป็นหลักโดยคนในท้องถิ่นที่เข้าใจคำเมืองเท่านั้นที่ฟังอย่างรู้เรื่องและเข้าใจ ก็เริ่มกลายเป็นสิ่งที่แปลกแยกไปเนื่องจากผู้ฟังรุ่นใหม่ในชุมชนฟังไม่รู้เรื่อง ฟังไม่สนุกจากบทบาทที่เคยสร้างความสัมพันธ์ของคนในชุมชนจากรุ่นสู่รุ่นจึงไม่เหมือนเดิม คนรุ่นเก่าและรุ่นใหม่ก็จะมีกิจกรรมเฉพาะกลุ่มกันคนละรูปแบบแยกกันไปซึ่งการแสดงซอไม่สามารถรับใช้การมีกิจกรรมร่วมกันได้เหมือนในอดีต ดังคำให้สัมภาษณ์ของช่างซอแม่ทองสร้อยที่เล่าให้ฟังว่าในงานปอยหลวง ซึ่งเป็นงานบุญตามเทศกาลที่สำคัญอีกงานหนึ่งประจำชุมชน ที่ในอดีตคนในชุมชนทุกเพศทุกวัยจะเข้ามามีส่วนร่วม แต่ปัจจุบันจะเป็นลักษณะแยกกลุ่มในการทำกิจกรรมชัดเจนยิ่งขึ้น

“สมมติว่าวันนี้บ้านนี้มีงานเทศกาลปอยหลวงฉลองวิหารกลุ่มนี้ก็ (ก็) เม้าเหล่าตั้งวงกิน (กิน) เหล้าอยู่กับบ้านเปิดเพลงเปิดคาราโอเกะเปิดเรกกัน ไปช่วงอายุระหว่างนี้จะบ่ (ไม่) ได้ฟังซอ” (สร้อยสุดา ภิราษร, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 1 สิงหาคม 2554)

#### 6.3.2.2 การเป็นสื่อท้องถิ่นที่สอนคนในชุมชน

ในยุคนี้ สถานภาพความเป็นปราชญ์ชาวบ้านของช่างซอที่มีความรอบรู้ทั้งทางโลกและทางธรรมมากกว่าชาวบ้านทั่วไปซึ่งมีความน่าเชื่อถือและสามารถสอนคนในชุมชนแทบจะไม่มี ความจำเป็นสำคัญผู้ชมรุ่นใหม่ที่มีการศึกษามากขึ้นช่างซอจึงไม่จำเป็นต้องบวชเรียนเนื่องจากความรู้ที่นำมาซอไม่ได้มาจากทางพุทธศาสนาเท่านั้น แต่เป็นความรู้ร่วมสมัยความผูกพันความเชื่อและความศรัทธาในพุทธศาสนาจึงลดลง การซอจึงไม่ใช่ลักษณะการสอนเหมือนในอดีต แต่จะเป็นการซอให้ความรู้ตามธรรมเนียมที่เคยปฏิบัติมาประกอบช่วงพิธีกรรม

ดังที่ช่างชอป่าแก่ได้กล่าวไว้ว่า “คนป่าเดี๋ย เป็นมีความรู้ เสาคง ไปสั่ง ไปสอน เป็ดป่า ได้จ้าง ชอกก็ ต้องทำหน้า ที่ของตัวเก่าไป (นครินทร์ โจภธรรม, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 27 ธันวาคม 2555)

### 6.3.2.3 การนำเสนอเนื้อหาที่สะท้อนวิถีชีวิตและภูมิปัญญาชาวล้านนา

ดังที่ได้กล่าวไปแล้วว่า เมื่อวิถีชีวิตของผู้คนในชุมชนเปลี่ยนแปลงไป และภูมิปัญญาก็ถูก หลงลืมและค่อยๆ เลือนหายไปพร้อมช่างชอรุ่นเก่าชอกที่เคยมีบทบาทสำคัญในการสะท้อนให้เห็น ถึงวิถีชีวิตความเชื่อ ค่านิยม ขนบธรรมเนียมประเพณีของชาวล้านนา ก็ต้องปรับเนื้อหาให้มีความ เหมาะสมกับรสนิยมของผู้ชมมากขึ้น โดยเนื้อหาจากคำภีร์ทางศาสนาและวรรณกรรมพื้นบ้านที่ เกี่ยวข้องกับเรื่องราวที่เกิดขึ้นในวิถีชีวิต ที่ชี้ให้เห็นการดำรงชีวิตและภูมิปัญญา ไม่ว่าจะเป็นการร้อง ในงานบุญประเพณีตามเทศกาลต่างๆ แม้จะยังคงอยู่และจำเป็นในการชอช่วงพิธีการแต่การให้ น้ำหนักในการว่าจ้างจะเน้นไปที่การชอในช่วงบันเทิงมากขึ้น

ซึ่งช่างชอพ่อสิงห์แก้ว วงศ์มูล ช่างชออาวุโสที่สุด แม้เข้าใจว่าเนื้อหาต้องมีปรับเปลี่ยน ไปตามกาลเวลา แต่ก็ได้กล่าวด้วยความหวังใจว่า เนื้อหาในส่วนที่สูญหายไปแล้ว ไม่อาจเรียก กลับคืน คือ คำหยอกล้อสาวแบบล้านนาแท้ที่เคยร้องเกี่ยวพาราสิกันของคนล้านนาสมัยก่อน ซึ่งคน ที่เคยฟังจะเป็นคนรุ่นอายุ 80-90 ปีขึ้นไปเป็นเพลงที่มีคุณค่าของล้านนา และในปัจจุบันการประยุกต์ เป็นลักษณะเลียนแบบช่างชอรุ่นใหม่ ไม่มีความเข้าใจจริง หาเนื้อหาที่เป็นแบบดั้งเดิมแทบไม่ได้ แล้ว

“แล้วละอ่อนดีเขียนแบบ (ช่างชอรุ่นใหม่ที่ชอตามแบบรุ่นเก่า) ดี (ที่) เขาไปประยุกต์ มั่นก่ (ก็) ประยุกต์ไปเหมอย่าง (อีกแบบ) กำขึ้นก็ขึ้นหมดเหีย (ขึ้นเสียงชอ) บ่มีกำลัง (ไม่มีเสียงตอน ลง) มันบ่ใจแนวเหมแล้วเหีย (ไม่ใช่แนวทางที่ถูกต้องตามฉันทลักษณ์) ชอเปลี่ยนแปลง วันหน้าเขา จะไปฮู้ (รู้) ว่าคำราชอแต่ๆ ยะจะไค (ชอแบบดั้งเดิมเป็นอย่างไร) เป็นพ่องบ่เป็นพ่องก็เอามาว่า (เป็นบ้างไม่เป็นบ้างก็เอามาชอ) มะลือกก็อกแก๊ก (ชอถูกบ้างผิดบ้าง) แล้วเอาดนตรีมาไล่เอา (หมายถึงไล่เสียงตามเสียงช่างชอ) มันบ่ใจจ้างชอ (ไม่ใช่ช่างชอ) มันเป็นนักเลียนแบบ (สิงห์แก้ว วงศ์มูล, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 11 มีนาคม 2556)

### 6.3.2.4 การใช้เป็นกุศโลบายเพื่อป้องกันกลุ่มเสี่ยง

เพลงชอถูกนำไปใช้ในฐานะสื่อเพื่อการแก้ไขปัญหาสังคมได้อย่างแยบยล โดย นอกจากมีการนำไปสอดแทรกเนื้อหาการรณรงค์ป้องกันหรือแก้ไขปัญหาดังกล่าว ของท้องถิ่นแม้ใน ยุคปัจจุบัน ที่เป็นชอแบบประยุกต์ก็ยังสามารถใช้ชอในการบอกเล่าเรื่องราวเพื่อการพัฒนาได้ ซึ่ง การมีโอกาสดังกล่าวให้เด็กและเยาวชนคนรุ่นใหม่ ทำให้เกิดการปรับเปลี่ยนทัศนคติและ พฤติกรรมของเด็กที่มีปัญหาในสังคมในทางที่ดีขึ้น ได้ดังคำกล่าวของช่างชอชัยพร ที่ได้นำความรู้ เรื่องศิลปวัฒนธรรมท้องถิ่น รวมถึงการชอไปสอนเด็กและเยาวชน ได้เล่าให้ฟังว่าเป็นการใช้กุศโล

บาย ในการนำกลุ่มเด็กและเยาวชน ที่อยู่ในกลุ่มเสี่ยงหรือไม่มีสมาธิในการเรียนมาฝึกหัดดนตรีพื้นเมือง และถ้าใครมีศักยภาพก็ได้สนับสนุนให้ฝึกหัดจนทำให้เด็กใช้เวลาว่างให้เกิดประโยชน์มากขึ้น รวมถึงกลุ่มเด็กที่มีปัญหาอยู่แล้ว ก็ใช้ดนตรีค่อยๆ บำบัด ทำให้เด็กมีจิตใจที่อ่อนโยนขึ้นมีสมาธิสามารถจดจำและเรียนหนังสือได้มีประสิทธิภาพขึ้น

“อยู่ที่แนวคิดว่าครูนำเสนออย่างไรให้น่าเชื่อถือจากเด็กมีปัญหา ดิทยา ให้มาหัดตีกลอง จากเด็กที่อ่านไม่เก่งทำให้เด็กจดจำได้ดีขึ้น” (วรากร อภิชัย, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 27 ธันวาคม 2555)

### 6.3.3 บทบาทหน้าที่ระดับสังคม

#### 6.3.3.1 การสะท้อนตัวตนและสร้างอัตลักษณ์ร่วม (Collective Identity) ของท้องถิ่น

เพลงซอยังคงสามารถสะท้อนตัวตนและอัตลักษณ์ของความเป็นล้านนาได้อย่างชัดเจน โดยอัตลักษณ์ที่โดดเด่นของเพลงซอที่สืบเนื่องมา ประกอบด้วย

##### (1) การแต่งชุดพื้นเมือง

จะไม่เน้นว่าต้องเป็นลักษณะชุดพื้นเมืองแต่ให้เหมาะสมกับกาลเทศะ ตามสมัยนิยมมากขึ้น ส่วนใหญ่ช่างซอรุ่นเก่า โดยเฉพาะผู้หญิงจะยังนิยมสวมชุดพื้นเมืองอยู่ แต่ช่างซอชายจะเป็นพื้นเมืองแบบประยุกต์มากขึ้น ส่วนช่างซอรุ่นใหม่ทั้งชายและหญิง จะเน้นแบบพื้นเมืองประยุกต์และร่วมสมัยมากขึ้น โดยเฉพาะในงานที่ไม่เป็นทางการมากนักแต่ช่างซอส่วนมากจะแต่งโดยมีลักษณะบางอย่างที่ยังบ่งบอกความเป็นท้องถิ่นอยู่เช่น ลวดลายของเสื้อผ้าที่เป็นลายพื้นเมือง หรือการใช้ผ้าพื้นเมืองในการตัดเย็บในแบบสากล เป็นต้น

ป่าเดืยวนี้ (ปัจจุบัน) วัฒนธรรมที่ดิงามเริ่มแตกแนว เริ่มเอาของตะวันตกเข้ามา เริ่มสั้น (แต่งกาย) สมัยก่อนคนเต่า คนหนุ่มแบ่งข้าวกัน (หมายถึงมีขอบเขตและเคารพซึ่งกันและกัน-ผู้วิจัย) พ่อของพ่อหลวง (หมายถึงช่างซอที่ให้สัมภาษณ์) จะสอนว่า ช่างซอจะเป็นตัวอย่างของคนทั่วไป สอนจรรยาบรรณคนสมัยก่อนเลยภูมิใจดีได้แต่งกายและอนุรักษ์วัฒนธรรมท้องถิ่น (นครินทร์ ใจธรรม, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 11 มกราคม 2556)

##### (2) การใช้ดนตรีพื้นเมือง

เครื่องดนตรีพื้นเมืองที่นิยมใช้เป็นหลักตั้งแต่อดีต ได้แก่ ปี่ กับซิงนั้น แม้จะยังเป็นเครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงในช่วงพิธีการอยู่แต่ก็พบว่าปัจจุบันแทบทุกคณะ จะต้องมีการใช้เครื่องดนตรีสากล ได้แก่ อีเลคโทน กีตาร์และเครื่องเสียงเข้ามาเสริมตามความต้องการของเจ้าของงาน อาจจะมีเครื่องดนตรีเป็นของส่วนตัวแต่ส่วนใหญ่จะใช้วิธีเช่าเครื่องเสียงและเครื่องดนตรีเข้ามาเสริมนักดนตรีพื้นเมือง ได้แก่ ช่างปี่ ช่างซิงก็เริ่มหายาก ช่างซอรุ่นหลังจึงหันมานิยมใช้การอัดเสียง

ดนตรีพื้นเมืองเป็นทำนองลงในแผ่นซีดี แล้วนำมาเปิดร้องตามทำนองที่ต้องการ ซึ่งสะดวกมากยิ่งขึ้น

โดยช่างซอจันตา คณะรัฐฟ้าเจริญศิลป์ สันตันทกอกซึ่งกล่าวได้ว่าเป็นคณะแรกๆ ที่มีชุดเครื่องเสียงเป็นของตัวเอง เนื่องจากพบว่า การมีเครื่องเสียงที่นำไปประกอบขอแบบประยุกต์เป็นตัวเลือกให้กับผู้ว่าจ้างทำให้มีงานมากขึ้นแม้ไม่ได้ออกงานตัวเอง ก็ให้บริการเช่าเครื่องเสียงแก่ช่างซอคณะอื่นๆ ด้วย (จันทร์ตา กันทา, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 16 มีนาคม 2556)

นอกจากนี้ สื่อลักษณะอื่นก็ได้เข้ามามีบทบาทแทนดนตรีพื้นเมืองมากยิ่งขึ้น ซึ่งเป็นลักษณะนำดนตรีสากลมาประยุกต์กับซอแทนแต่แท้จริงแล้วช่างซอหรือผู้ที่ฟังซอเป็น (Smart Audience) จะรู้ว่าเป็นการเปลี่ยนเพียงดนตรีเท่านั้น ซอก็ยังคงอยู่ เพียงแต่นำเสนอด้วยดนตรีที่ทันสมัยขึ้นเท่านั้นดังที่ช่างซอแม่ทองสร้อย ได้กล่าวว่า

“สื่อทางวีซีดี ซึ่งมันจะแพร่มาทางนั้นอาจจะพอฮับฮู้ (รับรู้) ได้ของมัน (ก็) จะซื้อตามแนวของเพลงที่เขาเอาดนตรีสากลมาใส่ในซอเขาจะฟังอยู่โดยที่เขาบ่ฮู้ (ไม่รู้) ว่าฮับ (รับ) ซอเข้าไปเต็มๆ เพราะฟังของมัน (ก็) เป็น (ก็) เป็น) ดนตรีสากลเพราะความสนุกสนานความครึกครื้นของเสียงดนตรี” (สร้อยสุดา ภิราษร, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 1 สิงหาคม 2554)

### (3) การใช้ภาษาพื้นเมือง (ภาษาคำเมือง)

เนื่องจากสื่อพื้นบ้านเพลงซอ มีลักษณะการพัฒนามาจากมุขปาฐะ ภาษาที่ใช้ตั้งแต่อดีตจึงเป็นภาษาถิ่นพื้นบ้านที่เรียกว่าภาษาคำเมืองซึ่งเป็นภาษาที่มีลักษณะเฉพาะหลายประการ ไม่ว่าจะเป็น การใช้วรรณยุกต์ การสะกดคำ สำเนียงภาษา ทำให้ภาษาคำเมืองของเพลงซอ ยังคงเป็นเอกลักษณ์ที่โดดเด่น ซึ่งในอดีตการใช้ภาษาคำเมืองที่เป็นท้องถิ่นอย่างแท้จริง แม้ปัจจุบันจะมีการนำไปใช้ในลักษณะคำเมืองประยุกต์ร่วมกับภาษาสมัยนิยมมากขึ้น แต่ก็ยังถือได้ว่าเอกลักษณ์การขอเป็นการใช้ภาษาคำเมืองอยู่ดังที่ช่างซอประพันธ์ ได้กล่าวไว้ว่า

“เอกลักษณ์ของเพลงซอคือภาษา มันบ่ได้ยะหื้อ (ไม่ได้ทำให้) วัฒนธรรมตรงนี้มันสูญหายไปพยายามดึงหื้อ (ให้) ละอ่อน (เด็ก) รุ่นหลังๆ หื้อได้ฮู้ (ให้) ได้รู้ยะหื้อ (ทำให้) มันอยู่กับละอ่อนรุ่นใหม่ได้ถ้าช่วยกัน (ช่วยกัน) พัฒนาทีนี้มันจะบ่หาย (ไม่หาย) ไปถ้าบ่ช่วยกัน (ไม่ช่วยกัน) มัน (ก็) จะสูญหายไปคนรุ่นใหม่ (ก็) จะลืมหมดเลย (ประพันธ์ ใจเงิน, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 2 กุมภาพันธ์ 2552)

ซึ่งตรงกับความคิดเห็นของช่างซอรุ่นใหม่อย่างชัยพรดอนเจดีย์ที่ให้ทัศนะว่าซอมีบทบาททำให้ คำเมือง อยู่รอดและสมปราชญ์ซึ่งกล่าวเสริมว่า“เป็นภาษาท้องถิ่นที่บ่ (ไม่) เหมือนไผ (ใคร) เพราะมีเฉพาะที่นี่ดีเดียว (ที่นี่ที่เดียว) (ในที่นี้หมายถึงของคนล้านนา)” (สมปราชญ์ ภิราษร, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 4 กุมภาพันธ์ 2552)



### 6.3.3.2 การใช้เป็นสื่อท้องถิ่นในการแสดงอัตลักษณ์เพื่อประโยชน์ด้านธุรกิจหรือการท่องเที่ยว

เมื่อไม่กี่ปีที่ผ่านมา เนื่องจากกระแสท้องถิ่นนิยมได้กลับมาอีกครั้ง ทำให้มีการส่งเสริมและสนับสนุนทั้งหน่วยงานภาครัฐและเอกชน ในการนำชมมาร่วมรณรงค์เพื่อส่งเสริมการท่องเที่ยวจังหวัดเชียงรายเนื่องจากมีความเห็นว่า ซอเป็นอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมอย่างหนึ่งของความเป็นล้านนาซึ่งจังหวัดเชียงราย ที่อยู่ในยุทธศาสตร์ด้านการส่งเสริมการท่องเที่ยวจึงมีการทบทวนและหาลักษณะที่เป็นอัตลักษณ์ของท้องถิ่นนำเสนอเพลงซอได้ถูกกล่าวถึงและนำไปจัดแสดงตามเทศกาลงานของทางจังหวัดเพื่อส่งเสริมเรื่องการท่องเที่ยวมากขึ้น เช่น งานพ้อขุนเม็งรายงานเทศกาลดอกไม้งาม รวมถึงเอกชน ที่จัดงานประชุมสัมมนาต่างๆ ก็มีการว่าจ้างช่างซอให้ไปแสดง เพื่อดึงดูดนักท่องเที่ยวอีกทางหนึ่ง

ช่างซอแม่จันดา เป็นช่างซอคนหนึ่งที่ได้รับเชิญให้ไปซออำ (ชอบรรยาย ตามลักษณะงาน ซึ่งต้องใช้ไหวพริบปฏิภาณในการขอให้เกียรติเจ้าภาพ การเล่าถึงความสำคัญของงานการเอ่ยถึงประธานและแขกผู้มีเกียรติของงานเป็นคำซอ-ผู้วิจัย) ตามงานสำคัญของจังหวัดอยู่เนื่องๆ ซึ่งผู้วิจัยได้มีโอกาสลงพื้นที่สังเกตการณ์ภาคสนามในการซออำของแม่จันดา ในงานเฉลิมฉลอง 750 ปีเมืองเชียงราย ที่บริเวณสวนตุงและโคม จังหวัดเชียงรายด้วย “จ้วย (ช่วย) กันไปรัฐ-เอกชนสมัยจัน (ตอนฐานะยากจน) เป็ด (หมายถึงหน่วยงานที่เชิญ-ผู้วิจัย) ซื่อเสื่อผ้าหื้อ (ให้) ฟ่องเลขเกรงใจมาช่วยไม่ได้คิดเรื่องค่าซอบ (ไม่) ซอซอสดางค์เราไปหื้อ (ให้) ความสุขเขาเป็นก้านจ้วย (เป็นการช่วย) สืบสานวัฒนธรรม” (สุนันทา แต้มทอง, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 25 มกราคม 2556)

นอกจากนี้ช่างซอแม่ทองสร้อย ที่เพิ่งได้รับการว่าจ้างจากนายดำรงพุดตาล สื่อมวลชนที่มีชื่อเสียงระดับประเทศ และอดีตสมาชิกวุฒิสภาให้ไปซอในการเลี้ยงต้อนรับแขกพิเศษที่บ้านพักในจังหวัดเชียงรายอีกด้วย” (สร้อยสุดาภิราษร, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 16 มีนาคม 2556)

ดังนั้นเมื่อมีการส่งเสริมธุรกิจการท่องเที่ยวแสดงให้เห็นว่าเพลงซอเป็นอัตลักษณ์ของท้องถิ่นที่ทั้งรัฐและเอกชนให้ความสำคัญและสามารถนำไปใช้เป็นส่วนหนึ่งของกิจกรรมพิเศษต่างๆ ที่จัดขึ้นเพื่อต้องการแสดงความเป็นอัตลักษณ์ของเชียงรายดังที่อดีตประธานสภาวัฒนธรรมจังหวัดเชียงรายและอดีตประธานชุมชนสันโค้งน้อย ผู้ที่มีส่วนริเริ่มให้นำซอจะจัดแสดงบริเวณตลาดนัดกลางคืน ถนนคนม่วน ก็ได้ให้ข้อมูลว่า “ตอนที่ช่วยกันทำถนนคนม่วน ก็มีการอู้ถึง การนำศิลปวัฒนธรรมพื้นบ้านมาแสดงหื้อคนมาเดินแอ่วได้คู้ ก็มีการเสนอเพลงซอ ซึ่งก็เป็นวัฒนธรรมบ้านเฮาดีชัดเจน” (สนั่น เนตรสุวรรณ, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 2 เมษายน 2556)

ซึ่งการใช้เพลงซอเพื่อสื่อสารเชิงธุรกิจท่องเที่ยวนี้แม้จะต้องสื่อสารกับคนนอกชุมชนมากขึ้นแต่ข้อดีคือทำให้เพลงซอเป็นที่รู้จัก เป็นการยกระดับและส่งเสริมให้ศิลปินช่างซอต้อง

พัฒนาตนเองให้เหมาะสมกับลักษณะของงาน และมีรายได้เพิ่มขึ้นแม้ในส่วนเนื้อหาโดยเฉพาะ การใช้ภาษาคำเมืองท้องถิ่นอาจต้องมีการปรับเป็นภาษาไทยภาคกลางบ้างเพื่อให้สื่อสารกับคนนอกได้เข้าใจ แต่จากการศึกษาพบว่าศิลปินช่างซอตระหนักดีว่า ผู้ชม/นักท่องเที่ยวยุคใหม่ต้องการความเป็นอรรถรสล้ำน่าน่าฟังและภาษาคำเมืองของเพลงซอมากกว่า ดังนั้นส่วนใหญ่จึงยังคงลักษณะซอแบบดั้งเดิมไว้

#### 6.4 คุณลักษณะการปรับตัวด้านการท่องเที่ยว

เพลงซอยังคงมีความพยายามในการต่อสู้ คืบร่น และต่อกรกับกลุ่มบุคคลหลายที่เกี่ยวข้อง ไม่ว่าจะเป็นกลุ่มผู้ว่าจ้าง ผู้ชม รวมถึงหน่วยงานภาครัฐและเอกชนมาอย่างต่อเนื่อง ตั้งแต่ยุคซอแบบดั้งเดิม ผ่านยุคอิทธิพลของสื่อมวลชน ทั้งนี้เป็นการแสดงให้เห็นถึงศักยภาพในการดำรงอยู่อย่างมีอัตลักษณ์ศักดิ์ศรี ซึ่งในยุคซอแบบประยุคนี้ ด้วยการที่ต้องต่อสู้กับกระแสของสื่อสมัยใหม่ จึงมีความจำเป็นจะต้องปรับตัวตามรสนิยมของผู้ชม ที่เปลี่ยนแปลงไปตามโลกาภิวัตน์ ทำให้เห็นภาพในการใช้ทุนทางวัฒนธรรม (Culture Capital) ในการต่อสู้ ต่อกรได้เด่นชัดมากขึ้น

##### 6.4.1 การต่อกรกับผู้ว่าจ้าง

ผู้ว่าจ้างในปัจจุบัน ไม่จำเป็นต้องรู้จักช่างซอเหมือนในอดีต วิธีการติดต่อโดยอาจติดต่อช่างซอด้วยตนเองหรือติดต่อผ่านคนที่รู้จักช่างซอ ใช้วิธีหาข้อมูลจากสื่อสมัยใหม่ เช่น ทางสื่อออนไลน์มากขึ้น เนื่องจากสะดวกสบาย และมีคณะซอให้เป็นตัวเลือกมากยิ่งขึ้น สามารถเห็นลีลาท่าทาง น้ำเสียงของช่างซอก่อนการตัดสินใจว่าจ้าง การติดต่อก็สะดวกสบายขึ้น อาจผ่านทางออนไลน์ ทางโทรศัพท์มือถือ

สำหรับช่างซอที่มีทุนทางวัฒนธรรมสั่งสมมาจากยุคซอแบบดั้งเดิม มีสถานภาพเป็นหัวหน้าคณะและมีชื่อเสียงเป็นที่รู้จักอยู่แล้วก็ยังมีงานชุกในช่วงเทศกาลงานบุญ ประเพณีอยู่เหมือนเดิมแต่โอกาสในการเลือกงานน้อยลง เนื่องจากปริมาณผู้ว่าจ้างลดลงไม่เยอะเหมือนในสมัยก่อน

ปัจจัยหลักในการพิจารณารับงานก็จะคล้ายยุคก่อนคือ ดูจากลักษณะงานที่แสดงระยะทาง เวลาที่แสดง ค่าตอบแทนโดยเลือกงานน้อยลง ลดเงื่อนไขในเรื่องต่างๆ ดังต่อไปนี้ลง ไม่ว่าจะเป็นการพิจารณาความสำคัญหรือความยิ่งใหญ่ของงาน ความมีชื่อเสียงและความน่าเชื่อถือของผู้จ้าง และเรื่องราวละเอียดที่เกี่ยวข้อง เช่น เรื่องการจัดหมาม (สถานที่แสดงซอ) การจัดขันตั้งและจากอดีตที่เจ้าภาพหรือผู้ว่าจ้างจะเป็นผู้จัดการให้ ช่างซออาจจะต้องเตรียมไปเอง กล่าวได้ว่า ในปัจจุบัน ช่างซอยังสามารถต่อกรกับผู้ว่าจ้างได้ เป็นลักษณะ “คนเลือกงาน” ได้น้อยลง และเจ้าภาพ

จะต่อรองได้มากขึ้น ในการขอให้คณะขอ แคมดนตรีประยุกต์ เช่น ลูกทุ่งคำเมือง ในช่วงท้ายของงานให้ด้วย ซึ่งโดยปกติคณะขอก็ยินดีแถมให้

ด้วยช่างขอในจังหวัดเชียงราย ส่วนใหญ่จะเป็นที่รู้จักและได้รับความนิยมในระดับชุมชนหรือท้องถิ่น ทำให้ไม่เป็นที่สนใจของนายทุนจึงไม่ถูกนำไปสู่ระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม (Culture Industry) เต็มรูปแบบเหมือนศิลปินช่างขอของจังหวัดเชียงใหม่ที่มีชื่อเสียงและได้รับความนิยมมากกว่า ดังนั้นลักษณะเพลงขอของเชียงรายจึงยังคงเป็นสื่อเฉพาะพื้นถิ่น ทำให้ไม่มีคุณค่าเชิงพาณิชย์สำหรับนายทุนมากนักเนื่องจากไม่สามารถนำออกจำหน่ายแพร่หลายได้

ดังนั้น ช่างขอในยุคขอแบบประยุกต์ ที่มีชื่อเสียงมาตั้งแต่ยุคขอแบบดั้งเดิม ก็ยังมีศักยภาพในการต่อรองกับผู้ว่าจ้างอยู่บ้าง แต่ไม่มากเหมือนในอดีต อำนาจในการต่อรองไม่ได้ขึ้นอยู่กับผู้ว่าจ้างแต่เพียงผู้เดียว ช่างขอที่มีชื่อเสียง และเป็นที่ต้องการจะสามารถต่อรองได้ ในขณะที่ช่างขอรุ่นใหม่ ยังต้องอาศัยบารมีของช่างขอรุ่นเก่า ในการรับงานแสดงร่วมกัน โดยแบ่งงานตามช่วงเวลาในการแสดง ซึ่งช่างขอรุ่นใหม่จำเป็นต้องสั่งสมประสบการณ์ในการทำงาน เพื่อสร้างชื่อเสียงในการต่อรองต่อไปในอนาคต

โดยช่างขอสิงห์คำ เจริญเมือง ให้สัมภาษณ์ว่าเวลาจะรับงาน ต้องบอกเจ้าภาพด้วยว่าให้มีชอทั้ง 2 รูปแบบ คือแบบดั้งเดิมและแบบประยุกต์ ซึ่งถ้าเจ้าภาพจะขอเฉพาะขอประยุกต์อย่างเดียว ก็จะมีการต่อรองกัน ถ้าเจ้าภาพยังยืนยันว่าจะขอขอประยุกต์อย่างเดียว ก็จะไม่รับ แต่เท่าที่เจอมาสามารถต่อรองได้ และผู้ว่าจ้างก็ยินยอม (สิงห์คำ เจริญเมือง, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 17 มีนาคม 2556)

นอกจากนั้น พบว่าช่างขอยังสามารถใช้การต่อรองกับผู้ว่าจ้างผ่านสื่อ เนื่องจากจะมีการนำผลงานการแสดงของตนเองและคณะไปเผยแพร่ทางสื่อออนไลน์ เพื่อให้ผู้ว่าจ้างได้เห็นฝีมือเพื่อเลือกช่างขอที่ถูกต้องทำให้ช่างขอก็สามารถต่อรองเรื่องค่าตัวได้อย่างเหมาะสมมากยิ่งขึ้นดังที่ช่างขอไกรวุฒิ ได้กล่าวไว้ว่า ได้ไปแสดงออกทีวีทางช่อง 5 จากการชนะเลิศประกวดขอที่ 1 แล้วมีคนไปเห็นใน ยูทูป แล้วเลยติดต่อว่าจ้าง ทำให้การเจรจาเรื่องค่าจ้างง่ายขึ้น เพราะผู้ที่จ้างเห็นลีลาแล้วชอบ (วราวุฒิ ญาวิละ, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 27 ธันวาคม 2555)

#### 6.4.2 การต่อรองกับผู้ชม

ในอดีตผู้ชมจะเป็นผู้ชมที่ฟังขอเป็น (Smart Audience) สามารถฟังขอได้อย่างซาบซึ้งและเข้าใจ ดังนั้นช่างขอที่ขอได้ถูกใจ จะต้องเป็นตัวจริง เสียงจริง ที่มาจากพรสวรรค์และการฝึกฝนอย่างหนัก โดยการต่อรองระหว่างช่างขอกับผู้ชมนั้น ช่างขอที่เก่งและมีประสบการณ์ จะอาศัยการสังเกตบรรยากาศและวิเคราะห์ผู้รับสาร ดังนั้นอำนาจจะอยู่ที่ช่างขอในการขอให้ผู้รับสารเกิดความพึงพอใจทั้งนี้ในยุคขอแบบประยุกต์ซึ่งสภาพสังคม เศรษฐกิจและรสนิยมของผู้ชมเปลี่ยนแปลงไป

การต่อรองของผู้ชมเริ่มมีมากขึ้นแม้จะฟังรู้เรื่องบ้างไม่รู้เรื่องบ้าง แต่ก็ก็จะเลือกช่างซอที่ชอบสนุกเป็นหลัก จึงทำให้อำนาจในการต่อรองของช่างซอลดลง แต่ก็ขึ้นอยู่กับความเก่าของช่างซอในการหาวิธีต่อรองด้วย ดังที่ช่างซอพ่อครูสิงห์แก้ว ได้เล่าเทคนิคในการต่อรองในการขอเงินกับผู้ชมให้ฟังว่า

“ถ้าหากว่าคนยังมีหลาย (คนฟังซอยังเยอะอยู่) คนจ้ำงยิบจ้อย ยินชอนัก (มีคนฟังซอเป็น) เขา (เรา) หาเงินได้เหมพิเศษ ถ้าเขาจ้ำงยิบนะ (ถ้าเรารู้จักวิธี) เขามัดมือลูกแก้วอยู่ เขาจะไปปล่อยคือเบื่องหนึ่ง เขาซอเรื่องพระเวสสันดร พระยาเวสสันดรระ เอาลูกไปตาน หื้อ (ให้) ชูชกชิพรามณ์ ตอนนีเขามัดไว้แล้ว พระยาเวสสันดร ตานชื่อเขาแล้ว ตามใจปี่น้องสุเขา (ผู้ชม) ใ้ (ใคร) จะเอาเงินมาไ้ จ้ำงร้อยตาม้าร้อย ตาสิตาสาหยังกร้อย ไบร้อยมาสดๆ ได้นักเหลือที่เป็นหาก่อน (ได้เยอะว่าค่าจ้ำง) (สิงห์แก้ว วงศ์มูล, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 11 มีนาคม 2556)

เป็นที่น่าสังเกตว่า ในยุคเพลงซอแบบประยุกต์นี้ มีความพยายามปรับประยุกต์ให้สอดคล้องกับรสนิยมผู้ฟังแล้วผลิออกมาเป็นธุรกิจในเชิงพาณิชย์มากขึ้น แต่ที่พบคือ จะประสบความสำเร็จได้เมื่อถูกนำไปเป็นส่วนหนึ่งเพลงโฟล์คซอง (Folk Song) หรือเพลงคำเมือง จนแทบจะหาคุณลักษณะตามแบบของความเป็นซอพื้นเมืองไม่ได้ แต่ช่างซอมองว่าเป็นเรื่องปกติ และเป็นการดี เพราะอีกช่องทางหนึ่งในช่วยให้ซอได้ถูกนำไปใช้ แม้ผู้ฟังส่วนมากจะไม่ว่ามีการนำซอไปประยุกต์ด้วยก็ตาม

#### 6.4.3 การต่อรองกับทางราชการ

ในอดีตด้วยบริบทด้านการเมืองการปกครอง ที่ส่งผลให้ความสัมพันธ์ระหว่างชาวบ้านกับหน่วยงานรัฐจากส่วนกลาง ที่ถูกส่งมาปกครอง ไม่ค่อยจะราบรื่น เนื่องจากจะเป็นลักษณะการกดขี่ข่มเหง เพลงซอจึงกลายเป็นพื้นที่อันชอบธรรมในการปลดปล่อยความรู้สึกเก็บกดจากการถูกครอบงำที่ชาวบ้านจะสามารถต่อรองอำนาจของรัฐได้ โดยผ่านการขอเก็บนง ดังที่ได้กล่าวไว้ในยุคซอแบบดั้งเดิม มาในยุคซอแบบประยุกต์ซึ่งเติบโตในยุคการเมืองระบอบประชาธิปไตย ที่ผู้คนมีความเสมอภาคกันมากขึ้น ทำให้ความสัมพันธ์ระหว่างหน่วยงานรัฐและช่างซอ เป็นไปในลักษณะช่วยเหลือเกื้อกูลซึ่งกันและกันมากขึ้น โดยเฉพาะในช่วงที่รัฐได้ให้ความสำคัญต่อสื่อพื้นบ้านเพื่อนำมาใช้ในการสื่อสารเพื่อการพัฒนา ซึ่งซอเป็นสื่อพื้นบ้านประจำท้องถิ่นที่รัฐได้นำมาใช้ โดยปรากฏว่าสามารถใช้ในการเป็นสื่อของรัฐได้อย่างมีประสิทธิภาพ แม้ผ่านมามากช่วงหนึ่งที่สื่อพื้นบ้านจะต้องปะทะกับความทรงพลังของสื่อมวลชนที่เข้ามามีอิทธิพลอย่างรวดเร็ว แต่เมื่อวันเวลาผ่านไป ในบริบทของสังคมไทยก็ได้พิสูจน์แล้วว่า ในการพัฒนาท้องถิ่นนั้น ยังต้องพึ่งพาสื่อพื้นบ้านอยู่ ความร่วมมือเป็นรูปธรรมมากขึ้น จุดเริ่มต้นของการทำงานต่างๆ ที่ชัดเจน และสะท้อน

ให้เห็นศักยภาพที่เข้าไปต่อรองกับทางราชการ การใช้ชอช่วยทำให้เกิดการสื่อสารที่เข้าใจง่าย เพราะเป็นภาษาท้องถิ่น ทำเรื่องยากให้เป็นเรื่องที่ฟังง่ายขึ้น

ศิลปินเข้าไปเป็นวิทยากรระดับจังหวัดให้กับหน่วยงานรัฐ หรือสามารถสร้างสรรค์เพลงขอให้เป็นที่พื้นบ้านในการณรงค์ของรัฐแสดงให้เห็นถึงอำนาจในการต่อรองของช่างขอในเวทีใหม่ๆ ที่จากเมื่อก่อนเป็นผู้ส่งสารความรู้จะจำกัดเฉพาะกลุ่มวิชาชีพโดยตรง หรือผู้เชี่ยวชาญ ปัจจุบันขยายมาสู่กลุ่มผู้ส่งสารอื่นๆ ที่เกี่ยวข้อง อย่างเช่นช่างขอ ในฐานะ “ครุภูมิปัญญา” เป็นต้น

ในบริบทของจังหวัดเชียงราย หน่วยงานภาครัฐที่มีหน้าที่ดูแลรับผิดชอบโดยตรง ซึ่งได้แก่สำนักงานวัฒนธรรมจังหวัด ก็ได้ทำหน้าที่เป็นผู้ขับเคลื่อนที่สำคัญในการสร้างกิจกรรมร่วมกับสภาวัฒนธรรมจังหวัดเชียงราย แต่ทั้งนี้ ก็ขึ้นอยู่กับผู้มีอำนาจในการตัดสินใจสูงสุดว่าจะให้การสนับสนุนมากน้อยแค่ไหน หน่วยงานในระดับท้องถิ่น ได้แก่ เทศบาลนครเชียงราย และองค์การบริหารส่วนจังหวัด ก็ได้ให้การสนับสนุน เช่นการจัดเวทีให้แสดง เมื่อมีงานเทศกาลต่างๆ ซึ่งหน่วยงานรัฐว่าสามารถใช้เพลงขอเป็นจุดขายความเป็นอัตลักษณ์ล้านนาของเชียงรายได้ ทำให้ช่างขอมีพลังในการต่อรองกับหน่วยงานราชการมากขึ้น

จากคำสัมภาษณ์ของช่างขอแม่จันตา ที่มีโอกาสได้ไปช่วยงานของหน่วยงานภาครัฐค่อนข้างบ่อยที่มีการต่อรองโดยใช้จุดยืนเรื่องอัตลักษณ์ศักดิ์ศรีของตนเองได้กล่าวว่า

“ช่วย (ช่วย) กันไป ตอนตุ๊ก (ตอนฐานะยากจน) เป็น (หมายถึงหน่วยงาน) ก่อซื้อเสื้อผ้า หื้อ (ให้) เลยกแรงใจมาช่วยไม่ได้คิดเรื่องค่าชอ อยตัวเก่า (ตัวเอง) แต่ไม่ชอขอชอชอตั้งค์ (เงิน) เราไปหื้อ (ให้) ความสุขเขาเวลาทำงานมีความสุขกับงานที่เราทำ เหนื่อยอยู่แต่มีงาน (อะหยัง) อะไรที่ไม่เหนื่อย ทำไปแล้วสตาจจะตามมา คนที่สนใจก็จะติดต่อตามมา ที่สำคัญอย่าไปตั้งตัวเองไว้สูง ต้องทำตัวเป็นกันเอง มีโอกาสดี ที่ไปถึงจุดนี้ คิดว่าเพราะเราไม่ได้เอาเรื่องเงินเป็นที่ตั้ง ได้หลวงได้พัฒนาตน ” (สุนันทา เต็มทอง, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 25 มกราคม 2556)

อย่างไรก็ตาม ด้วยข้อจำกัดเรื่องงบประมาณสนับสนุน และภารกิจหลายด้านของหน่วยงานภาครัฐที่รับผิดชอบ ทำให้เพลงขอขาดดูแลเอาใจใส่และการสนับสนุนให้มีพลังอำนาจในการต่อรองเพื่อส่งเสริมงานภาครัฐ ดังที่นักวิชาการวัฒนธรรมชำนาญการ ระดับปฏิบัติการที่คลุกคลีใกล้ชิดและทำหน้าที่ประสานงานระหว่างวัฒนธรรมจังหวัดและกลุ่มช่างขอในจังหวัด ได้กล่าวว่า “มีการทำงานร่วมกันเป็นระยะ แต่ก็อย่างว่า เรามีงานเยอะ นานๆ มีการประชุม ก็คุยกันอยู่ แต่ก็ไม่ค่อยมีความคืบหน้าอะไร เพราะต่างคนต่างยุ่ง ให้ดี ต้องมีผู้ใหญ่มาเป็นหลัก” (เบ็ญจมาศ บุญเทพ, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 22 เมษายน 2556)

#### 6.4.4 การต่อรองระหว่างกลุ่มช่างชอ

ในยุคเพลงชอแบบประยุกต์ การต่อรองระหว่างกลุ่มช่างชอมีลักษณะที่แตกต่างไปจากอดีต เนื่องจากพ่อครูแม่ครูชอที่เป็นหลักได้เสียชีวิตลงกลุ่มศิษย์รุ่นต่อมาก็ไม่มีความเก่งกล้าหรือบารมีเท่ากับครูจึงต้องอาศัยความมีชื่อเสียงของพ่อครูเป็นใบเบิกทางและใช้เนื้อเพลงชอที่พ่อครูได้แต่งไว้มาชอ เพราะเป็นที่ยอมรับมาถ้าเอ่ยชื่อว่าเป็นศิษย์พ่อครูก็จะได้รับความเกรงใจและเชื่อถือมากขึ้นและบทชอที่พ่อครูแต่งไว้ก็มีความไพเราะถูกต้องตามฉันทลักษณ์ ซึ่งช่างชอรุ่นกลางลงมาไม่สามารถจะแต่งได้ดังคำกล่าวที่ว่าในเนื้อหาการชอจะมีการสอดแทรกคำร้องว่า “ศิษย์พ่อครูศรีทวน” ซึ่งเป็นการแสดงตัว เพื่อต่อรองกับกลุ่มช่างชอด้วยกัน ว่าเป็นศิษย์มีครู

เมื่อกระแสความนิยมในเพลงชอลดลงทำให้ช่างชอมีการรวมกลุ่มกันและพูดคุยกันมากขึ้น เพื่อสร้างอำนาจในการต่อรองกับภายนอก โดยมีความพยายามสร้างในรูปแบบชมรมหรือสมาคมอย่างถูกต้องตามกฎหมายขึ้นมาโดยช่างชอป่าเก้ หรือนายนครินทร์นายกสมาคมปี๋ ชอจังหวัดเชียงราย-พะเยา อย่างถูกต้องตามกฎหมายเป็นคนแรก ได้กล่าวว่า

“พยายามจัดตั้งชมรมชอปี๋เชียงรายมา 10 กว่าปีแล้วผอ.อุทุมพร (นักวิชาการวัฒนธรรมของสำนักงานวัฒนธรรมจังหวัดเชียงราย) สนับสนุน เลยเกิดขึ้นต้องร่วมมือกัน แล้วก่อได้ไปชอร่วมกับครูบาน้อย (ครูบาอริยะ) ที่จะตั้งถิ่นช่วยได้ตั้งค์ (เงิน) มา 2 แสน เอามาช่วย (ช่วย) สมาคม” (นครินทร์ใจธรรม, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 20 มกราคม 2556) (ปัจจุบันสมาคมฯได้ก่อตั้งอย่างถูกต้องตามกฎหมายเป็นที่เรียบร้อยและมีช่างปี๋ชอเป็นสมาชิกแทบทุกคน ทำให้ผู้มีพลังขึ้น-ผู้วิจัย)

อย่างไรก็ตาม ในยุคที่มีการผสมผสานระหว่างวัฒนธรรมคนตรีท้องถิ่น (Local Culture) กับวัฒนธรรมคนตรีตะวันตก (Global Culture) ทำให้ช่างชอต้องศึกษาหาความรู้และพัฒนาศักยภาพใหม่ๆ เพิ่มเติมอยู่เสมอส่วนมากช่างชอรุ่นดั้งเดิมจะพยายามพัฒนาตนเอง จากความสามารถที่มีอยู่แล้วมาฝึกฝนเพิ่มเติม ให้ร้องเพลงชอแบบประยุกต์ได้แต่ถ้าเลือกได้ช่างชอรุ่นเก่าจะเปิดโอกาสให้ช่างชอรุ่นใหม่ได้ชอในช่วงบันเทิงเนื่องจากดูเหมาะสมกับวัยมากกว่าช่างชอที่มีฝีมือก็จะเป็นที่รู้จักยอมรับกันในกลุ่มช่างชอ และจะมีอำนาจในการต่อรองกับช่างชอในกลุ่มเดียวกันได้มาก

## 6.5 คุณลักษณะการปรับตัวด้านเครือข่ายและรูปแบบความสัมพันธ์

ดังที่ได้กล่าวไปแล้วว่า เครือข่าย/รูปแบบความสัมพันธ์เป็นองค์ประกอบย่อยประการหนึ่งของสื่อพื้นบ้านที่ถูกประกอบสร้างขึ้น โดยลักษณะเครือข่ายการ/รูปแบบความสัมพันธ์ของเพลงขอในสมัยก่อนของจังหวัดเขียงรายมีรูปแบบความสัมพันธ์ที่เรียบง่าย ไม่ซับซ้อน ด้วยความเป็นชุมชนขนาดเล็กที่ช่วยเหลือกัน แต่มาถึงปัจจุบันพบว่าลักษณะความสัมพันธ์มีการปรับเปลี่ยนไป ทั้งการซ่อมแซมเครือข่าย/รูปแบบความสัมพันธ์เดิม การเสริมสร้าง และการแสวงหาเครือข่าย/รูปแบบความสัมพันธ์ใหม่

แม้จะพบว่าปัจจัยภายในที่มาจากต้นทุนดั้งเดิมของชุมชน เป็นแรงสนับสนุนที่สำคัญ แต่ก็มีแนวโน้มจะอ่อนแรงลงและถูกทำลายจากพลังภายนอก จึงมีความจำเป็นต้องสร้างสรรค์พลังจากปัจจัยภายนอกเข้ามาช่วยผลักดันควบคู่กันไปด้วย ไม่ว่าจะเป็นในด้านของแหล่งเงินทุนสนับสนุน การแลกเปลี่ยนข้อมูลข่าวสารและวิทยาการความรู้ใหม่ๆ พอเข้าสู่ยุคเพลงขอแบบประยุกต์จึงสังเกตเห็นการปรับตัวด้านเครือข่าย/รูปแบบความสัมพันธ์อย่างชัดเจน ในสภาวะที่ต้องเผชิญกับสื่อบันเทิงสมัยใหม่ที่ทันสมัย ที่เข้ามามีอิทธิพลต่อการรับรู้และวิถีชีวิตของผู้คนในท้องถิ่น ซึ่งจากที่เคยต่างคนต่างอยู่ก็จะไม่มีพลังในการต่อรอนั่นเอง จึงจำเป็นต้องมีแรงสนับสนุนจากเครือข่าย/รูปแบบความสัมพันธ์ เข้ามาช่วย ประกอบด้วยเครือข่าย/รูปแบบความสัมพันธ์ทั้งภายในและภายนอก

### 6.5.1 เครือข่าย/รูปแบบความสัมพันธ์ภายใน

#### 6.5.1.1 เครือข่าย/รูปแบบความสัมพันธ์ระหว่างครูชอกับลูกศิษย์

ลักษณะเครือข่าย/รูปแบบความสัมพันธ์ระหว่างพ่อครูแม่ครูกับลูกศิษย์มีความสำคัญมาก และเป็นแรงเกาเกี่ยวร้อยรัดที่สำคัญทำให้เพลงชอยังคงดำรงอยู่ได้สืบทอดจากอดีตจนถึงปัจจุบัน ในอดีตพ่อครูแม่ครูเป็นศูนย์กลางในการฝึกสอนการฝากตัวเป็นศิษย์และเรียนรู้โดยติดตามครูเป็นสิ่งสำคัญ ดังนั้นครูชอและลูกศิษย์จะมีความเคารพรักและผูกพันกันเป็นอย่างมากแม้ปัจจุบันความสัมพันธ์ระหว่างครูกับศิษย์ปัจจุบันจะไม่แน่นแฟ้นเหมือนในอดีต เนื่องจากไม่ได้ผ่านวิถีแห่งชอที่ต้องเรียนรู้และฝึกปรืออย่างใกล้ชิดและต่อเนื่อง แต่เครือข่าย/รูปแบบความสัมพันธ์ระหว่างพ่อครูแม่ครูกับลูกศิษย์ที่เน้นเรื่องความกตัญญู ช่างชอเชื่อว่าการไหว้ครูเป็นสิริมงคลกับตนเอง และจะช่วยให้การประกอบอาชีพช่างชอเจริญรุ่งเรืองต่อไป

ดังนั้นทุกปีจึงได้จัดให้มีพิธีไหว้ครูขึ้น ซึ่งเป็นงานสำคัญประจำปี ที่ช่างชอจะขาดไม่ได้ โดยเป็นการมารวมตัวกันเพื่อแสดงความเคารพและรำลึกถึงพระคุณครู ไม่ว่าจะครูจะยังอยู่หรือเสียชีวิตไปแล้ว ส่วนมากช่างชอแต่ละคนจะจัดทำขันครูมากันเองตามความเชื่อที่สืบทอดกันมา ซึ่ง

ช่างซ่อมแม่ทองสร้อยได้เล่าให้ฟังว่า “บ่า (ไม่) ว่าจะไปอยู่ที่ (ที่) ไค ต้องมาร่วมงานไหว้ครูเพราะถือว่าเป็น (เป็น) งานสำคัญประจำปีเป็น (เป็น) ศิริมงคลกับตัวเก่า (ตัวเอง)” (สร้อยสุดา ภิราษร, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 16 มีนาคม 2556)

#### 6.5.1.2 เครื่องข่าย/รูปแบบความสัมพันธ์ระหว่างช่างซ่อม

สำหรับเครือข่าย/รูปแบบความสัมพันธ์ระหว่างช่างซ่อมที่พบในจังหวัดเชียงรายปัจจุบันพบว่ามีความพยายามรวมกลุ่มกันแม้ในระยะแรกจะล้มลุกคลุกคลานอยู่พอสมควร และมีปัญหา แต่ก็มี ความพยายามร่วมกันในการเพื่อจัดตั้งให้เป็นรูปธรรมอย่างถูกต้องตามกฎหมายขึ้นมา ในรูปแบบสมาคมที่มีกรรมการบริหารเป็นช่างซ่อมด้วยกันเอง ซึ่งเป็นลักษณะความสัมพันธ์ที่พึ่งพาอาศัยซึ่งกันและกัน เนื่องจากช่างซ่อมรุ่นใหม่ในปัจจุบันจะรู้จักผ่านการเป็นศิษย์ครูเดียวกัน ส่วนช่างซ่อมรุ่นใหม่อีกสามารถไล่สายขึ้นไป แล้วยังพบว่ามาจากครูเดียวกัน เช่นกัน ปัจจุบันมีสมาคมเริ่มมีความเคลื่อนไหว การประชุม ที่ผ่านมาขอไม่เข้มแข็ง ไม่ว่าจะเป็นเรื่องการสร้างเครือข่ายระหว่างช่างซ่อม เพราะไม่มีผู้นำที่เข้มแข็ง ทำงานจริงจัง (สิงห์แก้ว วงศ์มูล, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 11 มีนาคม 2556)

ส่วนการทำงานก็สามารถหมุนเวียน สลับสับเปลี่ยน ทำงานร่วมกันได้ ไม่จำเป็นต้องผูกขาดเป็นคู่ซอคู่ใดคู่หนึ่งตลอดไป ทั้งนี้อาจพิจารณาจากหลายปัจจัย เช่น ความสะดวกเรื่องเวลาที่ว่างตรงกัน แต่ส่วนมากช่างซ่อมจะรู้กันเองดีว่าควรจะซอคู่กับใครที่รู้ใจและโต้ตอบกันได้ดี ดังที่ช่างซ่อมบ่าแก่ ได้กล่าวไว้ว่า

“คู่มีส่วนสำคัญ ซอกับแม่บัวซอนจะม่วน แม่จันทร์สวยก็เข้าคู่กันดี ซอกับใครไม่มีบ๊ีบ (เนื้อร้อง) ไม่มีปักดิน (ตำรา) มีทางหลบหลีกไปไม่มีหมด (หมายถึงสามารถซอเลื่อนไหลได้-ผู้วิจัย) อย่างพ่อจันตา (หัวหน้าคณะช่างซ่อมรุ่งฟ้า เจริญศิลป์ สันตันทกอก- ปัจจุบันทั้งคณะเหลืออยู่คนเดียว แต่ชื่อคณะก็ยังอยู่) ก็อยู่ด้วยกันอย่างป่าจันตา เป็นช่างซ่อมที่มีความเสี่ยสละ แต่ซอเข้าลึกเข้าดึก (ซอที่มีความยาก) ไม่ได้ เพราะไม่มีภูมิความรู้ลึกๆ ซอฮ่าไปเรื่อยๆ ได้ เพราะไม่มีใครตั้งโจทย์นางแล 7 เป็นชื่อลูกทุ่งอยู่กับพ่อหลวงมาก่อน เดียวนี้มีอ้ายอำนวย ไหลหากัน เดียวโก๋ตุ่นเก้เต่าอยู่ด้วยกัน (นครินทร์ ใจธรรม, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 20 มกราคม 2556)

ช่างซ่อมที่สมัยก่อนเคยแยกกันสังกัดคณะใครคณะมันชัดเจน และไม่ยุ่งเกี่ยวกัน แต่เมื่อคู่ซอขาดและหายากขึ้น คณะซอต่างๆ จึงเริ่มขยับขยาย ไม่จำกัดอยู่เฉพาะคณะใครคณะมันเหมือนในอดีตสามารถยืมตัวและติดต่อขอไปร่วมซอในบางงานกันได้ซึ่งหัวหน้าคณะซอที่รับงานก็จะพิจารณาตามความเหมาะสมอีกที ว่าจะใช้คู่ซอผู้ใดที่มีความเหมาะสมกับงาน ดังเช่น ช่างซ่อมจันตาคณะรุ่งฟ้าเจริญศิลป์บ้านสันตันทกอกที่ทั้งคณะเหลือเพียงคนเดียว เวลารับงาน ก็จะใช้วิธีการขอช่าง



ขอหญิงจากคณะอื่นมาขอร่วมกลุ่มนักดนตรีก็ใช้การว่าจ้าง“เปลี่ยนคู่ต้องไปเรื่อยๆ มีงานเข้ามา ก็บอกๆ กัน” (จันทร์ดาภันทา, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 16 มีนาคม 2556)

“รับเล่นเองและประสานงานด้วยโดยรับคนละครึ่งงานเช้า-บ่าย ก็ว่ากันไปโดยเปลี่ยนคู่ขอไปเรื่อยๆ เช่น คู่แม่ครูแสงเอ๋ย เวียงป่าเป้าฟองศรี-พานิภา-เวียงป่าเป้าหลักในการเลือกคู่ต้องคือดูตามหน้างานดูสถานการณ์ตามงาน เพราะแต่ละคนจะระบ้ำคนละแบบ คนละแนวถ้าต้องเป็นขอแนวนี้ก็ต้องเอาคนหนุ่มๆ เหมือนกัน” (วรากร อภิชัย, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 27 ธันวาคม 2555)

ดังนั้น จะมีการรับงานในลักษณะพึ่งพาอาศัยซึ่งกันและกันตามความต้องการของผู้จ้าง ไม่จำกัดต้องสังกัดคณะใดคณะหนึ่ง มีการรับงานร่วมกันตามความเหมาะสมและความต้องการของเจ้าภาพหรือผู้ว่าจ้างทั้งนี้เพื่อสวัสดิภาพ ความอบอุ่นจะมั่นใจ ให้ช่างขอได้เดินทางต่อไปบนเส้นทางสายนี้ได้อย่างมีศักดิ์ศรีและสร้างอำนาจในการต่อรองให้กับเพลงขอ

#### 6.5.1.3 เครื่องข่าย/รูปแบบความสัมพันธ์ผู้ชม

เครือข่าย/รูปแบบความสัมพันธ์ผู้ชมมีความสำคัญต่อการดำรงอยู่ของขอ ด้วยความที่จังหวัดเชียงรายยังเป็นชุมชนที่ประกอบไปด้วยระบบเครือญาติ และไม่มี ความซับซ้อนในการติดต่อสื่อสาร ทำให้ในการที่ผู้ชมสนใจจะเลือกช่างขอไปแสดงตามงาน ผู้ชมสามารถพูดคุย แลกเปลี่ยน และบอกกล่าวแนะนำกันได้ว่าต้องการช่างขอแบบใด คณะไหนมีความน่าสนใจอย่างไร แม้การดำเนินชีวิตประจำวันจะเปลี่ยนแปลงไป แต่พื้นที่ในการแสดงขอก็ยังคงมีความสำคัญ โดยเฉพาะสำหรับผู้คนวัยกลางคนขึ้นไป ที่เป็นเรียวแรงสำคัญในการจัดงานหรือกิจกรรมต่างๆ ของชุมชน ซึ่งมีความชื่นชอบการฟังขอ ดังนั้นก็ยังพบลักษณะที่ว่า ถ้าวัดในหมู่บ้านใด หรือบ้านไหนจะจัดงาน ก็จะมีการถามไถ่กันว่าข้อมูล เพื่อติดตามสถานการณ์เกี่ยวกับคณะขอ และมีการบอกกันแบบปากต่อปาก ส่วนมากก็เป็นคณะขอที่มีชื่อเสียงมาตั้งแต่อดีตที่รู้จักกันคืออยู่แล้ว เพียงแต่ผู้ชมอาจจะอยากทราบว่ามีการเปลี่ยนแปลงช่างขอหรือมีช่างขอรุ่นใหม่เพิ่มเข้ามาหรือไม่

ซึ่งจากการสังเกตการณ์ภาคสนามแบบมีส่วนร่วมของผู้วิจัย ที่ไปชมการแสดงของคณะชัยพร ดอนเจดีย์ ทำให้ได้มีโอกาสพบผู้ชม 2 คนที่มานั่งฟังอย่างตั้งอกตั้งใจ ตั้งแต่เริ่มแสดงจนจบจึงเข้าไปสัมภาษณ์พบว่ามาจากคณะที่กัน แต่ได้ไปทำบุญที่วัดแล้วฟังขอ ซึ่งมีความชอบเหมือนกัน ทำให้ได้พูดคุย และเป็นเพื่อนกันมา คนแรกชื่อ ป้าน้อย มีอาชีพค้าขายไปๆ มาๆ ระหว่าง เชียงราย-สงขลา ส่วนอีกคนชื่ออุษา เป็นอาจารย์โรงเรียนจุนวิทยาคม อ. จุน จ. พะเยา ซึ่งป้าน้อยได้ให้สัมภาษณ์ ถึงที่มาของการรู้จักกันว่า

“มาแ่อว (เที่ยว) งานฉลองวันเกิดครูบา (หมายถึงครูบาอริยมณี อ.แม่สาย จ.เชียงราย) เห็นแล้วก่ (ก็) ติดต่อเอาไปเล่นที่หาดใหญ่ เป็น (เป็น) งานตานก้วยสลาก ของชมรมชาวเหนือ จังหวัดสงขลา” (ศศิภักดิ์ สกุลเวช, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 11 สิงหาคม 2556)

ดังนั้นจึงเป็นที่น่าสังเกตว่าเครือข่าย/รูปแบบความสัมพันธ์ใหม่ๆ ของผู้ชมปัจจุบันมาจากลักษณะที่เรียกว่า “ญาติธรรม” เนื่องจากส่วนใหญ่พื้นที่ที่จัดแสดงขอจะอยู่ในวัด การได้ไปทำบุญที่วัดจึงทำให้เกิดการพบปะพูดคุยและติดต่อกัน

#### 6.5.1.4 เครือข่าย/รูปแบบความสัมพันธ์ระหว่างช่างชอกับผู้ชม

พบว่าเครือข่าย/รูปแบบความสัมพันธ์ระหว่างช่างชอกับผู้ชมของเพลงชอ โดยเฉพาะคนพื้นเมืองที่ไปอยู่อาศัยต่างถิ่น ที่ยังคงมีการรวมกลุ่มกันจัดกิจกรรมงานบุญประเพณีตามรูปแบบความเชื่อของชาวล้านนา ก็จะติดต่อกันจ้างช่างชอที่เคยให้ไปจัดแสดงประจำไปแสดง จากการสัมภาษณ์พบว่าช่างชอเกือบทุกคนจะมีโอกาสได้ไปแสดงตามต่างจังหวัด โดยเฉพาะที่ที่มีคนเชื้อสายล้านนาไปอยู่ ดังนี้

“ฮับ (รับ) งานทั่วไปใกล้สุดก่ดี (ใกล้สุดก่ที่) กำแพงเพชร สุโขทัยก็มี ตากก็มีช่องทาง เป็น (ผู้ชม) จะติดต่อมาเกือบทุกปี (สร้อยสุดา ภิราษร, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 19 สิงหาคม 2556)

หรือจะเป็นลักษณะเครือข่าย/รูปแบบความสัมพันธ์ผ่านทางช่องทางการสื่อสารสมัยใหม่ เช่น จากอินเทอร์เน็ต

“ได้ไปออกช่อง 5 จากการชนะการประกวดที่ 1 แล้วมีคนเห็นใน ยูทูป แล้วเลยติดต่อกับจ้างนอกจากเล่นในพื้นที่ก็จะมีการไปเล่นต่างจังหวัด เช่นที่ สงขลา เป็นงานสลาก 4 ภาคของชมรมชาวเหนือ กรุงเทพ ที่วัดทุ่งสาธิต สุขุมวิท เป็นต้น” (วรารุณี ญาวิละ, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 27 ธันวาคม 2555)

#### 6.5.2 เครือข่าย/รูปแบบความสัมพันธ์ภายนอก

##### 6.5.2.1 เครือข่าย/รูปแบบความสัมพันธ์กับหน่วยงานรัฐ

เครือข่าย/รูปแบบความสัมพันธ์ภายนอกของเพลงชอนั้น ปัจจุบันเครือข่าย/รูปแบบความสัมพันธ์กับภาครัฐกลายเป็นเครือข่าย/รูปแบบความสัมพันธ์ใหญ่ที่มองเห็นศักยภาพของเพลงชอ ประกอบกับนโยบายการศึกษาที่หันมาให้ความสนใจกับภูมิปัญญาท้องถิ่นทำให้หน่วยงานราชการ ไม่ว่าจะเป็น สถาบันการศึกษาทั้งระดับอุดมศึกษา มัธยมศึกษา และประถมศึกษา รวมถึงหน่วยงานปกครองส่วนท้องถิ่น คือ อบต.และ เทศบาลได้จัด โครงการและกิจกรรมเกี่ยวกับวัฒนธรรมพื้นบ้าน โดยหนึ่งใน โครงการ คือการคัดเลือกครูภูมิปัญญา และให้ไปสอนในสถาบันการศึกษา

อย่างไรก็ตามครูชำนาญการพิเศษในโรงเรียนระดับประถมประจำจังหวัด และเจ้าของโรงเรียนดนตรีไทยและดนตรีพื้นเมืองกาสะลองคำ ได้ให้สัมภาษณ์ว่า “ท้องถิ่นยังขาดบุคลากรครูผู้เชี่ยวชาญในโรงเรียนทุกระดับรวมถึงสื่อการสอน ด้านเครื่องดนตรี หรือห้องปฏิบัติก็ไม่ดีพอ ที่สำคัญตัวนักเรียนไม่ได้รับการปลูกฝัง มองว่าไกลตัว และไม่ได้เรียนตามอรรถาธิบายที่ต้องการ” (สุคำ แก้วศรี, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 26 มีนาคม 2556)

อย่างช่างซ่อมแม่จันทาได้ไปสอนตามโรงเรียน“มันเป็นโครงการฯ นะโครงการของตามอบต. ฟังก์โครงการของตามเทศบาลฯก็มีโครงการของโรงเรียนแรกๆ ให้ไปร้องเพลงกล่อมลูก พอรู้ว่าเราขอได้ก็ให้สอนขอด้วย (สุนันทา เต็มทอง, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 25 มกราคม 2556)

หรือ“ทางราชการ คือขอความร่วมมือแจ้งข่าวสารเชิญให้ไปร่วมการอบรม สัมมนาบ้าง แต่ไม่บ่อย” (จันทร์ดา กันทา, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 16 มีนาคม 2556)

จากการวิเคราะห์ข้อมูลพบว่า แม่หน่วยงานภาครัฐในยุคนปัจจุบัน จะหวนกลับมาให้ความสำคัญกับเพลงขอ ในฐานะเป็นสื่อพื้นบ้านที่สามารถนำไปใช้ในการรณรงค์เผยแพร่โครงการของภาครัฐได้ แต่ก็เป็นลักษณะไม่มีการพัฒนาศักยภาพของเพลงขอ

ดังที่ช่างซ่อมบ่าเก้ หรืออีกในฐานะหนึ่งคือผู้ใหญ่บ้าน ที่เข้าใจในระบบราชการดีและก็ได้พยายามมีการรวมกลุ่มกันเพื่อแก้ไขข้อจำกัด ได้ให้สัมภาษณ์ว่า“ลักษณะงานได้เงินเท่ากันอยู่ที่ระยะทางยกเว้น ราชการ ไม่มีราคาเพราะอยากรักษา เผยแพร่อยากให้อู้จักเยอะ ขอจะได้รับความหมายขึ้นบางครั้งของงานอำเภอพอหลวง (ผู้ให้สัมภาษณ์) ควักของเขา (เรา) ให้แทนไปราชการเห็นความสำคัญอยู่แต่ไม่มีงบ อบต. ซ้ำฮาย (ยิ่งแย่) ควรต้องตั้งบงไว้มีงานเรื่อยๆ แต่ไม่เป็นราคาเท่าชาวบ้านจ้างจัดผ้าป่า จัดงานหาเงิน มาให้รัฐช่างขอต้องร่วมมือกับรัฐพยายามจัดตั้งชมรมขอปีเชียงรายมา 10 กว่าปีแล้วผอ.อุทุมพร สนับสนุน เลยเกิดขึ้น (ต้องร่วมมือกัน) (นครินทร์ ใจธรรม, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 20 มกราคม 2556)

โดย นักวัฒนธรรมองค์กรเอกชน ที่ได้รับทุนในโครงการวัฒนธรรมไทยสายใยชุมชน และทำโครงการฝึกสอนดนตรีพื้นเมืองและเพลงขอให้เด็กในโรงเรียนประถมให้ ตำบลห้วยสัก เช่น โรงเรียนร่องฝ้าย ให้เป็นโรงเรียนนำร่องฝึกหัดขอและวัฒนธรรมพื้นบ้าน ก็พบปัญหาความต่อเนื่อง “เราพยายาม เริ่มให้เด็กระดับประถมที่มีความสนใจ ก็มีมาฝึกและเห็นแววอยู่แต่ว่าต้องใช้เวลา และฝึกต่อเนื่อง (สันสนีย์ อินสาร, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 17 กุมภาพันธ์ 2555)



ภาพที่ 6.15 คณะครูและผู้ปกครองของโรงเรียนบ้านร่องเคาะ ต.ห้วยสัก อ.เมือง จ.เชียงราย ที่เป็นโรงเรียนนำร่องฝึกหัดขอและวัฒนธรรมพื้นบ้าน ได้แสดงในงานประจำปี โดยมี อ.ศันสนีย์ อินสาร ครูผู้ฝึกสอนคอยกำกับดูแล

#### 6.5.2.2 เครื่องข่าย/รูปแบบความสัมพันธ์พระสงฆ์

เพลงขอในยุคปัจจุบัน ได้พยายามต่อสู้ดิ้นรนด้วยตนเอง แสวงหาและสร้างเครือข่าย/รูปแบบความสัมพันธ์ใหม่ๆ ขึ้น ซึ่งพบว่าเครือข่าย/รูปแบบความสัมพันธ์ที่เข้ามาให้การสนับสนุน และช่วยสร้างขวัญและกำลังใจให้กับช่างขอในช่วงเวลาที่กำลังเคืองแค้นเนื่องจากขาดพ่อครูศรีทวนสอนน้อย ที่เปรียบเสมือนเสาหลักในวงการขอของจังหวัดเชียงรายไปได้แก่พระครูบาตาทิพย์ หรือครูบาอริยเมธีซึ่งเป็นที่เคารพสักการะ และกลายเป็นศูนย์รวมจิตใจของช่างขอทุกคน

โดยช่างขอป่าแก่ในฐานะเป็นผู้นำในการก่อตั้งสมาคมช่างปี ขอฯ ของจังหวัดเชียงราย ได้ให้ข้อมูลว่า“ขอร่วมกับครูบาน้อย (หมายถึงได้ไปขอในงานที่วัดของครูบาฯ) ท่านว่าจะตั้งกฐินช่วยก็ได้ตั้งค์ (เงิน) มา 2 แสน เอามาช่วยสมาคมฯ ฟังราชการบ่ (ไม่) ได้แล้วจะใช้วัดที่ห้วยไคร้แม่สาย เป็น (เป็น) ตี๋ไหว้ครูตวย (หมายถึงสถานที่ทำพิธีไหว้ครูขอ) (นครินทร์ใจธรรม, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 20 มกราคม 2556)

และช่างขอหลายคนเช่น ช่างขอแม่ทองสร้อยหรือช่างขอชัยพรดอนเจดีย์ ก็ได้มีโอกาสร่วมทำงานกับท่านมหาวุฒิชัยวิริเมธี (ว. วิริเมธี) ในพิธีสำคัญๆ ที่จัดขึ้น

นอกจากนั้นยังพบว่า ที่การแสดงขอ ยังคงอยู่ได้นั้น พระสงฆ์ในท้องถิ่น เป็นผู้มีความสำคัญต่อการเป็นผู้นำความคิดเห็นของศรัทธา ญาติโยม หรือกรรมการวัดในการตัดสินใจว่าจ้างให้มีการแสดงขอของช่างชอด้งที่ช่างชอพ้อจันตาได้กล่าวว่

“เมื่อก่อนจัดที่บ้านมากกว่าวัดป่าเดี่ยว (ปัจจุบัน) จัดที่วัดมากกว่าบ้าน เปิง (เหมาะ) กับคนเฒ่า (คนแก่) มากกว่าหื้อ (ให้) ฟังดนตรีเอาใจคนเฒ่าอย่างตุ้เจ้าเป็นเดิงหากันหมด (พระจะติดต่อดึงกันหมด) เวลาได้รับนิมนต์ก็เอาศรัทธา (หมายถึงพุทธศาสนิกชนที่ศรัทธาต่อวัดนั้นๆ -ผู้วิจัย) ไปด้วยไปฟังชอตุ้เจ้า (พระ) หาข้อมูลในอินเทอร์เน็ตแล้วโทรไปติดต่อดุ้เจ้าฮู้ (พระจะรู้) ว่าช่างชอไหนด่วน (สนุก) ก็มาหารื้อศรัทธาๆ ก็แจแล้วแต่ตุ้ (แล้วแต่พระ)” (จันทร์ตาขันทา, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 16 มีนาคม 2556)

การที่เพลงขอของจังหวัดเชียงรายในปัจจุบันมีเครือข่าย/รูปแบบความสัมพันธ์กับพระสงฆ์เพิ่มขึ้น อาจเนื่องมาจากพระสงฆ์สามารถเป็นศูนย์รวมจิตใจทำให้ช่างชอมีความรู้สึกมีที่พึ่งทางใจและได้ใกล้ชิดกับพุทธศาสนา ซึ่งถือได้ว่าเป็นรากเหง้าของการแสดงขอมาแต่โบราณ โดยพบว่า วัดหรือ สถานปฏิบัติธรรม เป็นพื้นที่สาธารณะที่เหมาะสมกับการแสดง โดยเฉพาะขอแบบดั้งเดิม ทำให้เห็นภาพว่ามีความพยายามสืบทอดเพลงขอในมิติทางธรรม ซึ่งเป็นเนื้อหาส่วน ที่เป็นคุณค่าและความหมายของเพลงขอให้อยู่คงอยู่ดังนั้นเครือข่าย/รูปแบบความสัมพันธ์พระสงฆ์จึงเป็นช่องทางที่สำคัญของการต่อสู้เพื่อรักษาขอทางธรรมเอาไว้

## 6.6 คุณลักษณะด้านการบริหารจัดการ

ในยุคขอแบบประยุกต์นี้ พบว่า รูปแบบต่างๆ ในการบริหารจัดการเพื่อให้คณะขอสามารถดำเนินการต่อไปได้นั้น มีการปรับเปลี่ยนและมีลักษณะซับซ้อนกว่ายุคก่อนๆ เนื่องจากมีเงื่อนไขในเชิงพาณิชย์ที่ต้องคำนึงถึงในการบริหารจัดการมากขึ้น โดยแบ่งการวิเคราะห์คุณลักษณะการปรับเปลี่ยนด้านการจัดการของเพลงขอที่พบได้ดังต่อไปนี้

### 6.6.1 การบริหารจัดการตนเอง

ลักษณะสำคัญของช่างชอที่ยังคงมีอยู่คือเรื่องของการที่ต้องมีใจรัก จึงจะสามารถเรียนรู้และฝึกฝนการขอได้ดี โดยการเรียนรู้ในยุคนี้ไม่จำเป็นต้องแสวงหาครู เพื่อฝากตัวเป็นศิษย์ให้ยุ่งยาก เพราะผู้ที่สนใจสามารถใช้วิธีการแบบครูปักหลักจำ โดยศึกษาผ่านสื่อรูปแบบใหม่ๆ เช่นดูจากยูทูป (Youtube) ได้สามารถจัดการเวลาและวินัยต่อตนเองในการฝึกฝนตามสะดวก เมื่อการแสดงขอได้ขยายพื้นที่ออกไปไม่เฉพาะใช้ประกอบพิธีกรรมทางพุทธศาสนางานบุญตามประเพณีอีกต่อไปเส้นขอบฟ้าทางความรู้และความคิดก็ต้องขยายออกไปให้กว้างไกลจำเป็นต้องรู้ทั้งทางธรรม

และทางโลก โดยเฉพาะทางโลกให้มากขึ้นเพื่อให้ตอบสนองความต้องการและรสนิยมของผู้รับได้  
ดังที่ช่างซอคำแสนหัวหน้าคณะนางแล 7 ได้ให้มุมมองที่มีผลต่อการบริหารจัดการตนเองว่า

“เรื่องที่เล่น แล้วแต่เนื้องาน เราจะสู้ (สู้) งานเองบ้านเมืองเปลี่ยนแปลง คนชอบม่วนซอ  
ปีมันอด (เหนื่อย) (คำแสนแก้วสืบ, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 18 กุมภาพันธ์ 2556)

หรือดังที่ช่างซอป่าเก้ ได้กล่าวถึงมุมมองที่มีต่อการจัดการตนเองของช่างซอรุ่นใหม่ว่า

“ลูกบ่าวทองสร้อยเอาลีลาโก้คุ่นไปใช้ เพราะอยู่คณะเดียวกันมาก่อนต้องมีการ  
พัฒนาการซอไม่ใช่เอาคำซอคนอื่นมา เปลี่ยนแก้ เปลี่ยนป้ายคนฟังจะจำได้คนจ้างรู้ (นครินทร์ ใจ  
ธรรม, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 20 มกราคม 2556)

ดังนั้นการบริหารจัดการตนเองจึงมีการปรับ โดยคำนึงถึงความต้องการและกระแสของ  
สังคม ณ ปัจจุบัน เป็นหลักมากขึ้น

#### 6.6.2 การบริหารจัดการสมาชิกในวง

รูปแบบการจัดสรรงานภายในคณะซอนั้น พบว่าช่างซอที่เป็นหัวหน้าคณะ จะทำหน้าที่  
บริหารจัดการสมาชิกในคณะ โดยมีหน้าที่รับงานการควบคุมรับผิดชอบภายในคณะเป็นไปด้วย  
ความเรียบร้อยการแบ่งจัดสรรภาระหน้าที่ให้กับสมาชิกการควบคุมดูแลให้การแสดงการติดต่อ  
ประสานและ การจัดสรรรายได้ให้แก่สมาชิก

รูปแบบความสัมพันธ์ของคนในคณะจะไม่ใช้ลักษณะนายจ้างกับลูกจ้างแต่มีรูปแบบ  
ความสัมพันธ์ เสมือนญาติพี่น้อง ช่วยเหลือเกื้อกูล ฟังพาสังกันและกัน ใช้วิธีการซื้อใจทำให้สมาชิก  
มีความเกรงอกเกรงใจสามารถขอความช่วยเหลือกันได้

คณะซอพร ดอนเจดีย์เป็นอีกคณะหนึ่งที่ได้รับค่านิยม เนื่องจากเป็นช่างซอรุ่นใหม่ที่มี  
ชื่อเสียงทั้งในจังหวัดเชียงรายและใกล้เคียง โดยเฉพาะจังหวัดเชียงใหม่ปัจจุบันจัดได้ว่าเป็นคณะที่มี  
สมาชิกเยอะสามารถรับงานได้หลายรูปแบบทั้งซอคู่ซอเก็บนก ละครซอ ซอซิ่ง ซอตลก

“สมาชิกขึ้นพื้น 12 คน (วงอื่นส่วนมากมี 8 คน) จุดเด่นของวงคือรวมศิลปินไว้ได้นัก  
(เยอะ) ก็อยู่กัน อย่างป๊ออย่างน้อง (วรากรอภิรัช, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 27 ธันวาคม 2555)

หรือไม่จำเป็นต้องใช้สมาชิกที่อยู่ประจำในคณะ อาจเป็นการใช้ช่างซอจากคณะอื่นที่  
พิจารณาแล้วว่าเหมาะสมกับงาน“ เดียวที่อย่างน้อยหมื่นห้าต้องไปแปดปีสามซอหนึ่ง ซอแหลมสองคู่  
หนุ่มคู่ แก่คู่เป็นศิษย์รุ่นพี่รุ่นน้องป่าเดี่ยว ซอคณะหนึ่งจะเหลือคนเดียวดังเอาคณะอื่นมาร่วม  
บางครั้งก็จันทร์สวยแม่ติไกรวุฒิมาชอด้วยตั้งคณะแต่มีคนเดียวเหลือคู่เดียวดังเอาช่างซอศิษย์  
เดียวกันมา (จันทร์ตากันทา, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 16 มีนาคม 2556)

### 6.6.3 การจัดการเรื่องรูปแบบการแสดง

การบริหารจัดการรูปแบบการแสดงในยุคนี้ มีความซับซ้อนขึ้น เนื่องจากต้องคำนึงถึงความต้องการของผู้จ้างหรืองานที่แสดง ซึ่งปัจจุบัน จะต้องมีความหลากหลายให้เลือกอาจจะมีทั้งขอปีแบบดั้งเดิมละครขอ และขอสดริง

“งานปอย สมัยก่อน สองวัน สองคืน “แปดโมงกินข้าวเก้าโมงลงพาม”ถ้าปอยใหญ่ก็จะมีขอเก็บนกเมื่อก่อนหากินกับพ่อครูคำอ้าย กับพ่อครูสุคำหลังๆ เข้าภาพหันไปทางดนตรีเลยมีความคิดว่า ต้องเป็นขอประยุกต์ดนตรี ประมาณปี 49ประยุกต์กับสดริง ไม่ต่างอยู่ที่การเรียกแม่เป็นวงที่เริ่มพอทีมงานจันตาศาลาหล่มดั่ง ก็มีขึ้นมาช่างคีย์บอร์คก็เป็นหลานเขย ชักชวนมาอยู่ทีม ต้องเทียบเสียงจะเอาอย่างไรก็ให้บอก คุณทึงบ เอาอำบ่ม่วนก็ 2-3 พันบาท ประมาณ 5-6 ชั่วโมง กลุ่มอยู่ (สุนันทา แต้มทอง, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 25 มกราคม 2556)

อีกรูปแบบหนึ่งที่พบในยุคนี้คือ จะไม่ใช่ลักษณะการขอโดยตรงเพราะจะไม่ได้ได้รับความสนใจจากคนรุ่นใหม่แต่จะขอสอดแทรกในพิธีไหว้ครู หรือพิธีเรียกขวัญ (ฮ้องขวัญ) ที่นิยมจัดในงานบายศรีสู่ขวัญในงานต่างๆ

“ต่อจากขอมมา ก่ (ก็) มาสนใจฮ้องขวัญ เป็นอาชีพหลักตอนไปขอ ผ่อ (ดู) หมอฮ้องขวัญคิดว่าไม่น่ายาก เป็นธรรมชาติ อยู่แล้วเอาตำหรับตำราฮ้องขวัญมาผ่อ มาใจ้ (มาศึกษา) และประยุกต์เอามาเป็นสมัยใหม่ เอาขอมมาประกอบแทรกในตอนมัดมือตอนป้อนข้าวบางคนร้องไห้เลยหนา” (สิงห์แก้ว วงศ์มูล, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 11 มีนาคม 2556)

จากนั้นพ่อครูสิงห์แก้วก็ได้อธิบายเพิ่มเติมถึงรูปแบบว่า

“นอนหงายอาบน้ำแล้วก็หื้อ (ให้) ข้าวกับกล้วย ป้อ (ช่างขอ) ก็หื้อสาธิตหื้อแม่ป้อน เขาก็ฮ้อง (เราก็ร้อง) เพลงขอแม่ก็เอาข้าวกับกล้วยมาใส่ถ้วยหื้อลูกกิน เสร็จแล้วก็บอกต่อลูกกินข้าวกับกล้วยจะถ่ายแล้วหื้อกินข้าวกับไข่เสร็จแล้วก็หื้อแม่ป้อนไข่ ดี่หื้อเป็นเตรียมไว้ป้อใหญ่มาเขี้ยวออกที่นี้ก็กินข้าวกับจิ้นกับปลา ก็ป้อน กินผลหมากรากไม้ ข้าวต้มขนมที่เตรียมมาก็หื้อแม่ป้อน สุดท้ายก็เอาน้ำมะพร้าวหื้อกินแตนนม เป็นการใส่กำขอมในฮ้องขวัญ คนฟังก็สนใจฟังนัก (เยอะ) ขึ้น (สิงห์แก้ว วงศ์มูล, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 11 มีนาคม 2556)

### 6.6.4 การบริหารจัดการวัตถุ

เมื่อเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการขอสมัยใหม่ในงาน ที่จะมีทั้งขอแบบดั้งเดิมและขอแบบประยุกต์ ซึ่งการขอแบบประยุกต์จะมีการติดตั้งระบบเครื่องเสียง ทำให้มีส่วนประกอบอื่นๆ ที่จำเป็นต้องใช้เกี่ยวข้องกันการบริหารจัดการอุปกรณ์ประกอบการแสดงทำได้ 2 รูปแบบคือ คณะขอจัดซื้อเครื่องดนตรีและเครื่องเสียงมาใช้ใช้งานเอง และใช้วิธีการเช่าซึ่งส่วนใหญ่จะใช้วิธีการเช่า

เนื่องจากเครื่องดนตรีมีราคาแพงอาจไม่คุ้มกับการลงทุน และอีกเหตุผลคือไม่ต้องมีค่าใช้จ่ายในการบำรุงรักษา

จากการสัมภาษณ์ช่างซ่อมซัฟพร หัวหน้าคณะซัฟพร คอนเจ็คท์ ซึ่งจัดได้ว่าเป็นคณะที่รวมศิลปินเชียงใหม่-เชียงใหม่ ได้ให้ข้อมูลว่า

“เครื่องดนตรี มีทั้งของตนเองและเช่าถ้าต้องไปไกลจะเช่าเพราะยุ่งยากในการขนส่ง และเก็บรักษาธุรกิจที่เข้ามาเกี่ยวข้องและประสานงานกันตลอดคือเครื่องเสียง-เวที-แสงสีเสียง-ศิลปิน-นักดนตรี” (วรากร อภิชัย, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 27 ธันวาคม 2555)

#### 6.6.5 การบริหารจัดการรายได้

โดยทั่วไปจะยังคงยึดถือตามธรรมเนียมที่เคยปฏิบัติมา คือการแบ่งรายได้โดยเท่าเทียมไม่ว่าจะเป็นช่างปี หรือช่างซอหลังหักค่าใช้จ่ายส่วนกลาง เช่น ค่าติดต่อประสานงานค่าน้ำมันรถค่าเช่าเครื่องเสียง เป็นต้นและจะจ่ายเงินทันทีที่การแสดงจบลงแต่สมาชิกคนอื่นๆ ในคณะที่มีหน้าที่เรื่องการคุมเครื่องเสียง การขับรถการอำนวยความสะดวกก็จะจ่ายให้ตามความเหมาะสมตามภาระหน้าที่

ซึ่งถ้าเป็นช่วงเทศกาลคือช่วงหลังออกพรรษาจนถึงประมาณเดือนพฤษภาคม ก็จะมีงานเข้ามา ทำให้สมาชิกมีรายได้เสริมที่น่าพอใจ ซึ่งแต่ละคณะอาจจะไม่เท่ากันขึ้นอยู่กับความนิยมชมชอบและความมีชื่อเสียงของช่างซอและรูปแบบการแสดงที่ผู้ว่าจ้างต้องการในส่วนของคณะซอรุ่นเก่าจะใช้การจัดการเรื่องรายได้โดยยึดธรรมเนียมปฏิบัติแบบเดิมที่สืบทอดกันมา

“ถ้า 8-9 คนก็ประมาณ 12,000-15,000 ก่ (ก่) พอได้อยู่ต่ำสุดก็ 500 ต่อวันถ้าเดือนๆ หนึ่งมีงานซัก 10-20งานก่พออยู่ได้เลย” (ประพันธ์ ใจเงิน, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 1 กุมภาพันธ์ 2556)

“รายได้ถ้าเล่นแถวเชียงใหม่เชียงใหม่ ประมาณ 20,000 -22,00 บาท ถ้ารวมวงและเวทีก็จะประมาณ 26,000 -27,000 บาท แบ่งเท่าๆ กัน (คำแสน แก้วสืบ, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 18 กุมภาพันธ์ 2556)

“การรับงาน ประมาณ 20,000 – 30,000 บาทสมาชิกในวงมีอยู่ 9 คน ปี 3 ซึ่ง 1 ช่างซอประมาณ 4 เปลี่ยนกันขึ้น เข้า-ป้ายถ้าเจ้าภาพต้องการซอสดริง ก็ใช้วิธีการเช่าอิลเลคโทนครั้งละ 200-300 บาท (มยุรา สุภาวดี, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 8 มกราคม 2556)

“วงซอมีทั้งหมด ซาย 2 หุญ 2 ช่างปี 3 ช่างซิง 1 จ้างคณะดนตรี ค่าจ้างประมาณ 15,000 – 20,000 บาท ค่าเครื่อง 2-3 พันบาทจ่ายค่าจ้างฉันทน์พี่น้อง” (นันทพงศ์ อินตะนิล, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 29 มกราคม 2556)



“วงมีสมาชิก 6 คน ช่างปี่จุ่ม 4 คน (จุ่ม 3 เล้า 1) และช่างซอคู่ร้ายได้จะแบ่งเท่ากันหมด หลังจากหักค่าใช้จ่ายส่วนกลาง เช่น ค่าน้ำ ค่าไฟ ค่าโทรศัพท์ ค่าเช่ารถ ค่าน้ำมันแล้วค่าจ้าง ขึ้นอยู่กับเงื่อนไขส่วนค่าที่ปี่ก็เอามาวกแล้วแบ่งเท่ากันเครื่องเสียงกับซอ อยู่ระหว่าง 15,000 – 25,000 บาทถ้าเป็นซอใหญ่มีซอคนตรีแสงสีแดนเซอร์อยู่ที่ 30,000 – 40,000 บาท” (จันทร์ตา กันทา, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 16 มีนาคม 2556)

ส่วนคณะช่างซอรุ่นใหม่ที่เน้นซอแบบประยุกต์มากขึ้น ก็จะมีการจัดการที่ซับซ้อนขึ้นบ้างอย่างคณะไกรวุฒิเมื่องพาน ก็มีการจัดการดังนี้คือ

“เป็นกันเองกับสมาชิกในวงรายได้แบ่งเกือบเท่าๆ กัน หัวหน้าวงจะได้มากกว่า 500-1,000 บาท เอาไปเป็นค่าประสานงานอุปกรณ์ จะใช้วิธีเช่าถ้าเป็นอิเล็กทรอนิกส์ ประมาณ 2,000 บาทซอใหญ่ 10,000 บาทขึ้นไป รวมแล้ว ค่าจ้าง ซอเล็ก ซอผาม ประมาณ 25,000 ขึ้นไปซอใหญ่บวกละครซอ 35,000 บาทขึ้นไปซอใหญ่หลายคู่, หลายคณะบวกแดนเซอร์ 45,000 ขึ้นไป (วารวุฒินิววิไล, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 27 ธันวาคม 2555)

ส่วนคณะชัยพรคอนเจ็คต์ ได้ให้ข้อมูลการจัดการเรื่องรายได้ในคณะของตนเองว่า

“มีสมาชิกขึ้นพื้น 12คนราคารวมเครื่องเสียง ถ้าในจังหวัดเชียงรายและใกล้เคียงคิดประมาณ 20,000 บาทต่างจังหวัดคิด 25,000 บาท ถ้าไม่รวมเครื่องเสียงคิด 16,000” (วารากร อภิชัย, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 27 ธันวาคม 2555)

อย่างไรก็ตาม แม้จะใช้หลักการแบ่งอย่างเท่าเทียมกันแต่ในความเป็นจริง ก็จะมีเงื่อนไขที่แต่ละคณะนำมาใช้จัดสรรรายได้แตกต่างกันอยู่บ้าง “ อยู่ที่เกรดของช่างซอคู่ละ 5,000บาท-25,000 บาท ค่าตัวเท่ากันอาวุโสก็หารเท่ากันแต่เด็กฝึกก็ให้ไปอีกอย่าง” (นครินทร์ ใจธรรม, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 20 มกราคม 2556)

ดังนั้นการบริหารจัดการในยุคปัจจุบันที่มีหลากหลาย ทั้งรูปแบบการแสดงระดับฝีมือของช่างซออุปกรณ์ประกอบการแสดง และระยะทางในการเดินทางโดยเน้นเชิงพาณิชย์มากขึ้น จำเป็นต้องนำหลักการบริหารจัดการที่มีประสิทธิภาพมากยิ่งขึ้นมาใช้เพื่อให้เพลงซอดำรงอยู่ได้

## 6.7 สรุปข้อค้นพบในคุณลักษณะทั้ง 6 ด้านของเพลงซอล้านายุคขอแบบประยุกต์

ตารางที่ 6.1 ตารางสรุปคุณลักษณะของเพลงซอล้านาในรูปแบบและเนื้อหา

เกณฑ์	ข้อค้นพบ
1. ส่วนที่มองเห็น 1.1 ดอกผล ใบ 1.1.1 การแสดงซอ	1. มีการนำเครื่องดนตรีสมัยใหม่ที่เป็นสากลนิยม เช่น คีย์บอร์ด อิเลคโทน กีตาร์ มาบรรเลงประกอบในการควบคุมจังหวะให้มีความเร็ว กระชับ และคึกคักขึ้น ทำให้ผู้ชมสามารถมีอารมณ์ร่วมและเต้นประกอบการแสดง 2. ซ่างซอที่จัดไปแสดงในงานยุคนี้ ส่วนใหญ่ทางคณะก็จะจัดไป 2 คู่ ได้แก่ ซ่างซอรุ่นเก่าที่จะขอแบบดั้งเดิมในช่วงเช้า และซ่างซอรุ่นใหม่ที่จะเปลี่ยนเป็นขอแบบประยุกต์หรือซอสดริงในช่วงบ่าย 3. บางคณะก็จะมีหางเครื่องประกอบการซอ ดังนั้นรูปแบบการแสดงจะเน้นไปทางขอแบบประยุกต์
1.1.2 สถานที่ในการแสดง	1. ปรับเปลี่ยนสถานที่ให้เหมาะสมกับลักษณะของการแสดง ส่วนใหญ่เวทีต้องมีขนาดใหญ่ มีความมั่นคง แข็งแรง มากขึ้น เพื่อรองรับ วงสดริงและเครื่องเสียง 2. การแสดงผ่านสื่อวิทยุและโทรทัศน์น้อยลง แต่มีการนำเผยแพร่ผ่านทางสื่อใหม่มากขึ้น ดังนั้นจะมีการให้ความสำคัญกับสถานที่ เพื่อให้เหมาะสมกับรูปแบบการแสดง

ตารางที่ 6.1 (ต่อ)

เกณฑ์	ข้อค้นพบ
1.1.3 การแต่งกาย	- คำนึงถึงลักษณะความเป็นทางการของงาน ส่วนมากจะไม่มีพิธีพิธีมากนัก ถ้าเป็นงานพิธีการที่ซอรูปแบบดั้งเดิมก็ยังมีธรรมเนียมแต่งกายที่บ่งบอกความเป็นพื้นเมืองล้านนาอยู่ แต่จะปรับการแต่งกายให้ทันสมัยในการชอซิ่ง/ชอสดริง ดังนั้น แม้รูปแบบการแสดงจะสมัยนิยมมากขึ้น ยังมีการแต่งกายแบบเดิม แต่จะปรับเป็นสมัยนิยมมากขึ้น
1.1.4 การฟ้อนประกอบการชอ	1.มีการเรียนรู้และปรับตัว ตามสถานการณ์ ไม่เน้นการฟ้อนเป็นกิจลักษณะเหมือนในสมัยก่อน จะมีการฟ้อนให้เกียรติผู้ที่ให้เงินระหว่างกำลังชออยู่ 2.ถ้าเป็นช่วงชอประยุกต์หรือชอสดริง จะมีการปรับเปลี่ยนการฟ้อนเป็นการเดินตามแบบสมัยนิยมแทน ดังนั้นการฟ้อนจะมีให้พบเห็นอยู่แต่ไม่เน้น
1.1.5 เครื่องดนตรีประกอบการแสดง	1. เป็นเครื่องดนตรีสากล ประเภทอิเล็กทรอนิกส์หรือคีย์บอร์ด 2. ใช้วิธีอัดเสียงทำนองจังหวะดนตรีลงแผ่นซีดี แล้วนำไปเปิดเพื่อร้องชอประกอบให้เข้าจังหวะ ดังนั้น เครื่องดนตรีแบบดั้งเดิม ได้แก่ ปี่จุมและซิ่ง เริ่มลดความสำคัญลง

## ตารางที่ 6.1 (ต่อ)

เกณฑ์	ข้อค้นพบ
<p>1.2 ลำดับ</p> <p>- ความรู้เกี่ยวกับเพลงขอ</p> <p>2. ส่วนที่มองไม่เห็น</p> <p>2.1 ราก</p> <p>2.1.1 ความเชื่อ/ศรัทธา/การเคารพครูผ่าน พิธีกรรม</p> <p>2.1.2 ความเป็นล้านนาผ่านทำนองเพลงขอ</p>	<p>- ช่องว่างของการสื่อความหมายที่เป็นสาระสำคัญของเพลงขอระหว่างช่างซอรุ่นเก่ากับผู้ฟังรุ่นใหม่จะเพิ่มมากขึ้น เนื่องจากความรู้แห่งยุคมีการเปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็วความรู้แบบเดิมไม่ตอบสนองรสนิยม ดังนั้นความรู้ในความหมายและคุณค่าที่แท้จริงจะเลือนหายไป</p> <p>พิธีกรรมที่เกิดจากความเชื่อ ความศรัทธา ความกตัญญูรู้คุณ และเป็นการแสดงถึงซึ่งสัมพันธภาพที่ดีระหว่างช่างซอ ซึ่งได้แก่ “การไหว้ครู” ที่ได้ยึดถือเป็นแนวทางในการปฏิบัติ สืบทอดกันมาตั้งแต่อดีต ก็ยังเปรียบเสมือนแรงเกาะเกี่ยวที่ร้อยรัดกลุ่มช่างซอจากรุ่นสู่รุ่นอยู่ แม้ปัจจุบันจะไม่เคร่งครัดมาก ดังนั้น แม้สังคมจะเปลี่ยนไปแต่ในกลุ่มช่างซอมีความพยายามรักษาพิธีกรรมไหว้ครูไว้อยู่ปรับเปลี่ยนรูปแบบการขอให้ทันสมัย คึกคักตามจังหวะดนตรีสากลมากขึ้น แต่ทำนองหลักๆ ก็ยังเป็นทำนองพื้นฐานในการแสดงอยู่ และถูกนำมาประยุกต์ใช้ทั้งในโพล้ของคำเมือง หรือแม้กระทั่งลูกทุ่งคำเมือง ที่วัยรุ่นนิยมกันในปัจจุบัน</p> <p>ดังนั้นแม้ทำนองจะเข้ากับรสนิยมผู้ชมมากขึ้น แต่เพลงขอแบบดั้งเดิมจะไม่เป็นที่รู้จัก</p>

## ตารางที่ 6.1 (ต่อ)

เกณฑ์	ข้อค้นพบ
<p>2.1.3 ความเป็นล้านนาผ่าน ภาษาคำเมือง</p>	<p>1. การปรับตามยุคสมัยโดยมีการนำเพลงไทยลูกทุ่งหรือเพลงคำเมืองมาสอดแทรกก็จะเป็นคำเมืองแบบประยุกต์ที่ไม่ใช้ลักษณะคำเมืองสมัยเก่าเกินไป เพื่อให้มีความทันสมัยและสอดคล้องกับรสนิยมของผู้ฟังมากขึ้น</p> <p>2. รูปแบบและลีลาการใช้สำนวน สุภาษิตคำพังเพยแบบอุปมาอุปมัยการเปรียบเทียบเปรียบเปรย หรือภาษาแบบเก่าของชาวล้านนา ก็ค่อยๆ ลดความสำคัญลงไป</p> <p>3. การใช้ภาษาคำเมือง ภาษาไทยภาคกลาง และภาษาอังกฤษ ดังนั้น แม้ภาษาถูกปรับให้เข้าใจง่ายขึ้น แต่คุณค่าภาษาและวรรณกรรมล้านนาเลือนหายไป</p>
<p>2.1.4 การวางความสัมพันธ์ทาง โลกและ ทางธรรม</p>	<p>ความเป็น “ปราชญ์ชาวบ้าน” ทางธรรมของช่างขอแทบจะไม่มี ความหมาย เนื่องจากรสนิยมผู้ชมเน้นไปทางโลกและผู้ชมสามารถแสวงหาความรู้ทางสื่อสมัยใหม่ ดังนั้น จะเป็นช่างขอที่แสดงเพื่อเอาใจผู้ชมมากขึ้น โดยอัตลักษณ์ศักดิ์ศรีลดลง</p>
<p>2.1.5 การปลูกฝังคุณธรรมทาง พุทธศาสนา</p>	<p>เนื้อหาทางธรรมคนรุ่นใหม่ ไม่เห็นคุณค่าและความสำคัญ และมองว่าเป็นเนื้อหาที่น่าเบื่อ ไม่สนุก ดังนั้น ช่างขอต้องลดเนื้อหาการขอทางธรรมลง ทำให้คุณค่าดั้งเดิมหายไป</p>
<p>2.1.6 การให้สาระและบันเทิง แฝงการปลดปล่อยทางเพศ</p>	<p>คนรุ่นใหม่เน้นเรื่องความบันเทิงเป็นหลัก และชอบขอแบบตลก สองแง่สองง่าม ดังนั้น การขอไม่จำเป็นต้องเน้นเนื้อหาสาระมาก เน้นบันเทิงแทรกตลอด</p>

ตารางที่ 6.2 ตารางสรุปคุณลักษณะของเพลงขอในด้านกระบวนการสื่อสารในการแสดง

เกณฑ์	สิ่งที่พบ
<p>1. ช่างขอ</p> <p>1.1 รุ่นของช่างขอ</p> <p>1.2 คุณสมบัติของช่างขอ</p> <p>1.3 สถานภาพของช่างขอ</p> <p>1.4 วัตถุประสงค์ในการแสดง</p>	<p>1. ช่างขอรุ่นเก่า (ช่างขอรุ่นครู/รุ่นอาวุโส)</p> <p>2. ช่างขอรุ่นใหม่ (ช่างขอวัยรุ่นตอนปลาย ช่างขอวัยรุ่น และช่างขอรุ่นเด็ก)</p> <p>ดังนั้น จึงเป็นการทำงานร่วมกันระหว่างช่างขอสองยุค</p> <p>ช่างขอรุ่นใหม่ที่เป็นวัยรุ่นตอนต้น จะอาศัยการท่องจำบทและการฝึกร้องให้เข้าทำนองตามที่ครูขอสอน จะไม่สามารถค้นสดโดยใช้ปฏิภาณไหวพริบได้ส่วนมากยังต้องอาศัยการท่องจำบทและจดบันทึกกันลิ้มในขณะขอ</p> <p>ดังนั้น การเป็นช่างขอยุคนี้เป็นไปได้ง่ายขึ้น แต่จะไม่มีศักยภาพเท่าการผ่านวิธีขอในยุคก่อนเป็นอาชีพเสริม</p> <p>ดังนั้น จึงไม่จำเป็นต้องซึมซับทางจิตวิญญาณความเป็นศิลปินช่างขอ</p> <p>เพิ่มเรื่องการช่วยกันอนุรักษ์และเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมพื้นบ้านเพลงขอ</p> <p>ดังนั้น แม้จะไม่สามารถดำเนินการเปลี่ยนแปลงทางสังคมได้ แต่ก็มีศิลปินช่างขอที่พยายามทวนกระแสเพราะเสียดายในคุณค่า</p>
<p>1.5 บทบาทของช่างขอ</p>	<p>1. ช่างขอสามารถปรับตัวให้ครบเครื่องมากขึ้น คือเป็นทั้งผู้ให้สาระ ให้ความบันเทิง และบทบาทใหม่ที่ได้รับความนิยมเพิ่มมากขึ้นคือการเป็น “นักส่งเสริมภาพลักษณ์”</p> <p>ให้กับงานและเจ้าของงานหรือผู้ว่าจ้าง เช่น การหาเสียงให้กับนักการเมืองท้องถิ่น</p> <p>2. อายุตามวัยของช่างขอ เป็นตัวกำหนด</p>

## ตารางที่ 6.2 (ต่อ)

เกณฑ์	สิ่งที่พบ
<p>2. สาร (message)</p> <p>2.1 ลักษณะเนื้อหา</p> <p>2.2 รูปแบบการแสดง</p> <p>2.3 ขั้นตอนการแสดง</p>	<p>บทบาทด้วย เช่น ช่างซ่อมอาวุโส จะไม่เหมาะสมในช่วงให้ความบันเทิง</p> <p>ดังนั้น บทบาทของช่างซ่อมต้องปรับเปลี่ยนเพื่อให้สอดคล้องกับความต้องการของสังคมและความเหมาะสมของกาละเทศะ</p> <p>เนื้อหาจะมีความหลากหลาย ทันสมัย และเข้ากับสถานการณ์ปัจจุบัน อาจมีการนำภาษาอื่นๆ ที่สร้างความน่าสนใจมาใช้มากขึ้นเช่นภาษาไทยมาตรฐาน และภาษาต่างประเทศ ใส่ไว้ในเนื้อเรื่อง เพื่อให้ผู้ฟังเข้าใจและยกระดับว่ามีความเป็นสากลมากขึ้น</p> <p>ดังนั้นเนื้อหาจำเป็นต้องสอดแทรกภาษาอื่นๆ แต่อาจทำให้รากของภาษาคำเมืองหายไป</p> <p>จะมีรูปแบบที่เร้าใจตามจังหวะของเครื่องดนตรีประกอบที่เป็นสดริงมากขึ้น</p> <p>ดังนั้น รูปแบบที่ผสมผสานดนตรีสมัยใหม่ทำให้ได้รับความสนใจ แต่ทำให้ความโดดเด่นของวัฒนธรรมดนตรีแบบล้านนาเลือนหายไป</p> <p>จะนิยมขึ้นตอนเหมือนยุคชอแบบดั้งเดิม และแบ่งเป็น 2 ช่วงเป็นหลัก ได้แก่ ช่วงเช้ากับช่วงเย็น ส่วนหัวคำจนอาจถึงกลางคืน จะเป็นลักษณะดนตรีประยุกต์ เช่น ประเภทสดริงหรือลูกทุ่งคำเมือง</p> <p>ดังนั้น แม้ขั้นตอนคงเดิม แต่การแบ่งเป็นสองช่วงทำให้ช่วงบ่ายแทบไม่มีการให้ความหมายของการไหว้ครู</p>

## ตารางที่ 6.2 (ต่อ)

เกณฑ์	สิ่งที่พบ
<p>2.4 ประเภทของเพลงขอ</p> <p>3. ช่องทางการแสดง</p> <p>3.1 วาระโอกาส</p> <p>3.2 สถานที่</p>	<p>การแสดงขอในแต่ละครั้งจะมีทั้งประเภทที่เกี่ยวข้องกับทางธรรมและเกี่ยวข้องกับทางโลก โดยจะแยกช่วงเวลาในการแสดงกันอย่างชัดเจนขึ้นอยู่กับความต้องการของผู้ว่าจ้าง ดังนั้น แม้จะมีแบ่งประเภทชัดเจนแต่น้ำหนักจะถ่วงไปทางโลกมากกว่า</p> <p>เพิ่มรูปแบบงานกิจกรรมพิเศษ งานประชุมสัมมนา งานเลี้ยงต้อนรับแขกหรือบุคคลสำคัญ และงานรับน้องใหม่ของสถาบันการศึกษา</p> <p>ดังนั้นพบว่า โอกาสในการแสดงจึงเปิดกว้างและหลากหลายตามลักษณะของงานมากยิ่งขึ้น การแสดงขอจะไม่ยึดติดกับสถานที่ โดยสามารถจัดแสดงขอได้แล้วแต่ความสะดวกและเหมาะสมของงาน รวมทั้งมีการใช้สื่อสมัยใหม่ ช่วยเพิ่มช่องทางการติดต่อสื่อสารระหว่างช่างขอและผู้ว่าจ้าง และการช่วยเผยแพร่เพื่อเข้าถึงผู้ฟังได้มากยิ่งขึ้น</p> <p>ดังนั้นสื่อสมัยใหม่ จึงเข้ามาเพิ่มช่องทางการติดต่อสื่อสารระหว่างผู้ว่าจ้างและช่างขอมากขึ้น ทำให้มีโอกาสเป็นผู้เลือกและผู้ถูกเลือก</p>



ตารางที่ 6.2 (ต่อ)

เกณฑ์	สิ่งที่พบ
<p>4. ผู้ชม/ผู้ฟัง</p> <p>4.1 ประเภทของผู้รับสาร</p> <p>4.1.1 เจ้าภาพหรือผู้ว่าจ้าง</p> <p>4.2.2 ผู้ชมหรือผู้ฟัง</p> <p>4.2 ความสัมพันธ์ระหว่างผู้ชมกับช่างขอ</p>	<p>พระ/คณะศรัทธาญาติโยม รวมถึงนักการเมือง ท้องถิ่นมาว่าจ้างมากขึ้น</p> <p>ดังนั้นประเภทของผู้ว่าจ้างหลากหลายขึ้น</p> <p>กลุ่มผู้สูงอายุ และกลุ่มคนวัยกลางคนขึ้นไป และมีกลุ่มเด็กและกลุ่มเยาวชนเพิ่มขึ้นมาบ้าง</p> <p>ดังนั้นแม้จะมีหลากหลาย ทุกเพศ ทุกวัยมาก ยิ่งขึ้น แต่จะเป็นที่นิยมฟังในจะฟังได้เพื่อความ บันเทิง ไม่ใช่การฟังแบบซาบซึ้งในสุนทรีย์ ของเพลงขอ</p> <p>ในกลุ่มผู้ชมรุ่นกลางคนขึ้นไป จะมีส่วนร่วมใน การชม เช่น ปรบมือ ทักทายกันอยู่ แต่การมี ส่วนร่วมในกลุ่มวัยรุ่น ถ้าเป็นขอแบบดั้งเดิมจะ หายไปจะไม่ได้ได้รับความสนใจเพราะไม่มี แรงจูงใจแต่จะชอบในช่วงขอแบบประยุกต์ ซึ่ง ไม่สนใจเนื้อหาเน้นความสนุกสนาน</p> <p>ดังนั้น การมีส่วนร่วมยังคงมีอยู่แต่แสดงออก ตามรูปแบบการขอ ซึ่งช่วงพิธีกรรมกับช่วง บันทึกจะแตกต่างกัน</p>

ตารางที่ 6.3 ตารางสรุปคุณลักษณะของเพลงขอในด้านบทบาทหน้าที่

เกณฑ์	สิ่งที่พบ
<p>1. บทบาทหน้าที่ในระดับปัจเจกบุคคล</p> <p>1.1 การพัฒนาตนเอง</p> <p>1.1.1 การฝึกความมานะและอดทน</p> <p>1.1.2 การทบทวนและเพิ่มพูน</p> <p>1.1.3 การฝึกปฏิภาณไหวพริบ</p> <p>1.1.4 การฝึกจินตนาการและความคิดสร้างสรรค์</p>	<p>- โดยเฉพาะช่างซอรุ่นใหม่ที่ต้องใช้ความมานะพยายาม และความอดทนอย่างยิ่งยวด เนื่องจากต้องแบ่งเวลาทั้งหน้าที่หลัก คือการเรียน และเวลาว่างในการมาฝึกขอ</p> <p>ดังนั้นเป็นการฝึกในเรื่องการท่องจำและการจัดแบ่งเวลา มากกว่าฝึกตามวิธีขอแบบเดิม</p> <p>- ช่างซอรุ่นใหม่ที่แม้เกิดในยุคร่วมสมัยแต่ก็ต้องไปหาความรู้ในทันต่อเหตุการณ์ และยังจำเป็นต้องเรียนรู้ขนบการขอในยุคดั้งเดิมบางอย่างเพื่อคงความเป็นอัตลักษณ์เอาไว้</p> <p>ดังนั้น ช่างขอต้องทบทวนและหาความรู้ใหม่ควบคู่กันไป</p> <p>- ช่างซอรุ่นใหม่บางคน ที่แม้ยังไม่มีประสบการณ์มากพอ ก็ต้องอาศัยการฝึกร้องโต้ตอบตามบทขอที่มีผู้แต่งไว้ให้ได้คล่องแคล่ว และหัดหยอดคำเป็นการโต้ตอบ</p> <p>ดังนั้นช่างขอใช้การท่องจำให้คล่องเป็นหลัก โดยความเป็นปฏิภาณกวีหายไป</p> <p>ช่างซอรุ่นใหม่ไม่ได้เกิดการสร้างสรรค์บทขอขึ้นมาใหม่ อาศัยการร้องให้เข้ากับจังหวะและทำนอง จะเป็นรูปแบบร้องท่องจำมาจากเนื้อหาที่นำมาจากช่างซอรุ่นครูทำให้ไม่ได้ใช้ความคิดสร้างสรรค์ในการขอเท่าที่ควร</p> <p>ดังนั้น การเป็นช่างขอที่มีจินตนาการและความคิดสร้างสรรค์จึงลดลง</p>

## ตารางที่ 6.3 (ต่อ)

เกณฑ์	สิ่งที่พบ
<p>1.2 การให้ความรู้</p> <p>1.3 การให้ความบันเทิง</p>	<p>การใช้ทุนทางวัฒนธรรมที่ตนเองสะสมมา ซึ่งนอกจากความรู้เกี่ยวกับประวัติศาสตร์ ศิลปะ วัฒนธรรม และประเพณีของท้องถิ่นที่ยังคงต้องใช้ในการชอช่วงพิธีกรรมแล้ว ยังต้องเพิ่มเติมความรู้เกี่ยวกับเรื่องทั่วไปเหตุการณ์ประจำวัน ข่าวสารบ้านเมืองสอดแทรกด้วย เพื่อให้มีความน่าสนใจ</p> <p>ดังนั้น แม้จะมีความพยายามในการใช้ทุนทางวัฒนธรรมมาต่อสู้ แต่ก็ต้องหาความรู้ใหม่ๆ มาเติมอยู่เสมอ</p> <p>ความบันเทิงยังเป็นเป็นหน้าที่หลัก เป็นลักษณะการผสมผสาน</p> <p>ดังนั้น แม้รูปแบบการให้ความบันเทิงสำคัญมากขึ้นแต่ควรสอดแทรกความรู้ โดยสร้างสรรค์และหาเรื่องราวที่น่าสนใจมาชอ</p>
<p>2. บทบาทหน้าที่ในระดับชุมชน</p> <p>2.1 การสร้างความสัมพันธ์ร่วมกันของคนในชุมชน</p>	<p>เปลี่ยนจากวิถีแบบเกษตรกรรมตามฤดูกาลเป็นลักษณะวิถีชีวิตของคนในเมืองที่ทำงานประจำมากขึ้น โอกาสที่สมาชิกในชุมชนจะได้มาพบปะสังสรรค์กันตามพื้นที่สาธารณะก็น้อยลง เป็นความสัมพันธ์แบบเชิงเดี่ยวคือต่างคนต่างอยู่ โอกาสที่จะได้มาพบปะสังสรรค์ตามงานต่างๆ จึงน้อยลง แต่ก็ยังมีให้เห็นอยู่</p> <p>ดังนั้น ความจำเป็นในการทำหน้าที่นี้จึงลดลง</p>

## ตารางที่ 6.3 (ต่อ)

เกณฑ์	สิ่งที่พบ
<p>2.2 การสอนคนในชุมชน</p> <p>2.3 การสะท้อนวิถีชีวิตและภูมิปัญญาด้านนา</p> <p>3. บทบาทหน้าที่ในระดับสังคม</p> <p>3.1 การบ่งบอกตัวตนและสร้างอัตลักษณ์ร่วม</p> <p>3.1.1 การแต่งชุดพื้นเมือง</p> <p>3.1.2 เครื่องดนตรีประกอบ</p>	<p>สถานภาพโดยเฉพาะช่างซอรุ่นใหม่ แทบจะไม่มีภูมิความรู้ทางกรรม ทำให้ความเป็น “ปราชญ์ชาวบ้าน” หายไป และผู้ชมมีแหล่งความรู้ที่หลากหลายเพิ่มขึ้น ทั้งสื่อมวลชนและสื่อใหม่ แต่ก็จะมีการสอดแทรกคุณธรรม</p> <p>ดังนั้นบทบาทสอนคนในชุมชนจึงลดลง</p> <p>- วิถีชีวิตของผู้คนในชุมชนเปลี่ยนไป และภูมิปัญญาก็ถูกลดทอนและค่อยๆ เลือนหายไป</p> <p>พร้อมช่างซอรุ่นเก่าเนื้อหาจากคำภีร์ทางศาสนา และวรรณกรรมพื้นบ้านที่เกี่ยวข้องกับเรื่องราวที่เกิดขึ้นในวิถีชีวิต ที่ชี้ให้เห็นการดำรงชีวิตและภูมิปัญญาไม่ได้ถูกนำมาใช้</p> <p>ดังนั้นบทบาทด้านนี้จึงลดลง</p> <p>- ไม่เน้นต้องเป็นลักษณะชุดพื้นเมืองเท่านั้น แต่ให้เหมาะสมกับกาลเทศะ</p> <p>ดังนั้น แม้ไม่เน้นแต่ยังคงมีการแต่งอยู่</p> <p>- แทบทุกคณะขอ จะใช้ทั้งเครื่องดนตรีแบบชอดั้งเดิม คือ ปี่จุมกับซิ่ง ควบคู่การใช้เครื่องดนตรีสากล ได้แก่ อิเลคโทน คีย์บอร์ด</p> <p>ดังนั้น แม้จะมีการใช้เครื่องดนตรีทั้งสองรูปแบบแต่จะเน้นไปทางเครื่องดนตรีสากลมากขึ้น</p>

## ตารางที่ 6.3 (ต่อ)

เกณฑ์	สิ่งที่พบ
<p>3.1.3 ภาษาพื้นเมือง</p> <p>3.2 การใช้เป็นสื่อท้องถิ่นในการแสดงอัตลักษณ์เพื่อประโยชน์ด้านธุรกิจหรือการท่องเที่ยว</p> <p>3.3 การใช้เป็นสื่อเพื่อแก้ไขปัญหาสังคม</p>	<p>- ปรับประสานกับภาษาสมัยนิยม เช่น ภาษาไทยภาคกลาง และภาษาอังกฤษ ดังนั้น แม้มิมีภาษาอื่นมาสอดแทรกแต่ยังนิยมใช้ภาษาคำเมืองเป็นหลักอยู่</p> <p>มีการทบทวนและหาลักษณะที่เป็นอัตลักษณ์ของท้องถิ่น เพลงขอได้ถูกนำไปจัดแสดงตามเทศกาลงานของทางจังหวัดเพื่อส่งเสริมเรื่องการท่องเที่ยวมากขึ้น เช่น งานพ้อขุนเม็งราย งานเทศกาลดอกไม้บาน รวมถึงเอกชน ที่จัดงานประชุมสัมมนาต่างๆ ก็มีการว่าจ้างช่างขอให้ไปแสดง เพื่อดึงดูดนักท่องเที่ยว</p> <p>ดังนั้น แม้บทบาทหน้าที่เดิมคงอยู่ แต่การเพิ่มบทบาทหน้าที่ใหม่ก็มีความจำเป็น</p> <p>เป็นการใช้กลยุทธ์ ในการนำกลุ่มเด็กและเยาวชน ที่อยู่ในกลุ่มเสี่ยงหรือไม่มีสมาธิในการเรียนมาฝึกหัดดนตรีพื้นเมือง และถ้าใครมีศักยภาพก็ได้สนับสนุนให้ฝึกหัดขอ ทำให้เด็กใช้เวลาว่างให้เกิดประโยชน์มากขึ้น รวมถึงกลุ่มเด็กที่มีปัญหาอยู่แล้ว ก็ใช้ดนตรีค่อยๆ บำบัด ทำให้เด็กมีจิตใจที่อ่อนโยนขึ้น มีสมาธิ สามารถจดจำและเรียนหนังสือได้มีประสิทธิภาพขึ้น</p> <p>ดังนั้น การเพิ่มบทบาทหน้าที่ใหม่ที่หลากหลาย จะทำให้ซอยังมีความสำคัญ</p>

ตารางที่ 6.4 ตารางสรุปคุณลักษณะของเพลงขอในด้านการต่อรอง

เกณฑ์	สิ่งที่พบ
1. การต่อรองกับผู้ว่าจ้าง	<p>1. ผู้ว่าจ้างในยุคนี้ไม่จำเป็นต้องรู้จักช่างขอเหมือนในอดีต วิธีการติดต่อโดยอาจติดต่อช่างขอด้วยตนเอง หรือติดต่อผ่านคนที่รู้จักช่างขอ ใช้วิธีหาข้อมูลจากสื่อสมัยใหม่</p> <p>2. ช่างขอต่อรองกับผู้ว่าจ้างในลักษณะ “คนเลือกงาน” ได้น้อยลง และเจ้าภาพจะต่อรองได้มากขึ้น ในการขอให้คณะขอ แคมคนตรีประยุกต์ เช่น ลูกทุ่งคำเมือง ในช่วงท้ายของการแสดงให้ด้วย ซึ่งโดยปกติคณะขอก็ยินดีแถมให้</p> <p>3. อำนาจในการต่อรองของช่างขอลดลง เนื่องจากลักษณะเพลงขอของเชิงรายจึงยังคงเป็นสื่อเฉพาะพื้นถิ่น ทำให้ไม่มีมูลค่าเชิงพาณิชย์สำหรับนายทุนมากนัก เนื่องจากไม่สามารถจัดจำหน่ายแพร่หลายได้</p> <p>4. ช่างขอรุ่นใหม่ ยังต้องอาศัยบารมีของช่างขอรุ่นเก่า ในการต่อรองเพื่อรับงานแสดงร่วมกัน โดยแบ่งงานตามช่วงเวลาในการแสดงซึ่งช่างขอรุ่นใหม่จำเป็นต้องสังสมประสบการณ์ในการทำงาน เพื่อสร้างชื่อเสียงในการต่อรองต่อไปในอนาคต</p> <p>5. ช่างขอยังสามารถใช้การต่อรองกับผู้ว่าจ้างผ่านสื่อ เนื่องจากจะมีการนำผลงานการแสดงของตนเองและคณะไปเผยแพร่ทางสื่อออนไลน์ เพื่อให้ผู้ว่าจ้างได้เห็นฝีมือ เพื่อเลือกช่างขอที่ถูกใจทำให้ช่างขอก็สามารถต่อรองเรื่องค่าตัวได้อย่างเหมาะสม</p> <p>ดังนั้น แม้อำนาจในการต่อรองจะลดลง แต่มีความพยายามหาช่องทางใหม่ๆ เพื่อเพิ่มมูลค่าในการต่อรอง</p>

## ตารางที่ 6.4 (ต่อ)

เกณฑ์	สิ่งที่พบ
2. การต่อรองกับผู้ชม	<p>- ทัศนียภาพของผู้ชมเปลี่ยนแปลงไป การต่อรองของผู้ชมเริ่มมีมากขึ้นแม้จะฟังรู้เรื่องบ้างไม่รู้เรื่องบ้าง แต่ผู้ชมก็จะเลือกช่างชอที่ชอบเป็นหลัก จึงทำให้อำนาจในการต่อรองของช่างชอลดลง</p> <p>ดังนั้น ช่างชอเลือกต่อรองกับผู้ชมโดยการนำเสนอเนื้อหาที่เน้นความสนุกสนาน แต่สาระความรู้จะลดลง</p>
3. การต่อรองกับทางรัฐ/ราชการ	<p>1. ความสัมพันธ์ระหว่างหน่วยงานรัฐและช่างชอเป็นไปในลักษณะช่วยเหลือเกื้อกูลซึ่งกันและกันมากขึ้น โดยเฉพาะในช่วงที่รัฐได้ให้ความสำคัญต่อสื่อพื้นบ้านเพื่อนำมาใช้ในการสื่อสารเพื่อการพัฒนา สะท้อนให้เห็นศักยภาพที่เข้าไปต่อรองกับทางราชการ</p> <p>2. ช่างชอเข้าไปเป็นวิทยากร/ ครูภูมิปัญญาระดับจังหวัดให้กับหน่วยงานรัฐ หรือสามารถสร้างสรรค์เพลงชอให้เป็นสื่อพื้นบ้านในการรณรงค์ของรัฐ แสดงให้เห็นถึงอำนาจในการต่อรองของช่างชอในเวทีใหม่ๆ</p> <p>ดังนั้นเป็นการต่อรองแบบช่วยเหลือเกื้อกูลกัน</p>
4. การต่อรองกับสื่อมวลชน	<p>สื่อท้องถิ่นยังไม่ค่อยเห็นความสำคัญในการส่งเสริมงานด้านศิลปวัฒนธรรมแต่ก็ยังมีการนำไปใช้ในการเผยแพร่งาน</p> <p>ดังนั้น การต่อรองเป็นไปในลักษณะแบบเกื้อกูลซึ่งกันและกัน</p>

ตารางที่ 6.4 (ต่อ)

เกณฑ์	สิ่งที่พบ
5. การต่อรองระหว่างกลุ่มช่างขอ	<p>- เป็นการอาศัยบารมี ความมีชื่อเสียงของช่างขอครู ที่ตนเองเป็นศิษย์ เป็นใบเบิกทางและใช้เนื้อเพลงขอที่พ่อครูได้แต่งไว้มาขอ เพราะเป็นที่ยอมรับมา ถ้าเอ่ยชื่อว่าเป็นศิษย์พ่อครูก็จะได้รับความเกรงใจ และเชื่อถือมากขึ้น</p> <p>ดังนั้น การต่อรองเป็นไปในลักษณะถ้อยที่ถ้อยอาศัย และรวมตัวกันเพื่อเพิ่มอำนาจในการต่อรองกับภายนอก</p>

ตารางที่ 6.5 ตารางสรุปคุณลักษณะของเพลงขอในด้านเครือข่ายและรูปแบบความสัมพันธ์

เกณฑ์	สิ่งที่พบ
1. เครือข่ายภายใน	<p>- มีการผลิตซ้ำความเชื่อ/ความศรัทธาและการเคารพครูผ่านการจัดให้มีพิธีไหว้ครู ซึ่งเป็นงานสำคัญประจำปี ที่ช่างขอจะขาดไม่ได้ โดยเป็นการมารวมตัวกันเพื่อแสดงความเคารพและรำลึกถึงพระคุณครู ไม่ว่าจะครูจะยังอยู่หรือเสียชีวิตไปแล้ว</p> <p>ดังนั้น เครือข่ายระหว่างครูชอกับลูกศิษย์ยังมีความพยายามเกาะเกี่ยวไว้</p>
1.1 เครือข่ายระหว่างครูชอกับลูกศิษย์	
1.2 เครือข่ายระหว่างช่างขอ	
	<p>- ความพยายามร่วมกันในการเพื่อจัดตั้งเครือข่ายให้เป็นรูปธรรมในรูปแบบ “สมาคม” อย่างเป็นทางการตามกฎหมายขึ้นมา ที่มีคณะกรรมการบริหารเป็นช่างขอด้วยตนเอง ซึ่งเป็นลักษณะความสัมพันธ์ที่พึ่งพาอาศัยซึ่งกันและกัน</p> <p>ดังนั้น เป็นความพยายามในการช่วยเหลือเกื้อกูลกันและสร้างอำนาจในการต่อรอง</p>



## ตารางที่ 6.5 (ต่อ)

เกณฑ์	สิ่งที่พบ
<p>1.3 เครื่องข่ายผู้ชม</p> <p>1.4 เครื่องข่ายระหว่างช่างชอกับผู้ชม</p>	<p>- เครื่องข่ายใหม่ๆ ของผู้ชมปัจจุบันมาจากลักษณะที่เรียกว่า “ญาติธรรม” เนื่องจากส่วนใหญ่พื้นที่ที่จัดแสดงชอจะอยู่ในวัด การได้ไปทำบุญที่วัดจึงทำให้เกิดการพบปะพูดคุยติดต่อสื่อสารกัน และให้ข้อมูลเรื่องชอกัน ดังนั้น เครื่องข่ายใหม่ๆ เช่น ทางธรรม เป็นเครื่องข่ายที่มีบทบาทเพิ่มมากขึ้น</p> <p>1. การสื่อสารผ่านสื่อที่ทำให้ผู้รับชมสามารถมีปฏิสัมพันธ์ต่อการแสดงได้ โดยรูปแบบอาจมีการปรับเปลี่ยนไป เช่นเป็นการสื่อสารผ่านสื่อสมัยใหม่</p> <p>2. พบว่าเครื่องข่ายระหว่างช่างชอกับผู้ชมของเพลงชอ โดยเฉพาะคนพื้นเมืองที่ไปอยู่อาศัยต่างถิ่น ที่ยังคงมีการรวมกลุ่มกันจัดกิจกรรมงานบุญประเพณีตามรูปแบบความเชื่อของชาวล้านนา ก็จะคิดว่าจ้างช่างชอที่เคยให้ไปจัดแสดงประจำไปแสดง</p> <p>ดังนั้น จำเป็นต้องมีวิธีการสื่อสารรูปแบบใหม่ๆ ที่เหมาะสมกับผู้ชม</p>

## ตารางที่ 6.5 (ต่อ)

เกณฑ์	สิ่งที่พบ
<p>2. เครื่อง่ายภายนอก</p> <p>2.1 เครื่อง่ายกับทางรัฐ/ ราชการ</p> <p>2.2 เครื่อง่ายพระสงฆ์</p>	<p>เครื่อง่ายภาครัฐกลายเป็นเครื่อง่ายใหญ่ที่มองเห็นศักยภาพของเพลงขอ ประกอบกับนโยบายการศึกษาที่หันมาให้ความสนใจกับภูมิปัญญาท้องถิ่น ทำให้หน่วยงานราชการ ไม่ว่าจะเป็น สถาบันการศึกษาทั้งระดับอุดมศึกษา มัธยมศึกษา และประถมศึกษา รวมถึงหน่วยงานปกครองส่วนท้องถิ่น คือ อบต.และเทศบาล</p> <p>ดังนั้น ช่างขอต้องพยายามกระชับความสัมพันธ์ แต่แม้จะเป็นเครื่อง่ายที่สำคัญกลับไม่ได้รับการสนับสนุนเท่าที่ควร</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. เข้ามาให้การสนับสนุนทางด้านทุนทรัพย์ ช่วยสร้างขวัญกำลังใจ และเป็นศูนย์รวมจิตใจให้กับกลุ่มช่างขอ</li> <li>2. เป็นผู้มีบทบาทสำคัญต่อการเป็นผู้นำความคิดเห็นของศรัทธาญาติโยม/ กรรมการวัด ในการว่าจ้างให้มีการแสดงขอ</li> </ol> <p>ดังนั้นเครื่อง่ายพระสงฆ์จะมีส่วนรักษาความสัมพันธ์ในทางธรรมของเพลงขอ</p>

ตารางที่ 6.6 ตารางสรุปคุณลักษณะของเพลงขอในด้านการบริหารจัดการ

เกณฑ์	สิ่งที่พบ
1. การจัดการตนเอง	<p>- ผู้ที่สนใจเรียนขอสามารถใช่วิธีการแบบครูปักหลัก จำ โดยศึกษาผ่านสื่อรูปแบบใหม่ๆ เช่น ดูจากยูทูป (You Tube) ได้สามารถจัดการเวลาและวินัยต่อตนเองในการฝึกฝนตามสะดวก</p> <p>ดังนั้น แม้ช่างขอจะจัดการตนเองรูปแบบใหม่ได้ แต่จะไม่ได้เรียนรู้วิถีขอซึ่งเป็นหัวใจหลัก</p>
2. การจัดการสมาชิกในวง	<p>รูปแบบความสัมพันธ์ของคนในคณะจะไม่ใช้ลักษณะนายจ้างกับลูกจ้าง แต่มีรูปแบบความสัมพันธ์ เสมือนญาติพี่น้อง ช่วยเหลือเกื้อกูลพึ่งพาซึ่งกันและกัน ใช้วิธีการซื้อใจ ทำให้สมาชิกมีความเกรงอกเกรงใจ สามารถขอความช่วยเหลือกัน</p> <p>ได้</p> <p>ดังนั้น เป็นการให้ความสำคัญของสมาชิกอยู่กันฉันท์พี่น้องอย่างเกื้อกูลกัน</p>
3. การจัดการเรื่องรูปแบบการแสดง	<p>การบริหารจัดการรูปแบบการแสดงในยุคนี้ มีความซับซ้อนขึ้น เนื่องจากต้องคำนึงถึงความต้องการของผู้จ้างหรืองานที่แสดง ซึ่งปัจจุบัน จะต้องมีความหลากหลายให้เลือก อาจจะมีทั้ง ซอปีแบบดั้งเดิม ละครขอ และซอสดริง</p> <p>ดังนั้น ต้องมีความหลากหลายของรูปแบบการแสดงให้เลือก</p>
4. การจัดการเรื่องอุปกรณ์ประกอบการแสดง	<p>การบริหารจัดการอุปกรณ์ประกอบการแสดงทำได้ 2 รูปแบบคือ คณะขอจัดซื้อเครื่องดนตรีและเครื่องเสียงมาใช้ใช้งานเอง และใช้วิธีการเช่า ซึ่งส่วนใหญ่จะใช้วิธีการเช่าเนื่องจากเครื่องดนตรีมีราคาแพง อาจไม่คุ้มกับการลงทุน และอีกเหตุผลคือไม่ต้องมีค่าใช้จ่ายในการบำรุงรักษา</p>

## ตารางที่ 6.6 (ต่อ)

เกณฑ์	สิ่งที่พบ
5. การบริหารจัดการเรื่องรายได้	<p>ดังนั้น การจัดการอุปกรณืคำนึงถึงความเหมาะสมกับทุนทรัพย์และความคุ้มทุน</p> <p>- แม้จะใช้หลักการแบ่งอย่างเท่าเทียมกัน แต่ในความเป็นจริง ก็จะมีเงื่อนไขที่แต่ละคณะนำมาใช้จัดสรรรายได้แตกต่างกันอยู่บ้าง ขึ้นอยู่กับ สถานภาพ บทบาทหน้าที่ และความมีชื่อเสียงของช่างชอ</p> <p>ดังนั้น แม้คำนึงถึงความเป็นธรรม แต่ก็เป็นที่ยอมรับในกลุ่ม/คณะว่าสัดส่วนรายได้จะขึ้นอยู่กับปริมาณงานที่รับผิดชอบ</p>

จากตารางสรุปการวิเคราะห์ห้คุณลักษณะของเพลงชอทั้ง 6 ด้านในยุคชอแบบประยุกต์ ได้ข้อค้นพบที่สำคัญ คือเมื่อเปรียบเทียบกับสองยุคที่ผ่านมา ยุคนี้ เพลงชอของจังหวัดเชียงรามีการปรับตัวมากที่สุด และเป็นการปรับเปลี่ยนไปที่ระดับแก่น เช่น ภาษา การแต่งกาย เครื่องดนตรี คุณค่าและความหมายที่แฝงในเนื้อหาตามความเชื่อของล้านนาเนื่องจากแรงกระแทกจากกระแสโลกาภิวัตน์เทคโนโลยีและสื่อทันสมัยมีอิทธิพลต่อสังคมอย่างหนักหน่วง ทำให้การดำรงอยู่ต่อไปในอนาคตเป็นเรื่องที่น่าเป็นห่วงอย่างยิ่งซึ่งรูปแบบที่ช่างชอเลือกในการสืบทอดคือการปรับตัวแบบการผสมผสาน (hybridization) เป็นส่วนใหญ่และเป็นการปรับโดยเจ้าของวัฒนธรรม

ทั้งนี้พบว่าสัดส่วนของการผสมผสานเริ่มไม่สมดุลกับการเปลี่ยนแปลงใหม่ๆ ที่เกิดขึ้นตามยุคสมัย แม้การชอแบบดั้งเดิมจะยังคงมีแสดงอยู่ในตอนเช้า ช่วงพิธีกรรม แต่พบว่าส่วนผสมที่เป็นชอแบบประยุกต์ในหลากหลายลักษณะ กลับมีความเข้มข้นขึ้นซึ่งหากปล่อยให้มีการปรับตัวตามธรรมชาติ (by nature) อย่างนี้ต่อไป แม้คุณลักษณะที่มองเห็นได้ภายนอกได้แก่ รูปแบบ จะดูเหมือนเป็นการสร้างทางเลือกให้กับผู้ชมเพื่อให้เพลงชออยู่รอด แต่จะส่งผลต่อคุณลักษณะที่สะท้อนถึงคุณค่าและความหมายซึ่งเป็นส่วนรากของเพลงชอ นั่นคือ ความเป็นล้านนาผ่านทำนอง เพลงชอจะเลือนหายไปโดยที่คนรุ่นต่อไปแทบจะไม่เข้าใจและไม่รู้ว่าเพลงที่ได้ยินมีที่มาจากทำนองเพลงชอหรือการใช้ภาษาคำเมืองล้านนาแบบโบราณซึ่งเป็นอัตลักษณ์ดั้งเดิมซึ่งถูกแทนที่ด้วยภาษาสมัยนิยมมากยิ่งขึ้นจนเกรงว่า ภาษาและวรรณกรรมล้านนาจะไม่มีผู้เห็นคุณค่าและอาจสูญหายไปในที่สุด

นอกจากนี้ช่องว่างของความรู้การสื่อความหมายซึ่งเปรียบเสมือนลำต้นที่เชื่อมต่อรากและดอก ผล ให้ยื่นหยักอยู่ได้ระหว่างช่วงซอว์นอวาโตกับผู้ชมรุ่นใหม่เพิ่มมากขึ้น เนื่องจากความรู้ที่ช่างซอว์นอวาโตเคยมีอาจไม่สนองรสนิยม บทบาทความเป็นปราชญ์ชาวบ้านจึงไม่มีความหมายอีกต่อไปเนื่องจากเน้นเนื้อหาทางโลกเพื่อความบันเทิงเป็นหลักและสามารถแสดงในวาระโอกาสที่หลากหลายในเชิงพาณิชย์ ทำให้ช่างซอมีอำนาจในการต่อรองน้อยลง และปรับเปลี่ยนบทบาทตนเองไปตามลักษณะความต้องการของกระแสโลกอย่างไร้จุดยืนและทิศทางแม้จะมีแรงเกาะเกี่ยวความเชื่อ/การเคารพครูผ่านพิธีกรรมไหว้ครูที่ศักดิ์สิทธิ์อยู่ แต่ก็ไม่เคร่งครัดเหมือนยุคก่อน บทบาทหน้าที่ในยุคก่อนสืบเนื่องมาแต่ก็คลี่คลายไปไม่น้อย

อย่างไรก็ดีแม้มีความพยายามสร้างเครือข่ายระหว่างช่างซอในรูปแบบสมาคมช่างปีซอระดับจังหวัด เพื่อต่อรองกับหน่วยงานที่เกี่ยวข้อง เช่น หน่วยงานภาครัฐบุคคล/หน่วยงานธุรกิจที่ยังคงเห็นความสำคัญของการใช้สื่อเพลงซอเพื่อส่งเสริมภาพลักษณ์ด้านการท่องเที่ยวของจังหวัดและเชิงพาณิชย์ แต่ก็ยังเพิ่งเริ่มต้น โดยเครือข่ายที่เข้ามามีบทบาทมากขึ้น ได้แก่ เครือข่ายพระสงฆ์ ที่เห็นคุณค่าและสนับสนุนให้มีการแสดงซอในช่วงพิธีกรรมงานสำคัญทางศาสนาอย่างต่อเนื่อง เสมือนเป็นการรักษาความสัมพันธ์ทางธรรมที่เพลงซอสามารถเป็นสื่อไว้ โดยการบริหารจัดการที่มีประสิทธิภาพในยุคที่ความต้องการของผู้ชมมีความซับซ้อน และให้สอดคล้องกับความต้องการของผู้ว่าจ้างยังมีความจำเป็นอย่างยิ่งในการให้เพลงซอดำรงอยู่ได้

## บทที่ 7

### ผลการศึกษาเปรียบเทียบการปรับตัวของเพลงขอ

จาก วัตถุประสงค์การวิจัยในข้อที่ 1 เพื่อศึกษาเปรียบเทียบสถานภาพการปรับตัวของ เพลงขอจังหวัดเชียงรายตามพัฒนาการในยุคสมัยที่แตกต่างกัน จากอดีตมาจนถึงปัจจุบัน ตั้งแต่ยุค ขอแบบดั้งเดิมยุคขอปะทะสื่อมวลชน และยุคขอแบบประยุกต์ ตามคุณลักษณะการปรับตัว 6 ด้าน ประกอบด้วยด้านเนื้อหาและรูปแบบ ด้านกระบวนการสื่อสารในการแสดง ด้านบทบาทหน้าที่ด้านการ ต่อรองด้านเครือข่าย และด้านการบริหารจัดการซึ่งเป็นการปรับตัวโดยเจ้าของวัฒนธรรมนั้น สามารถประมวลและนำมาสรุปข้อค้นพบได้ดังต่อไปนี้

#### 7.1 คุณลักษณะด้านรูปแบบและเนื้อหา

ในการวิจัยนี้ เป็นการศึกษาโดยพิจารณาจากแนวคิด “ต้นไม้แห่งคุณค่า” ที่เปรียบสื่อ พื้นบ้านเป็นดั่งต้นไม้ที่มีองค์ประกอบสำคัญส่วนที่อยู่เหนือพื้นผิวดินและส่วนที่อยู่ใต้ดินซึ่ง ประกอบเข้าด้วยกันเสมือนรูปแบบและเนื้อหาของเพลงขอ ดังนั้น การวิเคราะห์องค์ประกอบด้าน รูปแบบและเนื้อหาจำเป็นต้องอาศัยการวิเคราะห์องค์ประกอบของเพลงขอทั้งส่วนที่มองเห็น (Visible Part) ซึ่งเปรียบเสมือนส่วนที่เป็นลำต้นดอก ผล ใบ สามารถมองเห็นจับต้องสัมผัส ได้เปรียบได้กับส่วนที่เป็นรูปแบบ (Form) ของสื่อพื้นบ้าน กับส่วนที่มองไม่เห็น (InvisiblePart) ได้แก่ ส่วนที่เป็นรากซึ่งไม่สามารถสังเกตเห็นได้ อาจต้องใช้การตีความวิเคราะห์จึงจะเข้าใจเปรียบ ได้กับส่วนที่เป็นเนื้อหา แสดงถึง คุณค่าความหมาย ตัวตน

โดยสามารถพิจารณาได้จากตารางสรุปผลการวิจัยด้านรูปแบบและเนื้อหา ดัง รายละเอียดต่อไปนี้

ตารางที่ 7.1 ตารางสรุปข้อค้นพบพบและการปรับตัวเปรียบเทียบกับ 3 ยุคในด้านรูปแบบและเนื้อหา

เกณฑ์	ข้อค้นพบ			การปรับตัว
	ยุคขอแบบดั้งเดิม	ยุคขอปะทะสื่อมวลชน	ยุคขอแบบประยุกต์	
<p>1. ส่วนที่มองเห็น</p> <p>1.1 ดอก ผล ใบ</p> <p>1.1.1 การแสดงขอ</p>	<p>การแสดงขอเป็นการขับลำนำโดยนำเรื่องเล่าหรือวรรณกรรมแบบมุขปาฐะที่มีการบอกเล่าแบบปากต่อปากสืบทอดกันมาในท้องถิ่น มาร้องประกอบทำนองในลักษณะเพลงพื้นบ้านและใช้เครื่องดนตรีพื้นบ้าน ได้แก่ ปี่จุมและขอ บรรเลงประกอบ</p>	<p>1. การแสดงผ่านสื่อมวลชน โดยช่างชอที่พัฒนาศักยภาพของตนเองให้ทันสมัย ก็จะมีโอกาสได้รับการว่าจ้างให้ชอออกอากาศทางสถานีวิทยุหรือสถานีโทรทัศน์มากยิ่งขึ้น</p> <p>2. การระมัดระวังเรื่องการใช้คำชอให้มีเนื้อหาที่เหมาะสมกับผู้ฟังทุกเพศทุกวัย ไม่ชอหยาบ</p> <p>3. การนำเครื่องเสียมมาขยายเสียงเครื่องดนตรีพื้นเมือง</p>	<p>1. การแสดงโดยการนำเครื่องดนตรีสมัยใหม่ที่เป็นสากลนิยม เช่น คีย์บอร์ด อิเล็กโทน กีตาร์ มาบรรเลงประกอบในการควบคุมจังหวะให้มีความเร็ว กระชับ และคลิกยิ่งขึ้น ทำให้ผู้ชมสามารถมีอารมณ์ร่วมและเต้นประกอบการแสดง</p> <p>2. ช่างชอที่จัดไปแสดงในงานยุคนี้ส่วนใหญ่ทางคณะก็จะจัดไป 2 คู่ ได้แก่ช่างชอรุ่นเก่าที่จะขอแบบดั้งเดิมในช่วงเช้า และช่างชอรุ่นใหม่ที่จะเปลี่ยนเป็นขอแบบประยุกต์หรือชอสดริงในช่วงบ่าย</p> <p>3. บางคณะก็จะมีหางเครื่องประกอบการชอ</p>	<p>- การแสดงขอมีความสัมพันธ์กับเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบ โดยการแสดงจะถูกปรับให้เหมาะกับช่องทาง(พื้นที่และโอกาส) ในการเผยแพร่และรสนิยมของผู้ชม</p>

ตารางที่ 7.1 (ต่อ)

เกณฑ์	ข้อค้นพบ			การปรับตัว
	ยุคชอแบบดั้งเดิม	ยุคชอปะทะสื่อมวลชน	ยุคชอแบบประยุกต์	
1.1.2 สถานที่ในการแสดง	<p>1. แสดงในสถานที่ที่เรียกว่า “ผามชอ” โดยเป็นส่วนหนึ่งของพิธีกรรมศักดิ์สิทธิ์ประจำงาน เป็นพื้นที่ทางธรรมในช่วงเช้า เพื่อประกอบพิธี ส่วนในช่วงบ่ายหรือค่ำ ผามชอก็จะกลายเป็นพื้นที่ทางโลกเพื่อให้ความบันเทิง</p> <p>2. มีลักษณะเรียบง่าย ไม่เน้นความคงทนมาก</p>	<p>- ขยายสถานที่แสดงไปตามสื่อมวลชนมากขึ้น ทั้งโทรทัศน์และวิทยุ โดยเฉพาะทางสื่อวิทยุ ที่นิยมจ้างช่างชอไปร้องออกอากาศ ทั้งจัดรายการสดและอัดเทปรายการ</p>	<p>1. ส่วนใหญ่เวทีต้องมีขนาดใหญ่ มีความมั่นคงแข็งแรง มากขึ้น เพื่อรองรับ วงสดริงและเครื่องเสียง</p> <p>2. การแสดงผ่านสื่อวิทยุและโทรทัศน์น้อยลง แต่มีการนำเผยแพร่ผ่านทางสื่อใหม่มากขึ้น</p>	<p>การแสดงชอจะไม่จำกัดสถานที่ที่สามารถปรับเปลี่ยนสถานที่ให้เหมาะสมกับลักษณะของการแสดงได้</p>



ตารางที่ 7.1 (ต่อ)

เกณฑ์	ข้อค้นพบ			การปรับตัว
	ยุคขอแบบดั้งเดิม	ยุคขอปะทะสื่อมวลชน	ยุคขอแบบประยุกต์	
1.1.3 การแต่งกาย	<p>1. การแต่งกายด้วยชุดพื้นเมืองที่เรียบง่าย</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- ผู้ชาย นิยมใส่เสื้อหม้อฮ่อม กางเกงสะดอ หรือกางเกงสุภาพ และคาดผ้าขาวม้า</li> <li>- ผู้หญิง นิยมชุดผ้าซิ่นตามแบบพื้นเมืองหรือชุดที่ตัดเย็บด้วยผ้าพื้นเมือง</li> </ul> <p>2. มีความเป็นเอกลักษณ์ บ่งบอกถึงความเป็น ล้านนา</p>	<p>1. ทางสื่อวิทยุสามารถแต่งตัวตามสบายเนื่องจากใช้การสื่อสารผ่านเสียง ไม่เห็นหน้าตาและวิธีอวดเสียงลงเทปจากที่บ้านช่าง</p> <p>2. ทางสื่อโทรทัศน์จะประณีตเรื่องการแต่งกายที่บ่งบอกความเป็นเอกลักษณ์ของท้องถิ่นล้านนา</p>	<p>- คำนึงถึงลักษณะความเป็นทางการของงานส่วนมากจะไม่มีพิธีพิถันมากนัก ถ้าเป็นงานพิธีการที่ขอรูปแบบดั้งเดิมก็ยังคงนิยมแต่งกายที่บ่งบอกความเป็นพื้นเมืองล้านนาอยู่ แต่จะปรับการแต่งกายให้ทันสมัยในการขอซึ่ง/ขอสตรีง</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- นิยมแต่งกายปรับตามกาลเทศะเน้นความเรียบง่าย</li> <li>- ช่างขอจะมีวิจารณญาณในการแต่งกายให้เหมาะกับลักษณะงานที่ไปแสดง</li> </ul>

ตารางที่ 7.1 (ต่อ)

เกณฑ์	ข้อค้นพบ			การปรับตัว
	ยุคขอแบบดั้งเดิม	ยุคขอปะทะล้อมวลชน	ยุคขอแบบประยุกต์	
1.1.4 การฟ้อนประกอบการขอ	<p>1. การฟ้อนจะมีเนื้อหาสัมพันธ์กับวิถีชีวิตของผู้คนในท้องถิ่น</p> <p>2. ทำฟ้อนที่นิยม ได้แก่ ทำสอดสร้อยมาลา ฟ้อนเงี้ยว ฟ้อนบันฝ้าย เป็นต้น</p> <p>3. วัตถุประสงค์นอกจากให้ความเพลิดเพลินแล้ว ยังใช้เป็นวิธีการขอเงินจากผู้ชม ซึ่งเป็นธรรมเนียมปฏิบัติสืบทอดกันมา</p>	<p>เมื่อแสดงออกสื่อจะไม่สามารถฟ้อนเพื่อขอเงินอย่างโจ่งแจ้งเหมือนการฟ้อนในงานได้ แต่ก็อาจจะมีการฟ้อนตามธรรมเนียมและอารมณ์พาไปของช่างขอ</p>	<p>1. มีการเรียนรู้และปรับตัวตามสถานการณ์ ไม่นับการฟ้อนเป็นกิจลักษณะเหมือนในสมัยก่อน จะมีการฟ้อนให้เกียรติผู้ที่ให้เงินระหว่างกำลังขอยู่</p> <p>2. ถ้าเป็นช่วงขอประยุกต์หรือขอสดจริง จะมีการปรับเปลี่ยนการฟ้อนเป็นการเดินตามแบบสมัยนิยมแทน</p>	<p>- เมื่อวิถีชีวิตผู้ชมเปลี่ยนความหมาย และความสำคัญของการฟ้อนก็ถูกรับลดบทบาทและเปลี่ยนรูปแบบให้พอเป็นพิธีและครบตามองค์ประกอบของการแสดงขอที่ควรจะมี</p>

ตารางที่ 7.1 (ต่อ)

เกณฑ์	ข้อค้นพบ			การปรับตัว
	ยุคขอแบบดั้งเดิม	ยุคขอปะทะสื่อมวลชน	ยุคขอแบบประยุกต์	
1.1.5 เครื่องดนตรีประกอบการแสดง	- การใช้เครื่องดนตรีพื้นเมือง ได้แก่ ปี่ เรียกว่า “วงปี่จุม” ซึ่งถ้าหากใช้ปี่ 3 เลา ประกอบด้วย ปี่แม่ ปี่กลาง ปี่ก้อย จะเรียกว่าปี่จุม 3 ถ้าใช้ปี่ 4 เลา คือ ปี่แม่ ปี่กลาง ปี่ก้อย ปี่ตัด ก็เรียกว่า ปี่จุม 4 และถ้าเอา “ซิ่ง” มาร่วมบรรเลงด้วยเพื่อช่วย “อุ้มเสียง” ให้เกิดความไพเราะยิ่งขึ้นก็จะเรียกว่า ปี่จุม 5	1. การนำเครื่องเสียง เข้ามาช่วยทำให้บรรยากาศการชมมีความคึกคัก ดึงดูดความสนใจได้มากยิ่งขึ้น ทั้งนี้เพื่อบรรเทาความบันเทิงแก่ผู้ชมเพราะสามารถร้องและเต้นตามได้ 2. การใช้ไมโครโฟนและเครื่องขยายเสียงประกอบในการขอ เพื่อให้เกิดเสียงดังสร้างความคึกคักเร้าใจแข่งกับเครื่องดนตรีสมัยใหม่	1. การนำเครื่องดนตรีสากลประเภทอิเล็กทรอนิกส์มา หรือคีย์บอร์ดมาประกอบการขอ ให้จังหวะเป็นสากล 2. การใช้วิธีอัดเฉพาะเสียงทำนองดนตรีบรรเลงลงแผ่นซีดี แล้วนำไปเปิดประกอบการร้องขอให้เข้าจังหวะ	มีการปรับตัวโดยเพิ่มชนิดของเครื่องดนตรีที่เป็นสากลเข้ามาใช้ประกอบการขออย่างชัดเจนและมีการนำเทคโนโลยีการบันทึกเสียง มาปรับใช้แทนการใช้นักดนตรีบรรเลงสด ทั้งนี้เพื่อความคล่องตัวในการรับงานและเหมาะสมกับค่าใช้จ่าย

ตารางที่ 7.1 (ต่อ)

เกณฑ์	ข้อค้นพบ			การปรับตัว
	ยุคขอแบบดั้งเดิม	ยุคขอปะทะสื่อมวลชน	ยุคขอแบบประยุกต์	
<p>1.2 ลำต้น</p> <p>- ความรู้เกี่ยวกับเพลงขอ</p>	<p>- การเชื่อมต่อความรู้/ความเข้าใจร่วมกัน เกี่ยวกับการขอระหว่างช่างขอกับผู้ชมผ่านการเรียนรู้จากประสบการณ์ร่วมกัน โดยการมีปฏิสัมพันธ์แบบเห็นหน้าเห็นตากันเป็นการยึดโยงให้เพลงขอมีคุณค่า และความหมาย ตามแบบวิถีชาวล้านนา</p>	<p>1. การปรับการสื่อความหมายด้านความรู้ ความเข้าใจให้แก่ผู้ชมผ่านสื่อมวลชน เป็นการเพิ่มโอกาสให้ผู้ชมซึ่งมีลักษณะเป็นมวลชนเข้าถึงข้อมูลง่ายขึ้น ซึ่งเนื้อหาที่จะมีความหลากหลายและทันสมัยขึ้น</p> <p>2. การลดความเคร่งครัดเรื่องความถูกต้องในแง่วรรณศิลป์ลงไป เพื่อเอาใจผู้ชมและรักษาความนิยม รวมถึงการสร้างมูลค่าเพิ่มให้แก่ช่างขอ</p>	<p>- ช่องว่างของการสื่อความหมายที่เป็นสาระสำคัญของเพลงขอระหว่างช่างขอรุ่นเก่ากับผู้ฟังรุ่นใหม่จะเพิ่มมากขึ้น เนื่องจากความรู้แห่งยุคมีการเปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็ว ความรู้แบบเดิมไม่ตอบสนองรสนิยมและผู้ชมมีทางเลือกในการเปิดรับสื่อได้ หลากหลายขึ้น</p>	<p>ความรู้เกี่ยวกับความหมายและคุณค่าของเพลงขอที่แท้จริงค่อยๆ หายไป เนื่องจากไม่ถูกถ่ายทอดตาม “วิถีขอ” จากครูชอถึงศิษย์และไม่สามารถสอดแทรกความรู้ในความหมายและคุณค่าเกี่ยวกับขอในการแสดงจากช่างชอถึงผู้ชมจากรุ่นสู่รุ่นได้</p>

ตารางที่ 7.1 (ต่อ)

เกณฑ์	ข้อค้นพบ			การปรับตัว
	ยุคขอแบบดั้งเดิม	ยุคขอปะทะล้อมวลชน	ยุคขอแบบประยุกต์	
<p>2. ส่วนที่มองไม่เห็น</p> <p>2.1 ราก</p> <p>2.1.1 ความเชื่อ/ศรัทธา/ การเคารพครูผ่าน พิธีกรรม</p>	<p>1. การไหว้ครูขอ</p> <p>- เป็นพิธีกรรมเพื่อรำลึกถึงพระคุณและแสดงความกตัญญูครูที่สอนวิชาขอ ทั้งที่ยังอยู่และล่วงลับ จัดขึ้นเป็นประจำทุกปีๆละครั้ง</p> <p>2. การไหว้ครูก่อนขอหรือการขึ้นครู</p> <p>- เป็นพิธีกรรมเพื่อแสดงความเคารพครูที่ได้สั่งสอนให้คุ้มครองสามารถจับขอได้อย่างลื่นไหล ไม่ติดขัด คิดคำขอได้อย่างฉับไว มีปฏิภาณไหวพริบ มีเสน่ห์เป็นที่ชื่นชอบ ไม่มีอุปสรรค และความ</p>	<p>1. การลดรูปแบบของพิธีกรรมลงให้เหมาะสมกับเวลาที่จำกัดของล้อมวลชนแต่ละประเภท</p> <p>2. ไม่นิยมนำพิธีกรรมไปประกอบในการแสดงขอผ่านสื่อ โดยพิธีกรรมที่ยังปฏิบัติกันอยู่ก็คือการไหว้ครูก่อนขอ แต่ก็ได้ลดขั้นตอนลง</p>	<p>พิธีกรรมที่เกิดจากความเชื่อ ความศรัทธา ความกตัญญูรู้คุณ และเป็นการแสดงถึงสัมพันธภาพที่ดีระหว่างช่างขอ ซึ่งได้แก่ “การไหว้ครู” ที่ได้ยึดถือเป็นแนวทางในการปฏิบัติ สืบทอดกันมาตั้งแต่อดีต ก็ยังเปรียบเสมือนแรงเกาะเกี่ยวที่ร้อยรัดกลุ่มช่างขอจากรุ่นสู่รุ่นอยู่ แม้ปัจจุบันจะไม่เคร่งครัดมาก</p>	<p>ค่านิยมของช่างขอเกี่ยวกับการเคารพครูและความกตัญญูยังคงอยู่ แต่ก็ต้องปรับรูปแบบพิธีกรรมการไหว้ครูให้กระชับเพื่อความเหมาะสมกับกาลเทศะของงาน</p>

ตารางที่ 7.1 (ต่อ)

เกณฑ์	ข้อค้นพบ			การปรับตัว
	ยุคขอแบบดั้งเดิม	ยุคขอปะทะสื่อมวลชน	ยุคขอแบบประยุกต์	
	<p>เชื่อในเรื่องช่วยให้แคล้วคลาดจากไสยศาสตร์</p> <p>3. การแบ่งครูขอ</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- เป็นพิธีกรรมเพื่อทำพิธีขออนุญาตเป็นครูขอ หลีกจากที่ช่างขอได้เรียนวิชาความรู้และฝึกฝนเกิดความชำนาญ จนสามารถแยกคณะขอเป็นของตนเอง และต้องการเป็นครูสอนขอสืบทอดให้ลูกศิษย์รุ่น ต่อๆ ไป</li> </ul> <p>4. การกินอ้อ</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- เป็นพิธีกรรมเกี่ยวกับความเชื่อในเรื่องการช่วยเสริมสร้างสติปัญญา และการจดจำบทขอ ซึ่งคำว่า อ้อ เป็นภาษาท้องถิ่นว่า อ่องอ้อ หมายถึง มันสมองหรือ สติปัญญา</li> </ul>			

ตารางที่ 7.1 (ต่อ)

เกณฑ์	ข้อค้นพบ			การปรับตัว
	ยุคขอแบบดั้งเดิม	ยุคขอปะทะสื่อมวลชน	ยุคขอแบบประยุกต์	
2.1.2 ความเป็นล้านนาผ่าน ทำนองเพลงขอ	<p>1. การใช้ทำนองในการสื่อสารเพื่อ บ่งบอกความเป็นเพลงพื้นบ้านของ ล้านนา</p> <p>2. การใช้ทำนองเพื่อให้เหมาะสม กับกาละเทศะ ตามเนื้อเรื่อง และ อารมณ์ของการขอ</p> <p>3. ทำนองหลักๆก็จะได้แก่ ทำนอง ตั้งเขียงใหม่ ทำนองจะปู ทำนอง ละม้าย ทำนองพม่า ทำนองเงี้ยว ทำนองอื้อ ทำนองปั่นฝ้าย เป็นต้น</p>	<p>- การขอผ่านทางสื่อมวลชน จะเลือกทำนองที่สนุกสนาน และเหมาะกับรูปแบบรายการ</p>	<p>- การปรับจังหวะทำนอง การขอให้ทันสมัย คึกคัก ตามจังหวะดนตรีสากล มากขึ้น แต่ทำนองหลักๆ ก็ ยังเป็นทำนองพื้นฐานใน การแสดงอยู่ และถูกนำมา ประยุกต์ใช้ทั้งใน โฟล์ กของคำเมือง หรือ แม้กระทั่งลูกทุ่งคำเมือง ที่ วัยรุ่นนิยมกันในปัจจุบัน</p>	<p>- มีการเลือกทำนองที่ นำมาแสดงให้เหมาะสม กับลักษณะสื่อและ รสนิยม โดยจำเป็นต้องมี การปรับจังหวะของ ทำนองให้คึกคักขึ้นเพื่อ ดึงดูดใจผู้ชม แต่ยังคงอัต ลักษณ์ของทำนองเดิมไว้ ซึ่งผู้ที่มีความรู้ในทำนอง เพลงขอจะทราบและ สามารถแยกแยะทำนอง ได้</p>

ตารางที่ 7.1 (ต่อ)

เกณฑ์	ข้อค้นพบ			การปรับตัว
	ยุคขอแบบดั้งเดิม	ยุคขอปะทะสื่อมวลชน	ยุคขอแบบประยุกต์	
2.1.3 ความเป็นล้านนาผ่าน ภาษาคำเมือง	<p>1. สามารถใช้ภาษาคำเมืองในการสื่อสารเพื่อสร้างอัตลักษณ์ร่วมของความเป็นชุมชน</p> <p>2. การสะท้อนถึงความเป็นสื่อที่ตอบสนองความสัมพันธ์ของชุมชน</p> <p>3. ใช้ “ภาษามะเก่า” หรือ ภาษาคำเมือง โบราณ</p>	<p>การนำเพลงไทยลูกทุ่งที่ใช้ภาษาไทยภาคกลางหรือเพลงโฟล์กซองคำเมืองมาสอดแทรกให้มีความทันสมัยและคึกคักขึ้น</p>	<p>1. การปรับตามความต้องการของยุคสมัย โดยมีการนำเพลงไทยลูกทุ่งหรือเพลงลูกทุ่งคำเมืองมาสอดแทรก จะเป็นคำเมืองแบบประยุกต์ที่ไม่ใช้ลักษณะคำเมืองสมัยเก่าเกินไป เพื่อยังคงอัตลักษณ์และมีความทันสมัย สอดคล้องกับรสนิยมของผู้ฟังมากขึ้น</p> <p>2. รูปแบบและลีลาการใช้สำนวน สุภาษิต คำพังเพยแบบอุปมาอุปมัย การเปรียบเทียบเปรียบเทียบเปรยหรือภาษาแบบเก่าของชาว</p>	<p>ภาษาในการขอ มีการปรับโดยสอดแทรกภาษาตามสมัยนิยมที่เข้าใจง่าย เพื่อให้ผู้ชมรุ่นใหม่ได้ฟังอย่างเข้าใจมากขึ้น แต่ภาษาล้านนาที่เป็นภาษาคำเมือง ยังคงเป็นภาษาหลักที่ใช้ในการแสดงอยู่</p>



ตารางที่ 7.1 (ต่อ)

เกณฑ์	ข้อค้นพบ			การปรับตัว
	ยุคขอแบบดั้งเดิม	ยุคขอปะทะสื่อมวลชน	ยุคขอแบบประยุกต์	
2.1.4 การวางความสัมพันธ์ทางโลกและทางธรรม	<p>1. ชาวล้านนาไม่ค่อยมีโอกาสได้ศึกษาเล่าเรียน ซึ่งศูนย์กลางการเรียนรู้อยู่ที่วัด ดังนั้นช่างขอที่ส่วนใหญ่ผ่านการบวชเรียนหรือมีความรู้ทางธรรม จะทำหน้าที่เป็นปราชญ์ชาวบ้าน โดยนำวิชาความรู้และหลักธรรมทางพุทธศาสนามาสอดแทรกในการขอ</p> <p>2. เป็นการเชื่อมจักรวาลวิทยาแบบพุทธให้เข้ากับชาวบ้าน เนื่องจาก การแสดงขอมีทั้งช่วงพิธีกรรมที่</p>	<p>- การทำหน้าที่เป็น “ปราชญ์ชาวบ้าน” ของช่างขอลดความสำคัญลง เนื่องจากศูนย์กลางการเรียนรู้เคลื่อนย้ายจากวัดสู่ระบบสถาบันการศึกษาในโรงเรียน ผู้ชมสามารถแสวงหาความรู้ได้ผ่านสื่อมวลชนและช่องทางอื่นๆมากขึ้น ดังนั้นความต้องการความรู้โดยเฉพาะด้านหลักธรรมทาง</p>	<p>ล้านนา ก็ค่อยๆ ลดความสำคัญลงไป</p> <p>3. การใช้ภาษาคำเมืองภาษาไทยภาคกลาง และภาษาอังกฤษ</p> <p>- ความเป็น “ปราชญ์ชาวบ้าน” ทางธรรมของช่างขอแทบจะไม่มี ความหมาย เนื่องจากรสนิยมผู้ชมเน้นไปทางความรู้ทางโลกและผู้ชมสามารถแสวงหาความรู้ผ่านสื่อรูปแบบใหม่ๆ ที่น่าสนใจและเข้าถึงได้สะดวกรวดเร็วกว่า</p>	<p>เมื่อศูนย์กลางการศึกษาหาความรู้ของชุมชนมีการปรับเปลี่ยนจากวัดสู่โรงเรียน และ ความรู้บางอย่างอาจไม่เป็นที่ต้องการของผู้ชม ดังนั้นอำนาจความเป็น “ปราชญ์ชาวบ้าน” ทางธรรมของช่างขอหายไป ความสัมพันธ์ระหว่างทางโลกกับทางธรรมจึงมี</p>

ตารางที่ 7.1 (ต่อ)

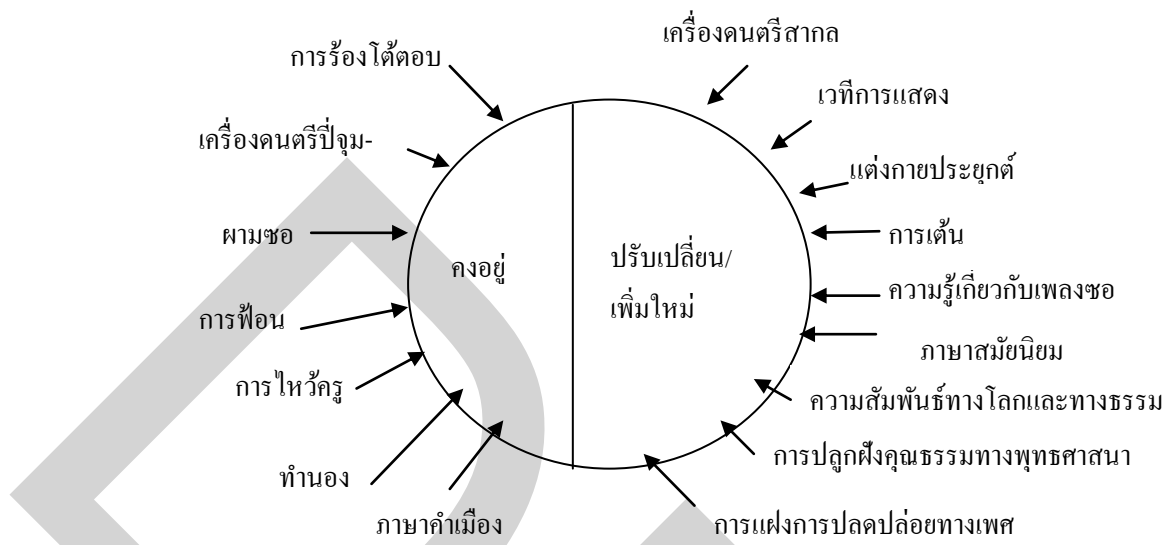
เกณฑ์	ข้อค้นพบ			การปรับตัว
	ยุคขอแบบดั้งเดิม	ยุคขอปะทะล้อมวลชน	ยุคขอแบบประยุกต์	
2.1.5 การปลูกฝังคุณธรรมทางพุทธศาสนา	<p>ต้องการความศักดิ์สิทธิ์ และเพื่อความ เป็น ศิริมงคลแก่ผู้ชม แต่ หลังช่วงพิธีกรรมจะเป็นช่วงทาง โลกที่เน้นให้ความบันเทิงแก่ผู้ชม</p> <p>ช่างขอส่วนใหญ่ศึกษาหาความรู้ เกี่ยวกับจารีต ขนบธรรมเนียม ประเพณี ศิลปวัฒนธรรมและพุทธ ศาสนา โดยเฉพาะทางพุทธ ศาสนา เนื่องจากพุทธศาสนา เกี่ยวข้องกับวิถีชีวิตชาวล้านนา อย่างใกล้ชิด และสอดแทรกหลัก คำสอนในเนื้อหาของการแสดงขอ</p>	<p>พุทธศาสนาจากการชมชอลดลง</p> <p>ด้วยเงื่อนไขเรื่อง คุณลักษณะ ของล้อมวลชน และวิถีชีวิต ชาวล้านนาที่เป็นสังคม ท้นสมัยมากขึ้นทำให้วาระ โอกาสในการสอดแทรกการ ปลูกฝังคุณธรรมถูกจำกัด</p>	<p>เนื้อหาทางธรรมคนรุ่นใหม่ ไม่เห็นคุณค่าและ ความสำคัญ และมองว่า เป็นเนื้อหาที่น่าเบื่อ ไม่ สนุก</p>	<p>การแบ่งแยกชัดเจนขึ้น</p> <p>ความพยายามในการปรับ เนื้อหาให้ตรงกับรสนิยม ของผู้ชมรุ่นใหม่ซึ่ง จำเป็นต้องปรับลดเนื้อหา ด้านการปลูกฝังคุณธรรม ทางพุทธศาสนา</p>

ตารางที่ 7.1 (ต่อ)

เกณฑ์	ข้อค้นพบ			การปรับตัว
	ยุคขอแบบดั้งเดิม	ยุคขอปะทะสื่อมวลชน	ยุคขอแบบประยุกต์	
2.1.6 การให้สาระและบันเทิงแฝงการปลดปล่อยทางเพศ	ช่างขอจะแสดงข้อให้ทั้งสาระและบันเทิง เน้นความสนุกสนานรื่นเริง เอาใจผู้ชม มีการปะทะคารมหยอกล้อเกี่ยวพาราสิกันระหว่างช่างขอชาย-หญิง ที่เป็นคู่ถ้อยด้วยซึ่งเป็นเรื่องลามกอนาจาร สองแง่สองง่าม ทำให้ได้รับความสนใจและสร้างบรรยากาศของงานให้มีความคึกคัก มีชีวิตชีวา ซึ่งเป็นวิถีชาวบ้านของชุมชนล้านนา ตอบสนองความต้องการพื้นฐานทางด้านจิตใจเรื่องแรงขับทางเพศของมนุษย์	ด้วยข้อจำกัดของสื่อมวลชน ทำให้ไม่สามารถนำเสนอเรื่องลามกอนาจาร สองแง่สองง่ามได้ อย่างเปิดเผยและโจ่งครึม ทำให้ การตอบสนองความต้องการพื้นฐานทางด้านจิตใจด้านแรงขับทางเพศของมนุษย์ลดลง	คนรุ่นใหม่เน้นเรื่องการชมชอเพื่อความบันเทิงเป็นหลัก แต่ยังชอบขอแบบตลก สองแง่สองง่ามแต่ไม่สามารถนำเสนออย่างโจ่งแจ้งในที่สาธารณะได้	รสนิยมด้านความบันเทิงและการปลดปล่อยทางเพศ ยังคงอยู่ โดยต้องปรับลีลาการนำเสนอให้เหมาะสมกับงานขึ้น และสาระเป็นเรื่องสำคัญรองลงมา

จากตารางการวิเคราะห์การปรับตัวด้านรูปแบบและเนื้อหาของเพลงขอเปรียบเทียบแต่ละยุคแสดงให้เห็นถึงการปรับเปลี่ยนแบบเพิ่มเติมลักษณะใหม่ๆ และการปรับประสาน เข้ามาเพื่อให้เหมาะสมกับการดำรงอยู่ไม่ว่าจะเป็นสถานที่ในการแสดงจากลักษณะผามขอ ในอดีตขยายพื้นที่ไปสู่สื่อมวลชน และสื่อรูปแบบใหม่ๆ เช่น สื่อออนไลน์เป็นต้นส่วนการแต่งกายจะประยุกต์ตามสถานการณ์สมัยนิยม โดยช่างอรุ่นใหม่จะเน้นแต่งกายร่วมสมัยมากขึ้นด้านเครื่องดนตรีประกอบการแสดงก็จะเป็นลักษณะเครื่องเสียงและเครื่องดนตรีสมัยใหม่เช่น คีย์บอร์ด อิเล็กโทรน กลอง กีตาร์ เป็นต้นบางงานจะใช้การเปิดแผ่นซีดีบรรเลงทำนองแล้วร้องเพลงขอประกอบด้านภาษาที่ใช้ในการสื่อสารก็จะเป็นภาษาร่วมสมัยให้เข้าใจง่ายขึ้นเนื่องจากภาษาคำเมืองที่เป็นภาษาดั้งแบบโบราณค่อนข้างเข้าใจยาก และไม่ได้ถูกสอนให้มีความรู้ ความเข้าใจกัน เนื่องจากไม่ได้ใช้สื่อสารในชีวิตประจำวัน โดยส่งผลกระทบต่อสายสัมพันธ์ที่เชื่อมความรู้เกี่ยวกับเพลงขอระหว่างผู้ชมกับการชอห่างหายไปและแม้จะมีพิธีกรรมที่เปรียบเสมือนสิ่งยึดเหนี่ยวจิตใจของกลุ่มช่างขอ ไม่ว่าจะ เป็นพิธีกรรมเกี่ยวกับการไหว้ครูขอการแบ่งครูขอการกินอ้อ ที่เป็นความพยายามในการสืบทอดอยู่ แต่ก็ถูกลดบทบาทและความสำคัญลงเนื่องจากต้องปรับให้เหมาะกับกาละเทศะตามยุคสมัยและวิถีชีวิตในการทำมาหาเลี้ยงชีพประจำวันของช่างขอมากขึ้นที่ยังคงยึดถือปฏิบัติจะเป็นการ ไหว้ครูก่อน การชอและการไหว้ครูขอประจำปี ซึ่งเป็นงานใหญ่ที่สำคัญประจำปี ที่จัดขึ้นปีละครั้งแม้จะช่วงเวลา ที่ชัดเจนแต่ก็ขึ้นอยู่กับความสะดวกส่วนทำนองในการชอที่สื่อความหมายถึงความเป็นอัตลักษณ์ ล้านนา แม้จะยังคงใช้ทำนองเดิม ตามความหมายเดิมแต่มีการปรับให้ลึกลับขึ้นเพื่อสนองความต้องการของตลาดผู้ชม

โดยองค์ประกอบที่คงอยู่ได้แก่ลักษณะการแสดงชอที่มีช่างชอร้องโต้ตอบกันการฟ้อนประกอบการชอ ที่ยังพอมิให้เห็นในช่วงชอประกอบพิธีกรรมทางศาสนาและฟ้อนประกอบระหว่างที่ช่างชอที่เป็นคู่ต้องกำลังชอเพื่อเป็นการสร้างบรรยากาศโดยเครื่องดนตรีพื้นเมืองประเภท ปี่จุม และซิงที่ใช้ประกอบการชอแบบดั้งเดิมยังคงจำเป็นใช้อยู่ในช่วงพิธีกรรมภาษาคำเมืองก็ยังคงใช้เป็น ภาษาหลักและทำนองเพลงขอแบบต่างๆ ที่เป็นเสมือนทำนองเป็นอัตลักษณ์ที่ทำให้ผู้ฟังรู้ว่าเป็น การชอ



ภาพที่ 7.1 แสดงคุณลักษณะด้านรูปแบบและเนื้อหาที่คงอยู่และปรับเปลี่ยน

## 7.2 คุณลักษณะด้านกระบวนการสื่อสารในการแสดง

การปรับตัวด้านกระบวนการสื่อสาร (SMCR) เป็นการปรับเปลี่ยนคุณลักษณะตามองค์ประกอบของกระบวนการสื่อสาร ได้แก่ผู้ส่งสาร (Sender) ซึ่งหมายถึงช่างซอซาร (Message) ช่องทางการสื่อสาร (Channel) และผู้รับสาร (Receiver) โดยในกระบวนการสื่อสารของเพลงซอตามยุคสมัยต่างๆ สามารถอธิบายการปรับตัวได้จากตารางสรุปผลการวิจัย ดังต่อไปนี้

ตารางที่ 7.2 ตารางสรุปข้อค้นพบและการปรับตัวเปรียบเทียบกับ 3 ยุคในด้านการสื่อสารในการแสดง

เกณฑ์	ข้อค้นพบ			ข้อสังเกต
	ยุคขอแบบดั้งเดิม	ยุคขอปะทะสื่อมวลชน	ยุคขอแบบประยุกต์	
<p>1. ช่างขอ</p> <p>1.1 รุ่นของช่างขอ</p>	<p>- แบ่งตามการเคารพนับถือตามอายุและประสบการณ์ในการขอได้ ออกเป็น 2 รุ่นคือ ช่างซอรุ่นครู และ ช่างซอรุ่นศิษย์ โดยแบ่งเป็น 2 รุ่น</p> <p>1. ช่างซอรุ่นครูเป็นช่างขอที่มีอายุตั้งแต่ 60 ปีขึ้นไป ที่พบมีแต่เพศชาย มีประสบการณ์ในการขอมามากกว่า 50 ปี มีความอาวุโสทั้งวัยวุฒิและคุณวุฒิ ได้รับความเคารพนับถือ ยกย่องถูกเรียกในกลุ่มช่างขอด้วยกันเองว่าเป็น “พ่อครู”</p> <p>2. ช่างซอรุ่นศิษย์ มีอายุตั้งแต่ 45 ปีขึ้นไป ทั้งเพศชายและเพศหญิง มีประสบการณ์ในการขอมมากกว่า 30 ปีขึ้นไป ผ่านการฝึกฝนและเรียนขอมมาจากพ่อครูแม่ครู</p>	<p>- ยังแบ่งตามการเคารพนับถือตามความอาวุโสของอายุและประสบการณ์ในการขอ โดยแบ่งได้เป็น 3 รุ่น</p> <p>1. ช่างซอรุ่นครูลดลง</p> <p>2. ช่างซอรุ่นศิษย์ ที่มีอายุและประสบการณ์มากขึ้น ขยับขึ้นมาเป็นช่างซอรุ่นเก่า/อาวุโส</p> <p>3. การเกิดช่างซอรุ่นใหม่</p>	<p>1. ยังคงแบ่งตามการเคารพนับถือตามความอาวุโสของอายุและประสบการณ์ในการขอ แบ่งออกเป็น 2 รุ่น</p> <p>1. ช่างซอรุ่นเก่า(ช่างซอรุ่นครู/รุ่นอาวุโส)</p> <p>2. ช่างซอรุ่นใหม่(ช่างซอวัยรุ่นตอนปลาย ช่างซอวัยรุ่น และช่างซอรุ่นเด็ก)</p>	<p>ช่างซอรุ่นครู จะเป็นศูนย์รวมจิตใจ และช่างซอรุ่นผู้รุ่นยังคงมีความเคารพนับถือกันตามลำดับความอาวุโสของอายุและประสบการณ์อยู่</p>

ตารางที่ 7.2 (ต่อ)

เกณฑ์	ข้อค้นพบ			ข้อสังเกต
	ยุคขอแบบดั้งเดิม	ยุคขอปะทะสื่อมวลชน	ยุคขอแบบประยุกต์	
1.2 คุณสมบัติ	<p>1. เป็นคุณสมบัติที่เป็น ธรรมชาติ/บุคลิกภาพประจำตัว ของช่างขอ</p> <p>2. ส่วนใหญ่เป็นเพศชาย ที่ผ่าน การบวชเรียน</p> <p>3. การควมมีพรสวรรค์ ใจรัก ใฝ่รู้ และปฏิภาณกวี</p> <p>3. มีความรู้ทางโลกและทาง ธรรม(เน้นทางธรรม)</p>	<p>สื่อมวลชนเข้ามามีอิทธิพล ต่อการปรับตัวด้านคุณสมบัติ ของช่างขอ ดังนี้</p> <p>1. ผ่านสื่อวิทยุ ช่างขอต้อง สามารถคุยโต้ตอบกับคู่ สนทนาหรือพูดคุยคนเดียว และสอดคล้องลักษณะจ้อ ขสอ หรือคำขสอ ในรายการ เพื่อประชาสัมพันธ์ให้กับ หน่วยงานหรือโฆษณาเชิญ ชวนให้ผู้ฟังสนใจใน สรรพคุณของสินค้าได้</p> <p>2. ผ่านสื่อโทรทัศน์ ช่างขอ ต้องมีความพิถีพิถันในลีลา ท่าทาง บุคลิกภาพ และการ แต่งกาย ให้เหมาะกับการ</p>	<p>- ช่างขอ รุ่น ใหม่ ที่เป็น วัยรุ่นตอนต้น จะอาศัยการ ท่องจำบทและการฝึกร้อง ให้เข้าทำนองตามที่ครูขอ สอน จะไม่สามารถค้นสด โดยใช้ปฏิภาณไหวพริบได้ ส่วนมากยังต้องอาศัยการ ท่องจำบทและจดบันทึกกัน ลิ้มในขณะขอ</p>	<p>การปรับ/ปรุงแต่งคุณสมบัติช่างขอให้ เหมาะสมกับการแสดงผ่านสื่อต่างๆ และคุณสมบัติที่เป็นธรรมชาติที่ติดตัว มา เช่น พรสวรรค์ ด้านปฏิภาณกวี ลดลง</p>

ตารางที่ 7.2 (ต่อ)

เกณฑ์	ข้อค้นพบ			ข้อสังเกต
	ยุคขอแบบดั้งเดิม	ยุคขอปะทะล้อมวลชน	ยุคขอแบบประยุกต์	
		<p>แสดงมากขึ้น</p> <p>3. คุณสมบัติที่เคยสำคัญในขอแบบยุคดั้งเดิมคือการเคยผ่านการบวชเรียนมาก่อน และสามารถนำความรู้ทางพุทธศาสนาจากการบวชเรียนมาใช้ในการขอได้นั้นไม่มีความจำเป็นเท่าใดนัก เพราะวัตถุประสงค์ในการขอจะเน้นเพื่อโน้มน้าวใจ ทั้งนี้เป็นการขอเพื่อการพัฒนาและผลประโยชน์ทางธุรกิจมากขึ้น</p>		



ตารางที่ 7.2 (ต่อ)

เกณฑ์	ข้อค้นพบ			ข้อสังเกต
	ยุคชอแบบดั้งเดิม	ยุคชอปะทะสื่อมวลชน	ยุคชอแบบประยุกต์	
1.3 สถานภาพ	- ชอเป็นอาชีพเสริมโดยอาชีพหลักคือด้านเกษตรกรรม ได้แก่ การทำนา	- สามารถเป็นทั้งอาชีพเสริมและเกิดอาชีพหลักใหม่คือการเป็น “นักจัดรายการวิทยุ”	- เน้นการแสดงเป็นอาชีพเสริม โดยอาชีพหลักมีความหลากหลายมากขึ้นตามความถนัด เช่น ค้าขายเสริมสวย เนื่องจากปริมาณงานแสดงลดลง ขึ้นอยู่กับช่วงเทศกาล ทำให้รายได้ไม่แน่นอน	ไม่สามารถยึดอาชีพช่างชอเป็นอาชีพหลักในการหาเลี้ยงชีพได้
1.4 วัตถุประสงค์ในการแสดง	1. ให้สาระและความบันเทิงที่เกี่ยวข้องกับพิธีกรรม ความเชื่อทางศาสนา และวิถีชีวิตของชาวล้านนา 2. ทหารายได้เสริมให้กับครอบครัว	- เพิ่มการโน้มน้าวใจเกี่ยวกับเนื้อหาสาระของสารเพื่อให้เกิดการพัฒนาหรือโฆษณาประชาสัมพันธ์เพื่อขายสินค้าให้กับผู้อุปถัมภ์/ผู้สนับสนุนรายการ	เพิ่มเรื่องการช่วยกันอนุรักษ์และเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมพื้นบ้านเพลงชอ	วัตถุประสงค์ในการแสดงมีการปรับเปลี่ยนตามยุคสมัยและรสนิยมของผู้ชม อย่างไรก็ตาม ช่างชอรุ่นเก่า หันมาให้ความสำคัญต่อวัตถุประสงค์ในการอนุรักษ์และเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมพื้นบ้านมากขึ้น

ตารางที่ 7.2 (ต่อ)

เกณฑ์	ข้อค้นพบ			ข้อสังเกต
	ยุคขอแบบดั้งเดิม	ยุคขอปะทะสื่อมวลชน	ยุคขอแบบประยุกต์	
1.5 บทบาทของช่าง ขอ	<p>1. เป็นผู้ให้ความรู้(Educator) เปรียบเสมือน “ปราชญ์ชาวบ้าน”</p> <p>2. เป็นผู้ให้ความบันเทิง (Entertainer)</p>	<p>- เป็นนักโฆษณาและนักประชาสัมพันธ์(Advertising and Public Relations)ที่ไม่เน้นการขออย่างถูกหลักฉันทลักษณ์ แต่คำนึงถึงการขอให้ถูกใจผู้ชม เพื่อนำเสนอสินค้า</p>	<p>1. ช่างขอสามารถปรับตัวให้ครบเครื่องมากขึ้น คือเป็นทั้งผู้ให้สาระ ให้ความบันเทิง และบทบาทใหม่ที่ได้รับความนิยมเพิ่มมากขึ้น คือ การเป็น “นักส่งเสริมภาพลักษณ์” ให้กับงานและเจ้าของงานหรือผู้ว่าจ้าง เช่น การหาเสียงให้กับนักการเมืองท้องถิ่น</p> <p>2. อายุตามวัยของช่างขอเป็นตัวกำหนดบทบาทด้วย เช่น ช่างขออาวุโส จะไม่เหมาะสมในช่วงให้ความบันเทิง</p>	<p>บทบาทช่างขอต้องปรับเปลี่ยนไปตามความต้องการของผู้ชม โดยเฉพาะความต้องการของผู้ว่าจ้าง และเงื่อนไขเรื่องอายุมีส่วนเกี่ยวข้องกับความเหมาะสมในการแสดงบทบาท</p>

ตารางที่ 7.2 (ต่อ)

เกณฑ์	ข้อค้นพบ			ข้อสังเกต
	ยุคขอแบบดั้งเดิม	ยุคขอปะทะล้อมวลชน	ยุคขอแบบประยุกต์	
<p>2.สาร(message)</p> <p>2.1 ลักษณะเนื้อหา</p>	<p>1. ช่วงเช้า</p> <p>- ขอทางธรรม(เนื้อหาทางธรรมเกี่ยวข้องกับพุทธศาสนาและลักษณะงาน เน้นทางพุทธศาสนาที่เกี่ยวข้องกับงานที่ไปแสดง ความเชื่อ อำนาจลึกลับเหนือธรรมชาติ ฤกษ์ดี วิชาอาคม)</p> <p>2. ช่วงบ่าย</p> <p>- ขอเกี่ยวบ่าวเกี่ยวสาว (สภาพสังคม ประเพณี วิถีชีวิต คติชาวบ้าน)</p> <p>3. ช่วงค่ำ</p> <p>- ขอเก็บนก(การเสียดสีสังคมจากการถูกกดขี่โดยอำนาจรัฐจากส่วนกลาง)</p>	<p>การนำเนื้อหาที่ทันสมัย ทันต่อเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในชีวิตประจำวัน ทั้งนี้ต้องขึ้นอยู่กับเวลาและรูปแบบของรายการ แต่จะเน้นเนื้อหาเชิงพาณิชย์ที่ให้ความบันเทิงเป็นหลัก</p>	<p>เนื้อหาจะมีความหลากหลาย ทันสมัย และเข้ากับสถานการณ์ปัจจุบัน อาจมีการนำภาษาอื่นๆ ที่สร้างความน่าสนใจมาใช้มากขึ้นเช่นภาษาไทยมาตรฐาน และภาษาต่างประเทศ ใสไว้ในเนื้อร้อง เพื่อให้ผู้ฟังเข้าใจและยกระดับว่ามีความเป็นสากลมากขึ้น</p>	<p>เนื้อหามีการปรับโดยขึ้นอยู่กับช่วงเวลาแสดงและลักษณะงาน ถ้าในงานทั่วไป ช่วงเช้าที่เป็นช่วงพิธีกรรม ยังคงต้องมีเนื้อหาทางธรรม ส่วนช่วงบ่าย ซึ่งเป็นช่วงบันเทิงจะเป็นเนื้อหาทางโลก ส่วนถ้าเป็นกิจกรรมหรือลักษณะงานพิเศษ จะเพิ่มเนื้อหาที่บรรยาย/ให้ความรู้ที่เกี่ยวข้องกับงาน</p>

ตารางที่ 7.2 (ต่อ)

เกณฑ์	ข้อค้นพบ			ข้อสังเกต
	ยุคขอแบบดั้งเดิม	ยุคขอปะทะสื่อมวลชน	ยุคขอแบบประยุกต์	
2.2 รูปแบบการแสดง	<p>1. เป็นการขับร้องตามทำนองประกอบเครื่องดนตรีพื้นเมือง</p> <p>2. มี 3 รูปแบบประกอบด้วยขอเดี่ยว ซอคู่ และขอเป็นหมู่คณะ (นิยมซอคู่ เนื่องจากได้อรรถรสในการชมมากกว่า)</p>	<p>1. รูปแบบที่ไม่มีพิธีรีตรองมาก ถ้าออกอากาศทางสื่อวิทยุ จะ เน้นความสะดวก</p> <p>2. นิยม “ละครขอ” แสดงออกอากาศทางสื่อวิทยุและโทรทัศน์</p> <p>3. การสอดแทรกการกล่าวถึงผู้อุปถัมภ์ผู้สนับสนุนรายการ</p>	<p>จะมีรูปแบบที่เร้าใจตามจังหวะของเครื่องดนตรีประกอบที่เป็นสตริงมากขึ้น แต่ทำให้ความโดดเด่นของวัฒนธรรมดนตรีแบบล้านนาเลือนหายไป</p>	<p>ปรับรูปแบบให้เหมาะสมกับงาน ความต้องการและงบประมาณของผู้จ้าง เน้นความคล่องตัว และให้เป็นที่ชื่นชอบของผู้ชม ที่ส่วนใหญ่ต้องการให้มีการแสดงขอประกอบดนตรีประยุกต์</p>
2.3 ขั้นตอนการแสดง	<p>มี 4 ขั้นตอนประกอบด้วย</p> <p>1. การไหว้ครูก่อนการแสดง</p> <p>2. การขึ้นต้นบทขอ</p> <p>3. การแสดงขอ</p> <p>4. การจบขอ</p>	<p>1. การปรับขั้นตอนให้กระชับเหมาะสมกับคุณลักษณะของสื่อและเวลาในการออกอากาศ</p> <p>2. ขั้นตอนที่ลดลงไปคือ ขึ้นพิธีกรรมไหว้ครู</p>	<p>จะนิยมขั้นตอนเหมือนยุคขอแบบดั้งเดิม และแบ่งเป็น 2 ช่วงเป็นหลัก ได้แก่ ช่วงเข้ากับช่วงเย็น ส่วนช่วงค่ำถึงกลางคืน จะเป็นลักษณะดนตรีประยุกต์ เช่น ประเภทสตริงหรือลูกทุ่งคำเมือง</p>	<p>ลำดับขั้นตอนยังเหมือนเดิมแต่มีการปรับเวลาในขั้นตอนไหว้ครูให้กระชับขึ้น</p>

ตารางที่ 7.2 (ต่อ)

เกณฑ์	ข้อค้นพบ			ข้อสังเกต
	ยุคขอแบบดั้งเดิม	ยุคขอปะทะสื่อมวลชน	ยุคขอแบบประยุกต์	
2.4 ประเภทของเพลง ขอ	<p>1. ทางธรรม ซึ่งเป็นส่วนที่เป็นนามธรรม เกี่ยวข้องกับพิธีกรรม ความเชื่อของชาวล้านนา มิไว้ให้ การแสดง ความศักดิ์สิทธิ์ เกี่ยวกับมิติทางด้านศาสนาและจิตวิญญาณ</p> <p>2. ทางโลกตามวิถีชาวบ้าน เป็นการแสดงทั้งท่าทาง เสียงดนตรี เสียงเพลงที่เน้นความสนุกสนาน เช่น การถาม-ตอบ เรื่องทางเพศ การใช้คำพวนทางลามกอนาจาร อย่างมีชั้นเชิง ประกอบท่าทาง ในการหยอกล้อ เกี่ยวพาราสิกัน ระหว่างช่างขอชายหญิง</p>	<p>- การขอผ่านสื่อจะขาดเรื่อง ความศักดิ์สิทธิ์ ความน่าเชื่อถือ เนื่องจากมิติทางธรรมที่นิยมขอในช่วงพิธี การของงาน โดยเนื้อหาจะเกี่ยวข้องกับงานที่ไปขอ ดังนั้น เมื่อไม่ได้อยู่ในบรรยากาศพิธีกรรมของงาน การจะขอมิติทางธรรมจึงเป็นเรื่องยาก</p>	<p>การแสดงขอในแต่ละครั้ง จะมีทั้งประเภทที่เกี่ยวข้องกับทางธรรมและเกี่ยวข้องกับทางโลก โดยจะแยกช่วงเวลาในการแสดง ซึ่งช่วงเช้าจะเป็นประเภททางธรรม และช่วงบ่ายจะเป็นขอประเภททางโลกทั้งนี้ ขึ้นอยู่กับความต้องการของผู้ว่าจ้างว่าต้องการจ้างทั้งสองช่วงหรือช่วงใดช่วงหนึ่ง</p>	<p>ยังคงมีทั้งสองประเภทคู่กัน ทั้งทางโลกและทางธรรม โดยแบ่งช่วงเวลาการแสดงในแต่ละประเภทชัดเจน</p>

ตารางที่ 7.2 (ต่อ)

เกณฑ์	ข้อค้นพบ			ข้อสังเกต
	ยุคขอแบบดั้งเดิม	ยุคขอปะทะสื่อมวลชน	ยุคขอแบบประยุกต์	
3. ช่องทางการสื่อสาร 3.1 วาระโอกาส	<p>1. งานสำคัญทางพุทธศาสนา เช่น ฉลองศาลาการเปรียญ การขึ้นพระธาตุ งานยกช่อฟ้า</p> <p>2. งานบุญประเพณีตามเทศกาล เช่น งานตานก๋วยสลาก งานป้า เวนี่ปีใหม่เมือง</p> <p>3. งานมงคล เช่น งานบวช ลูกแก้ว(บวชเณร) งานขึ้นบ้านใหม่ งานแต่งงาน</p> <p>4. งานอวมงคล เช่น ทำบุญปอยข้าวสังข์(ทำบุญทานหาผู้ที่ล่วงลับไปแล้ว)</p> <p>5. งานพิธีกรรมของช่างขอ เช่น ขอรับครู ขอแบ่งครู</p>	<p>1. หน่วยงานรัฐและเอกชน เริ่มจัดให้มีการขอในงานต่างๆ ที่จัดขึ้นที่เป็นโอกาสพิเศษ</p> <p>2. ขอเพื่อใช้เป็นสื่อรณรงค์เผยแพร่ประชาสัมพันธ์ ในฐานะที่เป็นสื่อเพื่อการพัฒนาที่สะท้อนเอกลักษณ์พื้นบ้าน</p> <p>3. ขอประกอบการโฆษณาขายสินค้า การบรรยายและสาริตสินค้า</p>	<p>- การเพิ่มรูปแบบงานกิจกรรมพิเศษ งานประชุมสัมมนา งานเลี้ยงต้อนรับแขกหรือบุคคลสำคัญ และงานรับน้องใหม่ของสถาบัน</p> <p>การศึกษาเป็นต้น</p>	<p>- วาระโอกาสในการแสดงมีการปรับอย่างเปิดกว้างและสามารถแสดงในหลากหลายโอกาสตามลักษณะของงานมากยิ่งขึ้น</p>

ตารางที่ 7.2 (ต่อ)

เกณฑ์	ข้อค้นพบ			ข้อสังเกต
	ยุคขอแบบดั้งเดิม	ยุคขอปะทะสื่อมวลชน	ยุคขอแบบประยุกต์	
3.2 สถานที่	<p>1. เป็นการแสดงสดบนเวทีที่เรียกว่า “ผาม</p> <p>2. ขอ”ตามสถานที่จัดงาน เช่น ที่วัด บ้าน ช่าง(ลาน)สาธารณะของหมู่บ้าน</p>	<p>- เป็นการแสดงผ่านสื่อมวลชน ได้แก่ สถานีวิทยุและสถานีโทรทัศน์</p>	<p>- การแสดงขอจะไม่ยึดติดกับสถานที่ โดยสามารถจัดแสดงขอได้ แล้วแต่ความสะดวกและเหมาะสมของงาน รวมทั้งมีการใช้สื่อสมัยใหม่ ช่วยเพิ่มช่องทางในการติดต่อสื่อสารระหว่างช่างขอและผู้ว่าจ้าง และการช่วยเผยแพร่เพื่อเข้าถึงผู้ฟังได้มากยิ่งขึ้นสื่อสมัยใหม่จึงเข้ามาเพิ่มช่องทางในการติดต่อสื่อสารระหว่างผู้ว่าจ้างและช่างขอมากขึ้น ทำให้มีโอกาสเป็นผู้เลือกและผู้ถูกเลือก</p>	<p>สถานที่ในการแสดง สามารถปรับได้หลากหลายรูปแบบ ขึ้นอยู่กับความสะดวกและความเหมาะสมของงาน และสื่อสมัยใหม่ เช่นสื่อออนไลน์ ช่วยเปลี่ยนแนวคิดใหม่ในเรื่องสถานที่ ซึ่งช่วยลดขีดจำกัดด้านสถานที่ลงไป</p>

ตารางที่ 7.2 (ต่อ)

เกณฑ์	ข้อค้นพบ			ข้อสังเกต
	ยุคขอแบบดั้งเดิม	ยุคขอปะทะสื่อมวลชน	ยุคขอแบบประยุกต์	
<p>4. ผู้รับสาร</p> <p>4.1 ประเภทของผู้รับสาร</p> <p>4.11 เจ้าภาพหรือผู้ว่าจ้าง</p>	<p>- เป็นกลุ่มเป้าหมายที่สำคัญในการแสดงขอแต่ละงาน เนื่องจากเป็นผู้จ่ายค่าตอบแทนแก่คณะขอ ดังนั้นช่างขอต้องขอเอาใจเจ้าภาพเป็นหลัก</p> <p>นอกจากนั้น การว่าจ้างช่างขอที่มีชื่อเสียงไปแสดงในงาน ยังเป็นการบ่งบอกถึงสถานภาพของเจ้าภาพอีกทางหนึ่งด้วย เป็นค่านิยมที่แสดงถึงฐานะ ความมีเกียรติของเจ้าภาพ</p>	<p>- สถานภาพของผู้ว่าจ้าง จากเจ้าภาพงานซึ่งส่วนมากเป็น “ชาวบ้าน” จะเปลี่ยนเป็น “นายทุน”</p>	<p>- เจ้าภาพหรือผู้ว่าจ้างขยายไปยังกลุ่ม พระ/คณะศรัทธาญาติโยม รวมถึงนักการเมืองท้องถิ่น ที่มาว่าจ้างมากขึ้น</p>	<p>การขยายกลุ่มและสถานภาพของกลุ่มผู้ว่าจ้าง จากชาวบ้าน เป็นนายทุน หรือผู้ว่าจ้างกลุ่มใหม่ เช่น พระ หรือนักการเมืองท้องถิ่น แสดงให้เห็นถึงบทบาทหน้าที่ใหม่ๆ ของขอที่มาพร้อมกับสถานภาพและวัตถุประสงค์ของผู้ว่าจ้าง</p>



ตารางที่ 7.2 (ต่อ)

เกณฑ์	ข้อค้นพบ			ข้อสังเกต
	ยุคขอแบบดั้งเดิม	ยุคขอปะทะสื่อมวลชน	ยุคขอแบบประยุกต์	
4.1.2 ผู้ชมหรือผู้ฟัง	- เป็นที่นิยมฟังในกลุ่มผู้สูงอายุและกลุ่มคนวัยกลางคนขึ้นไป แต่ก็จะมีกลุ่มเด็กและกลุ่มเยาวชนติดตามไปชม ส่วนมากชมอย่างมีสุนทรีย์ในการชม	- ผู้ชมในวัยรุ่นยังคงมีอยู่แต่เมื่อเปรียบเทียบกับกลุ่มอื่นก็ยังจัดว่าไม่มากเท่าที่ควรและมีแนวโน้มว่าจะลดลง	แม้จะมีหลากหลายทุกเพศทุกวัยมากยิ่งขึ้น แต่จะเป็นที่นิยมฟังในกลุ่มผู้สูงอายุและกลุ่มคนวัยกลางคนขึ้นไป กลุ่มเด็กและกลุ่มเยาวชนจะฟังได้เพื่อความบันเทิง ไม่ใช่การฟังแบบซาบซึ้งในสุนทรีย์ของเพลงขอ	ผู้ชมในกลุ่มเด็กและเยาวชนลดลงและสุนทรีย์ในการชมก็ลดลงด้วยเช่นกัน

ตารางที่ 7.2 (ต่อ)

เกณฑ์	ข้อค้นพบ			ข้อสังเกต
	ยุคขอแบบดั้งเดิม	ยุคขอปะทะสื่อมวลชน	ยุคขอแบบประยุกต์	
4.2 ความสัมพันธ์ระหว่างผู้ชมกับช่างขอ	- สามารถมีปฏิสัมพันธ์ (Interactive) หรือมีส่วนร่วม (Participation) กับช่างขอได้	- จะไม่มีปฏิสัมพันธ์ (interactive) กันแบบใกล้ชิดแบบในสมัยขอแบบดั้งเดิม เนื่องจากเปลี่ยนจากการสื่อสารแบบเห็นหน้าเห็นตา (face to face communication) หรือมีส่วนร่วม (participation) โดยตรงเป็นการสื่อสารโดยผ่านสื่อมวลชน	- การมีส่วนร่วมในกลุ่มเด็กและเยาวชนจะขึ้นอยู่กับรูปแบบการแสดง ถ้าเป็นช่างขอแบบดั้งเดิมนั้น การมีส่วนร่วมจะน้อย เนื่องจากจะไม่ได้รับความสนใจ เพราะไม่มีสิ่งดึงดูดแต่ถ้าเป็นการแสดงในช่วงขอแบบประยุกต์ จะเป็นที่น่าสนใจและชื่นชอบมากกว่า ซึ่งส่วนใหญ่ไม่ค่อยใส่ใจในเนื้อหาสาระมากนัก แต่จะเน้นความบันเทิงสนุกสนานเป็นหลัก	ความสัมพันธ์ระหว่างผู้ชมกับช่างขอ ที่มีช่องว่างระหว่างวัยและความรู้เรื่องขอมากขึ้นนั้น ขึ้นอยู่กับรูปแบบการแสดง ซึ่งเมื่อมีการปรับรูปแบบการแสดงของช่างขอ โดยเน้นให้ความบันเทิงเป็นหลักและใช้ดนตรีสากลจังหวะคึกคักประกอบ ก็สามารถดึงดูดและสร้างปฏิสัมพันธ์ระหว่างช่างขอและผู้ชมกลุ่มเด็กและเยาวชนได้ดีขึ้น

จากตารางการวิเคราะห์การปรับของเพลงชอในแต่ละยุค ตั้งแต่เพลงชอแบบยุคดั้งเดิมผ่านยุคปะทะสื่อมวลชน จนมาถึงยุคเพลงชอแบบประยุกต์พบว่าการปรับตัวตามคุณลักษณะด้านกระบวนการการสื่อสารของเพลงชอสรุปการปรับเปลี่ยนแต่ละองค์ประกอบการสื่อสาร ดังต่อไปนี้

#### 1. ผู้ส่งสาร (sender)

สามารถแบ่งประเภทของช่างชอตามอายุและประสบการณ์ในการชอ ซึ่งมีความสัมพันธ์กันเป็น 2 กลุ่มใหญ่ๆ ตามคุณสมบัติ ได้แก่ กลุ่มช่างชอรุ่นเก่าและช่างชอรุ่นใหม่ที่มีความเคารพนับถือกันตามความอาวุโส โดยปัจจุบันจะหาช่างชอระดับรุ่นครูยากขึ้นซึ่งคุณสมบัติของช่างชอนั้นยังต้องอาศัยความมีพรสวรรค์มีใจรักปฏิภาณกวีและจะเน้นความรู้ทางโลกตามสถานการณ์ปัจจุบันมากขึ้นและช่างชอรุ่นใหม่จะมีปฏิภาณกวีลดลงเนื่องจากส่วนใหญ่ใช้การอ่านบทและท่องจำจากบทชอที่แต่งโดยครูชอไว้แล้วนอกจากนี้ สถานภาพในการแสดงก็จะใช้เป็นอาชีพเสริมเท่านั้น เนื่องจากไม่ได้มีงานต่อเนื่องตลอดทั้งปี ทำให้รายได้ไม่แน่นอนจึงต้องมีงานประจำที่สร้างรายได้หลัก ส่วนวัตถุประสงค์ในการแสดงก็เพื่อให้สาระและความบันเทิง ความบันเทิงความต้องการโน้มน้าวใจผู้ชมรวมถึงเป็นการหารายได้เสริมให้แก่ครอบครัวอีกทางหนึ่งซึ่งช่างชอรุ่นเก่ายังมีความตระหนักในการชอเพื่อต้องการสืบทอดและอนุรักษ์วัฒนธรรมพื้นบ้าน โดยบทบาทช่างชอเน้นเป็นผู้ให้ความบันเทิงเป็นหลักนอกเหนือจากการขยับขยายหน้าที่มาเป็นนักโฆษณาและนักประชาสัมพันธ์ให้กับบุคคลเอกชนและนักสื่อสารเพื่อการพัฒนาให้แก่หน่วยงานภาครัฐในยุคที่สื่อมวลชนมีอิทธิพลจนปัจจุบันส่วนบทบาทความความเป็นปราชญ์ชาวบ้านนั้นลดลง เนื่องจากผู้รับสารสามารถเปิดรับข่าวสารความรู้ได้เองหลากหลายช่องทางมากขึ้น

#### 2. สาร (message)

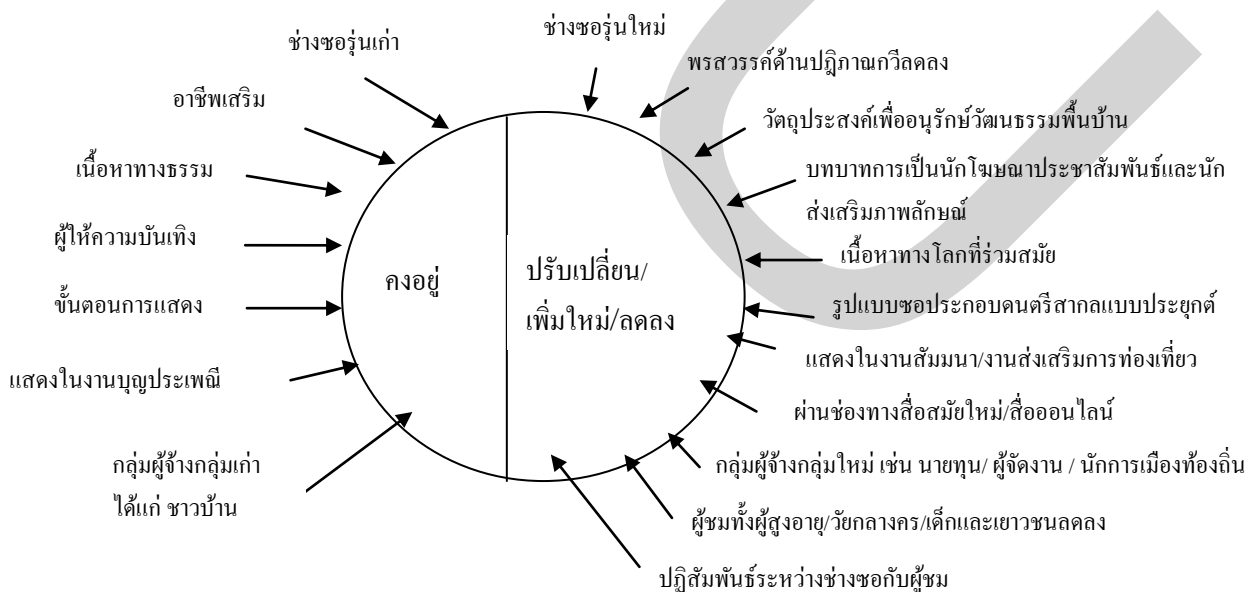
ลักษณะเนื้อหาของสารที่เพลงชอสื่อออกไป ยังคงเกี่ยวข้องกับพุทธศาสนาสภาพสังคมประเพณีวิถีชีวิตและคตินิยมบ้านแต่จะปรับเสริมเนื้อหาให้ทันสมัยมากยิ่งขึ้น โดยรูปแบบการแสดงเป็นการขับร้องตามทำนองที่สืบทอดกันมาเพื่อคงความเป็นอัตลักษณ์การชอประกอบการใช้เครื่องดนตรีสมัยใหม่เข้ามาเสริมหรือใช้การเปิดทำนองจากแผ่นซีดีมีทั้งขับร้องเดี่ยวชอคู่และชอเป็นหมู่คณะ แต่จะนิยมลักษณะชอคู่ซึ่งรูปแบบถูกปรับให้เหมาะสมตามประเภทของสื่อที่เน้นดนตรีสมัยใหม่มากขึ้นส่วนขั้นตอนการแสดง ก็ยังคงประกอบด้วย การขึ้นต้นชอการชอการจบชอโดยมีการลดขั้นตอนการไหว้ครูลงและขั้นตอนอื่นๆก็กระชับตามความเหมาะสมกับเวลานอกจากนั้นประเภทของเพลงชอก็มีเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับทางโลกและ ทางธรรมแต่จะปรับเปลี่ยนให้เหมาะสมกับทางโลกมากขึ้น

### 3. ช่องทางการสื่อสาร (Channel)

วาระโอกาสในการขอตั้งแต่อดีตจะเกี่ยวข้องกับผูกพันกับงานบุญประเพณีตามเทศกาลงานมงคลงานอวมงคลโดยในยุคต่อมาจะเพิ่มการแสดงในงานกิจกรรมพิเศษต่างๆ มากขึ้น นอกจากนี้ ยังขยายช่องทางไปสู่การโฆษณาและประชาสัมพันธ์ ให้กับบุคคลหน่วยงานองค์กรธุรกิจหรือสินค้าเป็นการเพิ่มโอกาสการขอโดยผ่านสื่อมวลชนและสื่อใหม่ส่วนสถานที่ยังพบลักษณะการแสดงสดบนเวทีที่เรียกว่า “พามซอ” แต่รูปแบบของพามก็จะปรับเปลี่ยนไปโดยไม่จำเป็นต้องเป็นเวทีอย่างเดิมเน้นความเรียบง่ายเพื่อความสะดวกและเหมาะสมกับงานและนอกเหนือจากการสื่อสารแบบ เห็นหน้า (Face- to- Face Communication) เปลี่ยน เป็นการแสดง ผ่านสื่อมวลชน (Mass Communication) และ ผ่านสื่อใหม่ (New Media Communication) ที่เป็นอีกทางเลือกหนึ่งของผู้ชม

### 4. ผู้รับสาร (Receiver)

ประเภทของผู้รับสารซึ่งโดยส่วนใหญ่เป็นคนในชุมชนแบ่งออกเป็น 2 กลุ่มใหญ่ๆ ได้แก่ กลุ่มผู้รับสารที่เป็น เจ้าภาพหรือผู้ว่าจ้างและกลุ่มผู้ชมหรือผู้ฟัง โดย ความสัมพันธ์ระหว่างผู้ชมกับช่างขอตั้งแต่ยุคขอแบบดั้งเดิมสามารถมีปฏิสัมพันธ์กับผู้ส่งสารหรือช่างขอแต่ในยุคปัจจุบันผู้ชมมีความเข้าใจในภาษาคำเมืองท้องถิ่นน้อยลงและใช้ภาษาสมัยนิยมมากขึ้นและการเปิดรับช่องทางการสื่อสาร ผ่านสื่อมวลชนและสื่อใหม่มากขึ้นทำให้การรู้ความเข้าใจ และการมีส่วนร่วมในการแสดงน้อยลงจะเหลือเฉพาะกลุ่มวัยกลางคนขึ้นไป ส่วนกลุ่มเด็กและเยาวชนจะห่างหายไป



ภาพที่ 7.2 แสดงคุณลักษณะด้านการสื่อสารในการแสดงที่คงอยู่และปรับเปลี่ยน

### 7.3 คุณลักษณะด้านบทบาทหน้าที่

การปรับตัวด้านบทบาทหน้าที่เป็นการปรับประยุกต์หน้าที่ ประโยชน์ความหมายและคุณค่าที่เพลงขอสามารถสนองต่อความต้องการของทั้งระดับปัจเจกบุคคลชุมชนและสังคม ทั้งนี้การปรับเปลี่ยนตามยุค อาจมีลักษณะบางส่วนที่ยังคงบทบาทหน้าที่เดิมหรือการเสริมสร้างบทบาทหน้าที่ใหม่ๆ ซึ่งผู้วิจัยได้แบ่งบทบาทหน้าที่ที่พบเปรียบเทียบตามยุค ได้แก่บทบาทหน้าที่สืบเนื่องบทบาทหน้าที่ที่คลี่คลายและบทบาทหน้าที่ที่เพิ่มใหม่แต่ไม่มีบทบาทหน้าที่ใดหายไปโดยสามารถพิจารณาได้จากตารางสรุปผลการวิจัยดังรายละเอียดต่อไปนี้

ตารางที่ 7.3 ตารางสรุปข้อค้นพบและข้อสังเกตการปรับตัวเปรียบเทียบทั้ง 3 ยุคในด้านบทบาทหน้าที่

เกณฑ์	ข้อค้นพบ			การปรับตัว
	ยุคขอแบบดั้งเดิม	ยุคขอปะทะสื่อมวลชน	ยุคขอแบบประยุกต์	
<p>1. บทบาทหน้าที่ในระดับปัจเจกบุคคล</p> <p>1.1 การพัฒนาตนเอง</p> <p>1.1.1 การฝึกความมานะและอดทน</p>	<p>- ต้องเรียนบทขอแบบปากต่อปาก เนื่องจากครูชอบอ่านไม่รู้หนังสือ แต่ถ้าพ่อครูแม่รู้ อ่านออกเขียนได้ก็จะเขียนบทขอให้ลูกศิษย์ฝึกอ่าน ฝึกท่องทีละบทสองบท ซึ่งต้องอาศัยการจำที่ดี ต้องตั้งใจฟัง ฝึกท่องหลายๆ รอบ บางที่ต้องฝึกขอโดยการร้องใส่ทำนองขอไปด้วย</p>	<p>- ต้องปรับตัวให้เหมาะสมกับคุณลักษณะของสื่อมวลชนเพื่อให้สามารถแสดงทางสื่อมวลชนได้ถูกใจผู้ชม</p>	<p>- โดยเฉพาะช่างชอรุ่นใหม่ที่ต้องใช้ความมานะพยายามและความอดทนอย่างยิ่งยวด เนื่องจากต้องแบ่งเวลาทั้งหน้าที่หลัก คือการเรียน และเวลาว่างในการมาฝึกขอ</p>	<p>แม้ลักษณะเงื่อนไขของความมานะพยายามจะแตกต่างกันไปตามวิถีชีวิตในยุคสมัย แต่การปรับตัวด้านการฝึกความมานะอดทนยังคงเป็นบทบาทสืบเนื่อง ของช่างขอ</p>

ตารางที่ 7.3 (ต่อ)

เกณฑ์	ข้อค้นพบ			การปรับตัว
	ยุคขอแบบดั้งเดิม	ยุคขอปะทะสื่อมวลชน	ยุคขอแบบประยุกต์	
1.1.2 การทบทวนและ เพิ่มพูนความรู้	- ต้องนำไปสอดแทรกในเนื้อหา ที่ขอได้อย่างน่าเชื่อถือ โดยเฉพาะเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับ พุทธศาสนาและประเพณี ความ เชื่อต่างๆ ที่ต้องมาจากการศึกษา ค้นคว้าหาความรู้และข้อเท็จจริง	- ต้องนำเสนอเรื่องราวหรือ สาระใหม่ๆ ให้ทันต่อข่าวสาร เหตุการณ์บ้านเมือง	- ช่างซอรุ่นใหม่ที่แม่เกิดใน ยุคร่วมสมัยแต่ก็ต้องไฝหา ความรู้ในทันต่อเหตุการณ์ และยังจำเป็นต้องเรียนรู้ขนบ การขอในยุคดั้งเดิมบางอย่าง เพื่อคงความเป็นอัตลักษณ์ เอาไว้	การปรับตัวด้านการทบทวนและ เพิ่มพูนความรู้ยังคงเป็นบทบาท สืบเนื่องโดยความรู้ที่ช่างขอควร เพิ่มพูนจะต้องมีความรู้กัน ไม่ว่าจะ จะเป็นความรู้แห่งยุค ที่ทันสมัย ต่อเหตุการณ์ และความรู้ที่ เป็นอัตลักษณ์ของวิถีขอ
1.1.3 การฝึก ปฏิภาณไหวพริบ	- สามารถค้นหรือตอบทขอได้ โดยไม่จำเป็นต้องใช้การท่องจำ จากเนื้อร้อง เนื่องจากมีความรู้ ความเข้าใจในภาษาวรรณศิลป์ ของการขอ การขึ้นการลง การ สัมผัส และสามารถร้อยเรียง เหตุการณ์รอบๆตัวมาขอได้	- ปรับใช้ปฏิภาณไหวพริบ ให้เหมาะกับ รูปแบบและ เงื่อนไขของการแสดงผ่าน สื่อมวลชน	- ช่างซอรุ่นใหม่บางคน ที่แม่ ยังไม่มีพรสวรรค์และ ประสบการณ์มากพอ ก็ต้อง อาศัยการฝึกซ้อมได้ตอบตาม บทขอที่มีผู้แต่งไว้ให้ได้ คล่องแคล่ว และหัดหยอดคำ เป็นการโต้ตอบ เพื่อพัฒนา	การปรับตัวด้านการฝึกปฏิภาณ ไหวพริบยังคงเป็นบทบาท สืบเนื่อง และเป็นอัตลักษณ์ สำคัญที่เป็นเสน่ห์ของการแสดง ขอ แม้ไม่มีพรสวรรค์โดยตรง ก็อาจ ต้องปรับตัวโดยอาศัยพรแสวง

ตารางที่ 7.3 (ต่อ)

เกณฑ์	ข้อค้นพบ			การปรับตัว
	ยุคขอแบบดั้งเดิม	ยุคขอปะทะสื่อมวลชน	ยุคขอแบบประยุกต์	
1.1.4 การฝึก จินตนาการและความคิด สร้างสรรค์	ช่างขอที่มีประสบการณ์ จะมี จินตนาการในการขอ ที่มาจาก ใจรักและซึมซับอยู่สายเลือด สามารถร้องเพลงขอได้ทุก โอกาสในการใช้ชีวิต ประจำวัน	จินตนาการลดลง เนื่องจาก ต้องออกแบบรายการและ นำเสนอเนื้อหาผ่าน สื่อมวลชนให้ตรงตามความ ต้องการของผู้จ้าง เพื่อ โน้มน้ำ ใจผู้ชม	ปฏิภาณไหวพริบ  ช่างขอรุ่นใหม่ไม่ได้ฝึกการใช้ จินตนาการให้เกิดการ สร้างสรรค์บทขอขึ้นมาใหม่ อาศัยเนื้อร้องที่มีผู้แต่งให้แล้ว มาร้องให้เข้ากับจังหวะและ ทำนอง จะเป็นรูปแบบร้อง ท่องจำมาจากเนื้อหาที่นำมา จากช่างขอรุ่นครู ทำให้ไม่ได้ ใช้ความคิดสร้างสรรค์ในการ ขอเท่าที่ควร	ในการพัฒนาจากการท่องจำท ให้ได้ตอบคิขึ้นได้ทั้งนี้ ปฏิภาณ ไหวพริบที่ดีมาจากพื้นฐานการมี ความรู้เกี่ยวกับวิถีขอและหลัก วรรณศิลป์ของการขอด้วย  - การปรับตัวด้านการฝึก จินตนาการและความคิด สร้างสรรค์เป็นบทบาทที่ คลี่คลายไป เนื่องจากช่างขอรุ่น ใหม่ จะนิยมการขอตามบทที่ ช่างขอรุ่นครูได้แต่งไว้แล้ว ซึ่ง มีความคงามอยู่แล้ว ซึ่งสามารถ นำมาขอได้อย่างไพเราะน่าฟัง นอกจากนั้น อาจเนื่องจากขาด ทักษะการแต่งและข้อจำกัดเรื่อง เวลาที่จะเรียนรู้การแต่ง รวมถึง



ตารางที่ 7.3 (ต่อ)

เกณฑ์	ข้อค้นพบ			การปรับตัว
	ยุคขอแบบดั้งเดิม	ยุคขอปะทะสื่อมวลชน	ยุคขอแบบประยุกต์	
1.2 การให้ความรู้	<p>1. การให้ความรู้และประสบการณ์ทั้งเกี่ยวกับประวัติศาสตร์ ศิลปะ วัฒนธรรม และประเพณีของล้านนา รวมถึงประสบการณ์ชีวิตภายนอกชุมชน</p> <p>2. สมัยก่อนสถาบันการศึกษาหลักในการให้ความรู้ คือ วัด และการที่ช่างขอส่วนใหญ่เคยบวชเรียนมาก่อน จึงสามารถนำความรู้ที่ได้ศึกษามาเผยแพร่ผ่านการแสดงขอ</p>	<p>1. เน้นการให้ความรู้ทางโลกมากกว่าทางธรรม</p> <p>2. ความรู้เกี่ยวกับสินค้าและบริการ</p>	<p>- การใช้ทุนทางวัฒนธรรมที่ตนเองสะสมมา ซึ่งนอกจากความรู้เกี่ยวกับประวัติศาสตร์ ศิลปะ วัฒนธรรม และประเพณีของท้องถิ่นที่ยังคงต้องใช้ในการขอช่วงพิธีกรรมแล้ว ยังต้องเพิ่มเติมความรู้เกี่ยวกับเรื่องทั่วไปเหตุการณ์ประจำวัน ข่าวสารบ้านเมือง สอดแทรกด้วย เพื่อให้มีความน่าสนใจ</p>	<p>ไม่เห็นความสำคัญที่ต้องแต่งบทขอได้ เพราะใช้บทขอที่แต่งไว้แล้วซึ่งดีและสะดวกอยู่แล้วนำมาปรับเปลี่ยนเนื้อหาบ้าง</p> <p>การปรับตัวด้านการให้ความรู้เป็นบทบาทที่สืบเนื่อง เพราะการขอยังจำเป็นต้องมีความรู้ควบคู่ทั้งทางโลกและทางธรรมเพื่อใช้ใน ช่วงพิธีกรรมและช่วงบันเทิง และต้องเพิ่มเติมความรู้เกี่ยวกับข่าวสารเหตุการณ์ที่ทันสมัยอยู่เสมอด้วย</p>

ตารางที่ 7.3 (ต่อ)

เกณฑ์	ข้อค้นพบ			การปรับตัว
	ยุคขอแบบดั้งเดิม	ยุคขอปะทะสื่อมวลชน	ยุคขอแบบประยุกต์	
1.3 การให้ความบันเทิง	1. สร้างบรรยากาศของความสนุกสนานเพลิดเพลิน ให้คลายความเหนื่อยยากวิตกกังวล 2. สนองสัญชาตญาณแรงขับทางเพศของมนุษย์ปुरुชน	- เน้นความบันเทิงแฝงข่าวสารเพื่อการพัฒนา หรือเพื่อการโฆษณาประชาสัมพันธ์	- ความบันเทิงยังเป็นเป็นหน้าที่หลัก เป็นลักษณะการผสมผสาน รูปแบบการให้ความบันเทิงสอดแทรกความรู้ โดยสร้างสรรค์และหาเรื่องราวที่น่าสนใจมาแสดง	การปรับตัวด้านการให้ความบันเทิงเป็นบทบาทที่สืบเนื่องอย่างเด่นชัด โดยช่างชอรุ่นใหม่จะสามารถทำหน้าที่นี้ได้ดีกว่าช่างชอรุ่นเก่า
1.4 การเป็นนักโฆษณาและนักประชาสัมพันธ์	(ยังไม่พบในยุคนี้)	เพื่อนำเสนอหรือโน้มน้าวใจในสินค้าและบริการจากผู้อุปถัมภ์/ผู้สนับสนุนรายการให้น่าสนใจและกระตุ้นให้เกิดพฤติกรรมการซื้อสินค้า	ความนิยมในการใช้ขอเป็นสื่อในการโฆษณาและประชาสัมพันธ์ เพื่อรณรงค์ให้กับภาครัฐ และเนื่องจากมีสื่อรูปแบบใหม่ๆ ที่มีประสิทธิภาพและเข้าถึงกลุ่มเป้าหมายมากกว่าจึงเป็นที่นิยมของนายทุนมากกว่า	การปรับตัวด้านการเป็นนักโฆษณาและนักประชาสัมพันธ์เป็นบทบาทที่เพิ่มขึ้นใหม่ ที่มาในยุคสื่อมวลชน ทั้งถูกนำไปใช้ในเชิงพาณิชย์และการพัฒนาของภาครัฐ ต่อมาให้ยุคขอประยุกต์ พบว่ายังคงพอมิอยู่ แต่จะคลี่คลายเน้นเพื่องานพัฒนาของภาครัฐมากกว่า

ตารางที่ 7.3 (ต่อ)

เกณฑ์	ข้อค้นพบ			การปรับตัว
	ยุคขอแบบดั้งเดิม (ยังไม่พบในยุคนี)	ยุคขอปะทะสื่อมวลชน	ยุคขอแบบประยุกต์	
1.5 การเป็นนักการสื่อสารเพื่อการพัฒนาท้องถิ่นให้กับหน่วยงานภาครัฐ		หน่วยงานภาครัฐให้การสนับสนุนการใช้เพลงขอในการสื่อสารเพื่อการพัฒนาผ่านสื่อมวลชนท้องถิ่นของรัฐ	หน่วยงานภาครัฐยังคงให้การสนับสนุนการใช้เพลงขอในการสื่อสารเพื่อการพัฒนาและการรณรงค์ในโครงการต่างๆ อยู่ แม้บทบาทสื่อมวลชนการทำงานร่วมกับสื่อมวลชนจะลดลง	การปรับตัวด้านการเป็นนักการสื่อสารเพื่อการพัฒนาท้องถิ่นให้กับหน่วยงานภาครัฐเป็นบทบาทที่เพิ่มขึ้นในยุคสื่อมวลชนเช่นกัน ซึ่งรัฐใช้สื่อพื้นบ้านเพลงขอ ประสานกับสื่อมวลชนเพื่อเพิ่มประสิทธิภาพในการสื่อสาร แม้ปัจจุบันการทำงานร่วมกับสื่อมวลชนของสื่อพื้นบ้านลดลง บทบาทนี้ แต่ยังคงเป็นบทบาทที่สืบเนื่อง
2. บทบาทหน้าที่ในระดับชุมชน 2.1 การสร้างความสัมพันธ์ร่วมกันของคนในชุมชน	เป็นการผูกสัมพันธ์กันที่สร้างแรงเกาะเกี่ยวทางสังคม(Social Cement) โดยมีการแสดงขอเป็น	เมื่อสภาพแวดล้อมในสังคมและวิถีชีวิตประจำวันของผู้คนในชุมชนเริ่มเปลี่ยน ทำ	เปลี่ยนจากวิถีแบบเกษตรกรรมตามฤดูกาลเป็นลักษณะวิถีชีวิตของคนในเมืองที่ทำงาน	การปรับตัวด้านการสร้างความสัมพันธ์ร่วมกันของคนในชุมชนคลี่คลายไป เนื่องจากวิถี

ตารางที่ 7.3 (ต่อ)

เกณฑ์	ข้อค้นพบ			การปรับตัว
	ยุคขอแบบดั้งเดิม	ยุคขอปะทะสื่อมวลชน	ยุคขอแบบประยุกต์	
2.2 การสอนคนในชุมชน	<p>ตัวเชื่อม</p> <p>- ช่างขอจะมีสถานภาพเป็น ปราชญ์ชาวบ้าน มีความรอบรู้ทั้ง ทางโลกและทางธรรมมากกว่า ชาวบ้านทั่วไปจึงเชื่อม ความสัมพันธ์ระหว่างทางโลก กับทางธรรมเข้าหากัน</p>	<p>ให้โอกาสที่สมาชิกในชุมชน จะได้มาพบปะสังสรรค์ ร่วมกันเหมือนในอดีตที่ น้อยลง</p> <p>- สถานภาพเป็นปราชญ์ ชาวบ้านลดลง เพราะมีแหล่ง ความรู้ผ่านสื่อมวลชนมาก ขึ้น</p>	<p>ประจํามากขึ้น โอกาสที่ สมาชิกในชุมชนจะได้มา พบปะสังสรรค์กันตามพื้นที่ สาธารณะก็น้อยลง เป็น ความสัมพันธ์แบบเชิงเดี่ยวคือ ต่างคนต่างอยู่ โอกาสที่จะ ได้มาพบปะสังสรรค์ตามงาน ต่างๆ จึงน้อยลง แต่ก็ยังพอมิ ให้เห็นอยู่</p> <p>- สถานภาพโดยเฉพาะช่างขอ รุ่นใหม่ แทบจะไม่มีภูมิความรู้ ทางธรรม ทำให้ความ “ปราชญ์ชาวบ้าน” หายไป และผู้ชม/ผู้ฟังมีแหล่งความรู้ที่ หลากหลายเพิ่มขึ้น ทั้ง สื่อมวลชนและสื่อใหม่แต่ก็จะ</p>	<p>ชีวิตของผู้คนเปลี่ยน จะพอมิให้ เห็นอยู่บ้างในเทศกาลงานบุญที่ สำคัญประจำปี</p> <p>การปรับตัวด้านการสอนคนใน ชุมชนคลี่คลายไป เนื่องจาก สถานภาพเปลี่ยนจากปราชญ์ ชาวบ้าน ที่มีภูมิรู้และภูมิธรรม หายไป ดังนั้นจึงไม่สามารถ สอนคนในชุมชนได้เหมือนใน อดีต และผู้ชมสามารถเรียนรู้</p>

ตารางที่ 7.3 (ต่อ)

เกณฑ์	ข้อค้นพบ			การปรับตัว
	ยุคขอแบบดั้งเดิม	ยุคขอปะทะต่อมวลชน	ยุคขอแบบประยุกต์	
2.3การสะท้อนวิถีชีวิต และภูมิปัญญาล้านนา	นำเสนอให้เห็นถึงวิถีชีวิต ความเชื่อ ค่านิยม ขนบธรรมเนียม ประเพณีของชาวล้านนา เนื่องจากวรรณกรรมที่นำมาร้อง เกี่ยวข้องกับเรื่องราวที่เกิดขึ้นใน วิถีชีวิต ซึ่งให้เห็นการดำรงชีวิต และภูมิปัญญาในด้านต่างๆ	- นำเสนอให้เห็นถึงวิถีชีวิต ความเชื่อ ค่านิยม ขนบธรรมเนียมประเพณีของ ชาวล้านนาตลอด เป็นวิถีชีวิต ตามสมัยนิยมมากขึ้นและ เนื้อหาตามความต้องการของ ผู้สนับสนุนรายการ	- วิถีชีวิตของผู้คนในชุมชน เปลี่ยนไป และภูมิปัญญาก็ถูก หลงลืมและค่อยๆ เลือน หายไปพร้อมช่างซอรุ่นเก่า เนื้อหาจากคำภีร์ทางศาสนา และวรรณกรรมพื้นบ้านที่ เกี่ยวข้องกับเรื่องราวที่เกิดขึ้น ในวิถีชีวิต ที่ชี้ให้เห็นการ ดำรงชีวิตและภูมิปัญญาไม่ได้ ถูกนำมาใช้	และแสวงหาความรู้จาก สถาบันการศึกษาและ แหล่งข้อมูลอื่นๆ ทำให้การสอน ผ่านการแสดงขอ จึงไม่จำเป็น มากนัก แต่ก็ยังพอมิให้เห็นใน การขอช่วงพิธีกรรม การปรับตัวด้านการสะท้อนวิถี ชีวิตและภูมิปัญญาล้านนา เป็น บทบาทที่คลี่คลายไป เนื่องจาก อาจไม่สอดคล้องกับวิถีชีวิตของ ผู้คนในปัจจุบัน และกำลังจะสูญ หายไปพร้อมกับช่างซอรุ่นเก่า

ตารางที่ 7.3 (ต่อ)

เกณฑ์	ข้อค้นพบ			การปรับตัว
	ยุคขอแบบดั้งเดิม	ยุคขอปะทะสื่อมวลชน	ยุคขอแบบประยุกต์	
4. 2. การใช้เป็นกุศโลบาย เพื่อส่งเสริมและสร้าง ภูมิคุ้มกันให้เด็กและเยาวชน	(ไม่พบชัดเจนในยุคนี้)	(ไม่พบชัดเจนในยุคนี้)	เป็นการใช้กุศโลบาย ในการ นำกลุ่มเด็กและเยาวชน ที่อยู่ในกลุ่มเสี่ยงหรือ ไม่มีสมาธิ ในการเรียนมาฝึกหัดดนตรี พื้นเมือง และถ้าใครมี ศักยภาพก็ได้สนับสนุนให้ ฝึกหัดขอ ทำให้เด็กใช้เวลาว่างให้เกิดประโยชน์มากขึ้น รวมถึงกลุ่มเด็กที่มีปัญหาอยู่ แล้ว ก็ใช้ดนตรีค่อยๆบำบัด ทำให้เด็กมีจิตใจที่อ่อนโยน ขึ้น มีสมาธิ สามารถจดจำ และเรียนหนังสือได้มี ประสิทธิภาพขึ้น	เป็นบทบาทที่เพิ่มขึ้นมาใหม่ แต่ ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับจิตสาธารณะของ ช่างขอแต่ละบุคคล แต่ การศึกษาพบว่า ช่างขอส่วนใหญ่จะมีความตระหนักในการ ร่วมอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรม พื้นบ้าน

ตารางที่ 7.3 (ต่อ)

เกณฑ์	ข้อค้นพบ			การปรับตัว
	ยุคขอแบบดั้งเดิม	ยุคขอปะทะสื่อมวลชน	ยุคขอแบบประยุกต์	
<p>3.บทบาทหน้าที่ในระดับสังคม</p> <p>3.1 การบ่งบอกตัวตนและสร้างอัตลักษณ์ร่วม</p> <p>3.1.1 การแต่งกาย</p> <p>3.1.2 เครื่องดนตรีประกอบ</p>	<p>- การแต่งกายระหว่างแสดงด้วยชุดพื้นเมือง ที่เน้นความเรียบง่ายตามแบบวิถีชาวบ้าน</p> <p>- เครื่องดนตรีพื้นเมืองประกอบประเภท ปี่จุมและซิง</p>	<p>- การแต่งกายในการแสดงผ่านสื่อวิทยุจะไม่เคร่งครัด แต่การแต่งกายผ่านสื่อโทรทัศน์พิธีพิธีกันขึ้น</p> <p>- เครื่องดนตรีพื้นเมือง เสริมการให้เครื่องเสียงและไม่โครโฟน</p>	<p>- ไม่เน้นต้องเป็นลักษณะชุดพื้นเมืองเท่านั้น แต่ให้เหมาะสมกับกาลเทศ</p> <p>- แทบทุกคณะขอ จะใช้ทั้งเครื่องดนตรีแบบขอดั้งเดิมคือ ปี่จุมกับซิง ควบคู่การใช้เครื่องดนตรีสากล ได้แก่ อิเล็กโทรน คีย์บอร์ด</p>	<p>การปรับตัวเพื่อบ่งบอกตัวตนและสร้างอัตลักษณ์ร่วมด้านการแต่งกายคลี่คลายไป แต่ก็ยังมีลักษณะการแต่งกายแบบพื้นเมืองอยู่</p> <p>การปรับตัวเพื่อบ่งบอกตัวตนและสร้างอัตลักษณ์ร่วมด้านการใช้เครื่องดนตรีประกอบคลี่คลายไปค่อนข้างมาก จะเป็นการใช้เครื่องดนตรีตามช่วงเวลา โดยช่วงพิธีกรรมที่ต้องใช้ดนตรีพื้นเมืองถูกลดความสำคัญลง</p> <p>การปรับตัวเพื่อบ่งบอกตัวตนและสร้างอัตลักษณ์ร่วมด้านการ</p>

ตารางที่ 7.3 (ต่อ)

เกณฑ์	ข้อค้นพบ			การปรับตัว
	ยุคขอแบบดั้งเดิม	ยุคขอปะทะสื่อมวลชน	ยุคขอแบบประยุกต์	
3.1.3 ภาษาพื้นเมือง	-  การใช้ภาษาพื้นเมืองคือ “ภาษาคำเมือง” (บางเนื้อเพลงจะเป็น “คำเมืองมะเก่า”)	- การใช้ภาษาคำเมืองแบบร่วมสมัยที่เข้าใจได้ง่ายขึ้น	ปรับประสานกับภาษาสมัยนิยม เช่น ภาษาไทยภาคกลาง และภาษาอังกฤษ	ใช้ภาษาพื้นเมืองคลี่คลายไปเป็นรูปแบบการใช้ภาษาแบบผสมผสานมากขึ้น แต่ก็ยังคงใช้ภาษาพื้นเมืองเป็นหลัก มีการปรับตัวโดยเพิ่มบทบาทหน้าที่ใหม่ เพื่อผลประโยชน์ด้านธุรกิจหรือการท่องเที่ยว ทั้งต่อหน่วยงานภาครัฐและเอกชน ทั้งนี้เนื่องจากเห็นว่าเป็นสื่อท้องถิ่น ที่แสดงถึงอัตลักษณ์ล้านนาที่ยังนำมาเพิ่มมูลค่าได้



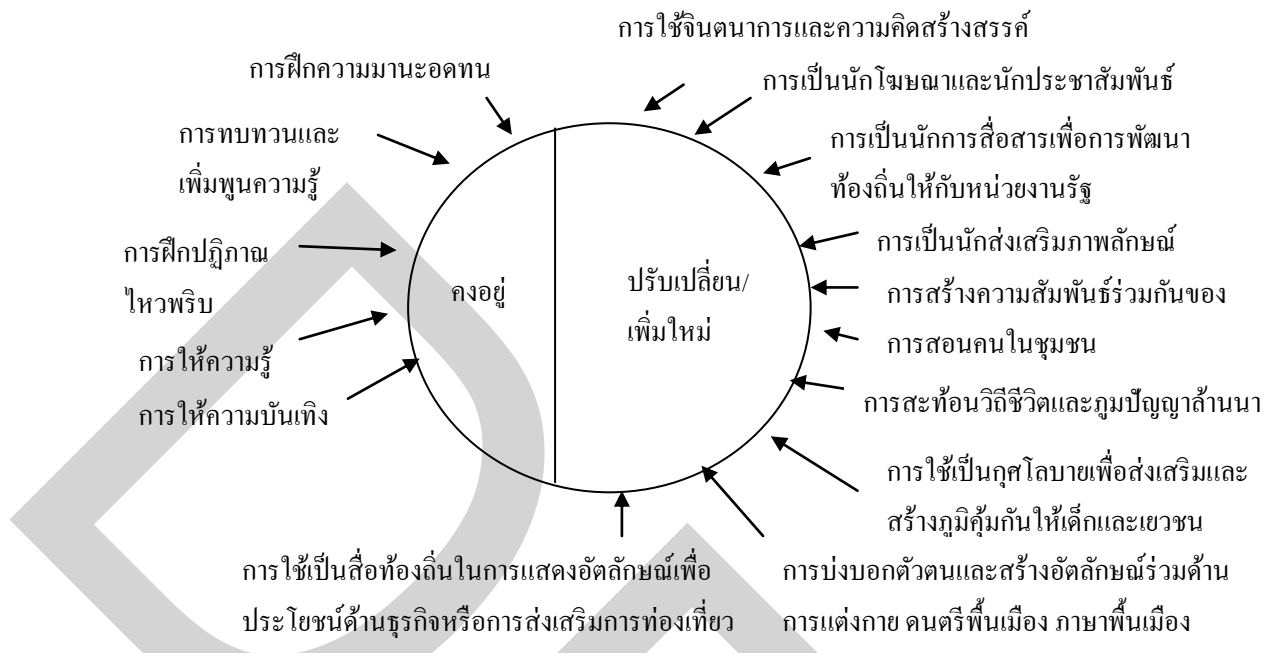
ตารางที่ 7.3 (ต่อ)

เกณฑ์	ข้อค้นพบ			การปรับตัว
	ยุคขอแบบดั้งเดิม (ยังไม่พบในชุดนี้)	ยุคขอปะทะสื่อมวลชน (ยังไม่พบในชุดนี้)	ยุคขอแบบประยุกต์	
3.2 การใช้เป็นสื่อท้องถิ่น ในการแสดงอัตลักษณ์ เพื่อประโยชน์ด้านธุรกิจ หรือการส่งเสริมการ ท่องเที่ยว			มีการทบทวนและหาลักษณะ ที่เป็นอัตลักษณ์ของท้องถิ่น เพลงขอได้ถูกนำไปจัดแสดง ตามเทศกาลงานของทาง จังหวัดเพื่อส่งเสริมเรื่องการ ท่องเที่ยวมากขึ้น เช่น งานพ้อ ขุนเม็งราย งานเทศกาล ดอกไม้บ้าน รวมถึงเอกชน ที่ จัดงานประชุมสัมมนาต่างๆ ก็ มีการว่าจ้างช่างขอให้ไป แสดง เพื่อดึงดูดนักท่องเที่ยว	

จากตารางวิเคราะห์การปรับตัวด้านบทบาทหน้าที่ของเพลงชอในแต่ละยุคตั้งแต่ยุคเพลงชอแบบดั้งเดิมจนถึงยุคเพลงชอแบบประยุกต์พบว่ากระแสโลกาภิวัตน์และแรงผลักดันจากปัจจัยภายในและภายนอก ทำให้เพลงชอต้องปรับเปลี่ยนบทบาทหน้าที่ซึ่งพบว่ายังคงทั้งบทบาทหน้าที่ที่สืบเนื่องมาจากเดิมทั้งบทบาทหน้าที่ในระดับปัจเจกบุคคลไม่ว่าจะเป็น การพัฒนาตนเอง การฝึกความมานะและอดทนการฝึกปฏิภาณไหวพริบรวมถึงการให้ความรู้และความบันเทิงส่วนบทบาทหน้าที่ในระดับชุมชน ประกอบด้วย บทบาทใน การเป็นสื่อท้องถิ่นที่สอน (to educate) คนในชุมชนและการสืบทอดภาษาคำเมืองซึ่งเป็นภาษาพื้นบ้านที่บ่งบอกถึงความเป็นอัตลักษณ์ล้านนา

อย่างไรก็ตามผลการวิจัยยังพบบทบาทหน้าที่ที่แม้ยังคงมีอยู่แต่ได้ถูกคลี่คลายไปประกอบด้วยบทบาทหน้าที่ระดับปัจเจกบุคคลได้แก่การทบทวนและเพิ่มพูนความรู้การฝึกจินตนาการและความคิดสร้างสรรค์การเป็นนักโฆษณาและนักประชาสัมพันธ์การเป็นนักการสื่อสารเพื่อการพัฒนาท้องถิ่นส่วนบทบาทหน้าที่ระดับชุมชนที่คลี่คลายได้แก่การสร้างความสัมพันธ์ร่วมกันของคนในชุมชนการนำเสนอเนื้อหาที่สะท้อนวิถีชีวิตและภูมิปัญญาชาวล้านนาและบทบาทหน้าที่ระดับสังคมที่คลี่คลาย คือการบ่งบอกตัวตนและสร้างอัตลักษณ์ร่วมการแต่งกายการใช้ดนตรีพื้นเมือง

นอกจากนี้บทบาทหน้าที่ที่เพิ่มขึ้นมาใหม่ ตามความต้องการของสังคม ได้แก่การใช้เพลงชอเป็นสื่อท้องถิ่นในการแสดงอัตลักษณ์ล้านนาเพื่อประโยชน์ด้านธุรกิจหรือการท่องเที่ยวและการใช้เป็นสื่อพื้นบ้านของท้องถิ่นที่ช่วยแก้ไขปัญหา



ภาพที่ 7.3 แสดงคุณลักษณะด้านบทบาทหน้าที่ที่คงอยู่และปรับเปลี่ยน

#### 7.4 คุณลักษณะด้านการต่อรอง

ในการปรับตัวแต่ละยุคสมัยของเพลงซอนั้นพบว่า ได้มีความพยายามในการต่อสู้อ/ต่อรองมาโดยตลอดซึ่งเป็นการแสดงให้เห็นถึงศักยภาพที่เพลงซอได้แสดงออกมาเพื่อให้สามารถยืนหยัดอยู่ได้ท่ามกลางกระแสความเปลี่ยนแปลงที่ยากจะหลีกเลี่ยงและจากแนวคิดวัฒนธรรมศึกษาที่มอง วัฒนธรรมในลักษณะเหมือนเหรียญสองด้านได้แก่ ด้านที่พยายามปรับตัวตามและด้านที่มีการต่อรอง ซึ่งพิจารณาได้จากตารางสรุปผลการวิจัยดังนี้

ตารางที่ 7.4 ตารางสรุปข้อค้นพบและข้อสังเกตการปรับตัวเปรียบเทียบทั้ง 3 ยุคในด้านการต่อรอง

เกณฑ์	ข้อค้นพบ			การปรับตัว
	ยุคขอแบบดั้งเดิม	ยุคขอปะทะสื่อมวลชน	ยุคขอแบบประยุกต์	
1.การต่อรองกับผู้ว่าจ้าง	<p>1. การต่อรองก่อนรับงาน ด้วยสถานภาพของช่างชอในอดีตที่เป็นผู้มีชื่อเสียง ได้รับการยอมรับนับถือจากชาวบ้าน และมีงานชุกในช่วงเทศกาล ทำให้ช่างชอมีโอกาสเลือกงานการต่อรองเป็นไปในลักษณะ “คนเลือกงาน”</p> <p>2. การต่อรองระหว่างการแสดง ในระหว่างการแสดงชอยังมีการพยายามต่อรองเอาใจเจ้าภาพเพื่อเพิ่มมูลค่าให้กับตนเอง และโอกาสในการแสดงครั้งต่อไป</p>	<p>1. ผู้ว่าจ้างในยุคนี้ส่วนมากจะเป็นกลุ่มนายห้าง นายทุน นักธุรกิจ หรือผู้มีผลประโยชน์ที่ต้องการใช้ชอเพื่อหวังผลทั้งส่วนตัวและทางธุรกิจพบว่าลักษณะการชอก็ต้องมีการต่อรองที่ซับซ้อนขึ้น ให้เกิดความพึงพอใจในทุกฝ่ายทั้ง นายทุน ผู้ฟัง และช่างชอ</p>	<p>1. ผู้ว่าจ้างในยุคนี้ไม่จำเป็นต้องรู้จักช่างชอเหมือนในอดีต วิธีการติดต่อโดยอาจติดต่อช่างชอด้วยตนเองหรือติดต่อผ่านคนที่รู้จักช่างชอ ใช้วิธีหาข้อมูลจากสื่อสมัยใหม่</p> <p>2. ช่างชอต่อรองกับผู้ว่าจ้างในลักษณะ “คนเลือกงาน” ได้น้อยลงและเจ้าภาพจะต่อรองได้มากขึ้น ในการขอให้คณะชอ แลกมนตร์ประยุกต์ เช่น ลูกทุ่งคำเมือง ในช่วงท้ายของการแสดงให้ด้วย ซึ่งโดยปกติคณะชอก็ยินดีแถมให้</p>	<p>มีความพยายามในการต่อรองกับผู้ว่าจ้างและอำนาจจะขึ้นอยู่กับผู้ว่าจ้างมากขึ้น โดยผู้ว่าจ้างมีทั้งส่วนบุคคล หน่วยงานทั้งรัฐและเอกชน</p>

ตารางที่ 7.4 (ต่อ)

เกณฑ์	ข้อค้นพบ			การปรับตัว
	ยุคขอแบบดั้งเดิม	ยุคขอปะทะสื่อมวลชน	ยุคขอแบบประยุกต์	
	<p>3. อำนาจในการต่อรองไม่ได้ขึ้นอยู่กับผู้ว่าจ้างแต่เพียงผู้เดียว แต่เป็นไปด้วยประโยชน์ต่างตอบแทน เนื่องจากผู้ว่าจ้างก็ต้องการคณะขอที่มีชื่อเสียง เพื่อให้สมฐานะ ขณะที่ช่างขอมีโอกาสเลือกงานที่มีข้อเสนอที่ดีกว่า</p> <p>4. ส่วนมากผู้ว่าจ้างกับช่างขอจะรู้จักกันเนื่องจากสมัยก่อนชุมชนยังมีขนาดเล็ก และจะติดต้องงานเอง</p>	<p>2. อำนาจในการต่อรองไม่ได้ขึ้นอยู่กับผู้ว่าจ้างแต่เพียงผู้เดียว เนื่องจากผู้ว่าจ้างก็ต้องการช่างขอที่มีชื่อเสียง เพื่อให้ขายสินค้าได้ ขณะที่ช่างขอมิมีสิทธิ์ในการใช้ทุนทางวัฒนธรรมต่อรองเพื่อก่อให้เกิดผลประโยชน์ร่วมกัน</p>	<p>3. อำนาจในการต่อรองของช่างขอลดลง เนื่องจากลักษณะเพลงขอของเจียงรายจึงยังคงเป็นสื่อเฉพาะพื้นที่ ทำให้ไม่มีมูลค่าเชิงพาณิชย์สำหรับนายทุนมากนัก เนื่องจากไม่สามารถจัดจำหน่ายแพร่หลายได้</p> <p>4. ช่างขอรุ่นใหม่ ยังต้องอาศัยบารมีของช่างขอรุ่นเก่า ในการต่อรองเพื่อรับงานแสดงร่วมกัน โดยแบ่งงานตามช่วงเวลาในการแสดง ซึ่งช่างขอรุ่นใหม่จำเป็นต้องสั่งสมประสบการณ์ในการทำงาน เพื่อสร้างชื่อเสียงในการต่อรองต่อไปในอนาคต</p>	

ตารางที่ 7.4 (ต่อ)

เกณฑ์	ข้อค้นพบ			การปรับตัว
	ยุคขอแบบดั้งเดิม	ยุคขอปะทะสื่อมวลชน	ยุคขอแบบประยุกต์	
2.การต่อรองกับผู้ชม	<p>1. อำนาจจะอยู่ที่ช่างขอ ในการต่อรองระหว่างการแสดงขอให้ผู้ชมเกิดความพึงพอใจ โดยช่างขอที่มีประสบการณ์จะอาศัยการสังเกตบรรยากาศและวิเคราะห์ผู้รับสาร เพื่อให้ผู้ชมเกิดความพึงพอใจ</p> <p>2. ช่างขอได้ใช้อำนาจในการ</p>	<p>1. พบว่าแม้อำนาจจะอยู่ที่ช่างขอ แต่อำนาจจะถูกกระจายไปยังมวลชนมากขึ้น เพื่อให้ผู้รับสื่อเกิดความพึงพอใจซึ่งจะสร้างการยอมรับและเป็นมูลค่าเพิ่มให้กับช่างขอเพื่อต่อรองกับนายจ้างหรือนายทุนอีกต่อ</p>	<p>5. อย่างไรก็ตาม ช่างขอยังสามารถใช้การต่อรองกับผู้ว่าจ้างผ่านสื่อ เนื่องจากจะมีการนำผลงานการแสดงของตนเองและคณะไปเผยแพร่ทางสื่อออนไลน์ เพื่อให้ผู้ว่าจ้างได้เห็นฝีมือ เพื่อเลือกช่างขอที่ถูกต้อง ทำให้ช่างขอก็สามารถต่อรองเรื่องค่าตัวได้อย่างเหมาะสม</p> <p>- ทัศนคติของผู้ชมเปลี่ยนแปลงไป การต่อรองของผู้ชมเริ่มมีมากขึ้นแม้จะฟังรู้เรื่องบ้างไม่รู้เรื่องบ้าง แต่ผู้ชมก็จะเลือกช่างขอที่ชอบเป็นหลัก จึงทำให้อำนาจในการต่อรองของช่างขอลดลง</p>	<p>- อำนาจในการต่อรองกับผู้ชมลดลง และต้องปรับการแสดงให้สอดคล้องกับทัศนคติของผู้ชม</p>

ตารางที่ 7.4 (ต่อ)

เกณฑ์	ข้อค้นพบ			การปรับตัว
	ยุคขอแบบดั้งเดิม	ยุคขอปะทะสื่อมวลชน	ยุคขอแบบประยุกต์	
3.การต่อรองกับทางรัฐ/ราชการ	<p>เปลี่ยนผามขอ ไปจากพื้นที่ที่เชื่อมความศักดิ์สิทธิ์ให้เข้ากับชาวบ้าน กลายเป็นพื้นที่ของการนำเรื่องทาง โลกย์(profane) ขึ้นมาขอ เพื่อให้ผู้ฟังได้รับความสนุกสนานบันเทิง</p> <p>1. การแสดงขอเป็นวิธีการปลดปล่อยจากการถูกรอบงำอย่างชอบธรรมที่ชาวบ้านจะสามารถต่อรองได้ โดยลักษณะการต่อรองผ่านรูปแบบการขอที่เรียกว่า “ขอเก็บนก”</p> <p>2. การแสดงขอเป็นพื้นที่ของการสร้างความคิดที่เป็นความคิดดั้งเดิมเก่าแก่ของชาวบ้านกับการปะทะต่อรอง</p>	<p>หนึ่ง</p> <p>2. วิธีในการต่อรอง เพื่อแสดงบทบาทหน้าที่ที่ในการให้ความบันเทิงและ โน้มน้าวใจผู้รับสื่อ</p> <p>1. ยุคนี้ความสัมพันธ์ระหว่างรัฐกับชาวบ้านเริ่มพัฒนาไปในทิศทางที่ดีขึ้น ความหมายในการ “ขอเก็บนก” ก็ถูกเปลี่ยนไป จากการขอเพื่อต้องการปลดปล่อยจากอำนาจของรัฐ กลายเป็นการขอเพื่อเน้นความสนุกสนานก่อนจบการขอในแต่ละงาน</p>	<p>1. ความสัมพันธ์ระหว่างหน่วยงานรัฐและช่างขอ เป็นไปในลักษณะช่วยเหลือเกื้อกูลซึ่งกันและกันมากขึ้น โดยเฉพาะในช่วงที่รัฐได้ให้ความสำคัญต่อสื่อพื้นบ้านเพื่อนำมาใช้ในการสื่อสารเพื่อการพัฒนา สะท้อนให้เห็นศักยภาพที่เข้าไปต่อรองกับทางราชการ</p> <p>2. ช่างขอเข้าไปเป็นวิทยากร/ ครูภูมิปัญญาระดับจังหวัดให้กับหน่วยงาน</p>	<p>- เป็นไปในลักษณะต่อรองแบบเกื้อกูลซึ่งกันและกันเพื่อเอื้อประโยชน์ร่วมกัน</p>

ตารางที่ 7.4 (ต่อ)

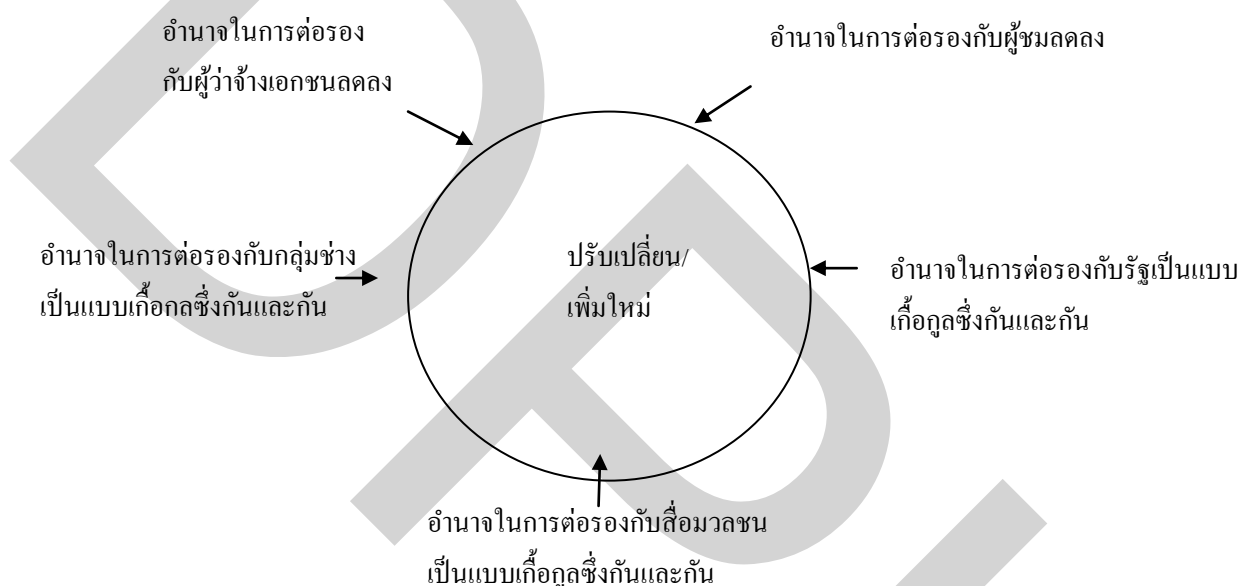
เกณฑ์	ข้อค้นพบ			การปรับตัว
	ยุคขอแบบดั้งเดิม	ยุคขอปะทะสื่อมวลชน	ยุคขอแบบประยุกต์	
4. การต่อรองกับสื่อมวลชน	<p>อำนาจโดยชอบธรรมของชาวบ้านต่อเจ้าหน้าที่จากส่วนกลาง</p> <p>(ยังไม่พบในยุคนี้)</p>	<p>2. พื้นที่ของการสร้างความคิดแบบดั้งเดิมของชาวบ้านกับการปะทะต่อรองอำนาจของชาวบ้านในอดีตจึงไม่ปรากฏ การแสดงความหมายบางอย่างออกมาเพื่อต่อรอง ลดน้อยลง เหลือเพียงต้องการให้ผู้ชมได้รับความรู้และสนุกสนาน</p> <p>1. การปรับเปลี่ยนทั้งเรื่องเวลาในการออกอากาศ รูปแบบ และเนื้อหา เพื่อให้เหมาะสมกับลักษณะของสื่อมวลชน โดยอาจตัดทอนพิธีการหรือเนื้อหา</p> <p>2. การต่อรองโดยช่างขอจะ</p>	<p>งานรัฐ หรือสามารถสร้างสรรค์เพลงขอให้เป็นสื่อพื้นบ้านในการรณรงค์ของรัฐแสดงให้เห็นถึงอำนาจในการต่อรองของช่างขอในเวทีใหม่ๆ</p> <p>- ต่อรองแบบช่วยเหลือเกื้อกูลซึ่งกันและกันซึ่งพบว่าสื่อมวลชนท้องถิ่นจะไม่ค่อยให้ความสำคัญ แต่จะพบสื่อมวลชนท้องถิ่นในส่วนภาครัฐบางส่วนที่ยังให้การสนับสนุน</p>	<p>เป็นไปในลักษณะต่อรองแบบเกื้อกูลซึ่งกันและกัน เพื่อเอื้อประโยชน์ร่วมกัน ส่วนใหญ่เป็นสื่อมวลชนท้องถิ่นภาครัฐ</p>



ตารางที่ 7.4 (ต่อ)

เกณฑ์	ข้อค้นพบ			การปรับตัว
	ยุคขอแบบดั้งเดิม	ยุคขอปะทะสื่อมวลชน	ยุคขอแบบประยุกต์	
5. การต่อรองระหว่างกลุ่มช่างขอ	(ยังไม่พบในยุคนี้)	ใช้ลีลาของตนเองและการออกแบบสารหรือเนื้อหาขอตามหัวข้อหรือเรื่องให้เหมาะสมกับจุดประสงค์และเวลาที่ได้รับ (ยังไม่พบในยุคนี้)	- เป็นการอาศัยบารมี ความมีชื่อเสียงของช่างขอรุ่นครู ที่ตนเองเคยเป็นศิษย์ เป็นใบเบิกทางและสร้างการยอมรับในกลุ่ม โดยอาจใช้เนื้อเพลงขอที่พ่อครูได้แต่งไว้มาขอ และสอดแทรกเนื้อหาที่แสดงตนว่าเป็นลูกศิษย์ เพราะเป็นที่ยอมรับมา ถ้าเอ่ยชื่อว่าเป็นศิษย์พ่อครูก็จะได้รับความเกรงใจและเชื่อถือมากขึ้น	มีความพยายามในการสร้างจุดขายให้กับตนเองในเครือข่ายภายในเพื่อสร้างอำนาจในการต่อรองกับภายนอก ทั้งนี้เนื่องจากปริมาณงานที่ลดลง ทำให้ช่างขอที่มีชื่อเสียงและเป็นที่ยอมรับจะมีโอกาสถูกว่าจ้าง และถูกเครือข่ายภายในด้วยกันดึงตัวไปร่วมงานด้วย

จากตารางการวิเคราะห์การปรับตัวด้านการต่อรองของเพลงขอในแต่ละยุค ตั้งแต่ยุค เพลงขอแบบดั้งเดิม เพลงขอยุคขอปะทะสื่อมวลชน จนถึงยุคเพลงขอแบบประยุกต์นั้น แสดงให้เห็นถึงความพยายามในการใช้ศักยภาพเพื่อต่อรอง ทั้งการต่อรองกับผู้ว่าจ้างการต่อรองกับผู้ชมการต่อรองกับทางรัฐ/ราชการและการต่อรองกับกลุ่มช่างชอมาโดยตลอด ซึ่งต้องต่อรองบนพื้นฐานของอำนาจและรสนิยมของผู้ว่าจ้าง และผู้ชมที่เปลี่ยนแปลงไป



ภาพที่ 7.4 แสดงคุณลักษณะด้านการต่อรองที่ปรับเปลี่ยน

### 7.5 คุณลักษณะด้านเครือข่ายและรูปแบบความสัมพันธ์

คุณลักษณะเครือข่าย จะเป็นรูปแบบความสัมพันธ์ที่เอื้อเพื่อเกื้อกูล แลกเปลี่ยนผลประโยชน์ และถ้อยทีถ้อยอาศัยกัน ระหว่างบุคคล กลุ่มคน องค์กร หรือผู้ที่มีส่วนได้ส่วนเสียที่เข้ามาเกี่ยวข้องกับการขอ ซึ่งเครือข่ายเป็นองค์ประกอบย่อยประการหนึ่งของสื่อพื้นบ้านที่ถูกประกอบสร้างขึ้น และปรับเปลี่ยนตามยุคสมัย ลักษณะเครือข่ายการขอในสมัยก่อนของจังหวัดเชียงรายมีรูปแบบความสัมพันธ์ที่เรียบง่าย ไม่ซับซ้อน ด้วยความที่เป็นชุมชนขนาดเล็กที่ช่วยเหลือกัน แต่มาถึงปัจจุบันพบว่าลักษณะความสัมพันธ์มีการปรับเปลี่ยนไป ทั้งการซ่อมแซมเครือข่ายเดิม การเสริมสร้าง และการแสวงหาเครือข่ายใหม่ซึ่งพิจารณาได้จากตารางสรุปผลการวิจัยดังนี้

ตารางที่ 7.5 ตารางสรุปสิ่งที่พบและข้อสังเกตเปรียบเทียบทั้ง 3 ยุคในด้านเครือข่ายและรูปแบบความสัมพันธ์

เกณฑ์	สิ่งที่พบ			ข้อสังเกต
	ยุคขอแบบดั้งเดิม	ยุคขอปะทะสื่อมวลชน	ยุคขอแบบประยุกต์	
1. เครือข่ายภายใน 1.1 เครือข่าย ระหว่างครูชอกับ ลูกศิษย์	<p>1. ครูชอเป็นศูนย์กลางในการฝึกสอน การฝากตัวเป็นศิษย์และเรียนรู้โดยติดตามครูเป็นสิ่งสำคัญ ดังนั้นครูชอและลูกศิษย์จะมีความเคารพรักและผูกพันกันเป็นอย่างมาก</p> <p>2. การแสดงความเคารพต่อครูบาอาจารย์ผ่านพิธีไหว้ครู ที่ศักดิ์สิทธิ์ และปฏิบัติสืบทอดกันมานาน เป็นสิ่งที่ยึดเหนี่ยวและทำให้เครือข่ายช่างชอในจังหวัดเชียงรายยังคงมีแรงเกาะเกี่ยว</p>	<p>- การฝากตัวเป็นศิษย์และเรียนรู้จากครูชอซึ่งเคยเป็นแรงเกาะเกี่ยวที่สำคัญ เป็นเสมือนศูนย์กลางในการฝึกฝนจึงถูกคลี่คลายไปตามกาลเวลา อาจเนื่องจากการเสียชีวิตของครูชอที่เป็นศูนย์รวมจิตใจ และการที่ช่างชอรุ่นหลังไม่มีโอกาสได้เรียนรู้วิถีแห่งชอเหมือนในสมัยก่อน ดังนั้นครูชอและลูกศิษย์แม้มีความเคารพรักแต่สายใยแห่งความผูกพันจะห่างหายไป</p>	<p>- แม้ไม่มีครูชอที่เป็นศูนย์รวมจิตใจที่มีชีวิตอยู่แล้ว แต่การผลิตซ้ำความเชื่อ/ความศรัทธาและการเคารพครูผ่านการจัดให้มีพิธีไหว้ครู ซึ่งเป็นงานสำคัญประจำปี ที่ช่างชอจะขาดไม่ได้ยังคงอยู่ โดยเป็นการมารวมตัวกันเพื่อแสดงความเคารพและรำลึกถึงพระคุณครูไม่ว่าครูจะยังอยู่หรือเสียชีวิตไปแล้ว</p>	<p>แม้จะมีความพยายามในการผลิตซ้ำความเชื่อ/ความศรัทธาและการเคารพครูเพื่อเป็นพลังในการเกาะเกี่ยวกลุ่มไว้ แต่ในอนาคตที่เหลือนแต่ช่างชอที่เป็นระดับลูกศิษย์และไม่ได้ผูกพันผ่านวิถีชอแบบเดิมมากก็อาจทำให้พลังของเครือข่ายครูชอกับลูกศิษย์อ่อนแรงลงได้</p>

ตารางที่ 7.5 (ต่อ)

เกณฑ์	สิ่งที่พบ			ข้อสังเกต
	ยุคขอแบบดั้งเดิม	ยุคขอปะทะสื่อมวลชน	ยุคขอแบบประยุกต์	
1.2 เครือข่ายระหว่างช่างขอ	<p>1. อยู่ในกลุ่มเล็ก นับถือตามระดับความอาวุโส ไม่ต้องกระชับความสัมพันธ์มากนัก เพราะรู้จักกันเป็นอย่างดี ซึ่งโอกาสได้แสดงร่วมกัน ก่อให้เกิดความผูกพันกัน และสร้างสายสัมพันธ์ทางสังคม (Social Bonds)</p> <p>2. มีการแข่งขันประชันกันอยู่บ้าง ดังนั้นจึงเป็นวิธีหนึ่งในการเผยแพร่ความรู้ ความสามารถของตนเอง ให้เป็นที่ยอมรับในกลุ่มช่างขอด้วยกัน และคนในท้องถิ่นและเป็นการฝึกปรือฝีมือให้เป็นที่ประจักษ์</p>	<p>- เป็นยุคที่ช่างขอทุกคนอยู่ในระหว่างปรับตัวเข้าหาสื่อมวลชนเพื่อความอยู่รอด ทำให้ต้องต่อสู้ดิ้นรนเพื่อตัวเองก่อน การรวมตัวกันก็จะเป็นรูปแบบรวมการเฉพาะกิจเป็นงานๆ ไป</p>	<p>- ความพยายามร่วมกันในการจัดตั้งเครือข่ายให้เป็นรูปธรรม ในรูป “สมาคม” อย่างถูกต้อง ตามกฎหมายขึ้นมา ที่มีคณะกรรมการบริหารเป็นช่างขอด้วยตนเอง ซึ่งเป็นลักษณะความสัมพันธ์ที่พึ่งพาอาศัยซึ่งกันและกัน</p>	<p>เป็นความพยายามเกาะกลุ่มในการยื่นหยัดอยู่ท่ามกลางกระแสการเปลี่ยนแปลงของกระแสความนิยมดนตรีตะวันตก แต่ยังคงมีการกำหนดแนวทางที่เป็นรูปธรรมชัดเจนในการขับเคลื่อนเครือข่าย เพื่อสร้างอำนาจในการต่อรองให้มากขึ้น</p>

ตารางที่ 7.5 (ต่อ)

เกณฑ์	สิ่งที่พบ			ข้อสังเกต
	ยุคขอแบบดั้งเดิม	ยุคขอปะทะสื่อมวลชน	ยุคขอแบบประยุกต์	
1.3 เครือข่ายผู้ชม	<p>1. เครือข่ายผู้ชมกับช่างขอ บางทีก็แยกออกจากกันยาก โดยผู้ฟังสามารถมีส่วนร่วมในการแสดงขอ</p> <p>2. ผู้ชมในชุมชนท้องถิ่นขนาดเล็ก มีวิธีการติดต่อสื่อสารถึงกัน เพื่อตรวจสอบข้อมูล และเลือกช่างขอที่มีคุณสมบัติตรงตามที่ต้องการ</p>	<p>- เครือข่ายผู้ชมในลักษณะการมีปฏิสัมพันธ์แบบเห็นหน้าเห็นตา (face to face communication) เหมือนเมื่อครั้งในอดีตที่ลดบทบาทลง เนื่องจากผู้ชมสามารถติดตามข้อมูลและรับฟังจากสื่อ ทำให้เป็นลักษณะการสื่อสารสองขั้นตอนโดยผ่านสื่อ (two – step flow communication) มากยิ่งขึ้น เป็นการกระจายข่าวถึงกันได้อย่างกว้างขวางและทั่วถึงในเวลาที่รวดเร็วยิ่งขึ้น</p>	<p>- มีการสร้างเครือข่ายใหม่ๆของผู้ชมปัจจุบัน โดยมาจากลักษณะที่เรียกว่าเครือข่ายทาง “ญาติธรรม” เนื่องจากส่วนใหญ่พื้นที่ที่จัดแสดงขอจะอยู่ในวัด การได้ไปทำบุญที่วัดจึงทำให้เกิดการพบปะพูดคุยติดต่อสื่อสารกัน และให้ข้อมูลเรื่องขอซึ่งกันและกัน</p>	<p>- เครือข่ายผู้ชม มีพื้นที่และช่องทางในการติดต่อสื่อสารที่สะดวก รวดเร็วขึ้น สามารถตรวจสอบข้อมูลถึงกันได้ ทั่วถึง และ “วัด” เป็นศูนย์กลางเครือข่ายที่สำคัญ</p>

ตารางที่ 7.5 (ต่อ)

เกณฑ์	สิ่งที่พบ			ข้อสังเกต
	ยุคขอแบบดั้งเดิม	ยุคขอปะทะสื่อมวลชน	ยุคขอแบบประยุกต์	
1.4 เครื่องข่ายระหว่างช่างชอกับผู้ชม	- สำหรับผู้ชมในชุมชนของท้องถิ่นเอง ไม่พบลักษณะเครื่องข่ายที่ชัดเจน เนื่องจากเป็นลักษณะสังคมเครือญาติ การมีปฏิสัมพันธ์ร่วมกัน ที่ทำให้แยกระหว่างช่างชอกับผู้ชมได้ยาก แต่ผู้ชมที่อยู่ต่างถิ่นพบว่ายังคงเหนียวแน่น	- การสื่อสารผ่านสื่อมวลชนที่ทำให้ผู้ชมไม่สามารถมีปฏิสัมพันธ์ต่อการแสดงได้เหมือนในยุคขอแบบดั้งเดิม โดยรูปแบบอาจมีการปรับเปลี่ยนไป เช่น เป็นการสื่อสารผ่านรูปแบบลายลักษณ์อักษรในรูปการเขียนจดหมาย ที่ผู้ฟังเขียนมาและช่างชอผู้นำมาถามตอบในรายการ	1 การสื่อสารผ่านสื่อสมัยใหม่ทำให้ผู้รับชมสามารถมีปฏิสัมพันธ์ต่อการแสดงได้อีกรูปแบบหนึ่ง แต่อาจเป็นลักษณะปฏิสัมพันธ์ ”แบบเห็นหน้าเห็นตาผ่านสื่อ” 2.พบว่าเครื่องข่ายระหว่างช่างชอกับผู้ชม โดยเฉพาะกลุ่มที่ไปอยู่อาศัยต่างจังหวัด ที่ยังคงมีการรวมกลุ่มกันจัดกิจกรรมงานบุญประเพณีตามรูปแบบความเชื่อของชาวล้านนา ก็จะติดต่อว่าจ้างช่างชอที่คุ้นเคยให้ไปจัดแสดงประจำทุกปี	- สื่อสมัยใหม่สามารถขยายเครื่องข่ายผู้ชมกับช่างชอได้ และใช้รูปแบบการปฏิสัมพันธ์ผ่านสื่อได้ และเครื่องข่ายผู้ชมที่เป็นคนล้านนาแต่ไปทำมาหากินในต่างถิ่น จัดได้ว่าเป็นเครื่องข่ายที่เข้มแข็ง

ตารางที่ 7.5 (ต่อ)

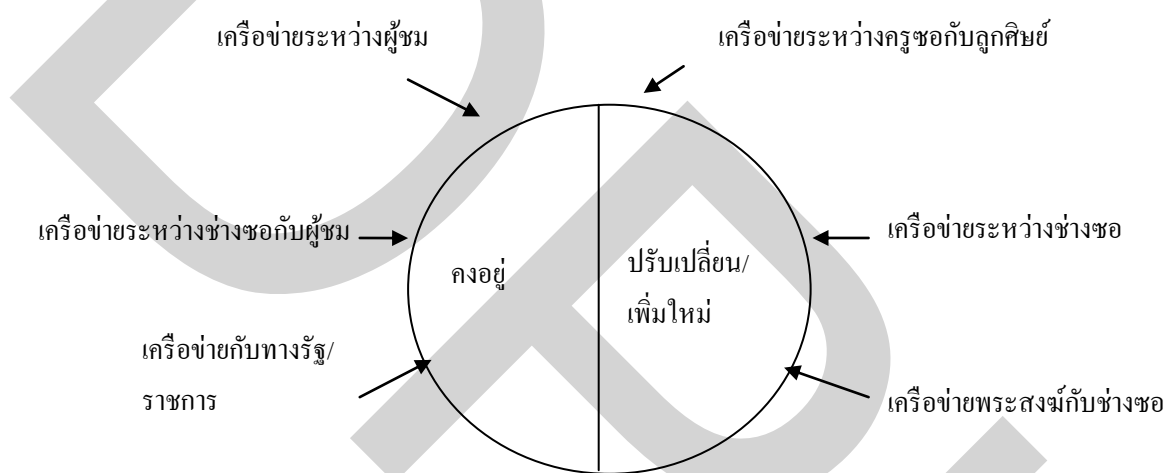
เกณฑ์	สิ่งที่พบ			ข้อสังเกต
	ยุคขอแบบดั้งเดิม	ยุคขอปะทะสื่อมวลชน	ยุคขอแบบประยุกต์	
2.เครือข่าย ภายนอก  2.1เครือข่ายกับ ทางรัฐ/ ราชการ	<p>- การมีเครือข่ายที่แน่นแฟ้นกับ ทางราชการ ซึ่งในอดีตเป็นเจ้าของ ครองนคร ทำให้เพลงขอได้รับการ ยกระดับจากวัฒนธรรมราษฎร์เป็น วัฒนธรรมหลวง และการเกรง กลัวต่ออำนาจของทางราชการของ ชาวบ้านก็ลดน้อยลงเนื่องจาก ได้รับการคุ้มครอง</p>	<p>1.มีการขยับขยายเคลื่อนย้าย อำนาจ และเปลี่ยนแปลงการ ปกครอง โดยรัฐต้องการใช้เพลง ขอในการสื่อสารเพื่อการพัฒนา เป็นช่องทางเพื่อเผยแพร่ ประชาสัมพันธ์ข้อมูลข่าวสาร จากรัฐสู่ประชาชน</p> <p>2. มีการเสริมสร้างเครือข่าย โดยเฉพาะเครือข่ายระหว่างช่าง ขอกับสื่อมวลชนท้องถิ่นที่สังกัด หน่วยงานภาครัฐ</p>	<p>เครือข่ายภาครัฐกลายเป็น เครือข่ายใหญ่ที่มองเห็น ศักยภาพของเพลงขอ ประกอบ กับนโยบายการศึกษาที่หันมา ให้ความสนใจกับภูมิปัญญา ท้องถิ่น ทำให้หน่วยงาน ราชการ ไม่ว่าจะเป็น สถาบันการศึกษาทั้ง ระดับอุดมศึกษา มัธยมศึกษา และประถมศึกษา รวมถึง หน่วยงานปกครองส่วนท้องถิ่น คือ อบต.และ เทศบาล .หันมา ให้ความสำคัญ มากขึ้น</p>	<p>- เครือข่ายกับทางราชการ โดยเฉพาะสถาบัน การศึกษาในท้องถิ่น และ องค์การบริหารส่วน จังหวัด จะเป็นเครือข่ายที่ ช่วยสืบทอดเพลงขออย่าง ยั่งยืนและต่อเนื่องได้ถ้ามี การดำเนินการอย่าง ต่อเนื่อง</p>

ตารางที่ 7.5 (ต่อ)

เกณฑ์	สิ่งที่พบ			ข้อสังเกต
	ยุคขอแบบดั้งเดิม (ยังไม่พบในยุคนี้)	ยุคขอปะทะสื่อมวลชน (ยังไม่พบในยุคนี้)	ยุคขอแบบประยุกต์	
2.2 เครือข่าย พระสงฆ์			<p>1. พระที่มีชื่อเสียงในพื้นที่ได้เข้ามาให้การสนับสนุนทางด้านทุนทรัพย์ เป็นการช่วยสร้างขวัญกำลังใจ และเป็นศูนย์รวมจิตใจให้กับกลุ่มช่างขอ</p> <p>2. เป็นผู้มีบทบาทสำคัญต่อการเป็นผู้นำความคิดเห็นของศรัทธาญาติโยม/ กรรมการวัดในการว่าจ้างให้มีการแสดงขอ</p>	เป็นเครือข่ายที่เป็นศูนย์รวมจิตใจ และจะเชื่อมโยงความสัมพันธ์ทางโลกและทางธรรมให้ยั่งยืนได้ต่อไป



จากตารางการวิเคราะห์การปรับตัวของเพลงชอในแต่ละยุค ตั้งแต่ยุคเพลงชอแบบดั้งเดิมจนถึงยุคเพลงชอแบบประยุกต์ พบเครือข่ายทั้งภายในและภายนอกดังต่อไปนี้ โดยเครือข่ายภายใน ประกอบด้วย เครือข่ายระหว่างครูชอกับลูกศิษย์ เครือข่ายระหว่างช่างชอ เครือข่ายผู้ชม และเครือข่ายระหว่างช่างชอกับผู้ชม ส่วนเครือข่ายภายนอกประกอบด้วย เครือข่ายกับสื่อมวลชนทางรัฐ/ราชการและเครือข่ายพระสงฆ์กับช่างชอ ที่เข้ามามีบทบาทต่อความเข้มแข็งของเครือข่ายอย่างเห็นได้ชัด



ภาพที่ 7.5 แสดงคุณลักษณะด้านเครือข่ายที่คงอยู่และปรับเปลี่ยน

## 7.6 คุณลักษณะด้านการบริหารจัดการ

ลักษณะการบริหารจัดการเป็นความสามารถและประสิทธิภาพในการดำเนินการเพื่อให้คณะชอซึ่งเป็นกลุ่มบุคคลที่มารวมกัน โดยมีวัตถุประสงค์บางอย่างร่วมกันให้สามารถทำงานและดำรงอยู่ร่วมกันได้ด้วยความเป็นระเบียบเรียบร้อยรูปแบบต่างๆ ในการบริหารจัดการเพื่อให้คณะชอสามารถดำเนินการต่อไปได้นั้น มีการปรับเปลี่ยนให้สามารถอยู่รอดต่อไปได้โดยสามารถสรุปคุณลักษณะการปรับเปลี่ยนด้านการจัดการของเพลงชอที่พบได้ดังต่อไปนี้

ตารางที่ 7.6 ตารางสรุปสิ่งที่พบและข้อสังเกตเปรียบเทียบทั้ง 3 ยุคในด้านการจัดการ

เกณฑ์	สิ่งที่พบ			ข้อสังเกต
	ยุคขอแบบดั้งเดิม	ยุคขอปะทะสื่อมวลชน	ยุคขอแบบประยุกต์	
1.การจัดการตนเอง	<p>1. ต้องใช้ความมีวินัยต่อตนเอง ในการฝึกฝน ไม่ว่าจะเป็นการจัดการเรื่องเวลาส่วนตัว เวลาต้องปรนนิบัติรับใช้พ่อคุณแม่ ครูเวลาในการฝึกท่องบทขอ</p> <p>2. การอยู่ในฐานะเป็นปราชญ์ชาวบ้าน และมีสถานภาพทางสังคม ทำให้การดำเนินชีวิตต้องระมัดระวัง บางคนถึงขนาดต้องปฏิบัติตนตามหลักพุทธศาสนาเพื่อให้เกิดความน่าเชื่อถือ</p>	<p>- การจัดการตนเองให้เข้ากับสื่อมวลชน ช่างชอก็จะมีการจัดการปรับเปลี่ยนเรื่องรูปแบบการนำเสนอเพื่อความสะดวกและเหมาะสมกับคุณลักษณะของสื่อ</p>	<p>1. การจัดการปรับเปลี่ยนตนเองให้มีคุณสมบัติที่เหมาะสมกับรูปแบบการแสดงและรสนิยมผู้ชม</p> <p>2. ผู้ที่สนใจเรียนขอสามารถจัดการเรียนรู้ด้วยตนเองโดยใช้วิธีการแบบครูพักลักจำ โดยศึกษาผ่านสื่อรูปแบบใหม่ๆ เช่น ดูจากยูทูป(You Tube) ได้ และจัดการเวลา รวมถึงวินัยต่อตนเองในการฝึกฝนตามสะดวก</p>	<p>การปรับตัวด้านการจัดการตนเอง ที่มีตนเองเป็นศูนย์กลาง โดยเน้นความสะดวก และไม่มีค่านิยมของชุมชนมากำหนด ทำให้การสืบทอดแก่นของเพลงขอเกี่ยวกับ “วิถีขอ” ได้แก่ การผูกพัน ความกตัญญู และเคารพครูบาอาจารย์หายไป</p>

ตารางที่ 7.6 (ต่อ)

เกณฑ์	สิ่งที่พบ			ข้อสังเกต
	ยุคขอแบบดั้งเดิม	ยุคขอปะทะล้อมวลชน	ยุคขอแบบประยุกต์	
2.การจัดการสมาชิกในวง	<p>1. หัวหน้าคณะ ซึ่งเป็นช่างขอด้วย ทำหน้าที่การบริหารจัดการสมาชิกในคณะ โดยมีหน้าที่สำคัญคือ เป็นผู้ควบคุมรับผิดชอบบริหารกิจการภายในคณะเป็นไปด้วยความเรียบร้อยการแบ่งจัดสรรภาระหน้าที่ให้กับสมาชิกการควบคุมดูแลให้การแสดงเป็นไปตามกำหนดการติดต่อประสานและรับงาน การจัดสรรรายได้ให้แก่สมาชิกอย่างยุติธรรม</p> <p>2. หัวหน้าคณะจะกำหนดข้อปฏิบัติไว้ ซึ่งบางข้อมีอิทธิพลเรื่องความเชื่อในการแสดง</p>	<p>- ต้องมีการปรับขนาดของคณะให้เหมาะสมกับสถานะเศรษฐกิจ และความนิยมจัดการให้มีจำนวนสมาชิกที่เหมาะสมกับความต้องการของผู้ว่าจ้าง และเปิดโอกาสให้สมาชิกหารายได้เสริมทางอื่นเพื่อความอยู่รอด</p>	<p>รูปแบบความสัมพันธ์ของคนในคณะไม่ใช่ลักษณะนายจ้างกับลูกจ้าง แต่มีรูปแบบความสัมพันธ์เสมือนญาติพี่น้องช่วยเหลือเกื้อกูล พึ่งพาซึ่งกันและกัน ใช้วิธีการซื้อใจ ทำให้สมาชิกมีความเกรงอกเกรงใจ สามารถขอความช่วยเหลือกันได้</p>	<p>การปรับตัวด้านการจัดการสมาชิกในวง ในยุคที่ความนิยมเพลงซอลดลง ทำให้ต้องปรับจำนวน สมาชิกให้มีความคล่องตัวมากขึ้น โดยขนาดของวงเล็กลง และบางงานใช้เฉพาะช่างขอ 1- 2 คู่เท่านั้น โดยแสดงขอประกอบดนตรีที่เปิดจากแผ่นซีดี  อย่างไรก็ตามผลที่ตามมาคือ ช่างปี/นักดนตรีจะค่อยๆ หายไป</p>

ตารางที่ 7.6 (ต่อ)

เกณฑ์	สิ่งที่พบ			ข้อสังเกต
	ยุคขอแบบดั้งเดิม	ยุคขอปะทะสื่อมวลชน	ยุคขอแบบประยุกต์	
3.การจัดการเรื่องรูปแบบการแสดง	<p>3. กลไกการบริหารจัดการโดยใช้ความเคารพต่อครู ทั้งครูที่มีชีวิตอยู่และครูที่เสียชีวิตไปแล้ว สร้างความกตัญญูและการปฏิบัติตามขนบธรรมเนียมที่ยึดถือกันมา</p> <p>1. หัวหน้าวงจะจัดการรูปแบบให้เหมาะสมและถูกใจผู้ชมให้มากยิ่งขึ้น เพื่อให้คณะอยู่ต่อไป</p> <p>2. รูปแบบขึ้นอยู่กับลักษณะงานและระยะเวลาในการแสดงขอ</p> <p>3. พบว่ามีความพยายามของช่างขอที่จะนำเสนอรูปแบบใหม่ในการจัดการแสดง โดย</p>	<p>1. หัวหน้าคณะจะเป็นผู้บริหารจัดการว่า ควรจะต้องออกมาเป็นรูปแบบอย่างไร และระยะเวลาในการแสดงผ่านสื่อมวลชนก็จะมีผลต่อการวางแผนว่าจะต้องเล่นเนื้อหาในแต่ละวันมากน้อยเพียงใดให้เหมาะสม</p> <p>2. พบว่าอาจใช้ช่างขอเพียงแค่มุขเดียวในการดำเนินรายการ</p>	<p>- การบริหารจัดการรูปแบบการแสดงในยุคนี้ มีความซับซ้อนขึ้น เนื่องจากต้องคำนึงถึงความต้องการของผู้จ้างหรืองานที่แสดง ซึ่งปัจจุบัน จะต้องมีความหลากหลายให้เลือก อาจจะมีทั้งขอปีแบบดั้งเดิม ละครขอ และขอสตริง</p>	<p>การปรับตัวเรื่องการจัดการรูปแบบการแสดง โดยจะต้องมีความหลากหลายในรูปแบบการแสดงให้เลือกรูปแบบการแสดงให้เลือกรูปแบบการแสดงให้เลือกรูปแบบการแสดงให้เลือกรูปแบบการแสดงให้เลือกรูปแบบการแสดงให้เลือก</p> <p>ส่วนใหญ่ จะนิยมรูปแบบขอคู่ โดยละครขอที่ต้องใช้จำนวนผู้ร่วมแสดงหลายคน จะหาชมยากมากขึ้น เนื่องจากจำนวนสมาชิกในคณะลดลง ทั้งนี้รูปแบบการ</p>

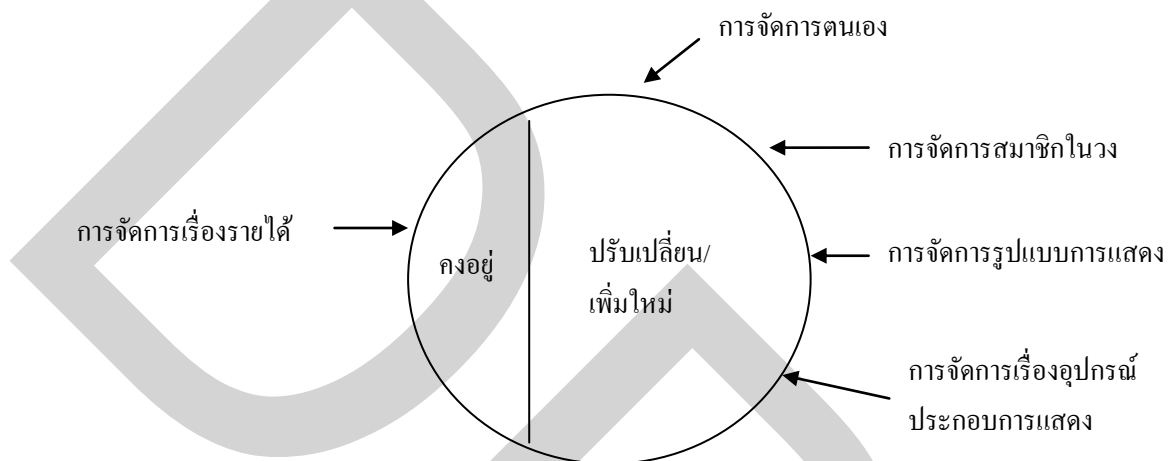
ตารางที่ 7.6 (ต่อ)

เกณฑ์	สิ่งที่พบ			ข้อสังเกต
	ยุคขอแบบดั้งเดิม	ยุคขอปะทะสื่อมวลชน	ยุคขอแบบประยุกต์	
4.การจัดการเรื่องอุปกรณ์ประกอบการแสดง	นำเสนอขอในรูปแบบการแสดงละครขอ - อุปกรณ์ที่เกี่ยวข้องก็จะเป็นพวกเครื่องดนตรีที่ใช้ในการบรรเลงประกอบการแสดง ได้แก่ ปี่จุม และซิ่ง เป็นหลัก ซึ่งผลิตจากวัสดุท้องถิ่น พวกไม้ ไม้ไผ่ หาซื้อง่าย ราคาไม่แพง พกพาสะดวก ไม่มีการขนย้าย สามารถนำไปพร้อมช่างปี่ซิ่ง ได้สะดวก ดังนั้นในยุคนี้จึงไม่มีปัญหาเกี่ยวกับเครื่องดนตรีที่ใช้ ทั้งในแง่การบริหารจัดการและการบำรุงรักษา	เพื่อความเหมาะสมกับเวลาและงบประมาณ 1. อุปกรณ์เพิ่มขึ้นมาได้แก่ เครื่องเสียง เครื่องขยายเสียง และไมโครโฟน 2. การบริหารจัดการกับเครื่องเสียง บางงานเจ้าของบ้านก็จะจัดเตรียมไว้ให้ แต่บางงานคณะขอก็ต้องมีการจัดเตรียมกันไปเอง ซึ่งเครื่องเสียงมีราคาค่อนข้างแพง ทำให้ช่างขอส่วนมากจะใช้วิธีการเช่า	- อุปกรณ์ประกอบการแสดงกลายเป็นสิ่งจำเป็น ดังนั้นการบริหารจัดการอุปกรณ์ประกอบการแสดงทำได้ 2 รูปแบบคือ คณะขอจัดซื้อเครื่องดนตรีและเครื่องเสียงมาใช้ใช้งานเอง และอีกวิธีคือ การเช่า ซึ่งส่วนใหญ่จะใช้วิธีการเช่าเนื่องจากเครื่องดนตรีมีราคาแพง อาจไม่คุ้มกับการลงทุน และการเช่าไม่ต้องมีค่าใช้จ่ายในการบำรุงรักษา	แสดงขึ้นอยู่กับความต้องการของผู้จ้าง คณะขอส่วนใหญ่จะปรับตัวโดยการใช้วิธีเช่าเครื่องเสียงหรือเครื่องดนตรีมาประกอบการแสดง เพราะไม่ต้องดูแลรักษา และประหยัดกว่า ซึ่งราคาค่าเช่าขึ้นอยู่กับคุณภาพของเครื่องเสียง และธุรกิจให้เช่าเครื่องเสียงกลายเป็นธุรกิจที่เกือกลูกซึ่งกันและกันกับขอโดยคณะขอที่มีอุปกรณ์ที่พร้อมกว่าก็จะมีอำนาจในการต่อรองกับผู้ว่าจ้างมากขึ้น รายได้ขึ้นอยู่กับรูปแบบการ

ตารางที่ 7.6 (ต่อ)

เกณฑ์	สิ่งที่พบ			ข้อสังเกต
	ยุคขอแบบดั้งเดิม	ยุคขอปะทะสื่อมวลชน	ยุคขอแบบประยุกต์	
5. การบริหารจัดการเรื่องรายได้	- หัวหน้าบริหารจัดการเรื่องรายได้ ค่าจ้างให้แก่สมาชิก โดยใช้หลักการจ่ายเงินจะจ่ายให้ทันทีที่มีการแสดงจบลง โดยหัวหน้าคณะจะเป็นผู้จัดสรรรายได้ต่อสมาชิกในคณะทั้งหมดซึ่งหลังจากหักค่าใช้จ่ายอื่นๆ เช่นค่าเช่าเหมารถและค่าติดต่อแล้วก็จะจัดสรรปันส่วนให้เท่าๆกัน	- หัวหน้าคณะยังคงบริหารจัดการเรื่องรายได้ แต่มีความยุ่งยากมากขึ้น ถ้าเจ้าภาพต้องการให้มีการใช้เครื่องเสียงในงานและให้คณะขอดำเนินการจัดหามา คณะขอที่จะตกลงราคาโดยคิดรวมราคาเครื่องเสียงเพิ่มเข้าไป ถ้าเป็นวงดนตรีที่ใช้เครื่องเสียงขนาดใหญ่ขึ้น และประกอบไปด้วยนักร้อง นักดนตรี นักเต้น ก็จะมีการคิดราคาค่าจ้างที่แพงขึ้น และมีการจัดการรายได้ตามหน้าที่ที่ซับซ้อนขึ้น	- หัวหน้าคณะยังคงมีหน้าที่ดูแลด้านการจัดการรายได้ แม้จะใช้หลักการแบ่งอย่างเท่าเทียมกัน มาโดยตลอด แต่ในความเป็นจริง ก็จะมีเงื่อนไขที่แต่ละคณะนำมาใช้จัดสรรรายได้แตกต่างกันอยู่บ้าง ขึ้นอยู่กับ สถานภาพ บทบาทหน้าที่ และความมีชื่อเสียงของช่างขอ	แสดงตามข้อตกลงกับผู้จ้าง ซึ่งยังคงใช้หลักการแบ่งเท่าๆกันอยู่ แต่จะเป็นธรรมเนียมที่รู้จักกันในคณะว่า หัวหน้าคณะจะหักค่าใช้จ่าย เช่น ค่าติดต่อ ค่าน้ำมันรถ ค่าอาหาร ก่อน และในยุคปัจจุบัน ช่างขออาจุโสหรือมีชื่อเสียง(ปกติจะเป็นหัวหน้าวง) จะเป็นที่ยอมรับกันว่าอาจได้ค่าจ้างมากกว่าสมาชิกในคณะ ซึ่งที่ผ่านมาไม่พบปัญหาในการจัดการเรื่องรายได้ของสมาชิกในวง

จากตารางการวิเคราะห์การปรับตัวของเพลงซอในแต่ละยุคตั้งแต่ยุคเพลงซอแบบดั้งเดิมจนถึงยุคเพลงซอแบบประยุกต์ประกอบด้วยการจัดการใน 5 ด้านคือ การจัดการตนเอง การจัดการสมาชิกในวง การจัดการเรื่องรายได้ การจัดการเรื่องรูปแบบการแสดง และการจัดการเรื่องรายได้ ซึ่งพบการเปลี่ยนแปลงทั้ง 5 ด้านในแต่ละยุค



ภาพที่ 7.6 แสดงคุณลักษณะด้านการบริหารจัดการที่คงอยู่และปรับเปลี่ยน

ตารางที่ 7.7 ตารางสรุปการเปรียบเทียบคุณลักษณะการปรับตัวของเพลงซอตามยุค

เกณฑ์/คุณลักษณะ	สิ่งที่พบ		
	ยุคซอแบบดั้งเดิม (ดั้งเดิม- พ.ศ. 2519)	ยุคซอปะทะสื่อมวลชน (2520- 2535)	ยุคซอแบบประยุกต์ (2536- ปัจจุบัน)
1. ด้านรูปแบบและเนื้อหา	แบบมูขปาฐะ มีความโดดเด่นในอัตลักษณ์ล้านนาชัดเจนเนื้อหาทั้งทางโลกและทางธรรม	แบบกิ่งลายลักษณ์อักษร มีเครื่องเสียงและดนตรีสมัยใหม่เข้ามาและแสดงผ่านสื่อมวลชน เน้นเนื้อหาทางโลก	แบบลายลักษณ์อักษร ประกอบเครื่องดนตรีสมัยใหม่ ผ่านทางสื่อใหม่เนื้อหาทางโลก
2. ด้านการสื่อสารระหว่างการแสดง	เน้นความเป็นปฏิภาณกวีเพื่อสื่อสารเชิงสุนทรียะ	เน้นการสื่อสารเพื่อการโน้มน้าวใจ	เน้นการสื่อสารเพื่อสร้างความพึงพอใจ
3. ด้านบทบาทหน้าที่	รับใช้วิถีชุมชนแบบคนล้านนาช่างซอมีสถานะเป็นปราชญ์ชาวบ้าน	ตอบสนองความต้องการของนายทุนสื่อช่างซอเป็นนักโฆษณา/นักประชาสัมพันธ์/นักจัด	ตอบสนองรสนิยมของผู้ชม
4. ด้านการต่อรอง	ช่างซอมีอำนาจในการต่อรองสูง	ราชการวิทยุอำนาจในการต่อรองอยู่ที่นายทุน	ช่างซอเพิ่มสถานภาพเป็นนักสื่อสารภาพลักษณ์อำนาจการต่อรองอยู่ที่ผู้บริโภคในเชิงพาณิชย์
5. ด้านเครือข่าย	มีความแน่นแฟ้นและครูซอเป็นศูนย์กลางเครือข่าย	เครือข่ายช่างซอคลี่คลาย แต่จะเพิ่มเครือข่ายรัฐ/สื่อมวลชน	มีความพยายามกระชับความสัมพันธ์เครือข่ายช่างซอ
6. ด้านการบริหารจัดการ	บริหารแบบครอบครัวไม่ซับซ้อน	การจัดการเกี่ยวข้องกับธุรกิจสื่อสารมวลชนในเชิงพาณิชย์	การจัดการเชิงพาณิชย์เน้นเรื่องอุปกรณ์ประกอบการซอ

จากตารางเปรียบเทียบคุณลักษณะในด้านต่างๆ ทั้ง 6 ด้าน ที่กล่าวมาทั้งหมดข้างต้น ทำให้เห็นภาพการปรับตัวของเพลงซอจากอดีตจนถึงปัจจุบันได้อย่างชัดเจนยิ่งขึ้น โดยการปรับตัวมีทั้งลักษณะที่คงอยู่และปรับเปลี่ยนหรือเพิ่มใหม่ ซึ่งผลที่ได้จากการศึกษาจะนำไปประกอบการวิเคราะห์แนวทางในการปรับตัวเพื่อสืบทอดต่อไปทั้งนี้ควรคำนึงถึงบริบทที่เกี่ยวข้องเพื่อประกอบการพิจารณาด้วย ซึ่งจะตอบวัตถุประสงค์ในการวิจัยข้อต่อไป



ตารางที่ 7.8 ตารางสรุปเปรียบเทียบสถานภาพการปรับตัวของเพลงขอ

เกณฑ์/คุณลักษณะ	สถานภาพของเพลงขอจากอดีต-ปัจจุบัน			
	คงอยู่	ปรับเปลี่ยน	เพิ่มเติม	หายไป
1.ด้านรูปแบบและเนื้อหา				
1.1 การแสดง		✓		
1.2 สถานที่			✓	
1.3 การแต่งกาย		✓		
1.4 การฟ้อน		✓		
1.5 เครื่องดนตรี			✓	
1.6 ความรู้ร่วมกัน		✓		
1.7 ความเชื่อ/ความศรัทธา/เคารพครูผ่านพิธีการไหว้ครู		✓		
1.8 อัตลักษณ์ล้านนา ผ่านทำนอง	✓			
1.9 อัตลักษณ์ล้านนาผ่านภาษาคำเมือง	✓			
1.10 การวางความสัมพันธ์ทางโลกและทางธรรม		✓		
1.11 การปลูกฝังคุณธรรมทางพุทธศาสนา		✓		
1.12 การให้สาระและบันเทิงแฝงการปลดปล่อยทางเพศ		✓		
2.ด้านการสื่อสารระหว่างการแสดง				
- ช่างขอ				
2.1 รุ่นของช่างขอ		✓		
2.2 คุณสมบัติ		✓		
2.3 สถานภาพ		✓		
2.4 วัตถุประสงค์ในการแสดง			✓	

ตารางที่ 7.8 (ต่อ)

เกณฑ์/คุณลักษณะ	สถานภาพของเพลงชองจากอดีต-ปัจจุบัน			
	คงอยู่	ปรับเปลี่ยน	เพิ่มเติม	หายไป
2.5 บทบาทของช่างชอ				
- สาร/เนื้อหาเพลงชอ			✓	
2.6 ลักษณะเนื้อหา			✓	
2.7 รูปแบบการแสดง	✓			
2.8 ขั้นตอนการแสดง	✓			
2.9 ประเภทของเนื้อหา	✓			
- ช่องทางการสื่อสาร				
2.10 วาระโอกาส			✓	
2.11 สถานที่			✓	
- ผู้รับสาร				
2.12 ประเภทของผู้รับสาร		✓		
2.13 ความสัมพันธ์ระหว่างผู้ชมกับช่างชอ		✓		
3. ด้านบทบาทหน้าที่				
- ระดับปัจเจกบุคคล				
3.1 การพัฒนาตนเอง				
3.1.1 การฝึกความมานะอดทน		✓		
3.1.2 การทบทวนและเพิ่มพูนความรู้		✓		
3.1.3 การฝึกปฏิบัติภาคไหวพริบ	✓			
3.1.4 การฝึกจินตนาการและความคิดสร้างสรรค์				✓
3.2 การให้ความรู้	✓			
3.3 การให้ความบันเทิง	✓			
3.4 การเป็นนักโฆษณาและนักประชาสัมพันธ์		✓		
3.5 การเป็นนักการสื่อสารเพื่อการพัฒนาท้องถิ่นให้หน่วยงานรัฐ	✓			

ตารางที่ 7.8 (ต่อ)

เกณฑ์/คุณลักษณะ	สถานภาพของเพลงชองจากอดีต-ปัจจุบัน			
	คงอยู่	ปรับเปลี่ยน	เพิ่มเติม	หายไป
3.6 การเป็นนักสื่อสารภาพลักษณ์				
- ระดับชุมชน		✓	✓	
3.7 การสร้างความสัมพันธ์ร่วมกันของคนในชุมชน		✓		
3.8 การสอนคนในชุมชน				
3.9 การสะท้อนวิถีชีวิตและภูมิปัญญาล้านนา	✓	✓		
3.10 การใช้เป็นกุศโลบายเพื่อส่งเสริมและสร้างภูมิคุ้มกันให้เด็กและเยาวชน	✓	✓		
- ระดับสังคม			✓	
3.11 การบ่งบอกตัวตนและอัตลักษณ์ร่วม				
3.11.1 การแต่งกาย		✓		
3.11.2 เครื่องดนตรีประกอบ		✓		
3.11.3 ภาษาพื้นเมือง		✓		
3.11.4 การใช้เป็นสื่อท้องถิ่นในการแสดงอัตลักษณ์เพื่อประโยชน์ด้านธุรกิจหรือการส่งเสริมการท่องเที่ยว			✓	
4. ด้านการต่อรอง				
4.1 การต่อรองกับผู้ว่าจ้าง		✓		
4.2 การต่อรองกับผู้ชม		✓		
4.3 การต่อรองกับรัฐและราชการ		✓		
4.4 การต่อรองกับสื่อมวลชน		✓		
4.5 การต่อรองระหว่างกลุ่มช่างชอ		✓		
5. ด้านเครือข่าย/ความสัมพันธ์				
5.1 เครือข่าย/ความสัมพันธ์ภายใน				
5.1.1 เครือข่ายระหว่างครูชอกับลูกศิษย์		✓		
5.1.2 เครือข่ายระหว่างช่างชอ			✓	

## ตารางที่ 7.8 (ต่อ)

เกณฑ์/คุณลักษณะ	สถานภาพของเพลงชอจากอดีต-ปัจจุบัน			
	คงอยู่	ปรับเปลี่ยน	เพิ่มเติม	หายไป
5.1.3 เครื่องข่ายผู้ชม	✓			
5.1.4 เครื่องข่ายระหว่างช่างชอกับผู้ชม	✓			
5.2 เครื่องข่าย/ความสัมพันธ์ภายนอก				
5.2.1 เครื่องข่ายกับทางรัฐ/ราชการ	✓			
5.2.2 เครื่องข่ายพระสงฆ์			✓	
6. ด้านการบริหารจัดการ				
6.1 การจัดการตนเอง			✓	
6.2 การจัดการสมาชิกในวง		✓		
6.3 การจัดการเรื่องรูปแบบการแสดง		✓		
6.4 การจัดการเรื่องอุปกรณ์ประกอบการแสดง		✓		
6.5 การจัดการเรื่องรายได้	✓			

ซึ่งผลที่ได้จากการศึกษาจะนำไปประกอบการวิเคราะห์แนวทางในปรับตัวเพื่อสืบทอดต่อไปทั้งนี้ควรคำนึงถึงบริบทที่เกี่ยวข้องเพื่อประกอบการพิจารณาด้วย ซึ่งจะตอบวัตถุประสงค์ในการวิจัยข้อต่อไป

## 1. ปัจจัยที่มีอิทธิพลต่อการสืบทอด

1.1 วัตถุประสงค์การวิจัย ข้อที่ 2 เพื่อวิเคราะห์ปัจจัยที่มีอิทธิพลต่อการปรับตัวเพื่อสืบทอด ทั้งปัจจัยที่สนับสนุนและปัจจัยที่เป็นอุปสรรค ประกอบด้วยปัจจัยทั้งภายในซึ่งมาจากคุณลักษณะของเพลงชอ และปัจจัยภายนอกได้แก่ บริบทของท้องถิ่น สภาพแวดล้อม มิติด้านเศรษฐกิจ และสังคมตั้งแต่ยุคชอแบบดั้งเดิมจนถึงยุคชอแบบประยุกต์ ซึ่งผลการศึกษาสรุปได้ดังนี้

จากการศึกษาสามารถวิเคราะห์ปัจจัยที่เกี่ยวข้องได้ ดังต่อไปนี้

### 1) ปัจจัยที่สนับสนุน

#### 1.1) ปัจจัยภายใน

1.1.1) การเป็นสื่อพื้นบ้านที่ใช้ประกอบพิธีกรรมควบคู่กับให้ความบันเทิง ด้วยคุณลักษณะและบทบาทหน้าที่ของเพลงชอตั้งแต่อดีตที่ผูกพันกับวิถีชีวิตชาวล้านนาเป็นบทบาทที่ยึดโยงกับความศรัทธาต่อพุทธศาสนาความเชื่อดั้งเดิมแบบวิญญานนิยมหรือผีสงวนเทวดาและความเชื่ออื่นๆ เช่นความเชื่อในเรื่องโหราศาสตร์และอำนาจเหนือธรรมชาติซึ่งความเชื่อเหล่านี้ส่งผลต่อประเพณีและพิธีกรรมของชาวล้านนาที่จัดขึ้นในช่วงเทศกาล งานสำคัญต่างๆ เพลงชอจึงเป็นกิจกรรมหนึ่งของงานพิธีกรรมที่ขาดไม่ได้ไม่ว่าจะเป็นงานบุญตามประเพณีงานบวชงานขึ้นบ้านใหม่ ฯลฯ โดยเป็นสื่อพื้นบ้านที่สามารถเป็นสื่อประกอบพิธีกรรม ทำหน้าที่ให้ทั้งสาระและความบันเทิงทำให้ช่างชอในอดีตอยู่ในฐานะเป็นผู้เชื่อมโยงระหว่างโลกศักดิ์สิทธิ์ (Sacred World) และ โลกมนุษย์ (Secular World) บนความเชื่อที่เป็นกรอบควบคุมวิถีชีวิตของชาวล้านนาทำให้คนในชุมชนยังคงให้ความเกรงอกเกรงใจไม่กล้าดูหมิ่นลบหลู่และให้เกียรติช่างชอซึ่งการที่ช่างชอได้กลายเป็นบุคคลสาธารณะ เป็นที่รู้จักชื่นชอบของคนในท้องถิ่นรวมถึงการได้รับการยอมรับอย่างกว้างขวางบทบาทของช่างชอในสมัยก่อนจึงสามารถสร้างบารมีหรือความเลื่อมใส (Charisma) ก็มีผลต่อการทำให้ช่างชอได้รับบทบาทด้านอื่นๆ ตามสถานภาพทางสังคม ตามมา รวมถึงการที่เพลงชอเป็นสื่อพื้นบ้านที่ให้ความบันเทิงควบคู่กันไปด้วย เนื่องจากหลังจากเสร็จหน้าที่ในส่วนพิธีกรรมช่วงเช้าแล้ว ช่วงบ่ายชอจะเปลี่ยนหน้าที่เป็นการให้ความบันเทิงทางโลก ซึ่งเน้นความสนุกสนานตามวิถีชาวบ้าน ทำให้เพลงชอสามารถตอบสนองได้ในทั้ง 2 มิติคือ ทั้งทางโลกและทางธรรมในงานเดียวกัน จึงทำให้เห็นว่าเป็นสื่อที่มีศักยภาพในการปรับตัวได้ดี

ดังนั้นอาจกล่าวได้ว่าด้วยความที่เพลงชอเป็นสื่อที่เกี่ยวข้องกับการสื่อสารอำนาจของพิธีกรรมที่ส่งผลด้านจิตวิทยา ทำให้เพลงชอยังเป็นที่น่าสนใจและเป็นส่วนประกอบที่สำคัญในพิธีกรรมต่างๆ อยู่ซึ่งเป็นความสามารถในการตอบสนองของสื่อพื้นบ้านเพลงชอที่สถาบันแบบใหม่ยังไม่สามารถทดแทนได้รวมถึงการตอบสนองเรื่องราวทางโลกก็ได้ดีควบคู่กันไปในนั่นเอง

#### 1.2) ปัจจัยภายนอก

##### 1.2.1) การใช้เป็นสื่อเพื่อการพัฒนาท้องถิ่นของหน่วยงานภาครัฐ

กระแสโลกาภิวัตน์ ที่แผ่อิทธิพลอย่างรวดเร็วครอบคลุมทั่วโลก นำมาสู่แนวทางการพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมของประเทศไทยให้มีความทันสมัยตามสังคมโลก โดยนโยบายด้านการพัฒนาประเทศของรัฐบาล นำพาสังคมไทยจากสังคมเกษตรกรรมเปลี่ยนแปลงเข้าสู่กระบวนการทำให้ทันสมัย (Modernization Paradigm) ตามแนวคิดแบบตะวันตก โดยรัฐบาลได้นำมาใช้กำหนด

ในแผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ ตั้งแต่ เมื่อปี พ.ศ. 2504 เป็นต้นมา ซึ่งได้พยายามสร้างมาตรฐานความทันสมัยให้กับสังคม โดยเฉพาะสังคมในชนบทหรือท้องถิ่น จึงเกิดแนวคิดสื่อสารเพื่อการพัฒนาท้องถิ่นขึ้น โดยการใช้สื่อมวลชนและสื่อพื้นบ้านเป็นเครื่องมือของรัฐในการรณรงค์เผยแพร่ ซึ่งการให้ความสำคัญต่อบทบาทของสื่อพื้นบ้านเพื่อการพัฒนา รวมถึงการค้นพบว่าสื่อพื้นบ้านมีศักยภาพในการนำมาใช้สื่อสารเพื่อการพัฒนาท้องถิ่นได้อย่างมีประสิทธิภาพ ซึ่งเพลงขอเป็นสื่อพื้นบ้านที่ได้รับการคัดเลือกให้มีบทบาทหน้าที่นี้มาตั้งแต่อดีต จนถึงปัจจุบันก็ยังคงได้รับความนิยมนำไปใช้ในฐานะสื่อพื้นบ้านเพื่อการพัฒนาในท้องถิ่นอยู่

### 1.2.2) กระแสนิยมเรื่องการอนุรักษ์วัฒนธรรมกลับคืนมา

นอกจากกระแสแนวคิดเรื่องความทันสมัยแล้ว ต่อมาตั้งแต่ทศวรรษที่ 1990 ที่องค์การยูเนสโก(UNESCO)ได้ประกาศให้เป็นช่วงเวลาของทศวรรษแห่งการพัฒนาวัฒนธรรมโลกโดยมีวัตถุประสงค์เพื่อส่งเสริมและฟื้นฟูวัฒนธรรมท้องถิ่นดั้งเดิมที่มีแนวโน้มจะสูญหายไปซึ่งประเทศไทย โดยหน่วยงานภาครัฐก็ได้ตอบรับกระแสอีกครั้งเพราะเห็นด้วยว่าความทันสมัยตามแบบโลกตะวันตก ได้ทำลายอัตลักษณ์และวัฒนธรรมประจำชาติและท้องถิ่นจึงมีการกระตุ้นให้เกิดการรณรงค์เพื่ออนุรักษ์วัฒนธรรมประจำชาติ และวัฒนธรรมท้องถิ่นขึ้นทำให้กระแสการให้ความสำคัญต่อสื่อพื้นบ้านถูกนำมาถ่วงน้ำหนักถึง และมีการจัดกิจกรรมต่างๆ ในการรณรงค์และร่วมอนุรักษ์ทั้งในระดับส่วนกลางและท้องถิ่นซึ่งช่วยทำให้บรรยากาศการอนุรักษ์วัฒนธรรมกลับมากึกกักและมีชีวิตชีวอีกครั้งศิลปินช่างซอพื้นบ้านได้รับการยกย่องมากขึ้นมีการจัดเวทีเสวนาของกลุ่มช่างซอและผู้เกี่ยวข้องเพื่อร่วมหาแนวทางในการฟื้นฟูรวมถึงการจัดเวทีให้ช่างซอได้มีพื้นที่ในการแสดง ซึ่งก่อให้เกิดขวัญและกำลังใจในการทำงานเพิ่มขึ้นดังที่ช่างซอบำเก้ประธานสมาคมช่างปีซอของจังหวัดเชียงรายในปัจจุบัน ได้กล่าวไว้ว่า

“ตะก่อนนี้ซอกสิบปีท่าจะได้อู้สึกเพลงซอมันจะล่าหลังออกไป แต่บ่าเดี๋ยวนี้อู้สึกตางวัฒนธรรมเป็นเอามาสืบสานเอามาฟื้นฟูกันแท้่ม ยะหื้อดีขึ้นเป็น ซิดี เทป ก่นิยมออกกัน” (นครินทร์ ใจธรรม, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 20 มกราคม 2556)

## 2) ปัจจัยที่เป็นอุปสรรค

### 2.1) ปัจจัยภายใน

#### 2.1.1) การพัฒนาศักยภาพของช่างซอที่เป็นไปตามธรรมชาติ

แม้ช่างซอจะพยายามปรับตัว เพื่อพัฒนาศักยภาพให้สามารถตอบสนองรสนิยมของผู้ชม/ผู้ฟังตามยุคสมัยที่เปลี่ยนแปลงไปแต่พบว่าที่ผ่านมา ช่างซอมีการปรับตัวตามธรรมชาติแบบต่างคนต่างปรับ ตามสภาพและประสบการณ์ซึ่งช่างซอที่มีโอกาสได้เปิดโลกทัศน์มาก ก็จะสามารถเรียนรู้และปรับตัวได้คืออย่างไรก็ตามก็เป็นการปรับอย่างไม่มิติศทางที่ชัดเจนขาดการส่งเสริมหรือ

การเพิ่มพูนความรู้ใหม่ๆ ที่ทันสมัย ให้สอดคล้องกับสภาพการณ์ปัจจุบัน โดยเฉพาะให้ตรงตามรสนิยมของผู้ชมรุ่นใหม่ที่เป็นกลุ่มเด็กและเยาวชน ซึ่งจะเป็นผู้ชมที่จะสืบทอดเพลงต่อไป

ดังที่ช่างซ่อมแม่ทองสร้อย ซึ่งเป็นช่างซ่อมรุ่นเก่า และอยู่ในวงการชอมานาน ได้วิเคราะห์อย่างเข้าใจในสังขรณ์ว่าชอย่อมต้องมีการเปลี่ยนแปลงตามกาลเวลาคิดว่าชอยังคงอยู่ถ้าพิธีกรรมล้านนา ยังคงอยู่แต่ชอกก็ต้องมีการพัฒนาตนเองให้อยู่ได้ “การเปลี่ยนแปลงก็เป็นไปตามยุคของมันในแต่ละยุคเพราะว่าชอนี้มันไปเรื่อย ๆ ของมันเพราะจะไคมันก็ยังคงอยู่ในงานเทศกาลดีฝูงประชาชนยังนิยมเอาชอมาจับกล่อมในงานต่าง ๆ มันก็ยังคงสำคัญกับงานเทศกาลต่างๆ อยู่มันก็ไปตามระบบของมันจะหายมันก็หายหรือแค่เปลี่ยนแปลงอย่างใดคือวงต่างๆ จะอยู่ได้หรือไม่อยู่ที่การพัฒนาของวงนั้นของจำงชอของคนจับชอร้องชอนั้น” (สร้อยสุดา ภิราษร, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 18 พฤษภาคม 2556)

รวมถึง ช่างซ่อมรุ่นใหม่อย่างสมปราชญ์ ที่ได้ให้แง่คิดในมุมมองเดียวกันว่าต้องยอมรับการเปลี่ยนแปลง ถ้ายังอยากประกอบอาชีพนี้ต่อไปต้องปรับตัวและพัฒนา “เขาต้องยอมรับในยุคสมัยและยอมรับว่าเขาปรับเข้ากับมัน ได้ก่อนมันจะหื้อเขาดีขึ้นก่อนถ้ามันลุดเขาลงเขาต้องบ่ส่งเสริมอยู่แล้วมันอยู่ที่คนแห้มกำ ถ้าคนต้องการหื้อมันรุ่ง คนก็ต้องปรับตัวปรับตัวหื้อเข้ากับสถานการณ์ในปัจจุบันถ้าคนเขาบ่รู้เรื่องมันก็จะหายไป (สมปราชญ์ ภิราษร, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 18 พฤษภาคม 2556)

ดังนั้น จากการศึกษาพบว่า ที่ผ่านมาช่างชอมีวิธีการหรือมีกลไกในการพยายามพัฒนาความรู้ ความเข้าใจ และทักษะอยู่เสมอแต่กระบวนการต่างๆ เหล่านี้เกิดขึ้นเองตามธรรมชาติและจำกัดอยู่ในระดับแต่ละบุคคลเท่านั้น ไม่มีความต่อเนื่องหรือสอดคล้องกับสภาพการเปลี่ยนแปลงในสังคมปัจจุบันการขาดแคลนทรัพยากรต่างๆ ไม่ว่าจะเป็นบุคลากร /ช่างชอ รุ่นใหม่ที่จะสืบทอดงบประมาณในการจ้างครูชอสถานที่ที่จัดการเรียนการสอนรวมถึงความรู้ ความเข้าใจ ที่จะพัฒนาสืบทอดให้ถูกทางทำให้การพัฒนาศักยภาพช่างชอของจังหวัดเชียงรายที่ผ่านมาไม่มีทิศทางที่ชัดเจน

#### 2.1.2) เครื่องข่ายของช่างชอที่ขาดพลังในการเกาะเกี่ยว

ลักษณะเครือข่ายการชอในสมัยก่อนของจังหวัดเชียงรายมีรูปแบบความสัมพันธ์ที่เรียบง่าย ไม่ซับซ้อน ด้วยความที่เป็นชุมชนขนาดเล็กที่ช่วยเหลือเกื้อกูลกันมีความสัมพันธ์ที่เอื้อเพื่อเผื่อแผ่แลกเปลี่ยนผลประโยชน์และถ้อยทีถ้อยอาศัยกัน ระหว่างช่างชอกับผู้ที่เกี่ยวข้องจากอดีตที่ผ่านมาพบว่า ช่างชอจะต่างคนต่างอยู่ไม่มีการรวมกลุ่มกันอย่างเป็นกิจลักษณะเพราะส่วนใหญ่ต้องประกอบอาชีพหลักในการทำมาหาเลี้ยงชีพและครอบครัวและรับงานแสดงชอเป็นอาชีพเสริมในช่วงเทศกาลดังนั้นจึงไม่มีการรวมกลุ่มในลักษณะเครือข่ายที่ชัดเจนซึ่งจะมีโอกาสได้พบปะสังสรรค์กันพร้อมหน้าในงานพิธีไหว้ครูประจำปีที่ใหญ่ก็จะเป็นลูกศิษย์สืบทอดเครื่องชอมาจาก

ครูเพลงเดียวกันต่อมาเมื่อยุคสมัยเปลี่ยนไป และช่างซอเริ่มตระหนักถึงความจำเป็นต้องปรับตัวเพื่อปะทะกับสื่อมวลชนและสื่อสมัยทำให้เกิดความพยายามในการรวมกลุ่มกันเพื่อเสริมสร้างศักยภาพให้เข้มแข็ง เพื่อสร้างอำนาจในการต่อรองแต่ที่ผ่านมาเป็นการรวมตัวกันแบบหลวมๆ เพื่อผลประโยชน์ โดยมีเรื่องราวได้คำตอบแทนจากการขอเป็นหลักต้องเอาใจผู้ว่าจ้าง ทำให้ไม่มีอำนาจในการต่อรองอย่างมีจุดยืนของตนเองอย่างแท้จริง

### 2.1.3) การขาดผู้สืบทอด

ผู้สืบทอดในที่นี้ ไม่ได้หมายถึงกลุ่มคนที่เป็นช่างซอโดยตรง แต่เป็นบุคคลที่มีบทบาทเกี่ยวข้องกับดำรงอยู่ของเพลงซอต่อไปในอนาคต

แบ่งเป็นกลุ่มผู้รับสารรุ่นใหม่โดยเฉพาะกลุ่มเด็กและเยาวชน และอีกกลุ่มได้แก่ กลุ่มครูผู้สอนด้านดนตรีพื้นเมือง(สะล้อ ซอ ซึง) ที่แม้ไม่ได้เป็นช่างซอโดยอาชีพ แต่ก็มีบทบาทสำคัญในการสืบทอดผ่านกระบวนการสอนในระบบของสถาบันการศึกษาท้องถิ่น ซึ่งครูผู้สอนกลุ่มนี้จะมี ความรู้ ความเข้าใจ และทักษะในศิลปวัฒนธรรมพื้นบ้าน โดยเฉพาะการเล่นดนตรีพื้นเมือง ที่เป็นพื้นฐานของการสอนให้เด็กและเยาวชนมีทัศนคติที่ดีต่อดนตรีพื้นเมือง ซึ่งเป็นช่องทางในการแสวงหาผู้สืบทอดช่างซอต่อไปได้ เนื่องจากพบว่า เด็กและเยาวชนในชุมชนที่มีพื้นฐานมาจากความสนใจในดนตรีพื้นเมืองหรือวัฒนธรรมท้องถิ่น จะสามารถนำมาฝึกฝนและพัฒนาได้ดี บางคนที่มีความสามารถอาจพัฒนาไปฝึกร้องเพลงซอเป็นอาชีพเสริมได้ โดยครูผู้สอนดนตรีของสถาบันการศึกษาท้องถิ่นจะมีบทบาทหน้าที่ที่สำคัญต่อการเสริมสร้างทัศนคติ การจัดการเรียนการสอน การจัดกิจกรรมเสริมหลักสูตร ทั้งในรูปแบบของเนื้อหาวิชาและกิจกรรมชมรม

เนื่องจากระบบการศึกษา ซึ่งเด็กและเยาวชนจะมีโอกาสได้ศึกษาเล่าเรียนและเรียนรู้จากโรงเรียน ที่ผ่านมามีพบว่า สถาบันการศึกษาในท้องถิ่น ยังไม่ให้ความสำคัญเท่าที่ควร โดยไม่มีนโยบายและการจัดการที่เป็นระบบอย่างต่อเนื่องที่จะอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมท้องถิ่น โดยส่วนใหญ่มุ่งพัฒนานักเรียนเข้าสู่ระบบการศึกษาภาคบังคับ ซึ่งเน้นการเข้มแข็งด้านวิชาการเป็นหลัก ทำให้ขาดการส่งเสริมและสนับสนุนให้เด็กและเยาวชนได้มีเวลาฝึกทักษะด้านศิลปวัฒนธรรมท้องถิ่น ซึ่งเป็นทักษะที่ต้องใช้ระยะเวลาในการฝึกฝนอย่างต่อเนื่อง โดยครูผู้สอนที่มีความรู้ ความเข้าใจ ซึ่งจากการเก็บข้อมูลปรากฏว่าหาครูที่ชำนาญการในด้านนี้ของสถาบันการศึกษาท้องถิ่นได้ยากขึ้น

## 2.2) ปัจจัยภายนอก

### 2.2.1) การเข้ามามีอิทธิพลของสื่อมวลชนและสื่อเพื่อความบันเทิงสมัยใหม่

กระแสโลกาภิวัตน์ที่แผ่ล้นนิยมตามแบบตะวันตกรวมถึงดนตรีแนวตะวันตกการเข้ามา มีอิทธิพลต่อวิถีชีวิตระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม (Culture Industry) ที่สามารถผลิตเพื่อเผยแพร่ได้ เป็นจำนวนมากซึ่งละมดกภายใต้กระบวนการผลิตและการทำให้เป็นมาตรฐานเดียวกัน โดยเฉพาะ



รูปแบบเพลงสมัยนิยมตามกระแสผ่านช่องทางสื่อมวลชนและสื่อเพื่อความบันเทิงสมัยใหม่ทำให้ผู้คนในชุมชนหันมาให้ความนิยมกับดนตรีตะวันตก และมีทัศนคติต่อเพลงชอว่าเป็นสื่อพื้นบ้านที่เชย ล้าสมัย

นอกจากนั้นการขาดความภาคภูมิใจในอัตลักษณ์ของท้องถิ่น หันชื่นชมในความทันสมัยเป็นค่านิยมใหม่ในสังคมไทยที่ไม่เห็นคุณค่าของวัฒนธรรมตนเองเพลงชอจึงพยายามที่จะคืนรสนิยมให้อยู่รอด โดยการปรับตัวตามกระแสวัฒนธรรมตะวันตกให้มีความทันสมัยสนองรสนิยมของผู้ฟังมากขึ้นแม้จะต้องสูญเสียความเป็นอัตลักษณ์บางอย่างไปดังที่ช่างชอแม่จันตา ได้กล่าวไว้ว่า “แต่เป็นบ่ไ่ล่จ้วยกันนะกะสาเหตุมันก็คือมาจากบ่ได้คิดถึงวัฒนธรรมของตัวเองบ่ได้คิดถึงตัวเองบ่ได้คิดถึงพ่อแม่ผู้ดีที่ภูมิปัญญาเนี่ยมาช่วยกันสืบสานไว้มันจะเป็นอะไรบ้างครั้งแม่หันบางงานบางชุมชนบางคนบ่ได้คิดถึงวัฒนธรรมของตัวเองแต่ครอบครัวของตัวเองบ่ได้คิดถึง” (สุนันทา เต็มทอง, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 1 กุมภาพันธ์ 2552)

2.2.2) ความมีชื่อเสียงและได้รับการยอมรับเชื่อถือของช่างชอเฉพาะระดับจังหวัด

แม้จะไม่สามารถหาจุดกำเนิดที่แท้จริงของเพลงชอล้านนาได้ แต่ตามหลักฐานที่มีการบันทึกไว้ในประวัติศาสตร์ล้านนา ซึ่งพญามังรายมหาราชได้ทรงสร้างเมืองเชียงรายนก่อน แล้วจึงขยายอาณาจักรไปยังเชียงใหม่ และได้นำช่างชอที่มีชื่อเสียงจากเชียงรายติดตามไปปรับใช้ที่เชียงใหม่ด้วย ต่อมาในภายหลังเมื่อเชียงใหม่รุ่งเรือง เป็นศูนย์กลางความเจริญทุกๆด้านของอาณาจักรล้านนารวมถึงด้านศิลปวัฒนธรรม เพลงชอเชียงใหม่จึงได้รับความนิยมแพร่หลาย และเป็นที่ยึดถืออย่างกว้างขวาง มีการนำไปขับร้องและจัดแสดง และส่งเสริมกันอย่างจริงจัง โดยเจ้านายฝ่ายเหนือในสมัยนั้นจะมีช่างชอไว้ขับกล่อมประจำคุ้ม ซึ่งทำให้เพลงชอ เป็นทั้งวัฒนธรรมหลวง (Great Tradition) และวัฒนธรรมวัฒนธรรมราษฎร์ (Little Tradition) มีการแต่งทำนองที่เป็นอัตลักษณ์เพื่อยกย่องและนิยมนำมาใช้เป็นบทขึ้นต้นของการขอมจนถึงปัจจุบัน ที่เรียกว่า “ทำนองตั้งเชียงใหม่” และช่างชอของจังหวัดเชียงใหม่ที่มีการสืบทอดสายครูชอกันมา ก็เป็นบุคคลที่มีชื่อเสียงเป็นที่รู้จัก ได้รับการยอมรับอย่างกว้างขวางในท้องถิ่น

ในขณะที่ช่างชอของจังหวัดเชียงรายจะเติบโตตามฤดูกาล ไม่มีผู้อุปถัมภ์ เป็นที่ยึดถือเฉพาะในระดับชุมชนหรือจังหวัดเชียงราย เติบโตมาจากวิถีชาวบ้าน เป็นชาวบ้านธรรมดา จึงไม่ได้รับการส่งเสริมสนับสนุนเท่าที่ควร ดังนั้นในงานสำคัญหรืองานพิธีการใหญ่ ๆ หรืองานที่เป็นหน้าตา เจ้าภาพที่พอมีฐานะของจังหวัดเชียงราย จะไม่นิยมจ้างช่างชอในพื้นที่ แต่จะจ้างช่างชอข้ามถิ่นมาจากจังหวัดเชียงใหม่ เนื่องจากได้รับการยอมรับมากกว่า โดยช่างชอในจังหวัดเชียงรายจะไม่เป็นที่รู้จักกว้างขวางนัก และมักจะอาศัยเล่นตามงานเล็กๆ ทั่วไปในพื้นที่

### 2.2.3) ความไม่ต่อเนื่องจากการสนับสนุนของหน่วยงานระดับท้องถิ่น

แม้ตลอดระยะเวลาที่ผ่านมาเพลงซอซึ่งเป็นวัฒนธรรมพื้นบ้าน จะได้รับการสนับสนุนจากหน่วยงานในท้องถิ่น โดยเฉพาะอย่างยิ่งการถูกนำไปใช้เป็นเครื่องมือในการสื่อสารเพื่อการพัฒนาของภาครัฐแต่พบว่าที่ผ่านมาขาดแผนงานระยะยาวในการสนับสนุนอย่างต่อเนื่อง โดยเฉพาะด้านงบประมาณสนับสนุนในการจ้างช่างซอในท้องถิ่นเข้าไปสอนในสถาบันการศึกษารูปแบบครูภูมิปัญญาซึ่งหน่วยงานที่เกี่ยวกับการสนับสนุนเพลงซอที่พบได้แก่วัฒนธรรมจังหวัดชุมชนสันโค้งน้อยเทศบาลองค์การบริหารส่วนจังหวัดสถาบันการศึกษา เช่น โรงเรียนสังกัดเทศบาล

อย่างไรก็ตามเป็นการสนับสนุนที่ขึ้นอยู่กับงบประมาณที่ได้รับการจัดสรรซึ่งพบว่ามีงบประมาณที่ค่อนข้างจำกัดทำให้โครงการหยุดชะงัก การจัดการเรียนการสอน และการพัฒนาบุคลากรขาดความต่อเนื่อง และไม่สามารถสร้างศักยภาพให้แก่ผู้ต้องการจะสืบทอดได้อย่างจริงจัง

ดังนั้นจากข้อค้นพบที่ได้ทั้งหมดในบทนี้ซึ่งมองเห็นว่า หากปล่อยให้เพลงซอปรับตัวตามธรรมชาตินั้นไม่เพียงพออีกต่อไป เนื่องจากหากวงน้ำหนักระหว่างปัจจัยสนับสนุนและปัจจัยที่เป็นอุปสรรคแล้วเริ่มมีส่วนที่ไม่สมดุลกัน ซึ่งพบปัจจัยที่เป็นอุปสรรคเพิ่มมากขึ้น และอาจจะทำให้ไม่สามารถต้านกระแสความนิยมในวัฒนธรรมสมัยนิยมที่มาพร้อมกับเทคโนโลยีการสื่อสารและสื่อใหม่ได้จึงนำไปสู่การเสนอแนวทางในการสืบทอดเพลงซออย่างมีการวางแผนให้ดำรงอยู่ได้ต่อไปในอนาคต

## บทที่ 8

### แนวทางการสืบทอดเพลงขอในอนาคต

ในบทนี้ ผู้วิจัยจะได้นำข้อมูลที่ได้ศึกษาเปรียบเทียบการปรับตัวในแต่ละยุคตั้งแต่บทที่ 4 – 7 ซึ่งพบว่าเมื่อเวลาเปลี่ยนแปลงไปตามยุคสมัยจากอดีตถึงปัจจุบัน แม้เพลงขอจะสามารถปรับตัวให้ดำรงอยู่สืบมาได้ แต่พบว่าในยุคขอแบบประยุกต์นั้น เริ่มมีความผิดเพี้ยนในระดับแก่นหรือรากของเพลงขอมากขึ้น และเจ้าของวัฒนธรรมเลือกที่จะใช้รูปแบบการผสมผสาน ดังนั้นจึงมีโอกาสที่จะกลายพันธุ์จนหารากเหง้าไม่ได้ ดังนั้นผู้วิจัยจึงขอเสนอแนวทางการสืบทอดเพลงขอของจังหวัดเชียงรายในอนาคต ซึ่งจะเป็นการตอบวัตถุประสงค์ในข้อที่ 3 โดยการสืบทอดเป็นคุณลักษณะที่เกี่ยวข้องกับการดำรงอยู่ โดยจากการศึกษาสามารถแบ่งประเด็นในการวิเคราะห์การสืบทอดของเพลงขอล้านนาของจังหวัดเชียงราย ประกอบด้วย รูปแบบการสืบทอด วิธีการสืบทอด วัตถุประสงค์ในการสืบทอด และการสร้างความหมายในการสืบทอด ตั้งแต่ยุคขอแบบดั้งเดิม ยุคขอปะทะสื่อมวลชน และยุคขอแบบประยุกต์ มีรายละเอียดดังต่อไปนี้

#### 8.1 รูปแบบการสืบทอด

##### 8.1.1 ยุคเพลงขอแบบดั้งเดิม

การสืบทอดเพลงขอในจังหวัดเชียงราย มีความเกี่ยวข้องกับโครงสร้างทางสังคม โดยอาณาจักรล้านนาในยุคก่อน ที่แม้จะมีการติดต่อกับแว่นแคว้นเพื่อนบ้านอาณาจักรใกล้เคียงอยู่บ้าง แต่ก็มีความเป็นเอกเทศในเรื่องการปกครองและมีการจัดองค์กรทางสังคม เศรษฐกิจ การเมือง ความเชื่อทางศาสนาและวัฒนธรรมในแบบฉบับสังคมของตนเอง ดังนั้นด้วยสภาพการอยู่อาศัยที่แบ่งเป็นหมู่บ้านที่เป็นชุมชนชัดเจนทั้งในเขตและนอกเขตกำแพงเมือง ทำให้สมาชิกรู้จักกันทั้งชุมชน มีความสัมพันธ์ที่แน่นแฟ้นเสมือนญาติพี่น้อง รวมทั้งด้วยสภาพภูมิศาสตร์ที่เป็นเทือกเขา สลับซับซ้อน ทำให้การคมนาคมระหว่างเมืองไม่สะดวกเท่าที่ควร เพลงขอจึงสืบทอดอยู่ในท้องถิ่นเป็นส่วนใหญ่โดยเพลงขอของจังหวัดเชียงรายในยุคเพลงขอแบบดั้งเดิม มีลักษณะการสืบทอดใน 2 ระดับ โดยระดับชุมชนเป็นสำคัญและครัวเรือนรองมา

การสืบทอดระดับชุมชน กล่าวคือ ผู้สอนและผู้เรียนแม้ไม่มีความเกี่ยวพันทางสายเลือดหรือไม่ได้เป็นญาติพี่น้องกัน แต่ผู้เรียนมีความสนใจอยากจะทำหัดขอ ซึ่งถ้าครูขอหรือผู้สอน เห็นแว้วว่ามีความตั้งใจ หรือมีพรสวรรค์สามารถฝึกฝนได้ก็จะรับเป็นศิษย์ โดยการไปเรียน กินอยู่ หัดที่

บ้านครูชอ และคอยติดตาม สังเกต รับใช้ เมื่อครูชอออกไปแสดงตามที่ต่างๆ เรียนรู้จนกว่าจะได้เล่นจริงซึ่งครูชอที่มีชื่อเสียงจะสามารถรับลูกศิษย์ได้ก็คนที่ได้แล้วแต่ขึ้นอยู่กับพิจารณาผู้เรียนในหลายปัจจัย เช่น ความตั้งใจจริง และทักษะพื้นฐานด้านน้ำเสียงและปฏิภาณไหวพริบการสืบทอด

ส่วนระดับคร่าวเรือน พบว่า ผู้ที่สนใจเรียนขอส่วนใหญ่ในอดีตได้รับอิทธิพลจากสภาพแวดล้อมใกล้ชิด มีความเกี่ยวพันกันทางสายเลือด เช่น พ่อแม่ พี่น้อง คนในครอบครัว หรือญาติ เป็นพ่อครู แม่ครูเพลงชออยู่ก่อนแล้ว เมื่อได้ยินได้เห็น และได้มีโอกาสติดตามไปร่วมในการแสดงชอตามงานต่างๆ บ่อยครั้ง ก็ทำให้มีความสนใจ เกิดความรักและผูกพันและซึมซับชอเข้ามาในจิตใจโดยไม่รู้ตัว

ซึ่งรูปแบบการสืบทอด สามารถแบ่งออกเป็น 3 ลักษณะผ่านช่องทางแหล่งเรียนรู้ของช่างชอที่มีความเด่นชัดจากผลที่ได้ ประกอบด้วย การสืบทอดแบบแสวงหาครู แบบสายตระกูล และแบบครูพักลักจำตามลำดับ โดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

#### 1. สืบทอดแบบแสวงหาครู

การสืบทอดแบบแสวงหาครู จัดได้ว่าเป็นรูปแบบที่เด่นชัดที่สุด เนื่องจากเมื่อศึกษาไปถึงต้นทางการสืบทอดพบว่า ช่างชออาวุโสในจังหวัดเชียงรายที่ยังมีชีวิตอยู่ในปัจจุบัน แทบทุกคนผ่านการเรียนรู้สืบทอดมาจากการแสวงหาครู ซึ่งได้แก่ พ่อครูศรีทวน สอนน้อย เนื่องจากในสมัยนั้น พ่อครูเป็นช่างชอที่มีชื่อเสียงโด่งดังมากในระดับจังหวัด ทำให้เป็นที่ทราบกันดีในวงการช่างชอของจังหวัดเชียงรายว่า ถ้าช่างชอคนใดได้มาเป็นลูกศิษย์พ่อครูศรีทวน ก็จะมีโอกาสประสบความสำเร็จในอาชีพช่างชอ และมีชื่อเสียงตามพ่อครูไปด้วย โดยช่างชอของจังหวัดเชียงราย ที่ได้ฝากตัวเป็นศิษย์พ่อครูศรีทวน ประกอบด้วย ช่างชอรุ่นอาวุโสได้แก่ช่างชอป่าโก้ ช่างชอป่าเก้ ช่างชอทองสร้อย ช่างชอคำแสน ช่างชอสิงห์คำ ช่างชอมยุรา หรือแม้แต่ช่างชอรุ่นใหม่อย่างช่างชอไกรวุฒิ

ดังตัวอย่างคำการสัมภาษณ์ที่รวบรวมได้จากลูกศิษย์ของพ่อครูศรีทวน ในจังหวัดเชียงราย ต่อไปนี้

“ช่วงพ่อครูศรีทวนอยู่ ก็ไปฮ้อง (ร้อง) ชอด้วยกัน (ด้วยกัน) ป้อครู (พ่อครู) เป็น (เขา) จะเรียงคำได้ดี ส่วนป้อ (ช่างชอป่าเก้) ก็จะเอามาใส่เนื้อร้องหือ ได้ความหมาย เอามาผสมผสานกัน ทำหือ (ให้) งานมีคุณภาพขึ้น” (นครินทร์ ใจธรรม, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 27 ธันวาคม, 2555)

“พ่อครูศรีทวน สอนน้อยเป็นต้นตำหรับ การสอน สอน โดยมีเนื้อของบทชอเป็น เรื่องๆ ไปแล้วเอามาหัดท่องใช้เวลา 2-3 ปี จึงชอได้” (มยุรา สุภาวดี, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 10 กุมภาพันธ์ 2555)

“ครูคนแรกคือ พ่อดวงเงิน อ.แม่ลาว สอนโดยการจดคำให้ก่อนแล้วสอนเก็บคำ ใช้เวลา 2-3 ปีครูคนที่ 2 คือ แม่ครูกัญญา บ้านเจริญเมืองส่วนครูคนที่ 3 คือ พ่อครูศรีทวน สอนเครื่องชอ” (สิงห์คำ อินตะนิล, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 27 ธันวาคม 2555)

“สมัยก่อนคนเฒ่าเป็นใจ (ใจ) มุขปาฐะคือสืบทอดกัน (กัน) ด้วยปาก มันบ่มีหลักฐาน แต่ปัจจุบันนี้ถึงจะสร้างขึ้นมาได้มันก้อยยังมีจุดเด่น พ่อครูศรีทวนเป็นแต่งไว้ แม่เอามาเป็น (เป็น) แบบฉันทลักษณ์” (สร้อยสุดา ภิราษร, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 1 กุมภาพันธ์ 2552)

“ใจ (ใจ) เวลาฝึก ประมาณ 2 เดือน เรียนมากับพ่อครู 2 คน คือ พ่อครูกำอ้าย บ้านป่าหัด และพ่อครูศรีทวน วิธีการคือ พ่อครูแต่งบทชอให้อ่าน (วราวุติ ญาวิละ, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 27 ธันวาคม 2555)

## 2. การสืบทอดแบบสายตระกูล

ผลการศึกษาพบว่า ส่วนใหญ่แล้วช่างชอรุ่นอาวุโส ที่ได้รับการยกย่องว่าเป็นระดับพ่อครูแม่ครูชอ จะได้รับการสืบทอดมาแบบสายตระกูล

จากการสัมภาษณ์ พ่อครูศรีทวน หอมน้อย ครูเพลงชอล้านนาที่มีชื่อเสียงของจังหวัดเชียงราย และเป็นต้นสายของการสืบทอดเพลงชอล้านนาจังหวัดเชียงราย พบว่าเริ่มหัดชอครั้งแรกในปี พ.ศ. 2493 ที่บ้านเกิดคือ บ้านแม่จั่วเหนือ ต.แม่สุก อ.แม่ใจ จ.พะเยา (อดีตอยู่ในเขต อ. พาน จ. เชียงราย) โดยมีคุณตา คือพ่ออู่ยเสาร์ ที่เป็นศิลปินที่มีความชำนาญในด้านการแต่งคำว จ้อย สอนในการแต่งเนื้อร้อง และแม่ทอง มารดาที่มีอาชีพเป็นช่างชออยู่แล้ว เป็นผู้สอนการชอ ต่อมาแม่และตา ได้พาไปฝากตัวเป็นลูกศิษย์แม่ครูปิว ซึ่งเป็นช่างชอที่มีชื่อเสียงแห่งบ้านแม่จั่ว จากนั้นก็เริ่มติดตามแม่ครูออกไปชอในงานต่างๆ จนเกิดความชำนาญในการชอ แล้วจึงเริ่มรับงานด้วยตัวเอง เพื่อเพิ่มพูนประสบการณ์ โดยไม่ต้องติดตามแม่ครูไปทุกที่อีก ซึ่งพ่อครูศรีทวน สอนน้อย ได้กล่าวถึงความยากลำบากที่กว่าจะได้ร้องเพลงชอล้านนาว่าต้องสนใจจริงจัง ไปใช้ชีวิตอยู่ที่บ้านครูปรนนิบัติจนกว่าครูจะยอมรับเราเป็นลูกศิษย์ ตอนแรกก็หัดร้องตามเนื้อร้องที่ครูเขียนมาให้ และฝึกฝนบ่อยๆ ก็จะร้องได้ตามสถานการณ์งานแสดงและไม่ต้องท่องตามเนื้อร้องดังกล่าวที่ว่า

“การเป็นช่างชอเมื่อก่อน ต้องมีความสนใจแต่ๆ (จริงๆ) ไปกิน (กิน) ไปนอน อยู่กับครูหือเป็นรับเฮา (ให้ครูรับเรา) เป็นลูกศิษย์ แรกๆ ก็หัดร้องตามเนื้อที่พ่อครู หือ (ให้) มาก่อน ถ้าได้ชอบ่อยๆ จะฮ้อง (ร้อง) ได้เองตามสถานการณ์ บ่ (ไม่) ต้องใช้เนื้อ (หมายถึงเนื้อร้องเพลงชอ-ผู้วิจัย)” (ศรีทวน สอนน้อย, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 11 กุมภาพันธ์ 2552)



ภาพที่ 8.1 พ่อครูศรีทวน สอนน้อย

ซึ่ง การเป็นสมาชิกในครอบครัวของช่างชอนนั่นเอง ทำให้ได้มีโอกาสได้เห็น ได้ยิน เกิด การซึมซับ และเรียนรู้ และอยากร้องเพลงชอด้งเช่น ช่างชอบ่าโก้ (นายเขียว ใจธรรม) คณะโก่คุ่น และช่างชอบ่าเก้ (นายนครินทร์ ใจธรรม) คณะบ่าเก้ อีเต่า ต.ศรีค้ำ อ.แม่จัน (ปัจจุบันรวมคณะกัน แล้ว) ซึ่งเป็นพี่น้องกัน และมีพ่อเป็นช่างชอ (พ่อครูสองเมืองย้ายมาจากลำพูน) ก็ให้สัมผัสได้ว่าได้ แรงบันดาลใจมาจากพ่อ เห็นพ่อไปชอก็อยากชอเป็นบ้าง

“อีป้อเป็นจั้งชอ (พ้อเป็นช่างชอ) ก็เลยเขียนสู้ (เรียนรู้) มาจากเป็น (พ้อ) ได้ฟังป้อ (พ้อ) ชอแล้วรู้สึกม่วน (รู้สึกสนุก) เสียงชอมีเสน่ห์” (นครินทร์ ใจธรรม, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 27 ธันวาคม 2555)

หรือช่างชอมยุรา (นางมยุรา สุภาวดี) หัวหน้าชอคณะมยุรา ป่าก่อดำ ก็สืบทอดการ เป็นช่างชอมาจากครอบครัว เนื่องจากการที่บิดาเป็นช่างชอมาก่อน และ เป็นหัวหน้าวงทำให้ลูก คลืออยู่กับการชอมาตลอดตั้งแต่ยังเล็ก แม้จะมีอยู่ช่วงหนึ่งที่หยุดไปแต่งงานมีครอบครัว มีภาระต้อง เลี้ยงลูก แต่หลังจากลูกๆ โตพอจะช่วยเหลือตัวเองได้แล้ว ก็คิดถึงการชอ และกลับมาสืบต่อคณะ ชอของพ้อมาจนถึงปัจจุบัน

“อีป้อเป็นเป็นจั้งชอ (พ้อเป็นช่างชอ) เป็นหัวหน้าวงตวย (ด้วย) ก็ได้หันแต่น้อย (เห็น แต่เด็ก) ก็หัดแล้วก็เล่นตวยเป็นมา (เล่นตามพ้อ) มาซั้ง (หยุด) ไปหว่าง (ช่วง) ต่อน (ตอน) แต่งงานก็ มีลูกเลี้ยงลูก พอลูกใหญ่ ก็กลับมาชอแหม (อีก) เพราะใจมันฮัก (รัก)” (มยุรา สุภาวดี, การสื่อสาร ระหว่างบุคคล, 27 ธันวาคม 2555)

นอกจากนี้ แม่คนในครอบครัวจะไม่ได้เป็นช่างชอโดยตรง แต่เป็นสมาชิกในคณะชอ คือ เป็นช่างปี ดังเช่น ช่างชอแม่ทองสร้อย (นางสร้อยสุดา ภิราษร) คณะทองสร้อย หนองเก้าห้อง ที่ได้ให้สัมภาษณ์ว่า พ่อเป็นช่างปี (นักดนตรีเป่าปี่ประกอบการชอ) ก็ได้มีโอกาสติดตาม เวลาพ่อไปเล่นดนตรีตามงานต่างๆ เกิดความซึมซับ โดยไม่รู้ตัว และคิดว่าการสืบทอดทางสายเลือดน่าจะมีส่วนสำคัญ

“พ่อของแม่เป็นช่างปี (พ่อเป็นช่างปี) เป็น (เป็น) นักดนตรี ก่เลยสืบสายเลือดกัน (กัน) มา ตีบ่าเดี่ยว (ปัจจุบัน) เป็น (เขา) ฮ้อง (เรียก) สืบทอดตีเอ็นเอ เฮา (เรา) ต้องมีเจือ (เชื้อ) สายพ่อง (บ้าง) ...ลองสังเกตพ่อ (ดู)” (สร้อยสุดา ภิราษร, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 1 กุมภาพันธ์ 2552)

### 3. การสืบทอดแบบครูพักลักจำ

แม้ไม่ได้สืบทอดมาทางสายเลือด แต่ชาวบ้านทั่วไปที่เป็นผู้มีความสนใจ ชอบร้องขอ เป็นการส่วนตัว มีพรสวรรค์ ก็สามารถเรียนรู้ฝึกหัดการชอได้ดังเช่นช่างชอพ่อครูสิงห์แก้ว (สิงห์แก้ว วงศ์มูล) ที่กล่าวว่าราว พ.ศ. 2490 ชอได้รับความนิยมาจากคนสมัยนั้นมาก พ่อครูมีความสนใจส่วนตัว แอบฟัง จำเนื้อหาและการร้องเสียงสูงต่ำ เป็นลักษณะครูพักลักจำ (สิงห์แก้ว วงศ์มูล, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 12 เมษายน 2554)

หรือช่างชอแม่จันทา (สุนันทา เต็มทอง) คณะจันทา ศาลาหล่ม ก็ได้กล่าวไว้ว่า แม่ของแม่จันทาแม่ไม่ได้เป็นช่างชอโดยตรง แต่ส่วนตัวแล้วท่านมีความหลงใหลในชอมาก จึงมักร้องเล่นในชีวิตประจำวัน ซึ่งแม่จันทาได้ยินแม่ชอในบ้านมาตั้งแต่ยังเป็นเด็ก จึงเกิดความชอบ และอยากเรียนชอขึ้นมา เลยแอบไปเรียนกับครูชอที่อยู่ในหมู่บ้าน

“อีแม่ของแม่ เป็นก็หุ่ม (ชอบ) เป็นชอบอันเตอะ (นั่นแหละ) คนตะกอน (เมื่อก่อน) เป็นตึง (จึง) จ้างจ้อยชอ เล่นค่างัน เอาไว้หยอกกัน แม่เลยได้ยินแต่น้อย (ตั้งแต่เล็ก) แล้วเลยสนใจ และไปลักเรียน (แอบเรียน)” (สุนันทา เต็มทอง, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 1 กุมภาพันธ์ 2552)

ดังนั้นจึงพบว่า ช่างชอในยุคชอแบบดั้งเดิมของจังหวัดเชียงรายส่วนใหญ่ มีแรงบันดาลใจในการขับชอมาจากคนในครอบครัว โดยเฉพาะจากพ่อแม่ที่เป็นช่างชออยู่แล้ว จะค่อนข้างมีอิทธิพลต่อการอยากเป็นช่างชอของลูกตามไปด้วย ซึ่งพ่อแม่ก็จะสอนขั้นพื้นฐานก่อน จากนั้นถ้าคิดว่าลูกพัฒนาได้ ก็จะสนับสนุน แล้วส่งไปฝึกฝนหรือเรียนกับครูชอคนอื่นๆ ที่มีชื่อเสียงหรือมีความสามารถในขั้นสูงต่อไป เพราะครูชอแต่ละท่าน จะมีพรสวรรค์หรือความสามารถโดดเด่นแตกต่างกันไป เช่น ความสามารถในเรื่องการใช้เสียงขับชอ การเก็บคำชอ (การจบท่อนเนื้อร้องอย่างไร ให้สละสลวยและมีสัมผัสที่ถูกต้องตามหลักทางวรรณศิลป์ของการชอที่จะทำให้การขับชอไพเราะ ชวนฟังมากขึ้น) เป็นต้น และส่วนมากจะไปฝากตัวกับครูชอที่อยู่ในชุมชน เนื่องจากเป็นที่

รู้จัก คู่ันเคย และสะดวกในการเดินทาง ซึ่งพ่อครูในจังหวัดเชียงรายที่นิยมฝากตัวเป็นศิษย์ก็พ่อครูศรีทวน สอนน้อย

### 8.1.2 ยุคขอปะทะล้อมวลชน

ในยุคขอปะทะล้อมวลชน พบว่า การสืบทอดระดับครัวเรือนลดน้อยลง เนื่องจากบรรยากาศแวดล้อมใกล้ตัวที่เกี่ยวข้องกับเพลงขอเริ่มจางหายไป ความเกี่ยวพันกันทางสายเลือดในการสืบทอด เช่น จากพ่อแม่สู่ลูก พี่น้อง คนในครอบครัว หรือเครือญาติ ที่ช่วยสร้างความสนใจ และทำให้เกิดการซึมซับในจิตใจ ไม่มีปรากฏให้เห็นมากนักเพราะไม่มีเหตุจูงใจให้ทายาทอยากสืบทอดอาชีพการเป็นช่างขอ

ส่วนการสืบทอดระดับชุมชนนั้นพบว่า ผู้เรียนที่มีความสนใจอยากจะทำจะฝึกหัดขอ จะมีโอกาสแสวงหาพ่อครูแม่ครูขอได้ตรงตามที่ต้องการมากขึ้นเนื่องจากได้รับข้อมูลผ่านทางสื่อ โดยพ่อครูแม่ครูเพลงขอที่มีชื่อเสียง จะเป็นที่รู้จักในระดับชุมชนและขยายไปสู่ระดับท้องถิ่น ทำให้มีลูกศิษย์ที่สนใจเดินทางมาขอฝากตัวเป็นศิษย์ ซึ่งพ่อครูแม่ครูขอก็ยังมีวิถีในการรับเป็นศิษย์คล้ายกับยุคขอแบบดั้งเดิม คือดูที่ความตั้งใจจริง การมีพรสวรรค์อาจไม่จำเป็นต้องตามไปปรนนิบัติรับใช้ การบ้าน การเรียน และคอยติดตามไปยังสถานที่ต่างๆ ในกรณีที่มีงานแสดงขอเหมือนในอดีต ไม่เข้มงวดเหมือนสมัยการเรียนในยุคขอแบบดั้งเดิม โดยอาจมีโอกาสตามไปร่วมแสดงผ่านทางสื่อมวลชน เป็นการค่อยๆ เรียนรู้จนกว่าจะสามารถแสดงอย่างจริงจังเป็นอาชีพเสริมได้ดังรายละเอียดตามหัวข้อย่อต่อไปนี้

#### 1. สืบทอดแบบแสวงหาครู

ดังที่ได้กล่าวมาแล้วว่า จากการเก็บข้อมูลพบว่าช่างขอรุ่นใหญ่ในจังหวัดเชียงราย ส่วนใหญ่จะผ่านการเรียนรู้มาจากครูขอสายเดียวกันคือพ่อครูศรีทวน สอนน้อย เนื่องจาก เป็นช่างขอที่มีชื่อเสียงโด่งดังมากในระดับชุมชนและท้องถิ่นในยุคนั้น โดยเป็นช่างขอระดับจังหวัดคนแรกๆ ที่ได้รับเชิญไปออกรายการโทรทัศน์ช่อง 8 ลำปาง โดยมีช่างขอแม่ทองสร้อย ซึ่งในสมัยนั้นอยู่ในฐานะเป็นลูกศิษย์เอก ได้ติดตามไปอัดเทปรายการออกอากาศด้วย ยังสร้างชื่อเสียงและเป็นที่รู้จักอย่างกว้างขวางในเขตภาคเหนือตอนบน ช่างขอของจังหวัดเชียงรายทุกคนต่างยอมรับในฝีมือ โดยเฉพาะการประพันธ์บทขอของพ่อครู และต้องการฝากเป็นศิษย์พ่อครูศรีทวน เนื่องจากจะมีโอกาสประสบความสำเร็จในอาชีพ โดยใช้ความมีชื่อเสียงของพ่อครูศรีทวน เป็นใบเบิกทาง ซึ่งช่างขอบางคนใช้เป็นชื่อสร้อยต่อท้ายในวงการ หรือใช้ชื่อเขียนลงในป้ายชื่อคณะ หรือไม่ในคำขอ ก็จะมีเนื้อร้องที่กล่าวถึงความเป็นศิษย์พ่อครูศรีทวนด้วย ซึ่งสร้างความน่าเชื่อถือและได้รับการยอมรับ ทำให้เป็นสะพานในการสร้างชื่อเสียง อีกทางหนึ่ง ดังที่ช่างขอป่าเกี๊ยะ ซึ่งเป็นช่างขออีกคนที่ได้ฝากตัวเป็นศิษย์และคลุกคลีอยู่กับพ่อครูศรีทวนมานานได้ให้ข้อมูลว่า



“สมัยก่อนป้อครู (พ่อครู) เป็นมีจื่อเสียงขนาดนัก (มีชื่อเสียงมาก) ไผ (ใคร) ก็อยากมาเรียนตวย (เรียนด้วย) เรียน (เรียน) จบแล้วเอาจื่อเสียงเป็น (ชื่อเสียงของพ่อครู) ไปโฆษณาในกำขอเวลาฮ้อง (เนื้อหาขอ) เช่น เขียนป้ายชื่อคณะ แล้วมีวงเล็บบอกว่าศิษย์ป้อครูศรีทวน” (นครินทร์ ใจธรรม, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 27 ธันวาคม, 2555)

หรืออย่างช่างขอไกรวุฒิ ที่เป็นช่างขอที่เริ่มมีชื่อเสียงอยู่ในยุคขอปะทะสื่อมวลชนตอนปลายๆ ได้กล่าวเสริมว่า“ใจ (ใจ) เวลาฝึกประมาณ 2 เดือน อันนี้ขึ้นอยู่กับความสนใจ (สนใจ) เรียน (เรียน) มากับป้อ (พ่อ) ครู 2 คน คือ ป้อ (พ่อ) ครูคำฮ้าย บ้านป่าหัด กับป้อ (พ่อ) ครูศรีทวน เพราะป้อครู (หมายถึงพ่อครูศรีทวน) เป็นมี จื่อเสียง (ชื่อเสียง) ช่างขอเจียงฮาย (ช่างขอเจียงฮาย) ไผก็อยากเป็น (ใครก็อยาก) เป็นลูกศิษย์ (วรารุฒิ ญาวิลละ, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 27 ธันวาคม 2555)

ดังนั้นจึงพบว่า ช่างขอของจังหวัดเชียงรายในยุคขอปะทะสื่อมวลชนที่สื่อมวลชนเข้ามา มีบทบาทนั้น ส่วนใหญ่ มีแรงบันดาลใจในการจับขอมาจากพ่อครูแม่ครู ซึ่งตนเองได้ยินชื่อเสียงมา โดยเฉพาะจากพ่อแม่ที่เป็นช่างขออยู่แล้ว จะค่อนข้างมีอิทธิพลต่อการอยากเป็นช่างขอของลูกตามไปด้วย ซึ่งพ่อแม่ก็จะสอนขั้นพื้นฐานก่อน จากนั้นถ้าคิดว่าลูกพัฒนาได้ ก็จะสนับสนุน แล้วส่งไปฝึกฝนหรือเรียนกับครูขอคนอื่นๆ ที่มีชื่อเสียงหรือมีความสามารถในขั้นสูงต่อไป เพราะครูขอแต่ละคนจะมีพรสวรรค์หรือความสามารถโดดเด่นแตกต่างกันไป เช่น ความสามารถในการใช้เสียง จับขอ การเก็บคำขอ (การจับท่อนเนื้อร้องอย่างไร ให้สละสลวยและมีสัมผัสที่ถูกต้องตามหลักทางวรรณศิลป์ของการขอที่จะทำให้การจับขอไพเราะ ชวนฟังมากขึ้น) เป็นต้น และส่วนมากจะไปฝากตัวกับครูขอที่อยู่ในชุมชน เนื่องจากเป็นที่รู้จัก คู่แน่น และสะดวกในการเดินทาง ซึ่งพ่อครูในจังหวัดเชียงรายที่นิยมฝากตัวเป็นศิษย์ก็คือพ่อครูศรีทวน สอนน้อย

ซึ่งกว่าจะได้ฝากตัวเป็นศิษย์ และฝึกฝนจนขอออกงานได้ ต้องใช้เพียรพยายามและอดทนเป็นอย่างมาก ยิ่งขอช่างขอบางคนต้องใจรักจริงๆ และต้องอาศัยความอดทนเป็นอย่างมาก ซึ่งจากการเก็บข้อมูลช่างขอที่เริ่มต้นฝึกหัดขอโดยมีอายุมากที่สุด แต่ก็อาศัยความเพียรฝึกจนสำเร็จและนำมาใช้ประกอบวิชาชีพได้ คือช่างขอจันทร์ดาที่ได้ให้สัมภาษณ์ด้วยสีหน้าแห่งความภูมิใจว่า

“หัดขอมาตั้งแต่หลังเกณฑ์ทหารอายุชาวเอ็ด ( 21) หาเซ่ตังค์ (เงิน) มาขึ้นขันเองตอนนั้นก็ 12 บาท หัดขอชอบเป็น (ไม่เป็น) โคนเอาปีปู้ป (ตี) หัวก็ให้เอียะ (ร้องให้) อายุชาวเอ็ด (21) หนา (เน้นเสียง-ผู้วิจัย) เห็นพ่อครูศรีทวนชอบมัน ขึ้นอีลงอี ใหม่ๆ เขียนโน้ตหื้อ (ให้) ไปจะปู่ละม้าย ซักจิมสองจิม (บทสองบท) จากนั้นหื้อเฮา (ให้เรา) เก็บเอา (เก็บคำขอ) อยากรเป็น (อยากขอเป็น) ไปที่ไหนก็หัดตวย (หัดร่วมกับ) หมู่ กลางลานบ้านไค่เป็นขอ (อยากขอได้) ป้อครูเป็น (พ่อครู) ขายมิด ก็ไปจวยตี (ช่วยตี) มิด แบกมิดข้ามคอยตามเป็น (ครู) ไป เพราะอยากเป็น (เป็น) เมื่อก่อนเจียงฮายแม่สาย ค่ำรถมัลเจียว 2 บาท ก็ตวยเปิ้ล (ตามพ่อครู) ไป จีรถิบมาจากพานมาแม่

ลาว (ระยะทางประมาณ 20 กิโลเมตร) เพราะอยากขอ โคนเป็น (พ่อครู) ว่า ซอบ้าง (ไม่เป็น) แต่อยากขอ ถือว่าเป็นคำเตือนสติเรา ว่าต้องพยายาม อย่างน้อยใจ เพราะจะไม่ได้เป็นช่างขอ เมืองพานเมื่อก่อนจะลงด้วยสระเอี้ย เตียนนี้เอื้อละ ตามพ่อครูมาหลายคน..ครูสุดท้ายก็พ่อศรีทวน อยู่ที่เรเรียนอะหยัง (อะไร) ที่คี่เฮียน (เรียน)” (จันทร์ตา กันทา, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 16 มีนาคม 2556)

## 2. สืบทอดแบบสายตระกูล

การสืบทอดแบบสายตระกูลหรือการสืบเชื้อสายของช่างขอในจังหวัดเชียงรายนั้นพบว่าเหลือช่างขอที่เป็นสายเลือดแม่ลูกกันเพียงคู่เดียวคือช่างขอแม่ทองสร้อยกับช่างขอสมปราชญ์ภิราธร ซึ่งยังคงร้องคู่กันตามงานต่างๆ เป็นที่รู้จักกันอย่างกว้างขวาง โดยจะเป็นการร้องสลับกันถามตอบระหว่างช่างขอฝ่ายลูกและฝ่ายแม่ ถ้าเป็นเนื้อหาพิธีกรรมส่วนมากแม่จะเป็นฝ่ายตอบและลูกชายเป็นฝ่ายถาม ส่วนถ้าเป็นเนื้อหาทั่วไปที่เกี่ยวกับชีวิตประจำวันและสถานการณ์ปัจจุบันก็จะเปลี่ยนจากแม่เป็นฝ่ายถามแทน ดังที่ช่างขอแม่ทองสร้อยได้กล่าวด้วยน้ำเสียงอ่อนแรงว่า

“ก่ (ก๊) เหลือแต่แม่ (หมายถึงแม่ทองสร้อย) กับสมปราชญ์เนี้ยกะ (นี่แหละ) ดี (ที) เป็นช่างขอแม่ลูกกัน (กัน) ลูกหลานคนอื่นเป็นก็บ่เอากัน (ไม่สนใจกัน) แล้ว เพราะว่ามันบ่ม่วน (ไม่สนุก) บ่าเร้าใจ (ไม่เร้าใจ) เหมือนเพลงสมัยใหม่ ฟีกก็ยาก ฐู่ไปยะ (ทำ) อย่างอื่นบ่ (ไม่) ได้ (สร้อยสุดา ภิราธร, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 1 สิงหาคม 2554)

ส่วนช่างขอคำแสน ช่างขอรุ่นใหญ่ที่เห็นว่าการใช้เครื่องเสียงมาช่วยเพิ่มจังหวะสร้างความคึกคักให้กับการร้องเพลงกำลังได้รับความนิยมเพิ่มมากขึ้น จึงได้ผันตัวเองจากช่างขอมาตั้งวงดนตรีแบบประยุกต์แบบสตริงลูกทุ่ง ที่ใช้ชื่อเรียกตามชื่อหมู่บ้านที่อยู่ว่า “วงนางแล 7” ซึ่งหันมาเล่นดนตรีลูกทุ่งคำเมืองเป็นหลัก แต่ในขณะเดียวกันก็ยังคงมีความพยายามสอดแทรกการขอเข้าไปด้วยในช่วงพักของนักร้อง แม่ลูกหลานจะยังอยู่ในแวดวงการเล่นดนตรีอยู่ แต่ก็จะเป็นลักษณะนักดนตรีประยุกต์ ไม่ได้สืบทอดการเป็นช่างขอโดยตรงโดยช่างขอคำแสนได้ให้ข้อมูลว่า

“เป็น (เป็น) ลักษณะงานตีคนในบ้านชะตวยกัน (ทำด้วยกัน) คือ ลูกบ่าว (ลูกชาย) เป็น (เป็น) นักดนตรี ลูกสาวเป็น (เป็น) นักฮ้อง (นักร้อง) หลานๆ และญาติพี่น้อง เป็นแต่นเซอร์ (นักเต้น) (คำแสน แก้วสืบ, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 18 กุมภาพันธ์ 2556)

## 3. สืบทอดแบบครูพักลักจำ

การที่สื่อมวลชนเข้ามาทำให้ผู้ที่สนใจเรียนรู้การขอ สามารถมีช่องทางในการเรียนลัดจากสื่อหลากหลายประเภท โดยวิธีการเรียนก็ง่ายและสะดวกขึ้นไม่ว่าจะเป็นการเรียนจากซีดี วีดีโอ ในลักษณะถ้าชอบช่างขอคนใด ลีลาแบบใด ก็จะเปิดฟังแล้วจำมา ดังที่ช่างขอบ่าเก้ ช่างขอรุ่นใหญ่

ที่มีชื่อเสียง ในสมัยนั้นได้ให้สัมภาษณ์ว่า ได้แบบอย่างมาจากการที่ได้ยินพ่อครูศรีทวนขอ ออกอากาศ พอฟังแล้วก็ชอบ จะนำมาหัดร้องตามบ้าง

“ได้ยินพ่อครูศรีทวนขอเรื่องเศรษฐีจีโว ออกอากาศทางวิทยุ ใต้ออกพ้อง (อยากออก บ้าง) คนใดได้ออกวิทยุถือว่าเป็นช่างขอมิระดับ” (นครินทร์ ใจธรรม, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 20 มกราคม 2556)

### 8.1.3 ยุคขอแบบประยุกต์

ในยุคขอแบบประยุกต์พบการปรับตัวดังนี้คือ การสืบทอดระดับครัวเรือน เมื่อเด็กและเยาวชนคนรุ่นใหม่ ที่มีความเกี่ยวพันกันทางสายเลือดในการสืบทอด ไม่ว่าจะมาจากพ่อแม่ผู้ถูก ฟัน้อง คนในครอบครัว หรือเครือญาติ ต้องเข้าเรียนในระบบการศึกษาภาคบังคับ ประกอบกับขาด แรงจูงใจ ทำให้พบว่าช่างขอที่สืบทอดในระดับครัวเรือนไม่มีให้เห็นเด่นชัดอีกต่อไปแล้ว

ส่วนการสืบทอดระดับชุมชนนั้นพบว่า การที่ผู้มีความสนใจอยากจะทำหัดขอ สามารถ เรียนรู้ผ่านทางสื่อ รวมถึงการมีโอกาสเดินทางไปศึกษาเล่าเรียนต่างถิ่น และศักยภาพการ ติดต่อสื่อสารระหว่างชุมชนและสังคมในวงกว้างขึ้น จึงมีช่องทางใหม่ๆ ที่สะดวกกว่า ดังรายละเอียดต่อไปนี้

#### 1. การเรียนแบบแสวงหาครู

แม้ช่างขอที่เป็นเยาวชนคนรุ่นใหม่จะมีวิธีเข้าถึงรูปแบบการสืบทอด ที่เหมาะสมกับ สภาพวิถีชีวิตของตนเองมากยิ่งขึ้น แต่ก็ยังพบว่า การแสวงหาครูมีมาแต่ดั้งเดิม ในลักษณะที่มา เรียนกับครูชอก็มีอยู่บ้าง แต่เป็นการมาเรียนชั่วคราว ชั่วคราว เพื่อให้ครูชอช่วยแนะนำเทคนิค วิธีการจากประสบการณ์ เช่นเรื่องทำนอง ที่ช่วยให้การขอมีความไพเราะ น่าฟังมากขึ้น ทั้งนี้จึงยัง ต้องใช้คุณสมบัติของการสืบทอดที่สำคัญอย่างช่างขอประพันธ์ ได้กล่าวไว้ว่า

“มันอยู่ที่พรสวรรค์ และความสนใจคนรุ่นใหม่ๆ ตี (ที่) ความจำดีๆ ก่ (ก็) ท่องได้ ตี เขียนหือ (ที่เขียนไปสามารถท่องได้) ท่องได้ แต่ทำนองนี้ต้องเขียน (แต่ทำนองยังต้องเรียน) ต้อง หัด” (ประพันธ์ ใจเงิน, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 2 กุมภาพันธ์ 2556)

ทั้งนี้ การที่มีการสืบทอดโดยพ่อครูแม่ครูชอนั้น น่าจะยังเป็นสิ่งสำคัญที่ช่วยยึดเหนี่ยว จิตใจและเป็นพลังให้ขอได้ ดังเช่น ช่างขอสมปราชญ์ ได้กล่าวไว้ว่า

“แล้วก่ (ก็) เอกลักษณะของชออีกอย่างก็คือ การขับร้องด้วยไหวพริบปฏิภาณ ความจำ ด้วยความระลึกถึงครูอยู่ตลอดเวลา ความกตัญญูทำหือเฮาคิดออก (ทำให้เราคิดเนื้อร้องเพลงขอ ออก) เฮา (เรา) คิดถึงระลึกถึงครูทำหือเฮา (ทำให้เรา) คิดออก” (สมปราชญ์ ภิราษร, การสื่อสาร ระหว่างบุคคล, 4 กุมภาพันธ์ 2552)

ซึ่งช่างซอรุ่นใหม่ จะมีโอกาสได้แสวงหาครู จากช่องทางต่างๆ บางคนเลือกเรียนจากครูหลายๆ คน ที่มีความโดดเด่นแตกต่างกันไป แล้วนำมาปรับใช้ให้เหมาะกับแนวทางของตนเอง

จากการสัมภาษณ์ช่างซอซัยพรที่มีครูหลายคน เริ่มจาก แม่ครูบัวซอนสอนโดยเอาบทซอให้มาท่อง ต่อมา แม่ครูกำมูล สะเมิงต่อยอสอนเทคนิค สุดท้าย พ่อครูจันตา เลาคำ สอนกลวิธีการซอเป็นต้น ทำให้เป็นช่างซอที่ครบเครื่อง ทั้งลีลาและเนื้อหา

การเรียนซอ เนื่องจากเป็นความชอบส่วนตัว โดยไปเรียนกับแม่ครูคนแรกที่มีชื่อเสียงเป็นที่รู้จักมากนานคือ แม่ครูบัวซอน เมืองพร้าว ที่มีบ้านพัก อยู่ใกล้ที่เรียน เรียนได้ประมาณ 1 ปี วิธีการที่แม่ครูบัวซอนสอนคือให้ศึกษาค้นคว้าเอง ได้ร่วมซอออกงานด้วยนิดหน่อย ต่อมาได้ไปเรียนกับแม่ครูกำมูล สะเมิง ได้เรียนรู้ว่าบทท่ารซอมีอะไรบ้าง มีอะไรมากกว่าการนั่งซอ เช่น ต้องมีการแสดงควบคู่ การแต่งตัวให้ดูดี ซึ่งต้องมีหลายชุด ชุดแรกควรให้เป็นของเก่าๆ นอกจากนั้นยังสอนเกี่ยวกับการละเล่น การพูดบนเวที แล้วยังสอนให้ดี เน้นละครซอพื้นบ้าน ละครซอในธรรม เช่นเรื่องก่องข้าว น้อยฆ่าแม่ จำปาสี่ต้น กระดุมครึ่งเม็ด หัวอกแม่ เป็นช่วงที่ได้มีโอกาสซอมากขึ้น เอาจริงเอาจัง สรูปคือแม่ครู บัวซอนสอนท่วงทำนอง ซอเก็บคำ (ว่าไปเรื่อยไม่ได้) แม่ครูกำมูล สอน พรรณนาโวหาร ได้มากขึ้น การลำดับ รวมถึง พิธีการซอและพ่อครูจันตาสอน เกี่ยวกับราชาธิ พิธีการ และทำอะไรให้คนฟังไม่เบื่อ” (วรากร อภิชัย, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 27 ธันวาคม 2555)

## 2. สืบทอดแบบสายตระกูล

ยุคซอแบบประยุกต์นี้ ยังคงพบช่างซอที่เป็นสายเลือดแม่ลูกกันเพียงคู่เดียวคือช่างซอแม่ทองสร้อยกับช่างซอสมปราชญ์ ภิราษร ซึ่งยังคงร้องคู่กันตามงานต่างๆ เป็นที่รู้จักกันทั่วไป แต่ในช่วงระยะหลัง ช่างซอผู้เป็นลูก เริ่มจะต้องรับผิดชอบในภาระหน้าที่เรื่องการเรียนรู้หนักขึ้น เพื่อเตรียมตัวสอบเข้ามหาวิทยาลัย ทำให้แม่จะยังคงสามารถแบ่งเวลาไปแสดงซอตามงานต่างๆ คู่กับแม่ได้อยู่ แต่ก็ทุ่มเทน้อยลง และในอนาคตอันใกล้นี้ ถ้าจะต้องไปเรียนต่อที่อื่น โดยเฉพาะที่ไกลๆ ก็คงไม่สะดวกที่จะมาซอคู่กับแม่ได้ ทำให้เกิดปัญหาการขาดแคลนคู่ซอของคณะซอแม่ทองสร้อยอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ ดังที่ช่างซอแม่ทองสร้อย ปรารภว่า

“กบ่สู้จะยะจะใด (ก็ไม่ว่าจะอย่างไร) สมปราชญ์ (หมายถึงลูกชาย-ผู้วิจัย) ก่ต้องไปเสียนต่อ (ก็ต้องไปเรียนต่อ) ตีไหนบ่สู้ (จะได้เรียนต่อที่ไหนก็ไม่รู้) ก่ต้องเซาะกู่ถ้องใหม่ (ก็ต้องหาคู่ซอใหม่) ก่ต้องว่ากันไป (ก็ว่ากันอีกที) อิดใจอยู่ (เหนื่อยใจอยู่เหมือนกัน) (สร้อยสุดา ภิราษร, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 2 สิงหาคม 2556)

### 3. แบบครูพักลักจำ

เนื่องจากวิถีชีวิตในปัจจุบันที่เด็กและเยาวชนที่อยู่ในสถานศึกษา ซึ่งกลายเป็นสถาบันหลักของสังคมที่มีหน้าที่ในการอบรมบ่มเพาะทักษะด้านความรู้ และประสบการณ์ชีวิตที่จำเป็นในการดำเนินชีวิตต่อไปในอนาคต ซึ่งเด็กและเยาวชนต้องได้รับการศึกษาภาคบังคับจากการเรียนในระบบโรงเรียน ทำให้การเรียนรู้ฝึกหัดขอไม่ใช่สิ่งจำเป็น ขึ้นอยู่กับความสนใจของผู้อยากเรียน เป็นการเรียนตามอัธยาศัย ไม่ต่อเนื่อง

ดังนั้นช่างซอรุ่นใหม่ ๆ หรือผู้ที่มีความสนใจอยากหัดร้องเพลงขอสามารถใช้วิธีแบบครูพักลักจำ โดยการฝึกเองได้จากสื่อบันทึกสมัยใหม่ที่เข้าถึงมากขึ้นซึ่งสามารถเลือกรูปแบบ ลีลาและเนื้อหาได้ตามต้องการ

อย่างเช่น นายราชัญ แก้วเลิศ เยาวชนคนรุ่นใหม่ที่สนใจในศิลปะวัฒนธรรม สมาชิกชมรมอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงราย ได้ให้ความคิดเห็นว่าสมัยปัจจุบัน ไม่จำเป็นต้องไปหาเรียนกับครูขอให้วันวาย เพราะเราไม่มีเวลา เดี่ยวนี้อยากฝึกก็สามารถเปิดยูทูป หาคู่มือทางอินเทอร์เน็ตได้เลย ชอบแบบไหนก็เลือกเอามาหัดเองได้ (ราชัญ แก้วเลิศ, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 11 มีนาคม 2556)

## 8.2 วิธีการสืบทอด

### 8.2.1 ยุคขอแบบดั้งเดิม

เพลงขอของเชียงราย จัดอยู่ในประเภทเพลงพื้นบ้าน เนื่องจากการขับลำนำประจำท้องถิ่นของชาวล้านนา ที่ใช้ร้องเล่นทั่วไป ในกิจกรรมหรืองานสำคัญของท้องถิ่น เป็นลักษณะเพลงปฎิพากย์ คือ มีนักร้องชายหญิงที่เรียกว่า ช่างขอ ทำหน้าที่ขับเพลงเป็นทำนองต่างๆ ได้ตอบกัน โดยในยุคขอแบบดั้งเดิมนี้นี้ วิธีการสืบทอดจึงเป็นแบบมุขปาฐะ (Oral Culture) คือเป็นการต่อเพลงขอแบบปากต่อปาก ใช้การสังเกตและจดจำ ไม่มีการจดบันทึกไว้ การสืบทอดมาจากคำบอกเล่าและการร้องให้จำเสียเป็นส่วนมาก ช่างขอจะอาศัยการจดจำจากการร้องของพ่อครู แม่ครู เป็นหลัก จากนั้นก็เอามาท่องจำเอง ซึ่งต้องฟังบ่อยๆ เพื่อให้เกิดความแม่นยำในการจำเนื้อร้องและทำนองได้ ต่อมาในระยะหลังจึงมีการจดจำคัดลอกต่อๆ กันมา และมีการเขียนเนื้อเพลงให้ฝึกหัดร้อง

โดยช่างขอประพันธ์ (นายประพันธ์ ใจเงิน) คณะจันตา ศาลาห่ม ได้กล่าวว่า ในตอนแรกที่ฝึกนั้น ครูขอจะมีโน้ตเพลงขอล้านนา อาจสัก 5-10 บท มาให้หัดร้องจนเกิดความชำนาญ รู้หลักการขึ้นลงของเสียงและการสัมผัสสระและพยัญชนะ แล้วถึงไปหัดร้องประกอบเครื่องดนตรีให้เกิดความไพเราะ ซึ่งถ้าชำนาญขึ้นก็จะสามารถขอเนื้อร้องแบบอื่นๆ ไปได้เอง

“ตอนแรกตีเรียน (ที่เรียน) นี้ก็เป็น (เป็น) โน้ตหือมา ป้อครู (พ่อครู) จะเขียนมาหือ (ให้) ซัก 5-10 บท หือ (ให้) เอามาท่อง ขึ้นเต้าอัน (เท่านั้น) ลงเต้าอี (เท่านั้น) แล้วเอามาเข้าป้าว่าสั้นยาว ขนาดไหน แต่ถ้าเฮ (เรา) พอเป็น (เป็น) แล้วก็จะกัน (พยายาม) เอาคนเดียว” (ประพันธ์ ใจเงิน, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 1 กุมภาพันธ์ 2552)

ส่วนช่างซอจันทร์ตา (นายจันทร์ตา กันทา) คณะรุ่งฟ้าเจริญศิลป์ สันตันทกอก ได้กล่าวถึงวิธีการเรียนว่าต้องฝากตัวเป็นศิษย์ 1. มีขันครู 2. มีบทเนื้อซอให้ เช่น 13 ทำนองแต่ละทำนองมีเนื้อหาให้มาหัดซอ 1-2 บท ช่างซอจะเอามาท่องจำแล้วมาฝึกเก็บคำซอเอง เช่น เพลงเกี่ยวสาว ให้มีการสัมผัสสระเดียวกัน ใช้เวลาเรียน มากกว่า 2 ปี โดยต้องใช้ความอดทนและพยายาม

“กำนเฮียน (การเรียน) ต้องมีขันตั้ง (ขันครู) แล้วครูเป็นก่อนจะมีบทมาฮือท่อง (มีบทมาให้ท่อง) เป็นทำนองแต่ละทำนองก่อนจะมีซักบทสองบท เฮ (เรา) ก็จะเอามาท่องจำ (ท่องจำ) แล้วเก็บคำซอคนเดียว (เก็บเอง-ผู้วิจัย) ใช้เวลาเรียนสองปีปาย (ใช้เวลาเรียนสองปีกว่า) อดเอาขนาดหนัก (ใช้ความอดทนมาก-ผู้วิจัย) ” (จันทร์ตา กันทา, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 27 ธันวาคม 2555)

วิธีการสืบทอดในอดีตจึงเน้นการสอนในลักษณะมุขปาฐะ คือ ต่อเนื้อซอแบบปากต่อปาก ให้จดจำทั้งเนื้อร้องและทำนอง นอกจากนั้นสำหรับผู้เรียนที่อ่านออกเขียนได้ พ่อครูแม่ครูก็จะใช้วิธีการจดเนื้อหาเป็นบทให้อ่านท่องจำ เมื่อจำเนื้อหาได้แล้วจึงมาเข้าทำนองและฝึกเก็บคำให้รู้คำสัมผัสตามฉันทลักษณ์ ซึ่งต้องฝึกชอบ่อยๆ จนเกิดความชำนาญ

#### 8.2.2 ยุคซอปะทะสื่อมวลชน

วิธีการสืบทอดแบบยุคดั้งเดิม เริ่มจากลักษณะการเรียน ที่เรียกว่าการสืบทอดแบบวรรณกรรมมุขปาฐะ (Oral Culture) คือเป็นการต่อเพลงซอจากปากต่อปาก เป็นบทๆ ไป เป็นลักษณะเรื่องเล่าที่ไม่มีการบันทึกไว้เป็นลายลักษณ์อักษร ก็จะมีช่างซอบางคนเท่านั้นที่รู้หนังสือและมาในยุคหลังก็มีต้นฉบับที่แต่งขึ้นเป็นลายลักษณ์อักษร (Written Culture) และมีการจดจำคัดลอกต่อๆ กันมา แต่ไม่มีการเก็บรักษารวบรวมไว้อย่างเป็นระบบ จึงทำให้บทซอสูญหายไปมาก ดังนั้นรุ่นต่อๆ มาจึงสืบทอดมาจากคำบอกเล่าและการร้องเป็นตัวอย่างแล้วให้จำเองเสียเป็นส่วนใหญ่ ช่างซอจะอาศัยการจดจำจากการร้องของพ่อครู แม่ครู เป็นหลัก จากนั้นก็เอามาท่องจำเอง ซึ่งต้องฟังบ่อยๆ ฝึกบ่อยๆ เพื่อให้เกิดความแม่นยำในการจำเนื้อร้องและทำนองได้ รวมถึงการค่อยๆ ซึมซับลีลาการซอของพ่อครูแม่ครูไปในตัวอีกทางหนึ่งด้วย ดังที่ช่างซอจันทร์ตา คณะรุ่งฟ้าเจริญศิลป์ ได้กล่าวไว้ว่า

หล่มเจียงฮาย (กลุ่มเจียงราย) เอาคำซอ (เนื้อซอ) จากพ่อครูศรีทวนหมด เป็น (พ่อครูศรีทวน) แต่งออกมา กีบ (ไม่ได้) เรียกว่าซ้อ จะหือเอง (หมายถึงจ่ายเงินค่าบทซอ) 2-3 ปั้น (2-3 พันบาท) บางคนจี้ (ตระหนี่) ก็ไปลอกเลียนแล้วมาอ้างจ้อ (อ้างซ้อ) ป้อครู (พ่อครู) ก็แต่งมาให้มี

เนื้อเรื่อง ทำนองด้วย เขา (รา) ก็ศึกษาไป ขึ้นอยู่กับสมอง สติปัญญา แต่ป๋อครู (พ่อกูศรีทวน) นี้สุดยอดแล้ว จี๋รดไปก็แต่งคำขอได้ (จันทร์ตา กันทา, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 16 มีนาคม 2556)

วิธีการสืบทอดจึงเน้นลักษณะลายลักษณ์อักษรมากขึ้น กล่าวคือ พ่อกูครูฉบับที่กและเขียนเนื้อหาเป็นบทให้อ่านท่องจำลูกศิษย์จะจำเนื้อหาแล้วจึงมาเข้าทำนองและฝึกฝนเองแล้วแต่ว่าลูกศิษย์คนใดจะเอาไปประยุกต์ใช้ให้เหมาะกับรูปแบบของตนเอง ซึ่งเป็นลักษณะที่เกิดขึ้นในช่วงซอรุ่นใหญ่ ไปจนถึงช่วงรอยต่อของช่วงซอที่อยู่ในช่วงวัยรุ่นตอนปลาย

โดยจากบทสนทนาระหว่างช่วงซอรุ่นใหญ่แม่จันตา กับผู้วิจัย ที่ได้ให้ภาพเกี่ยวกับวิธีการในการสอนลูกศิษย์ที่มาเรียนซอ ไว้ดังนี้

แม่จันตา “อย่างถ้าเข้ามาบอกแม่ว่าจะเขียน (เรียน) ซอ แม่ก็จะหือ (ก็จะให้) บทซอ มานั่งซอด้วยกัน (ด้วยกัน) มาถ้อยควยกันตามบทซอคือแม่หือไป (มาฝึกร้องตอบโต้กันตามบทซอที่แม่จันตาได้ให้ไปฝึก)”

ผู้วิจัย “มันเป็นหนังสือเลขกะเจ้า (เป็นหนังสือเลขหรือเปล่าคะ) ?”

แม่จันตา “คนก่อนจะเป็น (เป็น) จ่างซอ (ช่างซอ) นี้ต้องอู้กำเมืองหือมันชัดเจน (คนสมัยก่อนจะเป็นช่างซอต้องพูดภาษาคำเมืองให้ชัดเจน) อู้กำ (เข้าใจภาษา) หยั่งกับคำว่า (อย่างกับคำว่า) “เข้า” เนี่ย คำภาษากลางคือ “ข้าว” คำเมือง คือ “เข้า” (ออกเสียงสั้น) บ่ใจ (ไม่ใช่) “ข้าว”มันก่ไปบ่ได้แม่นก่ (หมายถึงก็ไม่สามารถฝึกชอได้) คนดีจะเป็นจ่างซอได้ (คนที่จะเป็นช่างซอได้) ต้องศึกษาคำเมือง (ภาษาคำเมือง) ก่อนอู้กำเมืองหือชัด (พูดภาษาคำเมือง) (สุนันทา เต็มทอง, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 1 กุมภาพันธ์ 2552)

ซึ่งในมุมมองของช่างซอไกรวุฒิ ช่างซอรุ่นใหม่ ในฐานะลูกศิษย์ที่ได้เรียนชอกับครูชอในท้องถิ่น ก็ได้ให้การสัมภาษณ์ตรงกัน โดยได้บอกไว้ว่า

“ป๋อครู (พ่อกู) ศรีทวน เป็น (พ่อกู) จะแต่งบทซอหือ (ให้) อ่าน แล้วเขา (หมายถึงไกรวุฒิ) ก็เอามาอ่าน มาท่องจำ (ท่องจำ) คนเดียว แล้วมาฝึกชอหือม่วน (ให้สนุก) เอา. (วรารุฒิ ญาวิลละ, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 27 ธันวาคม 2555)

### 8.2.3 ยุคชอแบบประยุกต์

จากวิธีการสืบทอดที่มีมาตั้งแต่อดีต ที่เรียกว่าการสืบทอดแบบมุขปาฐะ (Oral Culture) คือเป็นการต่อเพลงชอโดยอาศัยการท่องจำ ไม่มีการบันทึกไว้เป็นลายลักษณ์อักษร มาในยุคหลังเมื่อช่างชอมีการสถานภาพทางการศึกษาที่ดีขึ้น ก็จะเป็นลักษณะการปรับจากวิธีท่องจำแบบปากต่อปากเป็นการจดบันทึกบทชอ และท่องจำจากเนื้อหาที่ครูชอได้แต่งขึ้นเป็นลายลักษณ์อักษร (Written Culture) มากขึ้น โดยครูชอที่เป็นต้นฉบับจะแต่งไว้ แต่พบว่าไม่มีการรวบรวมไว้อย่างเป็นทางการ จึง

ทำให้บทชอกระจัดกระจายและสูญหายไปมาก ช่างชอจะเรียนรู้โดยนำเอาบทชอมาท่องจำเอง เพื่อให้เกิดความแม่นยำในการจำเนื้อร้องและชอได้อย่างคล่องแคล่วจากนั้นจึงนำมาผสมผสานกับลีลาการชอของตนเอง

โดย ช่างชอรุ่นใหม่ อย่างช่างชอไกรวุฒิ ที่เรียนรู้และฝึกการชอมาในช่วงไม่เกิน 20 ปีที่ผ่านมา ได้กล่าวว่า สืบทอดผ่านการจดจำ และเก็บคำชอมาจากพ่อครูชอที่ได้ร่ำเรียนมา “วิธีการ (วิธีการ) คือ ป้อครู (พ่อครู) แต่งบทชอให้อ่านเสาก่อเอามาอ่านแล้วท่องจำ (เราก็อ่อบทชอมาอ่านแล้วท่องจำเอง) (วราวุฒิ ญาวิละ, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 27 ธันวาคม 2555)

ส่วนช่างชอชัยพร ได้แสดงความคิดเห็นว่า ช่างชอในยุคปัจจุบัน สามารถเรียนรู้ได้ทั้งแบบ मुखปาฐะ ตามวิธีการแบบดั้งเดิมและแบบลายลักษณ์อักษร คือจากบทชอที่พ่อครูแม่ครูเพลงชอได้แต่งไว้ แล้วนำมาใช้ให้เหมาะสมตามแบบของตน

“เรียนรู้มาทั้ง 2 แบบคือ ทั้ง मुखปาฐะและลายลักษณ์อักษร เป็นเครื่องชอ คำพ้องคำ คำมะเก่า (คำเมืองโบราณ) เช่น แกงปล่าใส่ขมิ้น แกงจิ้นใส่จ๊กโค (ตะไคร้) ต้องรู้จักสรรหาชอของช่างชอที่เป็นรุ่นบรมครูมาฟัง แล้วก็จำ เอามาใช้ ฝึกเก็บคำ อาจอัดทางโทรศัพท์แล้วเอามาใช้ ซึ่งการพัฒนาแต่ละคนไม่เหมือนกัน แม่บท – ท่อง , คำควนน้ำขุ่น – บุนไปตางหน้า ถ้าความหมายมีน้อย จะทำให้อ่านไม่ม่วน (ไม่ไพเราะ) สมัยนี้หาจากอินเทอร์เน็ตได้ง่าย ยุทูป ถ้าต้องการทำเป็นอาชีพต้องทำอย่างจริงจัง ฝึกฝนสมองตลอด” (วรากร อภิชัย, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 27 ธันวาคม 2555)

### 8.3 วัตถุประสงค์การสืบทอด

#### 8.3.1 ชุคชอแบบดั้งเดิม

การสืบทอดของเพลงชอในอดีตนั้น มีวัตถุประสงค์ที่สำคัญ ซึ่งเมื่อพิจารณาตามบริบท จะช่วยให้เข้าใจที่มาของการสืบทอด โดยพบว่า แม้อ่านนาจะผนวกรวมเป็นส่วนหนึ่งของสยามหรือไทยภาคกลางตามรูปแบบการปกครองส่วนท้องถิ่น แต่ยังคงมีการปฏิบัติตามประเพณีและพิธีกรรมของบรรพบุรุษสืบเนื่องกันมา

โดยประเพณีของชาวล้านนาแบ่งเป็น 2 ลักษณะ คือ ประเพณีประจำเดือนหรือเป็นเทศกาล และประเพณีที่ทำเป็นครั้งคราว (มณี พะยอมยงค์, 2548, น. 17-21) ประเพณีประจำเดือนหรือตามเทศกาลของชาวล้านนา เริ่มต้นจากเดือนเมษายน เป็นช่วงตรุษสงกรานต์ ซึ่งถือเป็นเดือนเริ่มต้นปีใหม่ ซึ่งเป็นเดือน 7 เหนือ (เดือน 5 ใต้) เป็นต้นไป ไล่เรียงจนกลับมาสิ้นสุดที่เดือน 6 เหนือ เป็นการครบรอบ 12 เดือน ส่วนประเพณีที่ทำเป็นครั้งคราว เป็นประเพณีที่ไม่มีกำหนดเวลาตายตัวเหมาะสมกับฤกษ์ยามยามดี เช่น ประเพณีขึ้นบ้านใหม่ การบวช การสืบชะตา เป็นต้น ซึ่งการจัด



ประเพณีต่างๆ ที่กล่าวมาในรอบปีเหล่านี้ นอกจากจะมีรูปแบบที่เป็นลักษณะพิธีกรรมตามความเชื่อแล้ว มักจะพบว่ามีการแสดงขอซึ่งกลายเป็นส่วนหนึ่งในงาน ทั้งการมีส่วนร่วมในช่วงพิธีกรรม และการมีบทบาทเป็นมหรสพในงานหลังเสร็จพิธีกรรมอีกด้วย ดังนั้นวัตถุประสงค์ของการสืบทอดจึงเป็นการสืบทอดเพื่อรับใช้วิถีชีวิตของผู้คนในชุมชน ซึ่งเมื่อช่างขอได้กลายเป็นกลุ่มคนที่มีความสำคัญในการรับใช้ชุมชน ทำให้ได้รับการสืบทอดในบทบาทหน้าที่อื่นๆ ตามมา

จากการสัมภาษณ์ช่างขอพ่อครูสิงห์แก้ว (สิงห์แก้ว วงศ์มูล) ที่กล่าวด้วยน้ำเสียงภาคภูมิใจว่า เมื่อก่อนช่างขอได้รับการยอมรับยกย่อง เพราะเป็นบุคคลสำคัญในชุมชน เป็นที่รู้จักอย่างกว้างขวาง และด้วยการเป็นช่างขอที่มีชื่อเสียงและมีความรู้ ความสามารถจนเป็นที่ยอมรับของคนในชุมชนของคนในสมัยก่อน ทำให้มีสถานภาพทางสังคมที่ดีตามมาด้วย โดยได้รับเลือกให้มีบทบาทเป็นผู้นำชุมชน แม้กระทั่งเป็นหมอมือเมือง (หมอรักษาตามชนบทที่ไม่มีใบประกอบวิชาชีพทางการแพทย์อาศัยการเรียนรู้และประสบการณ์) ก็มีคนมาให้รักษามากมาย มาหยุดตอนที่มิโนโยบาย 30 บาทรักษาทุกโรคเมื่อไม่กี่ปีที่ผ่านมาเอง (สิงห์แก้ว วงศ์มูล, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 12 เมษายน 2554)

ส่วนช่างขอจันทร์ตา (จันทร์ตา กันทา) คณะรุ่งฟ้าเจริญศิลป์ สันตันทก ที่ปัจจุบัน ไม่มีโอกาสได้แสดงขอบ่อยเหมือนในอดีต เนื่องจากได้รับการเลือกตั้งในเป็นสมาชิกสภาเทศบาลประจำตำบล ก็ได้กล่าวว่า ยอมรับว่าการเป็นช่างขอรับใช้ชุมชนมานาน ก็เป็นส่วนหนึ่งที่ทำให้เป็นที่รู้จักและได้รับการเลือกตั้ง ส่วนวัตถุประสงค์ที่เรียนขอมมาจาก บริบทของสังคมล้านนาในสมัยก่อนที่คนยากจนไม่ได้เรียนหนังสือตามสถาบันการศึกษาหลัก ดังนั้นการมาเรียนชอกก็จะได้รับการช่วยอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมพื้นบ้านและเป็นวิชาชีพในการหารายได้อีกทางหนึ่งด้วย ผลพลอยได้ที่ตามมาคือ การยกระดับสถานภาพทางสังคมขึ้น เนื่องจากช่างขอสมัยก่อนจะได้รับการยอมรับและเป็นที่ยอมรับชื่นชอบของสังคม ซึ่งในสมัยนั้น (พ.ศ.2530) งานชุก ไม่ว่างงานไหนก็จะใช้ขอเป็นมหรสพ

“สมัยก่อน คนจีนมาได้เขียน (คนจนไม่ได้เรียน) หนังสือ ทำมาหากิน (กิน) ลำบากเขียน (เรียน) ชอกช่วย (ก็ช่วย) อนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมพื้นบ้าน ได้เป็น (เป็น) อาชีพเสริมมีรายได้ กำนเป็นจ้างขอช่วยหื้อมีหน้ามีตาตวย (การเป็นช่างขอช่วยให้มีเกียรติในสังคม-ผู้วิจัย)” (จันทร์ตา กันทา, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 27 ธันวาคม 2555)

จะเห็นว่าวัตถุประสงค์ในการสืบทอดการขอของช่างขอในอดีต เกี่ยวข้องกับเรื่องหลักคือ การรับใช้วิถีชีวิตชุมชน และความต้องการให้ศิลปวัฒนธรรมพื้นบ้านดำรงอยู่ต่อไป ไม่ต้องการให้สูญหาย นอกจากนั้น การจะเป็นช่างขอที่มีชื่อเสียงเป็นที่ยอมรับได้นั้น ช่างขอต้องมีความรู้ในเนื้อหาสาระที่ขอด้วย ซึ่งส่วนมากจะเป็นเรื่องที่ชาวบ้านทั่วไปไม่มีความรู้ เพราะไม่มีโอกาสได้

เรียน ช่างซอที่มีความรู้ ได้บวชเรียนมา จึงเปรียบเสมือน ปราชญ์ชาวบ้าน และได้รับการยกสถานภาพทางสังคมด้านอื่นๆ ตามมา

### 8.3.2 ยุคขอปะทะล้อมวลชน

ช่างซอในยุคขอแบบปะทะล้อมวลชนนั้น วัตถุประสงค์หลักในการสืบทอด ส่วนใหญ่เริ่มมาจากความชอบเป็นการส่วนตัวในศิลปวัฒนธรรมท้องถิ่น ประกอบกับการมีพรสวรรค์ มีความเป็นปฎิภาณกวี ที่สามารถเรียนรู้การซอได้ดี และนำมาซอเพื่อหารายได้เสริม ซึ่งส่งผลให้เป็นที่รู้จัก มีชื่อเสียง มีสถานภาพทางสังคมที่ดีขึ้นตามมา

จะเห็นว่าวัตถุประสงค์ในการสืบทอดการซอของช่างซอรุ่นใหญ่ ยังคงเกี่ยวข้องกับเรื่องหลักๆ อยู่ 2 เรื่องใหญ่ๆ คือ ความต้องการเป็นผู้สืบทอดให้ศิลปวัฒนธรรมพื้นบ้านดำรงอยู่ต่อไป และยังสามารถทำเป็นอาชีพเสริมเพื่อเพิ่มรายได้อีกทางหนึ่งด้วย ซึ่งในขณะที่ล้อมวลชนได้รับความนิยมนับมากขึ้น ช่างซอที่มีทุนทางสังคม มีชื่อเสียงและเป็นที่ยอมรับชมชอบอยู่แล้ว ก็สามารถปรับตัวเข้าหาล้อมวลชนโดยใช้การซอให้ประกอบเป็นอาชีพหลักและเสริมได้

โดยช่างซอที่เคยผันตัวเองมาเป็นนักจัดรายการวิทยุจนมีชื่อเสียง และมีรายได้ประจำต่อเดือนที่แน่นอน สามารถนำมาเลี้ยงตนเองและครอบครัวได้ ซึ่งเป็นรายได้จากการโฆษณาประชาสัมพันธ์สินค้าผ่านการจัดรายการที่มีเพลงซอแทรก ได้แก่ พ่อครูสิงห์แก้ว วงศ์มูล จากการได้พูดคุยพบว่า ค่าจ้างโฆษณาจากผู้สนับสนุนรายการที่จัด เป็นรายได้ที่ดีสามารถนำมาเป็นค่าใช้จ่ายหลักในครอบครัวได้

“รายก้าน (รายการ) หนึ่ง มีเป็น (เป็น) สามสี่สπονเซอร์ ได้เดือนละ หกเจ็ดป็น (พัน) บาท ของแถมดีหื้อ (ที่ให้) มากี่เอาไปเป็น (เป็น) เงินได้แหลม บางดื้อ (บางที) ก็มีจดหมายมาหื้อ (ให้) ประกาศ ควายหายพ่อง (บ้าง) ลูกหาย (บ้าง) โฆษณาหื้อก่า (ให้ด้วย) แบนชะตั้งค้ำมาตวย ชาวบาท (ใส่เงินมาพร้อมในจดหมายด้วยยี่สิบบาท) ก็ได้ชะตั้งแหลมตางนึ่งละ (ก็ได้เงินอีกทางหนึ่ง) (สิงห์แก้ว วงศ์มูล, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 19 สิงหาคม 2556)

### 8.3.3 ยุคขอแบบประยุกต์

วัตถุประสงค์ในการสืบทอดการซอของช่างซอรุ่นใหญ่ ที่ผ่านช่วงการเปลี่ยนแปลงมานั้น ยังคงเกี่ยวข้องกับเรื่องหลักๆ คือ ต้องการเป็นผู้สืบทอดให้ศิลปวัฒนธรรมพื้นบ้านดำรงอยู่ต่อไป ไม่ให้สูญหาย และในขณะเดียวกันยังสามารถขอเป็นอาชีพเสริมเพื่อเพิ่มรายได้ อีกทางหนึ่ง โดยยังสามารถอาศัยล้อมวลชนเป็นช่องทางในการติดต่อสื่อสารถึงผู้สนใจว่าจ้างและผู้ชมอีกทางหนึ่ง รวมถึงมีการเผยแพร่ผ่านรูปแบบสื่อใหม่มากยิ่งขึ้น

การขอในปัจจุบัน เมื่อผู้ชมต้องการความสนุกสนานบันเทิงเป็นหลักมากขึ้น จึงมีการเปิดโอกาสให้ช่างซอรุ่นใหม่ได้ร่วมแสดงในงาน โดยนิยมแบ่งออกเป็น 2 คู่ๆ แรกเป็นช่างซอรุ่น

ใหญ่จะขอในตอนเช้า ช่วงพิธีกรรม และต่อจากช่างซอรุ่นใหญ่ ในช่วงบ่ายจะเป็นช่างซอรุ่นใหม่ ที่มาขอเพื่อเพิ่มความสุขสนุกสนานคึกคักให้แก่ผู้ชม โดยช่างซอรุ่นใหม่ ส่วนใหญ่สนใจเรียนและขอเป็นงานอดิเรก เป็นการหารายได้เพิ่มให้กับตนเองและครอบครัว บางคนมาจากพื้นฐานการเล่นดนตรีพื้นเมืองมาก่อน ครูเห็นว่าน่าจะขอได้จึงนำมาฝึก เมื่อพอขอเป็นบ้าง ก็ออกงาน เมื่อเห็นว่าสามารถเป็นงานอดิเรกที่สร้างรายได้ ก็จะขอต่อไป และไม่ได้นี้ก็ประกอบเป็นอาชีพแต่อย่างใด ดังที่ช่างซอแม่ทองสร้อย ได้ให้สัมภาษณ์ว่า

“ละอ่อน (เด็กและเยาวชน) สมัยนี้มาเรียน (เรียนซอ) เพื่อเอาไปเป็น (เป็น) อาชีพเสริม ก็ต้องดูหน่วยก้านว่าขอได้กั (ดูแหวว่าจะเป็นช่างซอได้หรือไม) อย่างนฤมล (เป็นชื่อของลูกศิษย์ของแม่ทองสร้อย-ผู้วิจัย) ฐานะตางบ้านยากจน (ฐานะตางบ้านยากจน) จะได้ช่วยเหลือหะดั่งคัเหมตาง (จะได้เป็นรายได้แบ่งเบาภาระครอบครัวอีกตางหนึ่)” (สร้อยสุดา ภิราษร, การสื่อสารระหวางบุคคล, 19 สิงหาคม 2556)

#### 8.4 การสร้างความหมายในการสืบทอด

##### 8.4.1 ยุคเพลงซอแบบดั้งเดิม

การสืบทอดเพลงซอซึ่งเป็นวัฒนธรรมประจำท้องถิ่น รูปแบบหนึ่งนั้น พบว่าการฝึกร้องเพลงซอ มีความยากลำบาก เนื่องจากต้องอาศัยการฝึกฝน ทั้งจากการจดจำหรือท่องจำบท ซึ่งผู้เรียนจะได้ซึมซับความงดงาม ความหมายของบทซอไปด้วย นอกจากนี้ การได้ใช้เวลาในการฝึกร้องซอ ยังได้มีโอกาสเรียนรู้เรื่องอื่นๆ ที่เกี่ยวข้อง เพื่อสร้างจิตสำนึกในการรักษาขนบธรรมเนียมประเพณีที่ดีงามของท้องถิ่นอีกด้วย

โดยช่างซอบ่าเก้ (นายนครินทร์ ใจธรรม) ได้กล่าวไว้ว่า พ่อเป็นช่างซอ แต่ไม่เขียนคำซอให้ ขึ้นชั้นครูเอาเทียนมา 4 บอกลงเป็นเหนื่อ ใต้ ออก ตก ก่อนแล้วให้เรียนประวัติการซอก่อน จึงค่อยให้ไปเก็บคำซอเองและสิ่งที่ได้มากกว่าคำซอคือ การที่พ่อสอนให้ช่างซอต้องรักษา วัฒนธรรม ประเพณี และมีศีลธรรมด้วย

“สืบทอดพ่อของพ่อกันมาตอนเรียนยังไม่สอนกำซอ แต่จะสอนประวัติก่อน ถ้าจะเป็นช่างซอ ต้องฮัก (รัก) ของเก่า ฮัก (รัก) ของโบราณ ฮัก (รัก) บ้าน ฮัก (รัก) เมือง ฮัก (รัก) ขนบธรรมเนียม ช่างซอจะเป็นตัวอย่างของคนทั่วไป จะเป็นบุคลาการที่ดี แนะนำในสิ่งที่ดี บ่ (ไม่) ออกนอกกลุ่มนอทาง จะเป็นผู้ยึดถือศีลธรรมให้มั่นคง ยึดถือประเพณีที่ดีงาม” (นครินทร์ ใจธรรม, การสื่อสารระหวางบุคคล, 27 ธันวาคม 2555)

ดังนั้นนอกจากการสืบทอดเนื้อหาซอตามหลักทั่วไปแล้ว ยังแฝงความหมายการสืบทอดด้านขนบธรรมเนียม และวิถีวัฒนธรรมของคนล้านนาอีกด้วย ทั้งนี้การสืบทอดมีความสำคัญ

และมีคุณค่าต่อวิถีชีวิตของช่างชอที่มากกว่าการเป็นช่างชอ เพราะหมายถึงการเป็นที่ยอมรับและมีสถานภาพทางสังคมที่ดีขึ้น

#### 8.4.2 ยุคชอปะทะล้อมวลชน

การสืบทอดความหมายเพลงชอในยุคที่ล้อมวลชนเข้ามาอิทธิพล พบว่าเป็นยุคที่มีผู้ได้รับแรงบันดาลใจและอยากเป็นช่างชอจากการเปิดรับล้อมวลชน และในการจะเป็นช่างชอที่ออกงานได้ ต้องการฝึกฝน ทั้งจากท่องจำบท และเรียนรู้ลีลาพ่อครูแม่ครู เพื่อนำมาเป็นแนวทางให้กับตนเอง การได้ใช้เวลาในการฝึกชอจะยังได้มีโอกาสเรียนรู้เรื่องอื่นๆ ที่เกี่ยวข้อง โดยเฉพาะเรื่องเกี่ยวกับจิตสำนึกในการสืบสานขนบธรรมเนียมประเพณีที่ของท้องถิ่น แต่เนื่องจากวิถีชีวิตของผู้คนในชุมชนที่เปลี่ยนแปลงได้ ลักษณะความใกล้ชิด คลุกคลีระหว่างครูชอกับลูกศิษย์ก็จะห่างเหินไป และด้วยความที่ไม่ใช่การสืบทอดทางสายเลือด เหมือนยุคก่อน ดังนั้นแม่ครูชอจะมีการสอดแทรกเรื่องการต้องรักษาวัฒนธรรมประเพณี และมีศีลธรรมเข้าไปในเนื้อหาและการสอนด้วย แต่การยอมรับนับถือและนำไปปฏิบัติก็ไม่เคร่งครัด เพราะอาจไม่ได้มีการซึมซับที่ต้องใช้ระยะเวลาในการสั่งสอน

ดังเช่นช่างชอไกรวุติ ที่แม่ได้มีโอกาสฝากตัวเป็นลูกศิษย์พ่อครูศรีทวน แต่ก็จะเป็นลักษณะการนำชื่อเสียงและเนื้อเพลงชอที่พ่อครูแต่งมาฝึกร้องเองเสียเป็นส่วนใหญ่ ไม่ค่อยมีโอกาสได้เรียนรู้วิถีของชอจากพ่อครู

“ก็เขียน (เรียน) ไป เอกคำ (คำ/เนื้อร้อง) ชอป้อครูเป็น (พ่อครู) มาหัดท่อง ท่องหือคล่องตาม (ให้คล่องตามเนื้อหา-ผู้วิจัย) นั้น แล้วเอามาประยุกต์สั่งหือเหมาะกับเขา (ร้องให้เหมาะกับเรา) บ่จำเป็น (ไม่จำเป็น) ต้องไปเขียน (เรียน) กับเป็น (พ่อครู) ดี (ที่) บ้านเหมือนตะก่อน (ในอดีต) (วราวุฒิ ญาวิละ, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 27 ธันวาคม 2555)

ดังนั้นการสืบทอดเกี่ยวกับความหมายของขนบธรรมเนียม ประเพณี วิถีวัฒนธรรมของคนล้านนาในยุคนี้จึงไม่ใช่เรื่องที่ถูกให้ความสำคัญมากเหมือนในอดีตล้อมวลชนเข้ามามีบทบาทต่อการกำหนดวิถีการสืบทอดแทนที่การสืบทอดแบบเดิม ทำให้ครูชอแม่จะยังพอมีอำนาจในฐานะผู้สืบทอดอยู่ แต่ก็ลดลง รูปแบบการสืบทอดเป็นแบบหลายลักษณะมากขึ้นเนื่องจากผู้คนเริ่มเข้าสู่การศึกษาในระบบและอ่านออกเขียนได้ ทั้งนี้การสืบทอดผ่านล้อมวลชนจะเป็นเรื่องของเชิงพาณิชย์โดยกลุ่มนายทุนที่ซื้อสื่อ และสถานภาพของช่างชอของช่างชอในเรื่องความมีเกียรติและอัตลักษณ์ศักดิ์ศรีก็ลดลง เนื่องจากต้องปรับตัวให้ตอบสนองความต้องการของผู้ชม/ผู้ว่าจ้าง

### 8.4.3 ยุคขอแบบประยุกต์

การใช้เวลาในการฝึกฝนและเรียนรู้ผ่านครูขอ แม้ในยุคสมัยที่เปลี่ยนแปลงไป เป็นการเปิดโอกาสให้ลูกศิษย์ได้ซึมซับอุดมการณ์ โดยเฉพาะเรื่องเกี่ยวกับจิตสำนึกเรื่องวัฒนธรรมของท้องถิ่น แต่เนื่องจากวิถีชีวิตของผู้คนในชุมชนที่เปลี่ยนแปลงไป ลักษณะการเรียนรู้จึงเป็นลักษณะครั้งคราว ไม่ได้ใกล้ชิดคลุกคลี และไม่ใช่ว่าการสืบทอดทางสายเลือดแล้วนั้น จึงทำให้แม้ครูขอจะมีการสอดแทรกวิถีวัฒนธรรมประเพณี ในเนื้อหาและการสอน แต่ก็ยากต่อการรับรู้และเข้าใจอย่างลึกซึ้ง โดยจากการสัมภาษณ์ช่างซ่อมรุ่นใหญ่หรือรุ่นอาวุโส ก็จะพบเจตนาารมณ์ต่อการสอดแทรกความหมายในการสืบทอดคล้ายกัน

ดังคำกล่าวของช่างซ่อมแม่จันทา กล่าวว่า ถ้าใครอยากหัดและมีความตั้งใจจริง ก็ให้มาติดต่อ ยินดีถ่ายทอดให้จนหมดวิชา มองเรื่องเงินค่าเรียนเป็นเรื่องรอง ไม่เรียกร้อยค่าเรียน ซึ่งถ้าเรียนไปแล้ว สามารถนำไปขอทำมาหาเลี้ยงชีพ มีรายได้ ลูกศิษย์เขาก็จะแบ่งเงินมาให้เอง เป็นเรื่องของการซื้อใจกันมากกว่า ซึ่งการที่ลูกศิษย์ เรียนไปแล้วสร้างรายได้ แล้วค่อยนำเงินมาให้เป็นการตอบแทนน้ำใจ ถือว่าเป็นวิถีครูกับลูกศิษย์ขอ ที่สำคัญ

“แต่แม่นี่ถ้าอยู่ถึงถ้าไฟไค้หัด (ถ้าใครอยากหัดขอ) ถ้ามีเวลาก่ (ก็) มาหาแม่ ถ้าแม่มีเวลาแม่ก่ (ก็) จะหัดหื้อ (ให้) ขะแนมมันจ่างเตอะ (ขอให้เรียนจนเป็นเถอะ) จะได้ห่อเอาเบ้าเอาปิมเฮาออกไป (จะได้เอาแบบอย่างของเราไป) แต่ถ้าแม่บอกว่า นื่องมาเฮียนเตอะ (มาเรียนเถอะ) แม่จะเอาเต่าอันเต่าอี (คิดเงินเท่านั้นเท่านั้น) มันก่บ่มีไผมาเฮียนหรือ (จะไม่มีใครมาเรียน) แต่ถ้าไผอยากมาเฮียนมาเตอะ (มาเรียนเถอะ) แม่บ่คิดตังค์ (ไม่คิดเงิน)” (สุนันทา เต็มทอง, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 1 กุมภาพันธ์ 2552)

โดยกล่าวเสริมถึงแนวคิดเรื่องการสร้างจิตสำนึกในการเรียนรู้ระหว่างความเป็นครูกับลูกศิษย์ที่มีความหมาย มีมูลค่ามากกว่าการตีราคาเป็นค่าจ้างสอน ดังนี้

“ภูมิปัญญาแม่จ้อยขอใส่กล่องมันก่บ่มีหยั่งซก้อย่าง (ขอไปแล้วไม่มีใครสืบทอดก็ไม่เกิดประโยชน์ - ผู้วิจัย) แต่ถ้าคนนั้นเอาภูมิปัญญาแม่เอาไปใจ (ใจ) แล้ว เป็นตีู้้จัก (เป็นที่รู้จัก) ของคนทั่วไปแล้ว เขาก่ (ก็) ได้สตังค์ (เงิน) มาเขาก่ (ก็) จะเอามาแบ่งหื้อแม่เมื่อลูน (เอามาแบ่งให้ภายหลัง)

ก่ (ก็) เหมือนเฮา (เรา) ปลูกลำไยเฮา (เรา) ก่ (ก็) ได้กิน (กิน) ลำไย ต้นมันบ่าหน่วยมัน ก่อคือบ่าหน่วย (ถ้าปลูกแล้วไม่ออกดอกออกผลก็เป็นเรื่องสุดวิสัย - ผู้วิจัย) นั่นคือศิษย์คนนั้นมันบ่า (ไม่) ได้นึกถึงครูบาอาจารย์ (อาจารย์) แต่ถ้าต้นนั้นหน่วยเฮาก่ได้กินหน่วยมันพ่อง (ถ้ายังเกิดดอกผลเราก็ไม่เก็บกินบ้าง) แสดงว่าลูกศิษย์คนนี้ก็คิดถึง (คิดถึง) หากครูบาอาจารย์ อย่างถ้าสมมติแม่ฮ้องก่าสอนตั้งแต่แรก (ถ้าเรียกร้อยตั้งแต่แรก) อย่างก่า (ค่าเรียน) ตังค์ซึกซึกชั่วโมงละ 200 ถ้าก่านี้ (ต่อไป)

คนนั้นเขาเก่งแล้วเขาหาตังค์ (เงิน) ได้กำนี้ (ทีนี้) เขาก็บ่า (ก็จะไม่) เอามาแบ่งหื้อ (ให้) ละ ก่ในเมื่อเฮา (เรา) ไปเอาเขามาละ

มันก็กลายเป็น (เป็น) การเปลี่ยนไปละ (หมายถึงว่าถ้าคิดค่าจ้างสอน คนมาเรียนจ่ายค่าจ้างแล้วก็จบกันไป ไม่มีความนับถือผูกพัน แต่ถ้าเราไม่คิดค่าสอนเป็นมูลค่าราคาตั้งแต่แรก ถ้าผู้เรียนไปเป็นช่างซ่อมมีชื่อเสียง เขาก็จะกลับมาตอบแทนเราด้วยมูลค่าที่มากกว่าค่าจ้างที่เราเคยเรียกร้อง – ผู้วิจัย)” (สุนันทา เต็มทอง, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 1 กุมภาพันธ์ 2552)

ซึ่งเป็นความหมายเรื่องการได้มาซึมซับภูมิปัญญา การช่วยเหลือแบ่งปันโดยไม่หวังผลตอบแทนและการปลูกฝังเรื่องจิตสำนึก ความกตัญญูรู้คุณต่อครูบาอาจารย์

จากการศึกษาการสืบทอด สรุปลงได้ว่า กระแสโลกาภิวัตน์ ที่นำเทคโนโลยีและสื่อใหม่เข้ามามีอิทธิพลต่อวิถีการสืบทอด เนื่องจากรูปแบบการใช้ชีวิตและรสนิยมของผู้คนเปลี่ยนไป อำนาจเคลื่อนย้ายจากครูชอไปยังผู้เรียน/กลุ่มผู้ชม เนื่องจาก รูปแบบการสืบทอดนั้น ผู้สนใจเรียนสามารถเรียนรู้ผ่านสื่อมากขึ้นวิธีการสืบทอดจะสามารถเรียนรู้ได้หลายช่องทางตามอัธยาศัย โดยยังคงสืบทอดผ่านทางครูชออยู่บ้าง แต่จะมีทางเลือกเรียนรู้ได้เองผ่านทางสื่อใหม่ที่ไม่จำกัดเรื่องเวลา เนื่องจากสะดวกและเหมาะสมกับวิถีชีวิตของคนรุ่นใหม่ อนุกรรณการได้มีโอกาสสืบทอดผ่านครูชอ จะช่วยให้เกิดการซึมซับ รับรู้ และเข้าถึงจิตวิญญาณการเป็นช่างชอเพื่อถ่ายทอดเชิงสุนทรียะได้ดีกว่า ทั้งนี้สามารถสรุปเปรียบเทียบการปรับตัวเพื่อหาแนวทางในการสืบทอด ได้จากตาราง ดังนี้

ตารางที่ 8.1 ตารางเปรียบเทียบการปรับตัวด้านการสืบทอดในแต่ละยุค

เกณฑ์	ข้อค้นพบ			ข้อสังเกต
	ยุคขอแบบดั้งเดิม	ยุคขอปะทะล้อมวลชน	ยุคขอแบบประยุกต์	
1. ระดับการสืบทอด	ระดับครัวเรือนและระดับชุมชน (เน้นระดับครัวเรือน)	ระดับครัวเรือนและระดับชุมชน (ระดับครัวเรือนลดลง)	ระดับครัวเรือนและระดับชุมชน (เน้นระดับชุมชนในระดับครัวเรือนไม่มีให้เห็นเด่นชัดอีกต่อไปแล้ว)	ระดับของการสืบทอดไม่สำคัญอีกต่อไปเนื่องจากผู้มีความสนใจอยากจะทำผิดพลาด สามารถเรียนรู้ผ่านทางสื่อ ดังนั้นจึงเน้นการสืบทอดระดับชุมชน
1.1 รูปแบบการสืบทอด 1.1.1 แบบสายตระกูล	สมาชิกในครอบครัวเป็นช่างขอหรือเป็นนักดนตรีพื้นเมือง	1. เหลือช่างขอที่เป็นสายเลือดแม่ลูกกันเพียงคู่เดียวคือช่างขอแม่ทองสร้อย-ช่างขอสมปราษฎ์ภิราชม 2. แม่ลูกหลานจะยังอยู่ในแวดวงการเล่นดนตรีอยู่ แต่ก็จะเป็นลักษณะนักดนตรีประยุกต์ ไม่ได้สืบทอดการเป็นช่างขอโดยตรง	1. ไม่พบช่างขอที่สืบทอดแบบสายตระกูลที่เด่นชัดอีก 2. สายตระกูลที่เหลืออยู่เพียง 1 คู่ก็เริ่มห่าง เนื่องจากลูกชายต้องใช้เวลาเตรียมตัวเข้าศึกษาต่อในระดับอุดมศึกษา	สืบทอดแบบสายตระกูลลดลงจนแทบไม่มีเหลือให้เห็นอีกเลย

ตารางที่ 8.1 (ต่อ)

เกณฑ์	ข้อค้นพบ			ข้อสังเกต
	ยุคขอแบบดั้งเดิม	ยุคขอปะทะสื่อมวลชน	ยุคขอแบบประยุกต์	
<p>1.1.2 แบบครูพักลักจำ</p>	<p>แอบฟัง จำเนื้อหาและการหัดร้องเอง</p>	<p>สื่อมวลชนเข้ามาทำให้ผู้ที่สนใจเรียนรู้การขอ สามารถมีช่องทางในการเรียนรู้จากสื่อหลากหลายประเภท โดยวิธีการเรียนที่ง่ายและสะดวกขึ้น</p>	<p>การฝึกเองได้จากสื่อบันเทิงสมัยใหม่ที่เข้าถึงมากขึ้นเช่น จาก YouTube ซึ่งสามารถเลือกรูปแบบลีลาและเนื้อหาได้ตามต้องการ</p>	<p>สืบทอดแบบครูพักลักจำมากขึ้น เนื่องจากสามารถเรียนรู้ผ่านสื่อรูปแบบต่างๆ ได้สะดวกขึ้น</p>
<p>1.1.3 แบบแสวงหาคู</p>	<p>การสืบทอดแบบแสวงหาคู จัดได้ว่าเป็นรูปแบบที่เด่นชัดที่สุด เนื่องจากเมื่อศึกษาไปถึงต้นทางการสืบทอดพบว่า ช่างซออาวโสในจังหวัดเชียงรายที่ยังมีชีวิตอยู่ในปัจจุบัน แทบทุกคนผ่านการเรียนรู้สืบทอดมาจากการแสวงหาคู</p>	<p>แบบแสวงหาคูก็ยังมียู่และส่วนใหญ่ มีแรงบันดาลใจในการจับข้อมาจากพ่อครูแม่ครู ซึ่งตนเองได้ยื่นชื่อเสียงมา เลขต้องการอยากเรียนรู้ด้วย (เน้นแบบแสวงหาคู)</p>	<p>แม้ในยุคนี้จะสามารถเรียนรู้เพื่อสืบทอดเพลงขอได้หลายช่องทาง ตามอัตราศัขย์มากขึ้น แต่จากการเก็บข้อมูลพบว่า การได้มีโอกาสสืบทอดผ่านการแสวงหาคูขอยังเป็นที่ต้องการอยู่บ้าง (เน้นครูพักลักจำ)</p>	<p>ยังเป็นรูปแบบการสืบทอดที่หลงเหลืออยู่ แต่มีแนวโน้มลดลง ดังนั้น จึงเน้นการสืบทอดแบบครูพักลักจำมากขึ้น</p>



ตารางที่ 8.1 (ต่อ)

เกณฑ์	ข้อค้นพบ			ข้อสังเกต
	ยุคขอแบบดั้งเดิม	ยุคขอปะทะสื่อมวลชน	ยุคขอแบบประยุกต์	
<p>1.2 วิธีการสืบทอด</p> <p>1.2.1 แบบมุขปาฐะ (Oral Culture)</p>	<p>(เน้นแบบสายตระกูลและแสงหาครู)</p> <p>เป็นการต่อเพลงขอแบบปากต่อปาก ใช้การสังเกตและจดจำ ไม่มีการจดบันทึกไว้ สืบทอดมาจากคำบอกเล่าและการร้องเป็นตัวอย่างให้จำ อาศัยการจดจำ เป็นหลัก จากนั้นก็เอามาท่องจำเอง ซึ่งต้องฟังบ่อยๆ ฝึกบ่อยๆ เพื่อให้เกิดความแม่นยำในการจำเนื้อร้องและทำนอง</p>	<p>ช่างขอจะอาศัยการจดจำจากรื่องของพ่อครู แม่ครู เป็นหลัก จากนั้นก็เอามาท่องจำเอง ซึ่งต้องฟังบ่อยๆ ฝึกบ่อยๆ เพื่อให้เกิดความแม่นยำในการจำเนื้อร้องและทำนองได้รวมถึงการค่อยๆ ซึมซับลีลาการขอของพ่อครูแม่ครูไปในตัวอีกทางหนึ่งด้วย</p>	<p>แบบมุขปาฐะลดลง</p>	<p>ด้วยเงื่อนไขเรื่องเวลาในการเรียนรู้และวิถีชีวิตที่เปลี่ยนไปของทั้งผู้เรียนและผู้สอน ทำให้การสืบทอดแบบมุขปาฐะแทบจะหายไป</p>

ตารางที่ 8.1 (ต่อ)

เกณฑ์	ข้อค้นพบ			ข้อสังเกต
	ยุคขอแบบดั้งเดิม	ยุคขอปะทะล้อมวลชน	ยุคขอแบบประยุกต์	
1.2.2 แบบบันทึกไว้ เป็นลายลักษณ์อักษร (Written Culture)	การจดจำคัดลอกต่อกัน มา และมีการเขียนเนื้อ เพลงให้ฝึกหัดร้อง (เน้นแบบมุขปาฐะ)	วิธีการสืบทอดเน้นลักษณะลาย ลักษณ์อักษรมากขึ้น กล่าวคือ พ่อครูจดบันทึกและเขียนเนื้อหา เป็นบทให้อ่านท่องจำลูกศิษย์จะ จำเนื้อหาแล้วจึงมาเข้าทำนอง และฝึกฝนเองแล้วแต่ว่าลูกศิษย์ คนใดจะเอาไปประยุกต์ใช้ให้ เหมาะกับรูปแบบของตนเองซึ่ง เป็นลักษณะที่เกิดขึ้นในช่วงขอ รุ่นใหญ่ ไปจนถึงช่วงรอยต่อ ของช่วงขอที่อยู่ในช่วงวัยรุ่น ตอนปลาย (เน้นแบบลายลักษณ์อักษร)	แบบบันทึกไว้เป็น ลายลักษณ์อักษรมากขึ้น (เน้นแบบลายลักษณ์ อักษร)	การสืบทอดแบบลาย ลักษณ์อักษรยังคงเป็นที่ นิยม แต่ปรากฏว่าไม่มี การรวบรวมไว้อย่างเป็น ระบบ ดังนั้นจึงเน้นการสืบทอด แบบลายลักษณ์อักษร

ตารางที่ 8.1 (ต่อ)

เกณฑ์	ข้อค้นพบ			ข้อสังเกต
	ยุคขอแบบดั้งเดิม	ยุคขอปะทะสื่อมวลชน	ยุคขอแบบประยุกต์	
1.3 วัตถุประสงค์การสืบ ทอด	<p>1. การรับใช้ความเชื่อและวิถีชีวิตของชุมชน</p> <p>2. การสืบสานวัฒนธรรมพื้นบ้านของชุมชน (เน้นรับใช้วิถีชุมชน)</p>	<p>1. เพิ่มการนำมาขอเพื่อหารายได้เสริมทั้งลักษณะอาชีพเสริมและอาชีพหลัก</p> <p>2. การส่งผลให้เป็นที่รู้จัก มีชื่อเสียง และสถานภาพทางสังคมที่ดีขึ้น (เน้นการหารายได้เสริม)</p>	<p>ต้องการเป็นผู้สืบสานให้ศิลปวัฒนธรรมพื้นบ้านดำรงอยู่ต่อไป ไม่ให้สูญหาย และในขณะเดียวกันยังสามารถขอเป็นอาชีพเสริมเพื่อเพิ่มรายได้อีกทางหนึ่งด้วย โดยยังสามารถอาศัยสื่อมวลชนเป็นช่องทางในการติดต่อสื่อสารถึงผู้สนใจว่าจ้างและผู้ชมอีกทางหนึ่ง รวมถึงมีการเผยแพร่ผ่านรูปแบบสื่อใหม่มากยิ่งขึ้น (เน้นการหารายได้เสริม)</p>	<p>ค่านึงถึงวัตถุประสงค์การสืบทอดด้านการร่วมอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมพื้นบ้านมากขึ้น</p> <p>ดังนั้น วัตถุประสงค์การสืบทอดยังคงเพื่อหารายได้เสริมเป็นหลัก และการอนุรักษ์วัฒนธรรมเป็นรอง</p>

ตารางที่ 8.1 (ต่อ)

เกณฑ์	ข้อค้นพบ			ข้อสังเกต
	ยุคขอแบบดั้งเดิม	ยุคขอปะทะสื่อมวลชน	ยุคขอแบบประยุกต์	
1.4 การสร้างความหมายในการสืบทอด	- ต้องการสืบทอดด้านขนบธรรมเนียมประเพณีและวิถีวัฒนธรรมของคนล้านนาอีกด้วย (เน้นความหมายตามวิถีชุมชน)	- ความหมายเกี่ยวกับการสืบทอดขนบธรรมเนียม ประเพณี วิถีวัฒนธรรมของคนล้านนาในยุคนี้ไม่ใช่เรื่องที่ถูกให้ความสำคัญมากเหมือนในอดีต (เน้นความหมายตามสมัยนิยม)	มีความพยายามในการผลิตซ้ำความหมายเรื่องการได้มาซึ่งสมบัติปัญญา การช่วยเหลือแบ่งปันโดยไม่หวังผลตอบแทนและการปลูกฝังเรื่องจิตสำนึก ความกตัญญูรู้คุณต่อครูบาอาจารย์ (เน้นความหมายตามสมัยนิยม)	การสืบทอดโดยการสร้างความหมายใหม่ให้เห็นคุณค่าของการสืบทอดมากขึ้น ดังนั้นจึงมีความพยายามผลิตซ้ำความหมายเดิมให้คงอยู่

จากตารางการวิเคราะห์การปรับตัวด้านการสืบทอดในแต่ละยุค ตั้งแต่ยุคเพลงขอแบบดั้งเดิมจนถึงยุคเพลงขอแบบประยุกต์ ทำให้เห็นภาพการปรับตัวในส่วนของโครงสร้างการสืบทอดที่ได้ขยายตัวจากระดับครัวเรือนไปสู่ระดับชุมชนคนภายนอกและไม่จำกัดเฉพาะสืบทอดทางสายตระกูลอีกต่อไป

วิธีการสืบทอดยังคงมีทั้งแบบมุขปาฐะ (Oral Culture) และแบบบันทึกไว้เป็นลายลักษณ์อักษร (Written Culture) แต่เน้นแบบเป็นลายลักษณ์อักษรมากขึ้น รวมถึงมีวิธีการใหม่ๆ ที่สะดวกสบาย ไม่ว่าจะเป็นการสืบทอดผ่านสื่ออิเล็กทรอนิกส์ (Electronic Culture) และสื่อใหม่ (New Media) เช่น การบันทึกลงแผ่นซีดี การนำโปรแกรมทางคอมพิวเตอร์เข้ามาใช้ประกอบในการแสดง การเรียนรู้และการรับชม รวมถึงการใช้ระบบคาราโอเกะในการแสดงและฝึกฝนและการใช้สื่อสังคมออนไลน์ในการเผยแพร่ โดยพบว่าช่างซอยังคงนิยมใช้วิธีการสืบทอดแบบเดิมเป็นหลัก แต่ก็มีความพยายามใช้วิธีการปรับประสาน (Articulation) ระหว่างสื่อเก่าและสื่อใหม่ให้เข้าไว้ด้วยกัน หรือใช้ควบคู่กัน ขึ้นอยู่กับกาลเทศะและความต้องการของเจ้าภาพของงานว่าควรจะใช้วิธีการใด โดยช่างซอส่วนใหญ่จะบริหารจัดการในการวางจังหวะของการใช้สื่อได้อย่างเหมาะสมกับศักยภาพของตน

นอกจากนี้ วัตถุประสงค์การสืบทอดพบว่ายังคงนิยมใช้เพลงขอเพื่อรับใช้ความเชื่อถือ ความศรัทธาและวิถีชีวิตของชุมชน โดยเฉพาะสำหรับคนที่ต้องถิ่นกลุ่มวัยกลางคนขึ้นไป แต่วัตถุประสงค์ที่เลือนหายไปคือ ความต้องการสืบทอดวัฒนธรรมด้านนาซึ่งการสร้างความหมายในการสืบทอดที่ปลูกฝังเรื่องการรักษาประเพณีวัฒนธรรมด้านนาของช่างซอจากรุ่นสู่รุ่นก็ลดลงกลายเป็นความหมายในเชิงบริโภคนิยมการใช้เป็นสื่อในการโฆษณาประชาสัมพันธ์และส่งเสริมภาพลักษณ์แทน

จากผลการศึกษาจึงพบว่า การสืบทอดเพลงขอที่ผ่านมา เป็นกระบวนการปรับตัวตามธรรมชาติ (By Nature) โดยเจ้าของวัฒนธรรมเอง ที่มีทั้งข้อดีและข้อจำกัด โดยเมื่อพิจารณาแล้วจะเป็นไปในลักษณะที่เป็นข้อจำกัดมากกว่าข้อดี ซึ่งหากปล่อยไว้ อาจทำให้เพลงขอผิดเพี้ยนและมีโอกาสสูญหายได้ไปในที่สุด โดยสามารถนำมาสรุปเปรียบเทียบได้ดังตารางต่อไปนี้

ตารางที่ 8.2 ตารางเปรียบเทียบข้อดี-ข้อจำกัดของการปรับตัวเพื่อสืบทอดตามธรรมชาติโดยเจ้าของวัฒนธรรม

ข้อดี	ข้อจำกัด
<ol style="list-style-type: none"> <li>1. วาระโอกาสและสถานที่ในการแสดงมีไม่จำกัด และมีความหลากหลายยิ่งขึ้น</li> <li>2. สามารถปรับเนื้อหา ทำนองและรูปแบบการแสดง ให้เข้ากับเครื่องดนตรีสากลสมัยใหม่ได้</li> <li>3. สามารถใช้อุปกรณ์ช่วยให้เกิดความสะดวกในการแสดงเช่น เปิดทำนองจากผ่านซีดี แล้วขอตาม ไม่จำเป็นต้องเล่นดนตรีสดประกอบ</li> <li>4. สามารถศึกษา /เรียนรู้ได้ด้วยตนเองจากสื่อใหม่รูปแบบต่างๆ</li> <li>5. เกิดบทบาทหน้าที่ใหม่ๆ เสริมให้ทำงานมากขึ้น เช่น นักโฆษณา นักประชาสัมพันธ์ นักส่งเสริมภาพลักษณ์</li> <li>6. การพัฒนาความรู้โดยต้องแสวงหาความรู้ใหม่ๆ โดยเฉพาะความรู้ที่ทันสมัย</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. การสืบทอดผ่านสื่อรูปแบบใหม่ๆ ทำให้การสืบทอดแบบวรรณกรรมมุขปาฐะที่มีการบอกเล่าแบบปากต่อปาก ถ่ายทอดจาก ครูชอถึงลูกศิษย์ ทำให้ได้เรียนรู้วิถีแห่งชอ ที่เป็นการสานสัมพันธ์การเรียนรู้เชิงประวัติศาสตร์ คติชน ฯลฯ ทำให้เข้าใจในคุณค่าและความหมายของอัตลักษณ์ของตนลดลง</li> <li>2. การเน้นเอาใจผู้ชม ทำให้การได้รับความรู้ในความหมายและคุณค่าที่ควรสอดแทรกในเนื้อหาหายไป</li> <li>3. การขาดศูนย์รวมจิตใจ ทำให้พิธีกรรมที่ศักดิ์สิทธิ์ เช่น การไหว้ครู การกินอ้อลดบเทาทและ ความสำคัญลง</li> <li>4. การเน้นชอแบบประยุกต์ทำให้ชอแบบดั้งเดิมค่อยๆ โดนก๊นและอาจสูญหายไป</li> <li>5. ภาษาคำเมือง ที่เป็น รากของภาษาและวรรณกรรมล้านนา ความรู้ ภูมิปัญญาอาจสูญหายไป</li> <li>6. สัดส่วนที่เพิ่มขึ้นของเนื้อหาทางโลกย์ ทำให้เนื้อหาทางธรรม ซึ่งเป็นหัวใจของชอแต่ดั้งเดิม ที่ปลูกฝังคุณธรรมทางพุทธศาสนาหายไป</li> </ol>

ตารางที่ 8.2 (ต่อ)

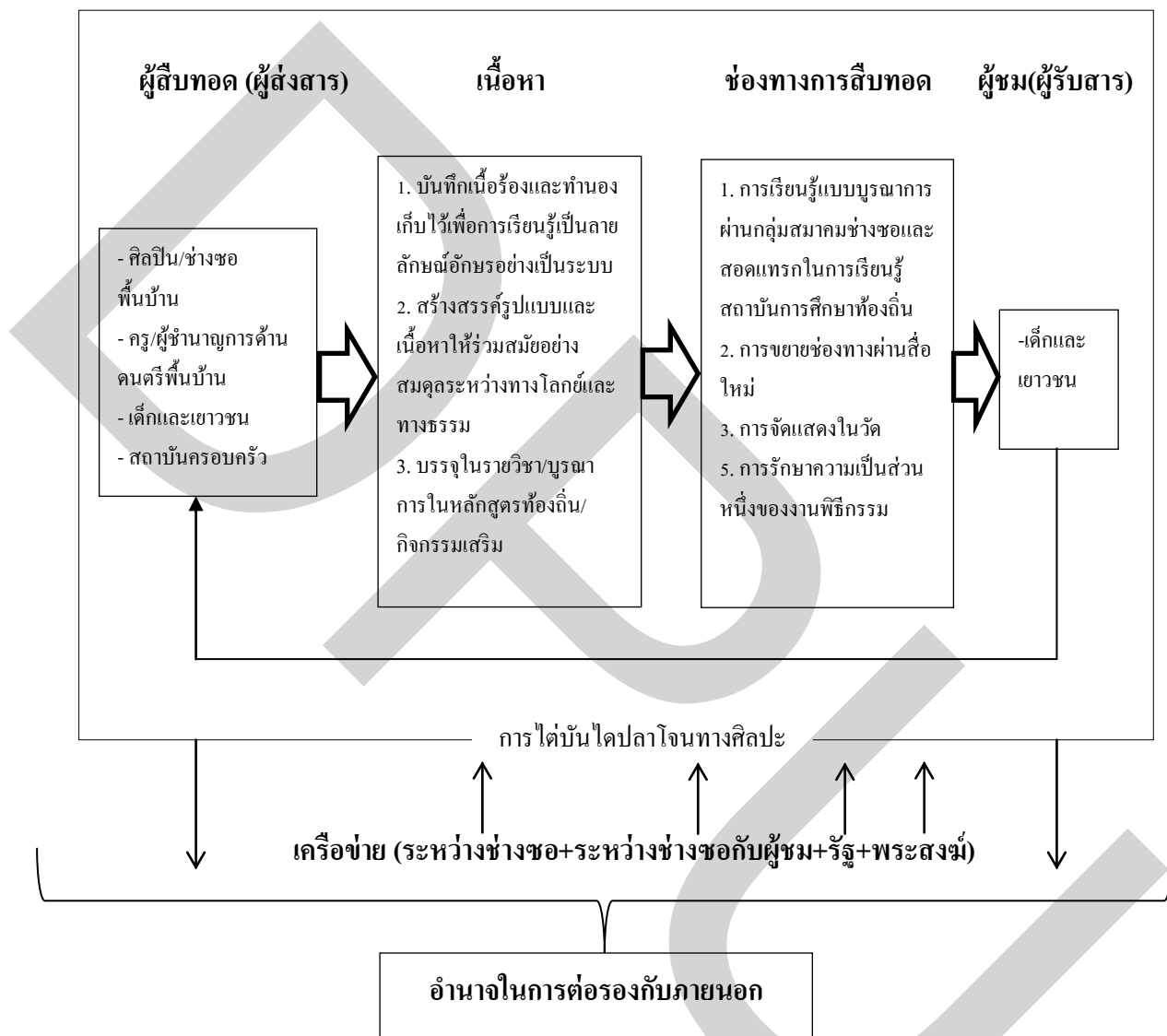
ข้อดี	ข้อจำกัด
	<p>7. หน้าที่ในการให้ความบันเทิงแฝงการปลดปล่อยทางเพศอย่างมีชั้นเชิง ซึ่งเป็นเสน่ห์ของสื่อพื้นบ้านลดลงไป</p> <p>8. การเคารพนับถือกันตามรุ่นและลำดับความอาวุโสในกลุ่มจะหายไป</p> <p>9. ความเป็นปฎิภาณกวี ไม่ถูกฝึกฝน เพราะอาศัยร้องตามการท่องจำ</p> <p>10. แม้กลุ่มผู้ชมจะมากขึ้น แต่สุนทรียะในการชมจะน้อยลง เพราะส่วนใหญ่เน้นเพื่อความบันเทิงเป็นหลัก</p> <p>11. การชอโดยใช้จินตนาการและความคิดสร้างสรรค์ลดลง เพราะช่างชอไม่ใช้การสื่อสารเชิงสุนทรียะ</p> <p>12. เครื่องดนตรีพื้นบ้าน เช่น ปี่จุม และซิ่ง ที่ใช้ประกอบการแสดงสดอาจไม่มีความจำเป็น</p> <p>13. อำนาจในการต่อรองของศิลปินช่างชอพื้นบ้านลดลง</p> <p>14. เครื่องชอไม่มีความเข้มแข็ง</p> <p>15. ต้องใช้การบริหารจัดการที่มีประสิทธิภาพยิ่งขึ้น</p>

ดังนั้นในการสืบทอดที่ยั่งยืนและเหมาะสมกับสภาพสังคมปัจจุบัน จึงควรมีการปรับตัวโดยการวางแผน (By Plan) ที่เป็นระบบอย่างต่อเนื่อง จึงนำไปสู่การหาคำตอบในวัตถุประสงค์ข้อที่ 3

วัตถุประสงค์ข้อที่ 3 เพื่อศึกษาแนวทางการปรับตัวเพื่อสืบทอดเพลงชอของจังหวัดเชียงรายในอนาคตให้ดำรงอยู่อย่างเข้มแข็งและมีอัตลักษณ์

ในงานวิจัยชิ้นนี้พิจารณาสื่อพื้นบ้านเพลงชอในฐานะเป็นสื่อประเภทหนึ่ง ดังนั้นในการสืบทอดเพลงชอ จึงจำเป็นต้องทำให้ครบทุกองค์ประกอบทั้งกระบวนการสื่อสาร คือ การสืบ

ทอดผู้ส่งสาร สืบทอดด้านเนื้อหา การสืบทอดช่องทางการสื่อสาร และการสืบทอดด้านผู้รับสาร โดยสามารถพิจารณาได้จากแผนภาพดังต่อไปนี้



ภาพที่ 8.2 การสื่อสารเพื่อสืบทอดเพลงขอ

## 1. การสืบทอดผู้ส่งสาร

### 1.1 การพัฒนาศักยภาพผู้สืบทอด

เนื่องจากผลการศึกษาพบว่า รูปแบบการสืบทอด ได้ปรับเปลี่ยนจากแบบฝากตัวเป็นศิษย์และทางสายเลือด เป็นสืบทอดแบบครูพักลักจำผ่านสื่อสมัยใหม่มากขึ้น ทำให้ผู้ส่งสารต้องมี



การปรับตัวทั้งกลุ่มผู้ที่เป็นช่างขอโดยตรง และบุคคลที่มีบทบาทเกี่ยวข้องกับการสืบทอดกลุ่มใหม่ๆ ที่จะมีโอกาสส่งเสริมหรือสนับสนุนการสืบทอดให้ยั่งยืนต่อไปดังต่อไปนี้

1) การพัฒนาช่างขอ ช่างขอในจังหวัดเชียงราย ยังคงเป็นกลุ่มสำคัญในการสืบทอด เนื่องจากจะเป็นแบบอย่างในการเรียนรู้ และฝึกฝน ให้กับกลุ่มผู้ที่สนใจรุ่นใหม่ แม้อาจจะไม่ได้เป็นการสอนแบบเห็นหน้าเห็นตาหรือใกล้ชิดแบบครูกับศิษย์ตามวิถีขอแบบดั้งเดิม แต่ก็ยังสามารถให้ข้อเสนอแนะและเป็นแบบอย่างผ่านช่องทางทางการเรียนรู้ที่หลากหลายขึ้น ดังนั้น ในฐานะผู้ส่งสารที่ยังคงมีบทบาทในการสืบทอด และเพื่อให้สอดคล้องกับบริบทของผู้รับสาร จึงควรต้องปรับตัวในหลายด้าน ไม่ว่าจะเป็น

1.1) การเพิ่มทักษะในการวิเคราะห์ลักษณะของผู้ชม (Audience Analysis Skill) ซึ่งถือเป็นการพัฒนาและปรับปรุงในเชิงปริมาณและคุณภาพที่จะรักษาฐานผู้ชมเดิมและสร้างกลุ่มผู้ชมรุ่นใหม่เนื่องจากผู้รับสารที่เป็นกลุ่มคนรุ่นใหม่จะมีสเนียมในการฟังที่แตกต่างจากในอดีต ดังนั้นช่างขอต้องมีหลักการเพื่อวิเคราะห์และทำความเข้าใจ ซึ่งถ้าเป็นการแสดงสด ต้องดูว่ากลุ่มผู้ชมส่วนใหญ่อยู่ในวัยใด ก็ควรขอในเนื้อหาที่มีการปรับประยุกต์ให้สอดคล้องกับความสนใจ และจะคอยสังเกตปฏิกิริยาตอบสนอง เพื่อจะได้ปรับการแสดงให้ดึงดูดความสนใจผู้ชม ซึ่งที่ผ่านมาช่างขอในจังหวัดเชียงราย รุ่นใหญ่และรุ่นใหม่ได้พยายามปรับตัวมาโดยตลอด

1.2) การให้ความสำคัญกับการส่งเสริมความเป็นปราชญ์ชาวบ้าน หรือความเป็นปราชญ์ของช่างขอให้ช่างขอมีความภาคภูมิใจและได้รับการยอมรับ หรือยกย่องเชิดชูในชุมชน เพื่อยกสถานะภาพความมีเกียรติของการเป็นช่างขอ เนื่องจากการศึกษาครั้งนี้เห็นได้ชัดว่า ช่างขอของจังหวัดเชียงราย มีวัตถุประสงค์หลักในการสืบทอดมาจนถึงปัจจุบันคือ การต้องการอนุรักษ์และฟื้นฟูศิลปวัฒนธรรมพื้นบ้าน ซึ่งถึงแม้การแสดงบางงาน จะไม่ได้ค่าตอบแทนหรือได้ค่าตอบแทนไม่คุ้มกับค่าเดินทางแต่ก็ยินดีจะมาแสดง ดังนั้นการให้ความสำคัญแก่ช่างขอเป็นการสร้างกำลังใจในการสืบทอดต่อไป

1.3) การมีกระบวนการติดตั้งความรู้และพลังทางความคิด ความเข้าใจให้ช่างขออย่างมีการวางแผนการดำเนินงานที่เป็นระบบอย่างต่อเนื่อง (By Plan) เพื่อเสริมสร้างความรู้จากแนวคิด ทฤษฎีผ่านเวทีการสัมมนาเชิงปฏิบัติการ หนังสือ เอกสาร การศึกษาดูงาน หรือการพบปะพูดคุยแลกเปลี่ยนความคิดเห็น ระหว่างผู้มีส่วนเกี่ยวข้องอย่างต่อเนื่อง เนื่องจากพบว่ากรณีที่เพลงขอของจังหวัดเชียงราย ยังคงสืบทอดมาได้ ส่วนหนึ่งมาจากการได้พยายามผลิตซ้ำความหมายเรื่องคุณค่า ภูมิปัญญาและวิถีวัฒนธรรมล้านนา ซึ่งยังไม่มีสื่อพื้นบ้านใด แสดงบทบาทได้โดดเด่นเหมือนเพลงขอ ซึ่งเป็นกลายเป็นจุดขายในยุคที่วัฒนธรรมกลายเป็นสินค้าได้

ดังนั้นการเสริมสร้างให้เท่าทันในยุคโลกาภิวัตน์จะทำให้ช่างซอสามารถนำมาใช้การแสดงได้อย่างเหมาะสม ขณะเดียวกันก็มีความร่วมสมัยและสอดคล้องกับรสนิยมของผู้ชม

ดังนั้นการสืบทอดช่างซอจึงมีความสำคัญทั้งในเชิงคุณภาพและในเชิงปริมาณเพื่อมาทดแทนจำนวนช่างซอที่ลดลง ซึ่งการสืบทอดศิลปินในเชิงคุณภาพนั้น คือ จะต้องสืบทอดได้ครบทั้ง 3 ด้าน ได้แก่ความรู้เชิงเทคนิค คุณค่าต่างๆ ที่มีอยู่ในเนื้อหาของสื่อพื้นบ้าน และจิตวิญญาณของสื่อพื้นบ้าน และการที่ช่างซอมีความพยายามในการรวมกลุ่มในรูปแบบของสมาคม ทำให้มีทิศทางการทำงานที่ชัดเจนขึ้น และสามารถขับเคลื่อนงานด้านสืบทอดเพลงซอให้มีพลังในท้องถิ่นได้

### 1.2 การพัฒนากลุ่มครูสอนด้านดนตรีพื้นเมือง

กลุ่มครูผู้สอนด้านดนตรีพื้นเมือง (สะล้อ ซอ ซึง) ที่แม้ไม่ได้เป็นผ่านการเรียนรู้และสืบทอดความเป็นช่างซอมา แต่มีความรู้เชิงวิชาการ ความรักและความเข้าใจในคุณค่าของศิลปวัฒนธรรมท้องถิ่น จึงพบว่ามียุทธศาสตร์สำคัญที่จะส่งเสริมในการสืบทอดสู่เด็กและเยาวชนผ่านกระบวนการสอนในรูปแบบรายวิชา กลุ่มสาระหรือกิจกรรมชมรมของสถาบันการศึกษาท้องถิ่น ซึ่งครูผู้สอนกลุ่มนี้จะมี ความรู้ ความเข้าใจ และทักษะในศิลปวัฒนธรรมพื้นบ้าน โดยเฉพาะการร้องและเล่นดนตรีพื้นเมือง ที่เป็นพื้นฐานของการสอนให้เด็กและเยาวชนมีทัศนคติที่ดีต่อวัฒนธรรมพื้นบ้าน ซึ่งเป็นจุดเริ่มต้นในกลายเป็นผู้สืบทอดการซอต่อไปได้ เนื่องจากพบว่า เด็กและเยาวชนในชุมชนที่มีพื้นฐานมาจากความสนใจในดนตรีพื้นเมืองหรือวัฒนธรรมท้องถิ่น จะสามารถนำมาฝึกฝนและพัฒนาได้ดี บางคนที่มีศักยภาพอาจพัฒนาไปฝึกร้องเพลงซอเป็นอาชีพเสริมได้ โดยครูผู้สอนดนตรีของสถาบันการศึกษาท้องถิ่นจะมีบทบาทหน้าที่ที่สำคัญต่อการเสริมสร้างทัศนคติ การจัดการเรียนการสอน การจัดกิจกรรมเสริมหลักสูตรทั้งในรูปแบบของเนื้อหาวิชาและกิจกรรมชมรม ซึ่งถ้าครูผู้สอนกลุ่มนี้ ได้รับการส่งเสริมและสนับสนุน ก็จะเป็นพลังสำคัญในการส่งต่อเด็กและเยาวชนที่มีพื้นฐานที่ดีเพื่อสืบทอดเพลงซอต่อไป

### 1.3 กลุ่มเด็กและเยาวชน

กลุ่มเด็กและเยาวชน ซึ่งจะเป็นผู้สืบทอดเพลงซอที่ยั่งยืนต่อไปในอนาคต โดยค่อยๆ ใต่บันไดปลาโจนทางศิลปะ อาจเริ่มต้นจากการเป็นผู้รับสารที่สนใจในศิลปวัฒนธรรมท้องถิ่น การหัดร้องหัดเล่นดนตรีเพื่อความสนุกสนานบันเทิง จากนั้นค่อยๆ พัฒนาเป็นผู้รับสารเพลงซอที่ฟังเป็น (Smart Audience) แล้วจึงเสริมสร้างให้มีความสนใจและเปิดรับเพลงซออาจเริ่มต้นจากการฟังเพลงซอประยุกต์ผ่านสื่อ หรือการเป็นสมาชิกของชมรมดนตรีพื้นเมือง ที่ช่วยสร้างความผูกพัน ใกล้ชิดกับวัฒนธรรมพื้นบ้าน แล้วค่อยๆ ซึมซับให้เกิดความรู้ ความเข้าใจ ในการชมมาก

จึงจะสามารถฟังเพลงขอแบบดั้งเดิมอย่างสุนทรีย์ จนอาจและอาจนำไปสู่ความสนใจพัฒนาการฝึกร้องเพื่อเป็นช่างขอต่อไป

อย่างไรก็ตามเนื่องจากระบบการศึกษา ซึ่งเด็กและเยาวชนจะมีโอกาสได้ศึกษาเล่าเรียนและเรียนรู้จากโรงเรียน ที่ผ่านมามีพบว่า แม้สถาบันการศึกษาในท้องถิ่นได้พยายามสอดแทรกเนื้อหาสาระด้านศิลปวัฒนธรรมพื้นบ้านในการเรียนตามกลุ่มสาระและจัดแข่งขันทักษะระดับจังหวัดยังไม่มียุทธศาสตร์และการจัดการที่เป็นระบบอย่างต่อเนื่องที่จะอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมท้องถิ่นและสืบทอดผู้ที่สนใจอยากเรียนรู้การเป็นช่างขอ โดยส่วนใหญ่สถาบันการศึกษาจะมุ่งพัฒนานักเรียนเข้าสู่ระบบการศึกษาภาคบังคับ ซึ่งเน้นการแข่งขันทักษะวิชาการเป็นหลัก ทำให้ขาดการส่งเสริมและสนับสนุนให้เด็กและเยาวชนได้มีเวลาฝึกทักษะด้านศิลปวัฒนธรรมท้องถิ่น ซึ่งเป็นทักษะที่ต้องใช้ระยะเวลาในการฝึกฝนอย่างต่อเนื่อง

#### 1.4 สถาบันครอบครัว

นอกจาก 3 กลุ่มหลักที่เป็นผู้ส่งสารเพื่อสืบทอดเพลงขอแล้ว จากการศึกษาพบว่าสถาบันครอบครัวนั้น แม้ไม่ได้จัดอยู่ในกลุ่มหลักที่เป็นผู้สืบทอดโดยตรง แต่เป็นสถาบันที่ให้การสนับสนุน โดยเด็กและเยาวชนที่สามารถฝึกฝนได้ดี ส่วนใหญ่จะได้รับการสนับสนุนจากครอบครัว ที่เห็นในคุณค่าของวัฒนธรรมท้องถิ่นและมีความภูมิใจที่ลูกหลานมีความสามารถในด้านนี้ จึงมีการผลักดันให้เข้าประกวดและแข่งขันตามแต่โอกาสจะอำนวยอยู่เสมอ ซึ่งทำให้เด็กและเยาวชนได้รับการส่งเสริมควบคู่กันระหว่างคนในครอบครัวและครูที่ฝึกสอนของโรงเรียน

## 2. การสืบทอดเนื้อหาเพลงขอ

ในอดีตเพลงขอมีกระบวนการสร้างสรรค์เนื้อหาจากวัฒนธรรมที่เรียกว่าแบบ “มุขปาฐะ” (Oral Culture) คือเป็นเรื่องเล่าที่สืบทอดกันมา โดยลักษณะเนื้อหาเกี่ยวข้องกับพุทธศาสนา สภาพสังคม ประเพณี วิถีชีวิต คติชาวบ้าน ซึ่งมีจุดแข็งเรื่องความมีชีวิตชีวา การใช้ความคิดสร้างสรรค์และปฏิภาณไหวพริบในการร้องโต้ตอบตามมีการจดบันทึกโดยการสืบทอดเนื้อหาของเพลงขอต่อไปในอนาคตจากผลการศึกษาที่พบว่า ควรมีลักษณะดังนี้

### 2.1 การจดบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษรอย่างเป็นระบบและถูกต้องให้มากขึ้น

เนื่องจากที่ผ่านมา ช่างขอระดับชั้นครูได้ประพันธ์ทขอที่มีคุณค่าไว้มากมาย และถ่ายทอดแบบมุขปาฐะสืบทอดกันมาจากครูถึงศิษย์จากรุ่นสู่รุ่น แม้ผลการศึกษาพบว่า การสืบทอดแบบลายลักษณ์อักษรเป็นที่นิยมมากขึ้น เนื่องจากเหมาะสมสำหรับช่างขอรุ่นใหม่ ที่ไม่สามารถแต่งเนื้อร้อง หรือคั่นสด โดยใช้ปฏิภาณได้ จึงจำเป็นต้องอาศัยการท่องจำจากเนื้อร้องที่มีการจดบันทึกไว้ การให้ความสำคัญกับการรวบรวมเนื้อร้องเพลงขอไว้อย่างเป็นระบบระเบียบ เพื่อให้เป็นศูนย์กลางที่สะดวกต่อการเรียนรู้และสืบค้น จึงเป็นวิธีการที่จะช่วยให้เนื้อร้อง ซึ่งมีคุณค่าทาง

ประวัติศาสตร์ ประเพณี วิถีชีวิต และศิลปวัฒนธรรมล้านนายังคงอยู่สืบไป เป็นการเก็บรักษาไว้ให้คนรุ่นหลังได้มีแหล่งเรียนรู้ให้ศึกษาและนำมาเผยแพร่อย่างสร้างสรรค์ต่อไป

## 2.2 การสร้างสรรค์รูปแบบการแสดงโดยสอดแทรกเนื้อหาใหม่ๆ ที่ทันสมัย

เนื่องจากเนื้อหาของเพลงขอในอดีต เกี่ยวข้องกับศาสนา ความเชื่อ หรือวิถีชีวิต เมื่อบริบททางสังคมได้เปลี่ยนแปลงไปตามกระแสโลกาภิวัตน์ ทำให้เนื้อหาบางเรื่องไม่สอดคล้องกับสภาพความเป็นจริงและรสนิยมของผู้ชม โดยเฉพาะบางเนื้อร้องที่ใช้ภาษาท้องถิ่นที่เป็นคำเมืองโบราณ ซึ่งเป็นภาษาที่คนรุ่นใหม่ ที่ไม่ได้ถูกสอนให้พูดคำเมืองมาตั้งแต่เด็ก จะไม่คุ้นเคย และฟังไม่เข้าใจ ทำให้การแสดงขอมื่อน่าสนใจ ดังนั้นจากผลการศึกษาที่พบว่า คนรุ่นใหม่สนใจฟังเนื้อหาที่ทันสมัยมากขึ้น หรือถ้าเป็นการขอเกี่ยวกับธรรมะ ควรแทรกคดลให้เป็นที่สนใจและติดตามฟัง ไม่น่าเบื่อ จึงเป็นการสืบทอดโดยการสร้างสรรค์รูปแบบให้สอดแทรกเนื้อหาใหม่ๆ ที่ทันสมัย เหมาะสมกับบริบท

## 2.3 การบูรณาการร่วมกับการศึกษาในระบบ

จากการศึกษาที่พบว่า เด็กและเยาวชนที่เป็นก้าวแรกของการสืบทอดเพลงขอ ที่สามารถร้องเพลงขอได้ มาจากการเรียนรู้จากการเรียนในระบบ ตามกลุ่มสาระวิชาที่บังคับให้เรียน แล้วค่อยๆ ซึมซับ ผสมกับการได้รับการส่งเสริมสนับสนุนจากครูผู้สอนและผู้ปกครอง ทำให้มีพื้นฐานที่ดี และได้รับการพัฒนาขึ้นตามลำดับ ดังนั้นการบรรจุในรายวิชาเรียน /หลักสูตรการจัดการเรียนการสอน หรือมีการจัดการเรียนการสอนแบบบูรณาการ โดยเฉพาะในหลักสูตรของท้องถิ่นก็จะเป็นการช่วยสืบทอดเพลงขอ ที่นอกจากจะให้ผู้เรียนได้ร้องเพลงขอเป็นแล้ว ยังเกิดการเรียนรู้และเข้าใจในจาริตประเพณีและขนบธรรมเนียมประเพณีของท้องถิ่นมากขึ้นอีกด้วย

## 2.4 การเผยแพร่ผ่านสื่อมวลชนและสื่อสมัยใหม่

จากผลการศึกษาที่ค้นพบว่า เด็กและเยาวชนคนรุ่นใหม่ เลือกที่จะเรียนรู้เพลงขอแบบครูพักลักจำผ่านสื่อออนไลน์ มากกว่า เนื่องจากสะดวกและเหมาะกับวิถีชีวิต ทำให้การสืบทอดจึงต้องหันมาให้ความสำคัญต่อการเผยแพร่ผ่านสื่อมวลชนและสื่อสมัยใหม่ให้เป็นช่องทางในการสื่อสารไปยังผู้รับสารได้อย่างกว้างขวางและเข้าถึงมากขึ้น โดยพบว่าช่างขอในเชียงใหม่หลายคนมีการบันทึกการแสดงและนำเผยแพร่ทางสื่อออนไลน์ เช่น ยูทูป เว็บไซต์ ทำให้เป็นที่รู้จัก และได้รับการติดต่องานมากขึ้น ซึ่งเยาวชนที่ให้ข้อมูลยอมรับว่าพอใจกับการฝึกขอทางออนไลน์ เพราะสะดวกเนื่องจากสามารถฝึกได้ไม่จำกัดสถานที่ และเลือกเรียนรู้จากช่างขอได้หลากหลาย สามารถนำมาประยุกต์ใช้ตามความชอบของตน

### 3. การส่งเสริมและเพิ่มช่องทางการสืบทอด

จากการศึกษาเพลงขอในเชิงร่ายที่ต้องปะทะกับสื่อมวลชน แม้จะสามารถถือฤกษ์กัน ได้ แต่สื่อมวลชนหรือสื่อสมัยใหม่ก็เข้ามาเบียดแย่งชิงพื้นที่จนรูปแบบการแสดงขอแบบดั้งเดิมที่โดดเด่นด้าน मुखปาฐะและการมีปฏิสัมพันธ์ ได้เลือนหายไป ในขณะที่ในเวทีของสื่อมวลชนเอง นั้น สื่อพื้นบ้านก็มีโอกาสน้อยที่จะเข้าไปใช้พื้นที่ ส่วนช่องทางเผยแพร่ผ่านสื่อสมัยใหม่ก็ยังคงมีความจำเป็นต้องปรับรูปแบบการนำเสนอให้น่าสนใจยิ่งขึ้น

อย่างไรก็ตาม เนื่องจากเพลงขอที่ความเกี่ยวข้องผูกพันกับพิธีกรรมของชาวล้านนา อย่างใกล้ชิด และเป็นสื่อพื้นบ้านที่มีบทบาทให้ทั้งสาระและความบันเทิง ดังนั้นในวาระโอกาสงานสำคัญของชุมชน ไม่ว่าจะเป็นงานบุญประเพณีตามเทศกาล งานมงคลงานอวมงคล งานกิจกรรมพิเศษของทางหน่วยงานทั้งภาครัฐและเอกชน การโฆษณาและประชาสัมพันธ์บุคคล หน่วยงานหรือสินค้า ที่ต้องการนำเสนอภาพลักษณ์ความเป็นอัตลักษณ์ล้านนา ก็ยังให้ความสำคัญและมีการว่าจ้างขอไปแสดงเป็นส่วนหนึ่งของงานอยู่ โดยการสืบทอดด้านช่องทางการต้อง

#### 3.1 การสืบทอดผ่านสมาคมช่างขอ

เนื่องจากสมาคมช่างขอของจังหวัดเชียงราย จะเป็นหน่วยงานหลักที่ผลักดันให้มีการขับเคลื่อนกิจกรรมต่างๆ และเป็นแหล่งเรียนรู้ให้เด็กและเยาวชน ได้มาสัมผัสและเรียนรู้ ซึ่งจะแตกต่างจากการเรียนรู้ผ่านสื่อ ซึ่งมีข้อจำกัดดังที่ได้กล่าวไว้แล้ว ดังนั้น สมาคมช่างขอที่ตั้งขึ้นจะต้องเข้าใจในบทบาทหน้าที่ และทำงานอย่างแข็งขัน โดยอาจร่วมกับหน่วยงานที่เกี่ยวข้อง เพื่อให้การทำงานมีศักยภาพและสร้างอำนาจในการต่อรองได้มากขึ้น

#### 3.2 การขยายช่องทางการสื่อสารเข้าสู่การศึกษาในระบบโรงเรียนอย่างต่อเนื่อง

แม้โรงเรียน อาจไม่ใช่สถาบันหลักในการสืบทอดและสร้างช่างขอในระยะยาว แต่อย่างน้อยก็พบว่า โรงเรียนสามารถทำหน้าที่เป็น “แมวมอง” ในการค้นหา และฝึกฝนช่างขอในพื้นที่ฐานเบื้องต้น และสร้างการจับจับในวัฒนธรรมท้องถิ่นได้เป็นอย่างดี ดังนั้นความพยายามขยายช่องทางการสืบทอดเข้าสู่การศึกษาในระบบโรงเรียนอย่างต่อเนื่องจึงอาจจะมีประโยชน์ทั้งในการสร้างผู้สืบทอดในฐานะช่างขอ หรือการสืบทอดด้านการสร้างตลาดผู้ชมที่ชมอย่างมีสุนทรีย์ได้ในอนาคต

#### 3.3 การสืบทอดที่วัด

เนื่องจากเพลงขอเกี่ยวข้องกับพิธีกรรม และวัดเป็นศูนย์กลางของการประกอบพิธีกรรมทางศาสนา เป็นแหล่งรวมจิตใจของคนในชุมชน เป็นพื้นที่สาธารณะซึ่งรวมทั้งเป็นที่ศักดิ์สิทธิ์ และพื้นที่ที่ชาวบ้านมาชุมนุมกัน ซึ่งเอื้อต่อการสืบทอดเพลงขอโดยวัดจะต้องเป็น

ผู้สนับสนุนหลักให้กับเพลงซอซึ่งจากการศึกษายังพบว่า ตามเทศกาลงานบุญต่างๆ ยังนิยมให้มีการแสดงเพลงซออยู่ และเป็นลักษณะงานที่ช่างซอได้รับการว่าจ้างมากที่สุด ไม่ว่าจะเป็นการฉลองวิหาร ศาลา งานวันเกิดเจ้าอาวาส เป็นต้น ดังนั้นการสืบทอด จึงมีวัดเป็นช่องทางหลักที่สำคัญ

### 3.4 การขยายช่องทางผ่านสื่อยุคใหม่ หรือสื่อออนไลน์

เนื่องจากกลุ่มผู้รับสารรุ่นใหม่เปิดรับสื่อจากโลกออนไลน์มากยิ่งขึ้น ดังนั้นจะช่วยให้เข้าถึงได้รวดเร็วและตรงตามรสนิยมในการรับชม แต่ควรมีรูปแบบการนำเสนอที่น่าสนใจติดตาม โดย การสืบทอดในช่องทางที่แตกต่างกัน ส่งผลที่แตกต่างกัน หากสืบทอดผ่านสถาบันการศึกษา จะมีผลในด้านการสร้างผู้ชมที่มีปริมาณมาก หากสืบทอดผ่านศิลปิน อาจส่งผลทางด้านการสร้างศิลปินใหม่ และเสริมสร้างความเข้มแข็งให้กับศิลปินเก่า หากสืบทอดในชุมชน จะช่วยรื้อฟื้นธรรมเนียมประเพณีที่ชุมชนจะเข้ามาเป็นผู้สนับสนุนสื่อพื้นบ้านต่อไป แต่หากเป็นการสืบทอดผ่านช่องทางออนไลน์ก็จะขยายฐานผู้ชมและมีโอกาสเข้าถึงผู้ชมกลุ่มใหม่ๆ มากขึ้น

### 3.5 การสนับสนุนของหน่วยงานระดับท้องถิ่น

แม้ตลอดระยะเวลาที่ผ่านมา เพลงซอซึ่งเป็นวัฒนธรรมพื้นบ้าน จะได้รับการสนับสนุนจากหน่วยงานในท้องถิ่น โดยเฉพาะอย่างยิ่งการถูกนำไปใช้เป็นเครื่องมือในการสื่อสารเพื่อการพัฒนาของภาครัฐ ซึ่งหน่วยงานที่เกี่ยวกับการสนับสนุนเพลงซอที่พบในจังหวัดเชียงราย ได้แก่ วัฒนธรรมจังหวัด ชุมชนสันโค้งน้อย เทศบาล องค์การบริหารส่วนจังหวัด สถาบันการศึกษา เช่น โรงเรียนสังกัดเทศบาลแต่พบว่าที่ผ่านมายังขาดแผนงานระยะยาวในการสนับสนุนอย่างต่อเนื่อง โดยเฉพาะด้านงบประมาณสนับสนุนในการจ้างช่างซอในท้องถิ่นเข้าไปสอนในสถาบันศึกษารูปแบบครุภูมิปัญญาดังนั้นจึงควรให้ความสำคัญต่อการบรรจุไว้ในแผนเพื่อขอสนับสนุนต่อไป

## 4. การสืบทอดผู้รับสาร/ผู้ชม

ผู้ชม/ผู้ฟัง ซึ่งโดยส่วนใหญ่เป็นคนในชุมชน แบ่งออกเป็น 2 กลุ่มใหญ่ๆ ได้แก่ กลุ่มผู้รับสารที่เป็น เจ้าภาพหรือผู้ว่าจ้างและกลุ่มผู้ชมหรือผู้ฟัง โดยความสัมพันธ์ระหว่างผู้ชมกับช่างซอตั้งแต่ยุคซอแบบดั้งเดิมนั้นสามารถมีปฏิสัมพันธ์กับผู้ส่งสารหรือช่างซอ แต่ในยุคปัจจุบัน ผู้ชมมีความเข้าใจในภาษาคำเมืองท้องถิ่นน้อยลงและใช้ภาษาสมัยนิยมมากขึ้น และการเปิดรับช่องทางสื่อสาร ผ่านสื่อมวลชนและสื่อใหม่มากขึ้นทำให้การรู้ ความเข้าใจ และการมีส่วนร่วมในการแสดงน้อยลง จะเหลือเฉพาะกลุ่มวัยกลางคนขึ้นไป ส่วนกลุ่มเด็กและเยาวชนจะห่างหายไป

ดังนั้นแนวทางการสืบทอดผู้รับสาร จำเป็นต้องอาศัยการสร้างตลาดผู้ชมหรือผู้รับสาร ที่ดูเป็น (Smart Audience) โดยใช้แนวคิดบันไดปลาโจนทางศิลปะ ที่เริ่มต้นในสถาบันการศึกษา ให้ได้ฝึกฝน ซึมซับ และการฟังซออย่างมีความเข้าใจและซาบซึ้งในคุณค่าเพลงซอ แล้วค่อยไต่ระดับในการสร้างการมีส่วนร่วมในการแสดงเช่น ปรบมือ หรือร้องหรือเต้นตามจังหวะ สุดท้ายอาจพัฒนาไปเป็นผู้ส่งสารหรือเป็นช่างซอต่อไปในอนาคต โดยอาจเริ่มจากการฟังซอแบบประยุกต์ ซึ่งมีจังหวะที่คึกคักสนุกสนานก่อน แล้วจึงลองฟังซอแบบดั้งเดิมที่มีทำนองช้ากว่า และเนื้อหาที่เป็นภาษาคำเมืองท้องถิ่นสมัยโบราณที่อาจเข้าใจยาก ซึ่งทั้งซอแบบดั้งเดิมที่เน้นการเสริมพิธีกรรมโดยให้สาระเป็นหลัก และซอแบบประยุกต์ที่เน้นความบันเทิงนั้น ยังคงเป็นรูปแบบที่ปรากฏให้เห็นในสังคมท้องถิ่นของจังหวัดเชียงราย และควรค่าแก่การสืบทอดให้ดำรงอยู่เพื่อตอบสนองความต้องการของสังคมควบคู่กันไป

## บทที่ 9

### สรุป อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

ผลการศึกษาการปรับตัวของเพลงซอจังหวัดเชียงรายตามพัฒนาการ จากอดีตมาถึงปัจจุบัน ตั้งแต่ยุคซอแบบดั้งเดิม ยุคซอปะทะสื่อมวลชน และยุคซอแบบประยุกต์ โดยวิเคราะห์เปรียบเทียบคุณลักษณะการปรับตัว 6 ด้าน ประกอบด้วย ด้านเนื้อหาและรูปแบบ ด้านกระบวนการสื่อสารในการแสดง ด้านบทบาทหน้าที่ ด้านการต่อรอง ด้านเครือข่าย และด้านการบริหารจัดการ รวมทั้งวิเคราะห์ปัจจัยที่มีอิทธิพลต่อการสืบทอด ทั้งปัจจัยภายในและปัจจัยภายนอก เพื่อนำเสนอแนวทางการปรับตัวเพื่อสืบทอดเพลงซอของจังหวัดเชียงรายในอนาคตให้ดำรงอยู่อย่างเข้มแข็งและมีอัตลักษณ์นั้น มีข้อค้นพบที่สามารถนำมาอภิปราย และให้ข้อเสนอแนะได้ในประเด็นดังต่อไปนี้

#### 9.1 สรุปผลการวิจัย

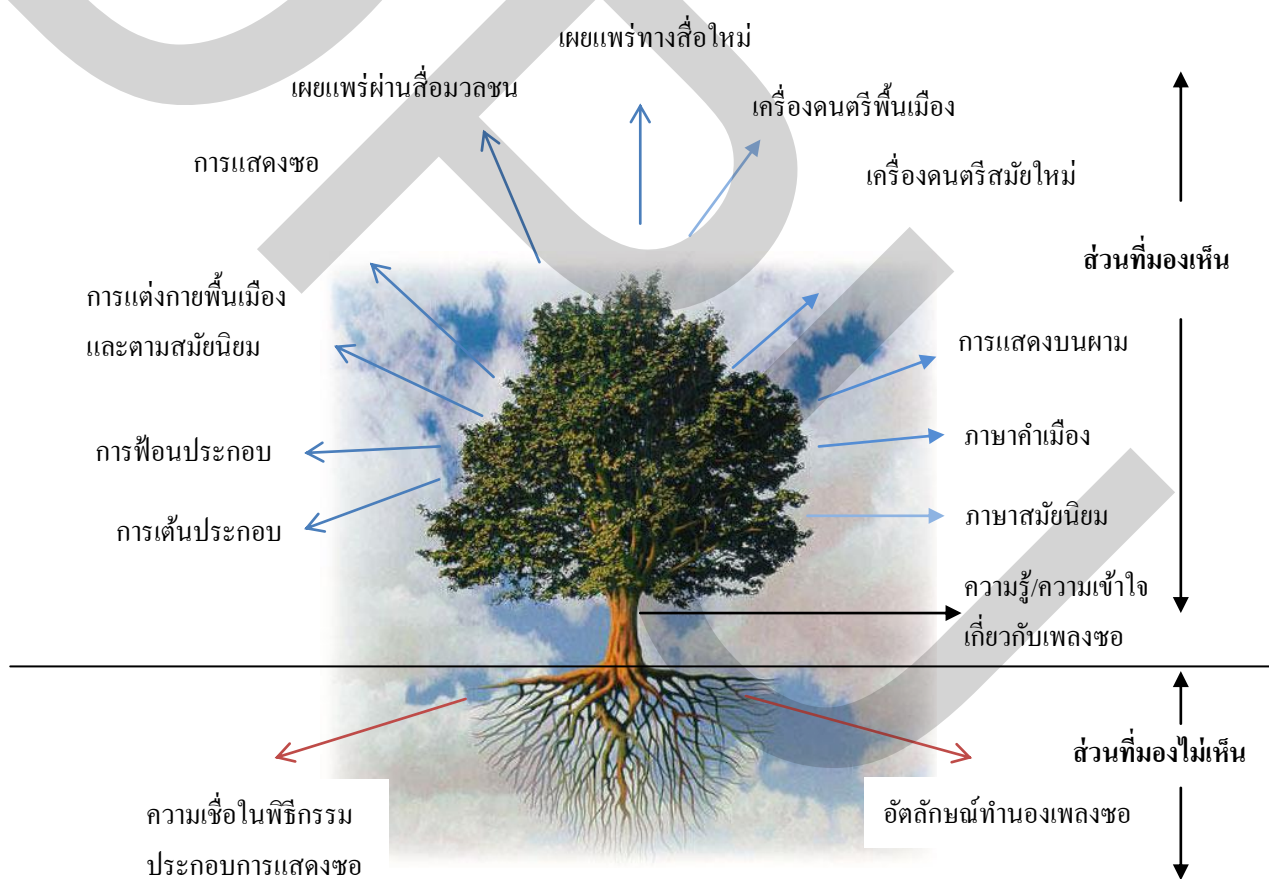
การวิเคราะห์ตาม “แนวคิดต้นไม้แห่งคุณค่า” ที่ทำให้เห็นภาพลักษณะของเพลงซอที่สังเกตเห็นได้ ซึ่งเปรียบเสมือนดอก/ผล/กิ่งก้าน และลำต้น ของต้นไม้ และลักษณะที่ไม่สามารถสังเกตเห็น ที่เปรียบเสมือนส่วนรากที่อยู่ใต้ดิน จากผลการศึกษาสรุปได้ว่า

ลักษณะเพลงซอที่สังเกตเห็นได้ ประกอบด้วย การแสดงของเพลงซอที่มีช่างซอร้องโต้ตอบกัน การฟ้อนประกอบการซอที่ยังพอมิให้เห็นในช่วงซอประกอบพิธีกรรม สถานที่ในการแสดงที่เรียกว่า “ฟามซอ” การเผยแพร่ผ่านสื่อมวลชน และสื่อใหม่ เช่นทางอินเทอร์เน็ต สังคมออนไลน์ การแต่งกายที่ยังคงแบบพื้นเมือง และการแต่งกายแบบประยุกต์ตามสถานการณ์สมัยนิยม โดยช่างซอรุ่นใหม่จะเน้นแต่งกายร่วมสมัยมากขึ้นเครื่องดนตรีเป็นลักษณะเครื่องดนตรีพื้นเมือง ปีซิงที่ใช้ประกอบการซอแบบดั้งเดิม ประกอบเครื่องเสียงและเครื่องดนตรีสมัยใหม่ภาษาที่ใช้ในการสื่อสารก็จะเป็นภาษาคำเมืองที่ยังคงใช้เป็นภาษาหลักและภาษาร่วมสมัย และความรู้เกี่ยวกับเพลงซอระหว่างผู้ชมกับการซอ



ส่วนลักษณะที่ไม่สามารถสังเกตเห็นได้แก่ ความเชื่อในพิธีกรรมที่เกี่ยวข้อง เช่น การไหว้ครู การกินอ้อ และการใช้ทำนองเพลงขอแบบต่างๆ ที่เป็นเสมือนแบบแผนทางพิธีกรรมและเกี่ยวข้องกับเนื้อหาที่นำเสนอ ทำให้เพลงขอยังคงมีอัตลักษณ์ แม้จะมีการปรับให้ช้า-เร็วขึ้นบ้าง ตามสมัยนิยม แต่ก็ยังคงเป็นทำนองที่บ่งบอกถึงความเป็นเพลงขอ

โดยจากการศึกษาพบว่า การสืบทอดส่วนใหญ่จะเป็นการปรับเปลี่ยนองค์ประกอบในส่วนที่มองเห็น (Visible Part) หรือส่วนที่เป็นรูปแบบ (Form) ของตัวสื่อ แต่การสืบทอดในส่วน ล้ำต้น คือ การให้ความรู้ ความเข้าใจในคุณค่าและความสำคัญของเพลงขอ และในส่วนราก ซึ่งได้แต่ความเชื่อ/ความศรัทธาในพิธีกรรมรวมถึงการกินอ้อ ได้คลี่คลายไป



ภาพที่ 9.1 สรุปรูปแผนภูมิ “ต้นไม้แห่งคุณค่า” ของเพลงขอ

ที่มา: จากการเก็บข้อมูลและการวิเคราะห์ของผู้วิจัยระหว่างปี 2551-2556

นอกจากนั้น ในการสืบทอดตามแนวคิดเรื่องต้นไม้แห่งคุณค่า ยังสามารถนำมาพิจารณาถึงการปรับประยุกต์เพื่อวิเคราะห์ว่าคุณลักษณะ/องค์ประกอบใดที่ปรับเปลี่ยนได้ หรือไม่สามารปรับเปลี่ยนแปลงได้ เพื่อเลือกสรรคุณลักษณะที่ควรจะสืบทอดต่อไปโดยเปรียบเสมือนการวิเคราะห์ต้นไม้ในแนวนอนที่ประกอบด้วย เปลือก กระจัง และแก่น ซึ่งในการสืบทอดควรต้องรักษาแก่นปรับกระจัง และเปลี่ยนแปลงซึ่งจากการศึกษาพบว่า

ส่วนที่เป็นแก่น ที่ควรต้องรักษาเอาไว้ ได้แก่ ความรู้เกี่ยวกับเพลงซอระหว่างผู้ชมกับการขอ ความเชื่อในพิธีกรรมความกตัญญูที่แสดงถึงความสามัคคี เช่น พิธีกรรมการไหว้ครู พิธีกรรมการกินอ้อ

ส่วนที่เป็นกระจัง ที่พอปรับได้บ้าง ได้แก่ ลักษณะเพลงซอที่สังเกตเห็นได้ ประกอบด้วย การแสดงของเพลงซอที่มีช่วงซอร้องโต้ตอบกัน การฟ้อนประกอบการซอที่ยังพอมิให้เห็นในช่วงซอประกอบพิธีกรรม การแต่งกายที่เป็นสมัยนิยมมากขึ้นเครื่องดนตรีที่ผสมเครื่องดนตรีสมัยใหม่เข้ามา หรือการใช้วิธีเปิดดนตรีจากแผ่นซีดีแล้วร้องประกอบแทนการใช้นักดนตรีแสดงสด ภาษาที่ใช้ในการสื่อสารที่ควรผสมผสานให้มีความร่วมสมัย ไม่ใช่ภาษาพื้นเมืองแบบโบราณจนเกินไปที่ยากแก่การตีความ และการใช้ทำนองเพลงซอแบบต่างๆ ที่เป็นเสมือนแบบแผนทางพิธีกรรมและเกี่ยวข้องกับเนื้อหาที่น่าสนใจ แม้จะยังคงทำนองเดิมไว้แต่สามารถปรับจังหวะให้เร็วขึ้นได้

ส่วนที่เป็นเปลือก ที่สามารถปรับเปลี่ยนได้ ประกอบด้วย สถานที่ในการแสดง โดยไม่จำกัดต้องเป็นลักษณะผามซอที่แยกเป็นสัดส่วน อาจใช้เวทีร่วมกับการแสดงอื่นๆ หรือบริเวณส่วนใดส่วนหนึ่งของงาน ที่สะดวก เพราะขนาดของคณะสามารถปรับได้ตามลักษณะงาน ความต้องการ และงบประมาณ

ดังนั้น จะเห็นได้ว่าเพลงซอในพื้นที่จังหวัดเชียงรายได้ปรับเปลี่ยนคุณลักษณะในส่วนที่เป็นกระจังไปเป็นส่วนใหญ่ ซึ่งส่วนที่เหมือนแก่นที่ควรรักษาไว้แม้จะยังคงอยู่แต่ก็เริ่มลดบทบาทลง

ตามแนวคิดต้นไม้แห่งคุณค่า ซึ่งเปรียบเสมือนบ้านเป็นดั่งต้นไม้ ส่วนของลำต้นจะทำหน้าที่ประคองตั้งค้ำ ดอก ผล ใบ กิ่งรากเอาไว้ ลำต้นจึงเป็นคุณลักษณะที่สำคัญของต้นไม้ที่ขาดไม่ได้ ซึ่งเมื่อพิจารณาลำต้นในแนวนอน (Horizontal) จะประกอบด้วยส่วนที่เป็น “เปลือก” (ส่วนนอกสุด) “กระจัง” (ส่วนถัดเข้ามา) และ “แก่น” (ส่วนในสุด) โดยสื่อพื้นบ้านก็เช่นเดียวกัน ที่ประกอบด้วยองค์ประกอบทั่วไปที่ดึงดูดความสนใจ ซึ่งเป็นดั่งเปลือก หรือกระจัง และส่วนที่เป็นคุณค่า ความหมาย ซึ่งเป็นดั่ง แก่น ที่ต้องรักษาไว้ให้มั่น เพื่อความยั่งยืนและไม่สูญหายไปในอนาคต โดยกาญจนา แก้วเทพ (อ้างอิงใน กาญจนา แก้วเทพ, เขียรชัย อิศรเดช, ประยุทธ์ วรณอุดม,

อดุลย์ ดวงดีทวีรัตน์, และอริยา เสวตามร์, 2548, น. 43) นำเสนอว่า การแบ่งระดับชั้นของวัฒนธรรม เช่นนี้ ก็เพื่อจะนำมาใช้ตอบคำถามที่ว่า ในการปรับเปลี่ยนนั้น อะไรสามารถจะปรับเปลี่ยนได้มาก อะไรที่ปรับเปลี่ยนได้ปานกลาง และอะไรที่ต้องรักษาไว้ให้มั่น ทั้งนี้ควรยึดหลัก “เปลี่ยนเปลือก ปรับกระพี้ และรักษาแก่น” โดยคำนึงถึงสิทธิเจ้าของวัฒนธรรม เป็นหลัก เนื่องจากเพลงซอเป็นสมบัติของชุมชน และเป็นข้อตกลงร่วมของผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้อง ไม่ใช่เป็นการตัดสินใจโดยหน่วยงานใดหน่วยงานหนึ่งหรือคนนอกวัฒนธรรม ซึ่งผู้วิจัยนำข้อมูลที่ได้จากการวิเคราะห์กลับไปให้ช่างซอและผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องตรวจสอบ และนำมาวิเคราะห์ ได้ดังตารางต่อไปนี้

ตารางที่ 9.1 ตารางสรุปการวิเคราะห์การปรับตัวตามแนวคิดต้นไม้แห่งคุณค่าของเพลงซอทั้ง 3 ยุค

เกณฑ์/คุณลักษณะ	แนวคิดต้นไม้แห่งคุณค่า คุณค่าแนวนอน (เปลือก/กระพี้/แก่น)	รูปแบบการปรับ	สิทธิเจ้าของวัฒนธรรม
(แนวคิดต้นไม้แห่งคุณค่าแนวตั้ง) คุณลักษณะด้านรูปแบบ			
1. ส่วนที่มองเห็น			
1.1 ดอก ผล ใบ			
1.1.1 การแสดงซอ	กระพี้	ปรับประสาน	ไม่เห็นด้วย
1.1.2 สถานที่ในการแสดง	เปลือก	เพิ่มเข้ามา	เห็นด้วย
1.1.3 การแต่งกาย	กระพี้	เพิ่มเข้ามา	เห็นด้วย
1.1.4 การฟ้อนประกอบการซอ	กระพี้	ปรับประสาน	เห็นด้วย
1.1.5 เครื่องดนตรีประกอบการแสดง	แก่น	ปรับประสาน	ไม่เห็นด้วย
1.2 ลำต้น	แก่น	ปรับประสาน	ไม่เห็นด้วย
- ความรู้เกี่ยวกับเพลงซอ			

ตารางที่ 9.1 (ต่อ)

เกณฑ์/คุณลักษณะ	แนวคิดค้นไม่ แห่งคุณค่า แนวนอน (เปลือก/กระพี้/ แก่น)	รูปแบบ การปรับ	สิทธิเจ้าของ วัฒนธรรม
คุณลักษณะด้านเนื้อหา คุณค่า ความหมาย	แก่น	ปรับประสาน	ไม่เห็นด้วย
2. ส่วนที่มองไม่เห็น			
2.1 ราก	แก่น	ปรับประสาน	ไม่เห็นด้วย
2.1.1 ความเชื่อ/ศรัทธา/การเคารพครูผ่าน พิธีกรรม	แก่น	เพิ่มเข้ามาแทน	ไม่เห็นด้วย
2.1.2 ความเป็นล้านนาผ่านทำนองเพลงซอ	แก่น	ปรับประสาน	ไม่เห็นด้วย
2.1.3 ความเป็นล้านนาผ่านภาษาคำเมือง			
2.1.4 การวางความสัมพันธ์ทางโลกและ ทางธรรม	แก่น	ปรับประสาน	ไม่เห็นด้วย
2.1.5 การปลูกฝังคุณธรรมทางพุทธศาสนา	แก่น	ปรับประสาน	ไม่เห็นด้วย
2.1.6 การให้สาระและบันเทิงแฝงการ ปลดปล่อยทางเพศ			

จากตารางการวิเคราะห์พบว่า แก่นของเพลงซอ ซึ่งเป็นส่วนที่เป็นเนื้อแท้ด้านความหมายและคุณค่า ที่ควรจะรักษาไว้ ซึ่งได้แก่ ความรู้เกี่ยวกับเพลงซอ ความเชื่อ/ศรัทธา/การเคารพครูผ่านพิธีกรรม ความเป็นล้านนาผ่านทำนองเพลงซอ ความเป็นล้านนาผ่านภาษาคำเมือง การวางความสัมพันธ์ทางโลกและทางธรรม การปลูกฝังคุณธรรมทางพุทธศาสนา และการให้สาระและบันเทิงแฝงการปลดปล่อยทางเพศ ส่วน เปลือก/กระพี้ ของเพลงซอ ที่เป็นองค์ประกอบภายนอก สามารถปรับเปลี่ยน ได้แก่ การแสดงซอ สถานที่ในการแสดง การแต่งกาย และการฟ้อนประกอบการซอ

จากการศึกษา จะเห็นได้ว่า เพลงซอจำเป็นต้องมีการปรับตัว เพื่อสืบทอดให้สามารถดำรงอยู่ได้ท่ามกลางการเปลี่ยนแปลงของวิถีชีวิตสมัยใหม่ของผู้คน แม้ซางซอจะไม่เห็นด้วยกับการปรับเปลี่ยน โดยเฉพาะในส่วนที่เป็นแก่นก็ตาม ซึ่งส่วนใหญ่เป็นการปรับประสาน ที่ยังคงพยายามให้มีการแสดงซอแบบดั้งเดิมอยู่ และในขณะเดียวกันก็ต้องยอมรับ ซอแบบประยุกต์ หรือซอซิ่ง เพื่อ

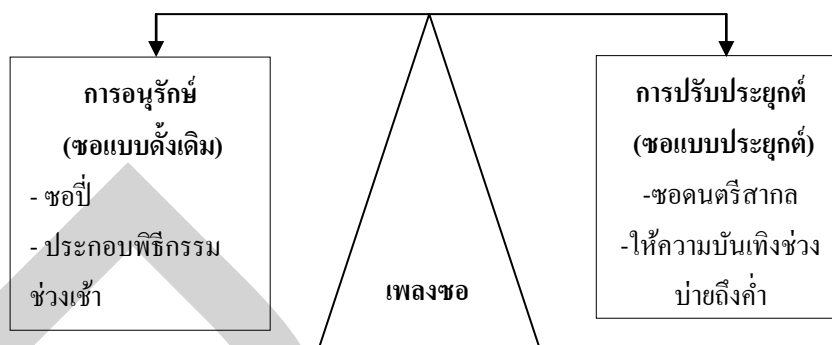
ตอบสนองรสนิยมการรับชมของทุกเพศทุกวัย และเพื่อสร้างฐานผู้ชมรุ่นใหม่ ที่อาจจะไม่เข้าใจและไม่มีสุนทรียะในขอแบบดั้งเดิม

## 9.2 อภิปรายผล

### 9.2.1 “ทวิลักษณ์” แบบรักษาสมดุลระหว่างการอนุรักษ์และการปรับประยุกต์

จากการถอดความรู้ของชุดโครงการสื่อพื้นบ้านสื่อสารสุข (สพส.) ที่กาญจนา แก้วเทพ (2549) ได้กล่าวถึงนิยามของคำว่า “วัฒนธรรม” ว่ามีการกำหนดคุณสมบัติไว้ประการหนึ่ง คือต้องมีการปรับเปลี่ยน/ ปรับแปลง/ปรับประยุกต์ (adaption) ให้สอดคล้องกับสภาพความเป็นจริงที่เปลี่ยนแปลงไป โดยถ้าศึกษาย้อนไปในอดีตจะพบว่าสื่อพื้นบ้านทุกชนิดอยู่รอดมาได้จนถึงทุกวันนี้ ล้วนผ่านกระบวนการปรับประยุกต์มาแล้วทั้งสิ้น ซึ่งธรรมชาติของสื่อพื้นบ้านส่วนใหญ่จะมีลักษณะแบบ “ทวิลักษณ์” กล่าวคือ ประกอบด้วย ด้านที่อนุรักษ์เพื่อเก็บรักษาต้นฉบับทางวัฒนธรรมไว้ และด้านการปรับประยุกต์ซึ่งเป็นรูปแบบหนึ่งของการเสริมสร้างทุนวัฒนธรรมในการปะทะกับปัจจัยภายนอก เพื่อสร้างความสมดุลในการสืบทอด คอยช่วยเหลือเกื้อกูลกัน ให้สามารถยังคงทำหน้าที่ตอบสนองภารกิจชุมชนและดำรงอยู่ต่อไปได้ โดยการที่สื่อพื้นบ้านในปัจจุบันจะมีพลังต่อรองกับวัฒนธรรมภายนอกจึงควรต้องมีการสืบทอดทั้งสองรูปแบบ

ในกรณีสื่อพื้นบ้านเพลงซอของจังหวัดเชียงราย พบว่ามีความพยายามในการรักษาความสมดุลระหว่างการอนุรักษ์และการปรับประยุกต์ไว้ โดยด้านอนุรักษ์ เป็นการรักษาขอแบบดั้งเดิม เพื่อรับใช้วิถีล้านนา/วิถีชุมชน และเป็นต้นแบบให้คนรุ่นหลังได้ศึกษาเรียนรู้รากเหง้าทางวัฒนธรรมล้านนาที่แท้จริง ส่วนด้านปรับประยุกต์ คือ เมื่อไม่อาจต้านกระแสจึงต้องปรับเปลี่ยนเป็นขอแบบประยุกต์ หรือซอสตริง เพื่อรับใช้วิถีโลกาภิวัตน์ ทั้งในเชิงธุรกิจและเชิงพาณิชย์ ตอบสนองรสนิยมของผู้ชมที่เป็นคนยุคใหม่ ซึ่งปัจจุบัน ยังคงมีทั้งการแสดงขอแบบดั้งเดิมและขอแบบประยุกต์ ควบคู่กันไปในการรับการแสดงในหนึ่งวัน โดยมีการจัดแบ่งช่วงเวลาในการแสดงไว้ อย่างชัดเจน และจะนิยมใช้ขอแบบดั้งเดิมประกอบพิธีกรรมในช่วงเช้า ส่วนช่วงบ่ายที่เน้นความบันเทิงสนุกสนานจะเป็นขอแบบประยุกต์ ตามภาพที่ 9.2



ภาพที่ 9.2 แผนภาพแสดงคุณลักษณะสื่อทวิลักษณ์ของเพลงขอ

ซึ่งเป็นไปในแนวทางเดียวกับผลการศึกษาในงานวิจัยเรื่องการปรับตัวของสื่อพื้นบ้านประเภทการแสดงอย่างเพลงโคราช ของทิพย์พฐ ฤกษ์สุนทร (2552) ที่พบว่าแม่จะมีการปรับตัวถึง 4 ยุคด้วยกัน ตามกระแสการเปลี่ยนแปลงของโลก โดยปรับจากเพลงโคราชแบบดั้งเดิมที่มักเล่นกันในครัวเรือนและเพื่อการสันตนาการในชุมชนหลังจากทำการเกษตร มาเป็นเพลงโคราชเก็บเงินเกิดขึ้นจาก ที่มีการเข้ามาของสื่อสมัยใหม่ การดำเนินธุรกิจเชิงพาณิชย์และการเกิดอนุสาวรีย์ท้าวสุรนารี จนถึงเพลงโคราชประยุกต์ ที่เกิดขึ้นจากระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม การผลิตสื่อบันเทิงสมัยใหม่เช่นเพลงลูกทุ่งผ่านสื่อมวลชน ให้ความนิยมของผู้ชมเปลี่ยนไปนิยมฟังเพลงลูกทุ่งแทน ซึ่งเป็นที่มาของเพลงโคราชซึ่ง จนถึงยุคที่มีการวางแผนเมื่อโครงการสื่อพื้นบ้านสื่อสารสุข ที่เป็นหน่วยงานภายนอกเข้ามาเติมแนวคิด ความรู้ทางวิชาการให้กับศิลปิน ทำให้การปรับของเพลงโคราชมีทั้งด้านที่อนุรักษ์และด้านที่ปรับประยุกต์เพื่อเปิดโอกาสให้คนรุ่นใหม่เข้ามามีส่วนร่วมมากขึ้น โดยทิพย์พฐ ได้กล่าวไว้ว่า แม่จะมีเพลงโคราชรูปแบบใหม่ๆ แต่รูปแบบเก่าๆ ก็ยังคงมีการอนุรักษ์ไว้อยู่ เป็นไปตามทิศทางที่ สพส. ได้เข้าไปมีส่วนร่วม ทั้งนี้แม่เพลงขอจะยังไม่มีการสืบทอดโดยมีหน่วยงานภายนอกใดเข้ามาวางแผนอย่างเพลงโคราช แต่การที่พยายามถ่วงดุลโดยพยายามรักษารูปแบบเก่าไว้ในขณะที่รูปแบบใหม่ก็ต้องเพิ่มเข้ามา แสดงให้เห็นศักยภาพของเจ้าของวัฒนธรรมในการปรับตัวได้ในระดับหนึ่ง

อย่างไรก็ดี เพลงขอยังต้องเผชิญกับแรงกระแทกจากภายนอก อย่างถาโถมและรุนแรง ซึ่งถ้ายังคงพยายามอนุรักษ์มากไปสื่อก็จะมีลักษณะแข็งตัว และมีแนวโน้มจะสูญหายง่ายเพราะไม่เหมาะสมกับสภาพสังคมและรสนิยมสมัยใหม่ แต่หากเน้นปรับประยุกต์มากเกินไป ก็อาจจะทำให้ลักษณะสื่อเกิดการผิดเพี้ยนหรือไปทำลายแก่นของวัฒนธรรมของขอได้ ซึ่งแนวโน้มในอนาคตถ้ายังไม่มีการวางแผนการสืบทอดที่ดีนั้น โอกาสที่จะปรับเปลี่ยนจนผิดเพี้ยนเป็นไปได้

### 9.2.2 การปรับประสาน ( hybridization ) โดยยึด “แก่น” ไว้ให้มั่น

นอกจากควรต้องคำนึงถึงความสมดุลระหว่างด้านอนุรักษ์และปรับประยุกต์แล้ว ประเด็นที่ค้นพบคือในการปรับประยุกต์นั้น เพื่อไม่ให้ผิดเพี้ยนจนหารากเหง้าไม่ได้ นั่นคือการต้องใช้รูปแบบผสมผสาน โดยจากแนวคิดสายวัฒนธรรมศึกษา (Cultural Studies) ของเรย์มอนด์ วิลเลียมส์ (Raymond Williams) (อ้างถึงในกาญจนา แก้วเทพ, 2548) ที่เน้นจุดยืนเรื่องการปรับตัวทางวัฒนธรรมศึกษาว่า เมื่อวัฒนธรรมสองวัฒนธรรมมาพบกันจะเกิดปฏิกิริยาที่หลากหลาย เริ่มตั้งแต่ปลายข้าวหนึ่งอาจจะเป็นการครอบงำ ในขณะที่อีกปลายข้าวหนึ่งเป็นรูปแบบการปฏิเสธ และตรงกลางที่อยู่ระหว่างสองข้าวจะมีรูปแบบของปฏิกิริยาในแบบต่างๆ ได้แก่ การต่อรอง (Negotiation) การต่อต้าน (Resistance) การแทนที่ (Substitution) การเพิ่มเข้ามาแทน (Addition) และ การปรับประสาน (Articulation/ Hybridization) โดยระบบวัฒนธรรมของชุมชนหรือสังคมที่มีความยั่งยืนจะต้องเป็นระบบเปิด (Open system) คือ มีการพบปะแลกเปลี่ยนกับระบบวัฒนธรรมจากภายนอก โดยวัฒนธรรมสื่อพื้นบ้านไม่ได้มีลักษณะที่หยุดนิ่ง แต่มีการเคลื่อนไหวเปลี่ยนแปลงอยู่ตลอดเวลา (dynamic)

ซึ่งจากการศึกษาพบว่า เพลงซอของจังหวัดเชียงรายมีลักษณะการปรับตัว ที่เน้นไปทางการผสมผสานระหว่างของเก่ากับของใหม่ คือ “ของเก่าก็ไม่ทิ้ง และพยายามเพิ่มของใหม่เข้ามาการใช้” ทั้งคุณลักษณะที่สังเกตเห็นได้ ได้แก่ การแสดง สถานที่ การแต่งกาย หรือเครื่องดนตรี และคุณลักษณะที่ในส่วนที่มองไม่เห็น ได้แก่ ท่วงทำนองที่เป็นลักษณะเฉพาะของเพลงซอ กับการปรับเนื้อร้อง ให้เข้ากับยุคสมัยและเครื่องดนตรีให้เข้าจังหวะเพื่อความคลึก จึงเป็นที่ดึงดูดใจเข้าถึงรสนิยมของคนรุ่นใหม่มากขึ้น ซึ่งพบว่าเป็นการเก็บทั้งวัฒนธรรมเก่ารูปแบบซอดั้งเดิมที่ใช้เครื่องดนตรีแบบพื้นเมือง และมีการนำเอาวัฒนธรรมใหม่รูปแบบซอแบบประยุกต์ที่ใช้เครื่องดนตรีสมัยใหม่ เช่น คีย์บอร์ด อิเล็กโทรน เข้ามาแทนในการแสดง โดยเป็นการจัดแบ่งการแสดงต่างช่วงเวลา และมีการจัดการที่ดีในการจัดหาเครื่องดนตรีและอุปกรณ์ประกอบการแสดง โดยเมื่อเปรียบเทียบกับงานของจรจรศ ณรงค์ราช (2548) ที่ศึกษาการเปลี่ยนแปลงของสื่อหนังตะลุง ซึ่งพบว่าแบบแผนของการปรับแปลงหนังตะลุงส่วนใหญ่จะเป็นแบบเพิ่มเติมเอาของใหม่เข้ามา มีทั้งรูปแบบทอล์คโชว์ การใช้เครื่องดนตรีสากล เพิ่มนักร้องลูกทุ่งและมุขตลกข้ามัน ขณะเดียวกันก็ไม่ได้ลดทอนหรือตัดทิ้งองค์ประกอบเก่าออกไป ยังมีการประกอบพิธีไหว้ครู รูปหนังตะลุง และการใช้ภาษาท้องถิ่นภาคใต้ซึ่งเป็นอัตลักษณ์ของหนังตะลุง ทำให้ยังคงรักษาทั้งของเก่าไว้และเพิ่มของใหม่เข้ามา ซึ่งผลที่ได้มีความใกล้เคียงกับการศึกษาเพลงซอ แต่สิ่งที่น่าสนใจวิจัยเพลงซอค้นพบซึ่งแตกต่างจากงานหนังตะลุงของจรจรศ ก็คือการปรับใช้ทั้งสองรูปแบบของเพลงซอไม่จำเป็นต้องใช้ทรัพยากรเพิ่มมากนัก โดยคณะซอยังใช้จำนวนคนเท่าเดิม คือประมาณ 6-10 คน เครื่องเสียงจะใช้

วิธีการเช่าเหมาเป็นงานไป ซึ่งสะดวกและไม่ต้องเสียค่าขนย้ายหรือบำรุงรักษา เป็นการนำรูปแบบการบริหารจัดการเข้ามาใช้ให้เกิดประสิทธิภาพนั่นเอง ซึ่งมีความน่าสนใจเมื่อเปรียบเทียบกับงานวิจัยของ กรพินท์ สุนทรนนท์ (2551) ที่ศึกษาเรื่อง ศิลป์และศาสตร์ในการบริหารจัดการคณะโนราโดยพบแนวทางในการบริหารจัดการคณะโนรา ได้แก่ การบริหารจัดการตนเอง คน วัสดุ การจัดสรรเงินภายในคณะโนรา ซึ่งในอดีตใช้ระบบเครือข่ายในการดูแลปกครองสมาชิก และต่อมามีการปรับเปลี่ยนรูปแบบการบริหารจัดการบางประการให้เข้ากับสภาพแวดล้อมในปัจจุบัน รวมถึงการว่าจ้างสมาชิกชั่วคราวจากเครือข่าย ส่วนคณะโนราแบบสมัยใหม่ ยังคงสืบทอดรูปแบบการบริหารจัดการแบบเครือข่าย ไว้ได้เช่นกัน แต่มีน้ำหนักในความใกล้ชิด ผูกพันน้อยกว่าคณะโนราแบบโบราณ และมีการปรับเปลี่ยนรูปแบบการบริหารจัดการตนเอง โดยสอดคล้องกับเพลงขออย่างใดก็ตาม เนื่องจากคณะขอมีขนาดไม่ใหญ่และไม่ซับซ้อนเท่าโนรา ทำให้ระบบไม่ถูกเพิ่มรูปแบบการดูแลปกครองสมาชิกแบบนายจ้างและลูกจ้างมากนัก ยังคงยึดหลักจันทฎาติที่นิ่ง แม้จะแบ่งหน้าที่สมาชิกออกเป็นฝ่ายต่าง ๆ แต่ก็ยังมีการปรับรูปแบบการบริหารจัดการแบบแทนที่ (Substitution) โดยช่างขอและนักดนตรีในคณะบางวงสามารถทดแทนกันได้ กล่าวคือ ช่างขอเป็นช่างปี หรือช่างปีเป็นช่างขอ ที่เรียกว่า “วังรอบสนาม” (สมปราษฎ์ ภิราษร, การสื่อสารระหว่างบุคคล, 19 พฤษภาคม 2556) ทำให้เห็นความแตกต่างจากงานของกรพินท์ ในลักษณะการบริหารจัดการที่แม้จะมีเชิงพาณิชย์เข้ามาแต่เพลงขอยังคงมีการบริหารจัดการแบบเครือข่ายอยู่ค่อนข้างสูง

แม้การปรับตัวของเพลงขอที่ผ่านมา มีการปรับตัวในคุณลักษณะต่างๆ ที่ส่วนใหญ่เป็นแบบการปรับประสาน/ผสมผสาน (Hybridization) แต่เป็นการปรับตัวแบบธรรมชาติ (By Nature) ที่ไร้ทิศทางชัดเจน และจำกัดในระดับบุคคล ซึ่งอาจไม่ต่อเนื่องหรือไม่สอดคล้องกับการเปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็วของสังคมในยุคปัจจุบัน ที่ผ่านมามีเพลงขอสามารถเพิ่มเติมและผสมผสานระหว่างรูปแบบขอเดิมกับรูปแบบขอตามความนิยมสมัยใหม่ได้อย่างถ้อยทีถ้อยอาศัยกัน โดยศิลปินช่างขอจะเป็นผู้ตัดสินใจ ไม่ว่าจะเป็นเรื่องของรูปแบบและเนื้อหา การแต่งชุดพื้นเมือง เครื่องดนตรีประกอบ หรือภาษาที่ใช้ในการสื่อสาร ซึ่งได้รับข้อสนับสนุนที่ค้นพบจากงานของ สุชาดา พงศ์กิตติวิบูลย์ (2551) โดยศึกษาเรื่องการสืบทอดแห่งตุ๊ก จ.จันทบุรี พบว่า การปรับตัวเพื่อสืบทอดส่วนใหญ่ของแห่งตุ๊กเป็นแบบปรับประสานที่ศิลปินต้องตัดสินใจว่าจะเอาคุณลักษณะใดจากของเก่ามาประสมกับของใหม่ เช่น ปรับประสานเรื่องโครงสร้างองค์กร ซึ่งเพลงขอก็มีการปรับประสานการบริหารจัดการคณะขอ หรือการปรับเนื้อหา โดยมีการปรับประสานเนื้อหาให้มีความร่วมสมัยมากขึ้นเช่นเดียวกัน และการที่สื่อพื้นบ้านเพลงขอแม้เป็นสื่อขนาดกลางสามารถปรับตัวแบบปรับประสานได้ดีนี้เอง จึงสามารถอยู่รอดในสังคมมาได้ ซึ่งสอดคล้องกับงานวิจัยของ ประยูทธ วรรณอุดม (2549) ที่ศึกษาสื่อพื้นบ้านหมอลำ ซึ่งเป็นสื่อขนาดใหญ่ ของภาค



ตะวันออกถึงเหนือ ซึ่งพบว่า หมอลำจะมีการปรับตัวหลายรูปแบบ และหนึ่งในการปรับตัวที่พบเป็นการปรับโดยใช้กลยุทธ์การผสมผสานระหว่างกลอนลำและการแสดงเพลงโจวที่มีการใช้หางเครื่องประกอบการแสดง ทำให้หมอลำยังคงได้รับความนิยม ดังที่เพลงซอในยุคซอแบบประยุกต์ต้องเพิ่ม การซอสดริงหรือวงดนตรีลูกทุ่งคำเมืองเข้ามาในช่วงบ่ายถึงค่ำ ซึ่งยังเชื่อมโยงไปถึงงานวิจัยของนิธิตา ชูเมือง (2544) ที่ศึกษาการปรับตัวของสื่อพื้นบ้านโนรา ซึ่งก็เป็นสื่อขนาดใหญ่เช่นกันในภาคใต้ ที่พบว่า ต้องปรับหลายรูปแบบทั้งการปรับแบบวัฒนธรรมที่เกิดขึ้นใหม่ (emergent) ผสมผสานวัฒนธรรมที่ตกค้างจากอดีต (residual) และวัฒนธรรมหลัก (dominant) ได้แก่ การแสดงละครแบบสมัยใหม่ และการแสดงดนตรีลูกทุ่ง ส่วนการปรับเนื้อหาให้มีการนำเสนอเนื้อหาแบบละครสมัยใหม่ และแบบโบราณกลับมาใช้ผสมผสานกัน แสดงให้เห็นว่าขนาดของสื่อการแสดง มีผลต่อการปรับแบบผสมผสาน โดยสื่อขนาดกลางอย่างเพลงซอมีความยืดหยุ่นมากกว่า

Bhabha, H. (อ้างถึงในสมสุข หินวิมาน, 2551, น. 256) นักวิชาการสายวัฒนธรรมอีกท่านหนึ่งก็ได้ตั้งข้อสังเกตว่าวัฒนธรรมทุกสายพันธุ์จะมีลักษณะเป็นแบบ “พันธุ์ทาง” หรือ “ลูกผสม” (hybrid) ทั้งสิ้น เพราะโดยธรรมชาติแล้วไม่เคยมีวัฒนธรรมใดที่บริสุทธิ์และเป็นหนึ่งเดียว แต่ทุกวัฒนธรรมจะมีความหลากหลายแตกต่าง ที่สำคัญไม่เคยมีวัฒนธรรมใดที่สมบูรณ์ในตัว หากแต่ทุกวัฒนธรรมจะเปลี่ยนแปลงอย่างสัมพันธ์กับวัฒนธรรมอื่นๆ ตลอดเวลา ปฏิสัมพันธ์ทางวัฒนธรรมจึงขึ้นอยู่กับพื้นฐานของ “การผสมผสานข้ามสายพันธุ์ (hybridization) เป็นพื้นที่ใหม่ของการต่อรองทางความหมายและการแสดงตนนั่นเอง โดยกลยุทธ์การผสมผสานเก่าใหม่ เอามาปรับใช้เพื่อต่อรองและปรับประสานระหว่างวัฒนธรรมท้องถิ่น (local culture) ของตนกับวัฒนธรรมตะวันตก (global culture) ให้เหมาะสม ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับสัดส่วนของส่วนผสมทางวัฒนธรรมว่าจะผสมผสานกันอย่างไร เพื่อให้เหมาะสมกับทั้งสองฝ่าย

ดังนั้นจะเห็นได้ว่า เพลงซอยังคงคุณลักษณะเดิมที่เป็นวัฒนธรรมท้องถิ่น (Local Culture) ไว้ และผสานคุณลักษณะใหม่ตามกระแสนิยมที่เป็นวัฒนธรรมตะวันตก (Global Culture) เข้ามา ในระดับที่ยังยอมรับได้ ซึ่งแก่นของเพลงซอได้แก่ คุณค่าและความหมายที่แฝงเร้น ไม่ว่าจะเป็น เครื่องดนตรีประกอบการแสดง ความรู้ในคุณค่าเพลงซอ ความเชื่อ/ศรัทธา/การเคารพครูผ่านพิธีกรรม ความเป็นล้านนาผ่านทำนองเพลงซอ ความเป็นล้านนาผ่านภาษาคำเมือง การวางความสัมพันธ์ทางโลกและทางธรรม การปลูกฝังคุณธรรมทางพุทธศาสนา และการให้สาระและบันเทิงแฝงการปลดปล่อยทางเพศ ในขณะที่ส่วนที่เป็น เปลือก/กระพี้ ประกอบด้วย การแสดงซอสถานที่ในการแสดง การแต่งกาย และการฟ้อนประกอบการซอ แสดงให้เห็นว่าเพลงซอจังหวัดเชียงราย ยังคงรักษาแก่นไว้ได้ แต่ก็มีแนวโน้มจะกลายพันธุ์ได้ถ้าปรับไปทางอื่นมากเกินไปหรือรอแต่ตั้งรับจากวัฒนธรรมภายนอก

ทั้งนี้ จากการสังเคราะห์งานวิจัยด้านการปรับตัวของสื่อพื้นบ้านในประเทศไทย (สุชาดา พงศ์กิตติวิบูลย์, 2551) ที่พบว่า เมื่อเจอแรงปะทะจากภายนอก สื่อพื้นบ้านมีการปรับตัว แต่การปรับตัวเป็นไปในลักษณะของการตั้งรับมากกว่าที่จะต่อรองกับปัจจัยภายนอก โดยอาจจะเนื่องมาจากข้อจำกัดด้านต้นทุนเกี่ยวกับความรู้เรื่องการสืบทอดสื่อพื้นบ้านในสังคมยุคใหม่ ซึ่งต้องมีการปรับประยุกต์อย่างมีปัญญากำกับในเรื่องการสืบทอดให้เหมาะสมกับยุคสมัยที่เปลี่ยนไปโดยทรงคุณค่าไว้ ดังคำกล่าวของฉัตรทิพย์ นาถสุภา (2540) เรื่องการพัฒนาศักยภาพของวัฒนธรรมท้องถิ่นในการปรับปรน ต่อรอง และต่อสู้กับแรงปะทะที่มาจากภายนอกเพื่อรักษาอัตลักษณ์แห่งความเป็นท้องถิ่นไว้ ซึ่งเป็นไปในทิศทางเดียวกับแนวคิดของ Redfield (อ้างถึงในสุชาดา พงศ์กิตติวิบูลย์, 2551, น. 563) ที่ว่า ศักยภาพในการปรับประสาน (Articulation) ช่วยให้วัฒนธรรมท้องถิ่นมีอำนาจในการต่อรองกับแรงปะทะจากวัฒนธรรมที่มาจากภายนอกได้ในระดับหนึ่ง จนสามารถสืบทอดวัฒนธรรมของชุมชนได้

อย่างไรก็ดี การปรับตัวของเพลงซอที่ผ่านมา แม้จะสามารถปรับประสานระหว่างขอแบบดั้งเดิมและขอแบบประยุกต์ ได้เป็นอย่างดี โดยอาศัยต้นทุนเดิมทางวัฒนธรรม เช่น ยังคงมีครูซอที่มีชื่อเสียงและเป็นที่ยอมรับอยู่ เพราะฉะนั้นควรต้องหาวิธีการสร้างช่างซอ ระดับครูซอไว้สืบทอดต่อไป

### 9.2.3 การได้ “บันไดปลาโจนทางศิลปะ” ผู้สืบทอดระดับคุณภาพทั้งผู้ชมและ ศิลปินช่างซอ

เมื่อผู้สืบทอดมีความสำคัญและจำเป็นอย่างยิ่ง ซึ่งในการสืบทอดวัฒนธรรม มีลักษณะเป็นกระบวนการในการผลิต ประกอบด้วย ขั้นตอนการผลิต การเผยแพร่ การบริโภคและการผลิตซ้ำ โดยกระบวนการสืบทอดเพลงซอ พบว่ามีการผลิตซ้ำเพื่อสืบทอดในองค์ประกอบที่ควรนำมาพิจารณาคือ การสืบทอดผู้รับสารหรือผู้ชมเพลงซอ และการสืบทอดผู้ส่งสาร หรือศิลปินช่างซอ ซึ่งจำเป็นต้องมีการสืบทอดทั้งเชิงปริมาณและเชิงคุณภาพ โดยผลการศึกษานำมาวิเคราะห์ได้ดังนี้

#### 9.2.3.1 บันไดปลาโจนการสืบทอดผู้ชม/ผู้ฟัง เพลงซอ

ในมิติของการสืบทอดผู้ชมหรือผู้รับสาร ที่การศึกษาวัฒนธรรมพื้นบ้านอย่างเพลงซอ พบว่า ยังคงประสบปัญหาทั้งเชิงปริมาณและคุณภาพ สอดคล้องกับที่กาญจนา แก้วเทพ (อ้างถึงในกาญจนา แก้วเทพ, พระณรงค์ ขตติโย, พระมหาบุญช่วย สิริธโร, ภัสวาลี นิติเกษตรสุนทร และสมสุข หินวิมาน, 2549, น. 21-31) ที่ได้ระบุถึงปัญหาหลักระดับวิกฤติของสื่อพื้นบ้านทุกชนิดว่า คือการหดตัว/ถดถอยของผู้ชมทั้งเชิงปริมาณที่ลดลงอย่างน่าใจหาย โดยเฉพาะผู้ชมที่เป็นเยาวชนคนรุ่นใหม่และเชิงคุณภาพที่ผู้ชมมีรสนิยมและสุนทรียะในการชมน้อยลง เนื่องจากไม่สามารถแยกแยะเนื้อหาสาระหรือไม่เข้าใจถึงแก่นแท้ จึงเกิดการใช้แนวคิดเรื่องบันไดปลาโจนทางศิลปะใน

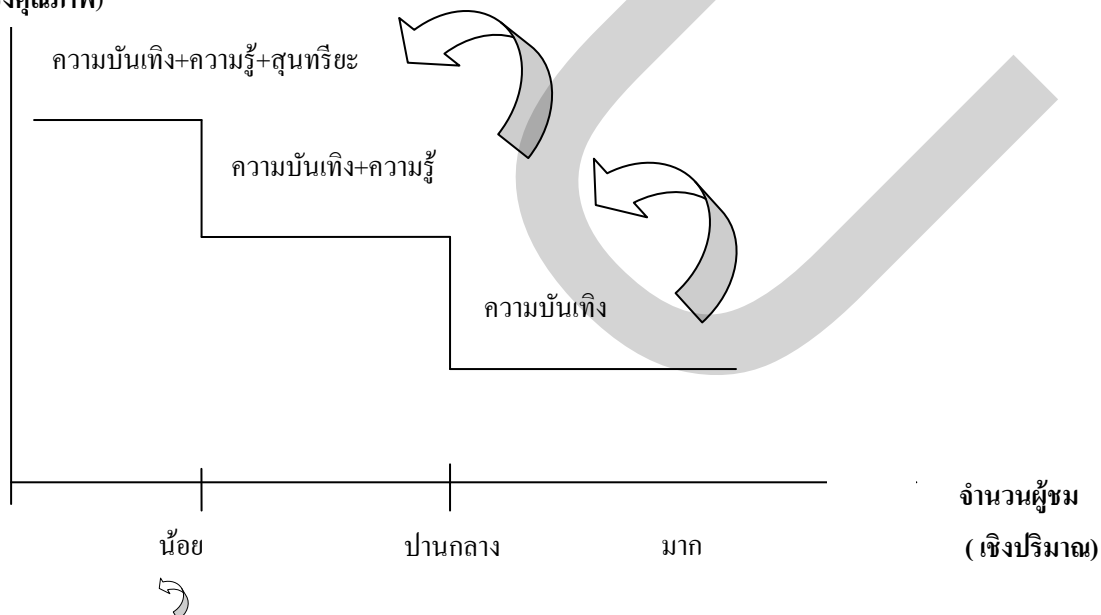
การยกระดับผู้ชม โดยตั้งข้อสังเกตเรื่อง “การพัฒนาตลาดผู้ชม” ให้มีคุณภาพขึ้น ซึ่งจำเป็นต้องจัด  
 ขึ้นบันไดปลาโจนให้ผู้รับสารรุ่นใหม่ค่อยๆ ไต่บันไดขึ้นไป

ในขณะที่ตลาดผู้ชมเพลงขอได้เปลี่ยนแปลงไปตามยุคสมัย ผู้ชม/ผู้ฟัง ซึ่งโดยส่วนใหญ่  
 เป็นคนในชุมชน สามารถแบ่งออกเป็น 2 กลุ่มใหญ่ๆ ได้แก่ กลุ่มผู้รับสารที่เป็น เจ้าภาพหรือ  
 ผู้ว่าจ้างและกลุ่มผู้ชมหรือผู้ฟัง โดยความสัมพันธ์ระหว่างผู้ชมกับช่างขอตั้งแต่ยุคขอแบบดั้งเดิมนั้น  
 สามารถมีปฏิสัมพันธ์กับผู้ส่งสารหรือช่างขอ แต่ในยุคปัจจุบัน ผู้ชมมีความเข้าใจในภาษาคำเมือง  
 ท้องถิ่นน้อยลงและใช้ภาษาสมัยนิยมมากขึ้น และการเปิดรับช่องทางการสื่อสาร ผ่านสื่อมวลชน  
 และสื่อใหม่มากขึ้นทำให้การรู้ ความเข้าใจ และการมีส่วนร่วมในการแสดงน้อยลง จะเหลือเฉพาะ  
 กลุ่มวัยกลางคนขึ้นไป ส่วนกลุ่มเด็กและเยาวชนจะห่างหายไป

ดังนั้นแนวทางการสืบทอดผู้รับสาร/ผู้ชม จึงจำเป็นต้องอาศัยการสร้างตลาดผู้ชมหรือ  
 ผู้รับสารที่ดูเป็น (Smart Audience) ให้เพิ่มขึ้น โดยใช้แนวคิดบันไดปลาโจนทางศิลปะ ให้เริ่มต้น  
 จากการเปิดใจรับฟังชอก่อน อาจเป็นขอแบบประยุกต์ ในลักษณะ ขอซึ่ง/ขอสดริง แล้วค่อยๆ ไต่  
 ระดับให้เปิดรับขอแบบดั้งเดิม ซึ่งมีความเป็นไปได้ที่จะเข้าใจและมากขึ้น แล้วไต่ขึ้นไปจนถึง  
 ระดับการดื่มด่ำในสุนทรียะและซาบซึ่งในคุณค่าเพลงขอ ซึ่งสร้างการมีส่วนร่วมในการแสดง เช่น  
 ปรบมือ หรือร้องหรือเต้นตามจังหวะ

#### ระดับการชม

(เชิงคุณภาพ)



ภาพที่ 9.3 แผนภาพการวิเคราะห์คุณลักษณะการสืบทอดผู้ชมในเชิงปริมาณและคุณภาพแบบ ที่ 1



### 9.2.3.2 การสืบทอดศิลปิน/ช่างชอ

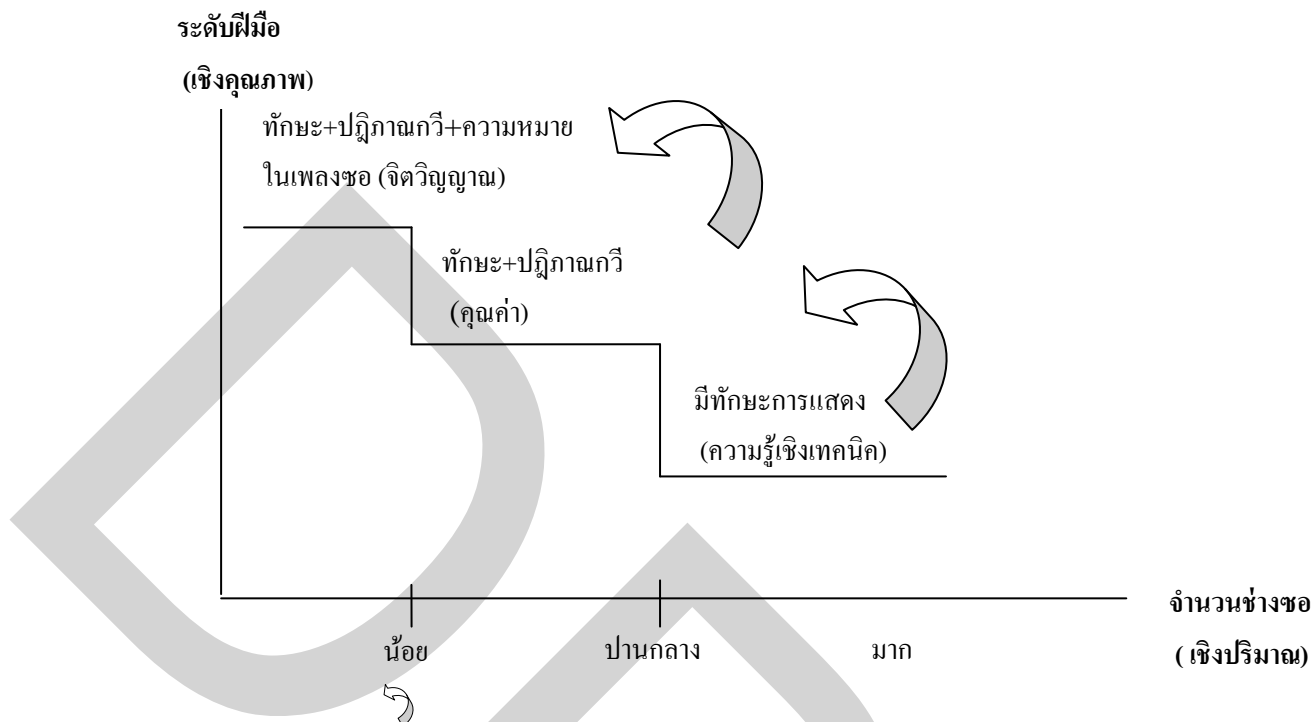
ในการปรับตัวเพื่อสืบทอดตามองค์ประกอบของการสื่อสารด้านผู้ส่งสาร ซึ่งได้แก่ ศิลปินช่างชอมีประเด็นที่น่าสนใจสามารถนำมาอภิปราย ประกอบด้วย

#### 1) การเสริมสร้างศักยภาพศิลปินช่างชอ

การสืบทอดศิลปินช่างชอพื้นบ้านมีความสำคัญทั้งการสืบทอดในเชิงปริมาณและเชิงคุณภาพ เพื่อมาทดแทนศิลปินช่างชอรุ่นเก่าที่นับวันจะร่วงโรยตามกาลเวลา ซึ่งการสืบทอดศิลปินช่างชอ ต้องอาศัยแนวคิดการไต่บัน ไต่ปลาโจนทางศิลปะที่เพื่อเสริมสร้างศักยภาพของศิลปินให้ไปได้ถึงจุดที่มีคุณสมบัติครบทั้ง 3 ด้าน ได้แก่ ด้านแรกเป็นความรู้เชิงเทคนิค คุณค่าต่างๆที่มีอยู่ในเนื้อหาของสื่อพื้นบ้าน และจิตวิญญาณของสื่อพื้นบ้าน เพื่อให้มีช่างชอ ระดับ “ครูชอ” ไว้สืบทอดต่อไป

การสืบทอดศิลปินช่างชอในอดีต พบว่า ต้องผ่านกระบวนการตาม “วิถีชอ” ที่ต้องฝากตัวเพื่อเรียนรู้กับครูชอ การหมั่นฝึกฝน พัฒนาตนเอง ทั้งความมานะอดทน การฝึกปฏิภาณไหวพริบในการร้อง และการใช้ความคิดสร้างสรรค์เชิงจินตนาการในการแสดง ซึ่งศิลปินช่างชอส่วนใหญ่มีใจรักและเต็มใจฝึกฝน เพื่อก้าวสู่การเป็นช่างชอระดับมืออาชีพ เป็นที่ยอมรับในสังคม ซึ่งหมายถึงการได้รับสถานภาพทางสังคมที่ดี การมีชื่อเสียง เกียรติยศ ศักดิ์ศรีและความภาคภูมิใจในฐานะศิลปินที่เป็นปราชญ์ชาวบ้าน แต่เมื่อกำนิยมในอาชีพช่างชอเปลี่ยนไปตามค่านิยมของสังคมและรสนิยมของผู้ชม คุณภาพการเป็นช่างชอก็ลดระดับลง ส่วนใหญ่ช่างชอรุ่นใหม่จะฝึกชอเพื่อใช้หารายได้เสริม โดยการใช้วิธีท่องจำบทชอที่มีผู้ประพันธ์ไว้แล้ว และนำมาหัดร้องเข้าทำนองให้มีความลื่นไหลไม่ติดขัด จึงไม่จำเป็นต้องทักษะด้านปฏิภาณไหวพริบมากนัก

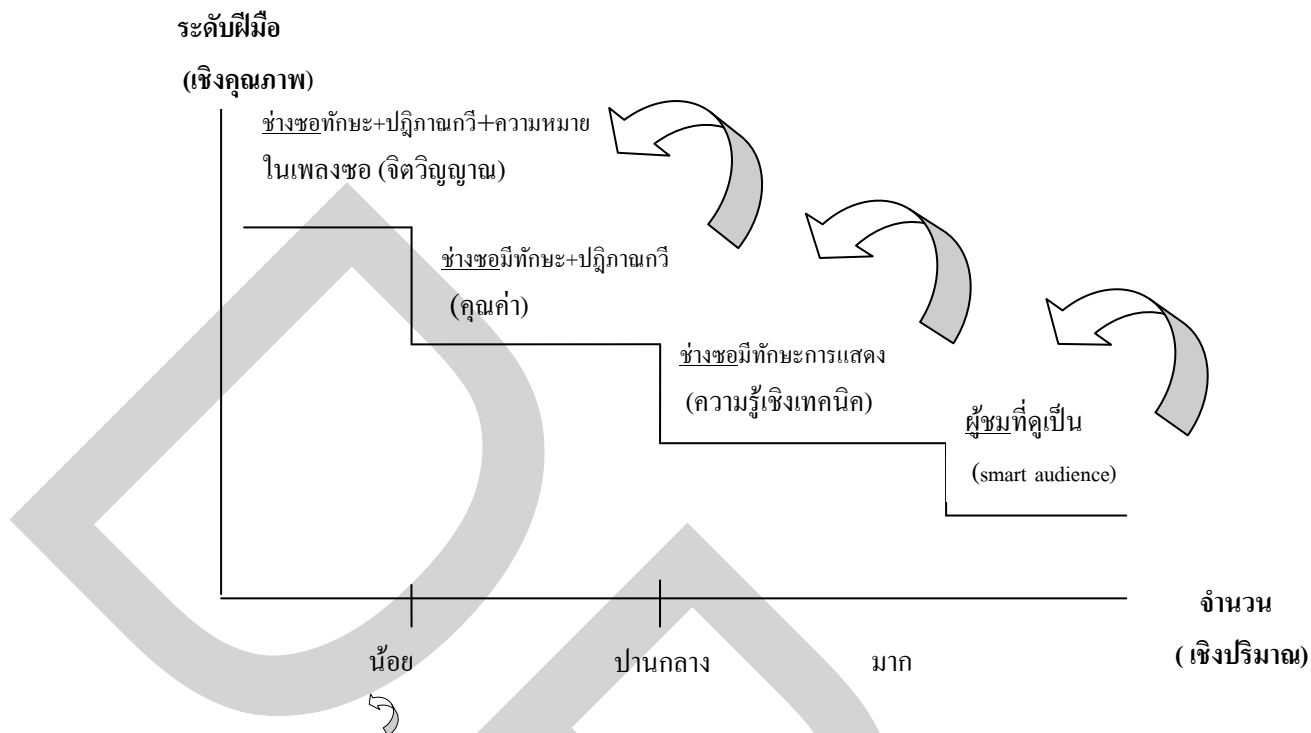
ดังนั้น การเสริมสร้างศักยภาพให้ศิลปินช่างชอได้ไต่ระดับขึ้นไปเป็นช่างชอที่มีคุณภาพ ก็จะเป็นการเพิ่มอำนาจให้แก่ช่างชออีกทางหนึ่ง สอดคล้องกับแนวคิดของ Foster (1962) ที่กล่าวถึงการเตรียมศิลปินให้พร้อมสำหรับสภาพสังคมที่เปลี่ยนแปลงไป ซึ่งนำไปสู่ความสามารถในการปรับเปลี่ยน ต่อรองให้การแสดงชอตอบสนองต่อความต้องการของสังคมได้อย่างมีประสิทธิภาพและแบบคล



ภาพที่ 9.5 แผนภาพแสดงการวิเคราะห์คุณลักษณะการสืบทอดของศิลปินช่างขอในเชิงปริมาณ และคุณภาพ

สุดท้ายอาจพัฒนาไปเป็นผู้ส่งสารหรือเป็นช่างขอต่อไปในอนาคต โดยอาจเริ่มจากการฟังขอแบบประยุกต์ ซึ่งมีจังหวะที่คึกคักสนุกสนานก่อน แล้วจึงลองฟังขอแบบดั้งเดิมที่มีทำนองช้ากว่า และเนื้อหาที่เป็นภาษาคำเมืองท้องถิ่นสมัยโบราณที่อาจเข้าใจยาก ซึ่งทั้งขอแบบดั้งเดิมที่เน้นการเสริมพิธีกรรม โดยให้สาระเป็นหลัก และขอแบบประยุกต์ที่เน้นความบันเทิงนั้น ยังคงเป็นรูปแบบที่ปรากฏให้เห็นในสังคมท้องถิ่นของจังหวัดเชียงราย และควรค่าแก่การสืบทอดให้ดำรงอยู่เพื่อตอบสนองความต้องการของสังคมควบคู่กันไป

โดยกลุ่มเด็กและเยาวชน จะเป็นผู้สืบทอดเพลงขอที่ยั่งยืนต่อไปในอนาคต ซึ่งอาจพัฒนาจากการเป็นผู้รับสารที่ฟังเป็นแล้วจึงค่อยๆ ใต่บันไดปลาโจนทางศิลปะ คือการเสริมสร้างความรู้ ความเข้าใจ และความสุนทรีย์ ได้เกิดการซึมซับ จนนำไปสู่การสนใจพัฒนาเป็นช่างขอต่อไป ดังภาพที่ 9.6



ภาพที่ 9.6 แผนภาพแสดงความสัมพันธ์ในการไต่บันไดปลาโจนเพื่อสืบทอดเพลงชอของศิลปิน  
ช่วงชอและผู้ชมในเชิงปริมาณและคุณภาพ

ทั้งนี้ จากงานวิจัยของ ปรีดา นคร (2549) ที่สนใจศึกษาในมิติของผู้รับสารของสื่อ  
พื้นบ้านหนังตะลุง เพื่อหาแนวทางการส่งเสริมหนังตะลุงสำหรับกลุ่มผู้รับสารวัยรุ่นที่เป็นตลาด  
กลุ่มใหม่ในจังหวัดสงขลา ซึ่งผลการศึกษาพบว่านอกจากควรต้องเกิดการร่วมมือกันสืบทอดให้  
ครบองค์ประกอบการสื่อสารแล้ว ศิลปินต้องลดอคติที่มีต่อกลุ่มวัยรุ่น โดยเปิดใจกว้างให้กลุ่มวัยรุ่น  
ได้เข้ามาร่วมชมและแสดงความคิดเห็นในเวทีหนังตะลุงด้วย การปรับเปลี่ยนเนื้อหาเพื่อให้  
สอดคล้องกับความต้องการ และการขยายช่องทางทั้งในขั้นตอนการผลิต ให้วัยรุ่นมีส่วนร่วมใน  
กิจกรรมเพื่อพัฒนาไปสู่ความชื่นชอบหนังตะลุง ขั้นตอนการเผยแพร่ ทั้งการประชาสัมพันธ์ให้  
เข้าถึงกลุ่มวัยรุ่นและขั้นตอนการบริโภคสื่อ ที่ทำให้ได้โดยการบันทึกการแสดงในรูปวีซีดี รวมถึง  
การปรับท่าทีของสถานศึกษาในการเป็นแหล่งเผยแพร่และส่งเสริมหนังตะลุงสู่วัยรุ่น และการสร้าง  
ความมั่นใจให้กับกลุ่มผู้นำความคิดที่เกี่ยวข้องกับหนังตะลุง ซึ่ง แสดงให้เห็นความสัมพันธ์ที่  
เชื่อมโยงระหว่างศิลปินและผู้ชม และผลการศึกษาจากกรณีเพลงชอในบริบทจังหวัดเชียงราย ได้  
ขยายข้อค้นพบที่สนับสนุนงานของปรีดา โดยพบว่า เด็กและเยาวชน ที่เป็นผู้ชมที่ดูเป็นหรือมี  
พื้นฐานทางดนตรีพื้นเมือง สามารถพัฒนาได้ระดับขึ้นไปเป็นช่วงชอได้

## 2) การขยายผู้สืบทอดกลุ่มใหม่

นอกจากนั้น ในการวิจัยชิ้นนี้ยังพบว่า การจะปล่อยให้กลุ่มศิลปินช่างซอ ซึ่งนับวันจะลดจำนวนลง เป็นผู้ทำหน้าที่ในการสืบทอดอยู่กลุ่มเดียวนั้น อาจไม่เพียงพอและไม่ทันการณ์ ดังนั้น นอกจากกลุ่มศิลปินช่างซอซึ่งทำหน้าที่โดยตรงในการสืบทอดแล้ว ยังมีกลุ่มผู้ที่น่าจะเป็นผู้สืบทอดกลุ่มใหม่ได้ ที่ถึงแม้จะไม่ได้เป็นกลุ่มที่คลุกวงในโดยตรง แต่ก็ไม่ถึงกับเป็น คนนอก ซึ่งกลุ่มผู้ที่สามารถทำหน้าที่สืบทอดกลุ่มใหม่ ได้แก่ กลุ่มครูผู้ชำนาญการด้านดนตรีพื้นเมืองในสถาบันการศึกษาระดับท้องถิ่น เนื่องจากครูผู้สอนด้านศิลปวัฒนธรรมหรือดนตรี โดยเฉพาะดนตรีพื้นเมืองกลุ่มนี้ เป็นผู้ที่มักทะลุพื้นฐานทางดนตรีที่ได้อยู่แล้ว มีความรู้ ความเข้าใจในหลักวิชาการ และเห็นคุณค่าให้ศิลปวัฒนธรรมท้องถิ่น และเนื่องจากปัจจุบันเด็กและเยาวชนส่วนใหญ่จะใช้เวลาอยู่ในสถานการศึกษา ทั้งการเรียนและกิจกรรมเสริมหลักสูตร ซึ่งครูผู้สอนในระบบสถานศึกษา จะมีโอกาสได้สอนและใกล้ชิด จึงจะมีส่วนสำคัญต่อการปลูกฝัง ค่านิยมและทัศนคติที่ดีต่อวัฒนธรรมพื้นบ้านให้แก่เด็กและเยาวชน ซึ่งถ้าครูผู้สอนกลุ่มนี้ ได้รับการส่งเสริมและสนับสนุน ก็จะเป็นพลังสำคัญต่อการสืบทอดเพลงซออย่างต่อเนื่องและยั่งยืนต่อไป

ดังนั้นการสืบทอดเพลงซอจึงไม่ได้มุ่งเน้นเฉพาะช่างซอเท่านั้น โดยการสืบทอดผู้ชม ที่สร้างผู้ชมรุ่นใหม่ในสถานศึกษาที่มีความสนใจในดนตรีพื้นเมือง แล้วค่อยพัฒนาขึ้นไปจนร้องเพลงซอได้ กล่าวคือ เป็นการสืบทอดในองค์ประกอบที่มีชีวิตในกระบวนการสื่อสาร โดยอาจต้องเปิดโอกาสให้คนกลุ่มใหม่ๆ เข้ามามีส่วนร่วมในการสืบทอดมากขึ้น จะได้ไม่ถูกตัดตอนหรือขาดช่วงไป

### 9.2.4 สื่อการแสดง - สื่อวัตถุ - สื่อพิธีกรรม สามสัมพันธ์ที่ยึดโยงการสืบทอด

แบบแผนการกระทำบางอย่างที่เรียกว่า “พิธีกรรม” เป็นสื่อที่มนุษย์ในแต่ละวัฒนธรรมเลือกสรรและสมมุติขึ้น เพื่อนำไปสู่การประจักษ์ถึงการดำรงอยู่ของสิ่งที่สูงส่งยิ่งใหญ่ และมีพลังเหนือกว่ามนุษย์ ซึ่งในพิธีกรรมมักมีเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับศาสนาและระบบความเชื่อต่างๆของมนุษย์ ที่ถูกกล่อมเกลามาให้ถือปฏิบัติในแต่ละสังคม ซึ่งการศึกษาแนวทางมนุษยวิทยาเมื่อศตวรรษที่ 19 ได้ให้ความสนใจปรากฏการณ์ของโลกศักดิ์สิทธิ์กับโลกสามัญในชีวิตทางสังคมของมนุษย์ โดยได้พัฒนารอบการอธิบายการดำรงอยู่ของสองด้านของชีวิตนี้มาตลอด เป็นมโนทัศน์หลักในการพิจารณาระบบความเชื่อและศาสนาในสังคม

ในการศึกษาด้านนิเทศศาสตร์ กาญจนา แก้วเทพ (2553) ได้แบ่งสื่อพื้นบ้านเป็น 3 ประเภท ได้แก่ สื่อพิธีกรรม สื่อวัตถุ และสื่อการแสดง เพื่อง่ายต่อการทำความเข้าใจและการศึกษา แต่ในโลกแห่งความเป็นจริงสื่อพื้นบ้านทั้งสามประเภทไม่ได้แยกจากกันอย่างเด็ดขาด แต่ช่วยเหลือเกื้อกูลแอบอิงกัน โดยระยะแรกของเพลงพื้นบ้านนั้น จะเน้นเป็นส่วนหนึ่งของพิธีกรรมพื้นบ้านเพื่อ



ก่อให้เกิดความเจริญงอกงามในการดำเนินชีวิต ต่อมาเมื่อความเชื่อของคนในสังคมเปลี่ยนแปลงไป ความเข้าใจต่อความหมายดั้งเดิมก็แปรเปลี่ยนเป็นเพลงที่ร้องเล่นสนุกตามประเพณีแต่เพียงอย่างเดียว จากบทบาทซึ่งเคยเป็นส่วนหนึ่งของพิธีกรรม เหลือเพียงบทบาทในด้านการบันเทิง เป็นการละเล่นที่สังคมจัดขึ้นเพื่อรวมกลุ่มสมาชิกในสังคม และเพื่อย้ำความสัมพันธ์ของกลุ่ม ซึ่งผลการศึกษาจากงานวิจัยชิ้นนี้เป็นข้อสนับสนุนแนวคิดเบื้องต้น โดยพบว่าการที่เพลงซอยังคงสืบทอดมาได้จนถึงปัจจุบัน ส่วนสำคัญมาจากการยังคงเป็นสื่อการแสดงที่ใช้ประกอบพิธีกรรมสำคัญต่างๆ ของชาวล้านนา ทั้งงานบุญตามประเพณี และงานสำคัญทางศาสนา ทำหน้าที่ให้ทั้งสาระและความบันเทิงอย่างสมดุล ซึ่งเป็นความสามารถในการตอบสนองของสื่อพื้นบ้านเพลงซอที่สถาบันแบบใหม่ยังไม่สามารถทดแทนได้ โดยช่างซออยู่ในฐานะเป็นผู้เชื่อมโยงระหว่างโลกศักดิ์สิทธิ์ (Sacred World) และโลกมนุษย์ (Secular World) บนความเชื่อที่เป็นกรอบควบคุมวิถีชีวิตของชาวล้านนา ช่างซอในสมัยก่อนจึงสามารถสร้างบารมีหรือความเลื่อมใส (Charisma) มีผลต่อการทำให้เพลงซอมีความสำคัญต่อวิถีชีวิตของชุมชนสืบมา แม้เพลงซอจะไม่มีสิ่งยึดเหนี่ยวจิตใจในลักษณะมีสัญลักษณ์ของศักดิ์สิทธิ์แฝงเร้นอยู่ในตัวสื่อด้วย เหมือนดังที่สื่อพื้นบ้านประเภทการแสดงอื่นๆ ที่ได้ศึกษามา ไม่ว่าจะเป็น “เท่งตุ๊ก” (สุชาดา พงศ์กิตติวิบูลย์, 2551) ที่มีความเชื่อเรื่องเจ้าพ่อเขาแหลม/ผี/การแก้บน และเพลงโคราชที่มีความเชื่อเรื่องย่าโม (ทิพย์พชร กฤษสุนทร, 2552) เป็นที่ยึดเหนี่ยวจิตใจ ซึ่งจากความเชื่อยังคงทำให้มีการสืบทอดผ่านพิธีกรรมที่แสดงถึงการเคารพนับถือสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ภูติผีปีศาจ ผีบรรพบุรุษอย่างเหนียวแน่นสืบมา ทำให้ภาพโลกศักดิ์สิทธิ์ จึงเป็นเสมือนภาคหนึ่งของโลกสามัญ เป็นเสมือนสองด้านของเหรียญอันเดียวกัน ที่สำคัญยิ่งในการดำรงอยู่อย่างเป็นกลุ่ม

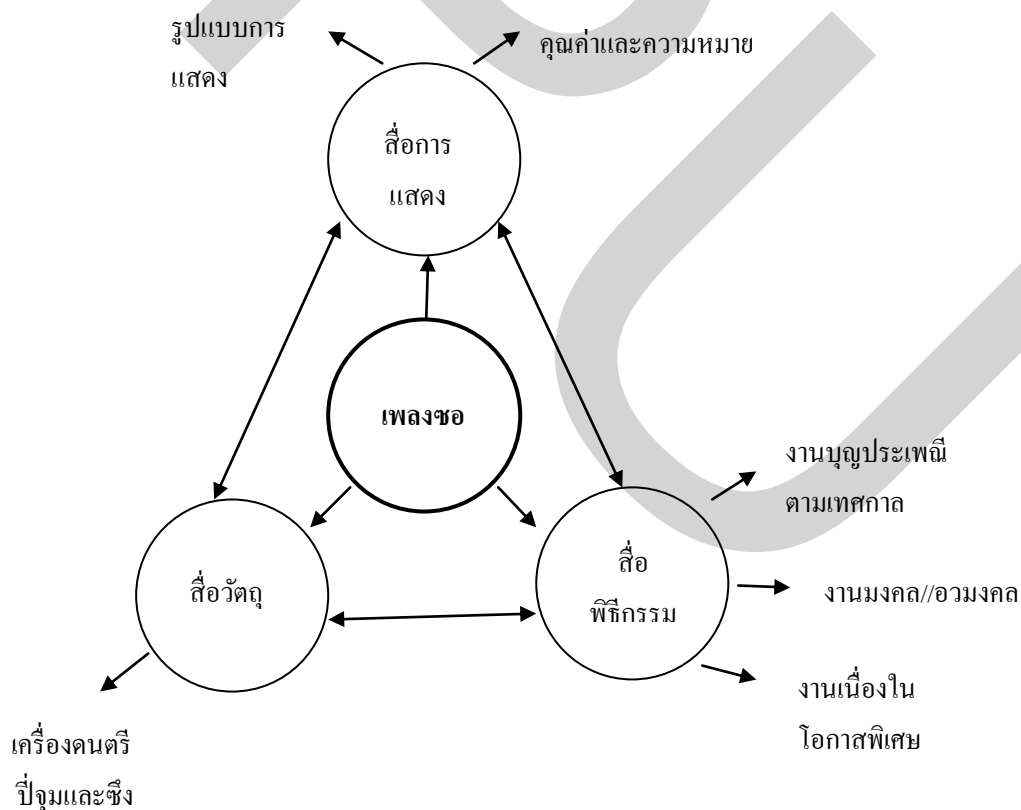
โดยจากการวิเคราะห์มิติทางโลกของเพลงซอ ได้แก่ การเป็นส่วนหนึ่งของวิถีชีวิตของชาวบ้าน ที่แสดงถึงความเป็นปุถุชน มีรัก โลภ โกรธ หลง โดยเฉพาะเรื่องโลกียะ ส่วนที่เป็นรูปแบบแสดงภายนอก ประกอบด้วย การแสดง การฟ้อน ดนตรี ความไพเราะของเสียงเพลงที่ทำให้ความสนุกสนาน เนื้อร้องเกี่ยวพาราตี สองแง่สองง่าม ขณะที่มิติทางธรรม จะเป็นความสำคัญที่เกี่ยวข้องกับการประกอบพิธีกรรมสำคัญต่างๆ ของชาวล้านนา ทั้งงานบุญตามประเพณี และงานสำคัญทางศาสนา ในความหมายที่เป็นนามธรรม เช่น ความเชื่อและศรัทธาในพุทธศาสนา การเคารพครูซอผ่านพิธีกรรม ซึ่งทำให้สื่อการแสดงซอมีความศักดิ์สิทธิ์ เกี่ยวข้องกับมิติด้านจิตวิญญาณ สอดคล้องกับงานที่ศึกษาสื่อการแสดงโนราของภาคใต้ทั้งมิติทางโลกและมิติทางธรรม (จรรย์สมร แก้วสุข, 2549; โสภา ชายเกตุ, 2542; เขียรชัย อิศรเดช, 2542; โอภาส อิศโม, 2544) ที่พบจุดร่วมว่าโนรามีความสัมพันธ์ระหว่างสื่อพิธีกรรมกับสื่อการแสดงอย่างแทบเป็นเนื้อเดียวกัน และมีมิติทางธรรมค่อนข้างชัดเจน นอกจากนี้ ยังได้ผลการวิจัยเป็นไปในแนวทางเดียวกับงานของพิพัฒน์พงศ์ มาศิริ (2549) ที่ศึกษาป่าดงหน้องในจังหวัดเชียงใหม่ พบว่า มีความสัมพันธ์กับสื่อ

ประเพณีหรือสื่อพิธีกรรมของชุมชนในฐานะที่เป็นพื้นที่/ช่องทางของการแสดง เป็นส่วนหนึ่งในการแห่ประ โคมของงานทางพุทธศาสนาและพิธีกรรมต่างๆ ไม่ว่าจะเป็น พิธีกรรมเกี่ยวกับการนับถือผี พิธีกรรมทางพุทธศาสนาและพิธีกรรมในการดำรงชีวิต ทำให้ป่าดงยังคงเป็นสิ่งวัตถุที่สำคัญในสื่อพิธีกรรม

นอกจากนี้ การทำงานวิจัยเพลงขอพบว่า เครือข่ายระหว่างช่างซอกกับผู้ชมที่ไปอาชีพชีพ และพักอาศัยต่างถิ่นมีความแน่นแฟ้น ซึ่งทุกปีจะมีการว่าจ้างคณะซอก ไปแสดงขอในงานบุญประเพณีของชาวเหนือที่จัดขึ้นในต่างถิ่น ทำให้ยิ่งเห็นถึงความสำคัญของเพลงขอต่องานพิธีกรรม การสร้างบรรยากาศและสัญลักษณ์ในพิธี ที่ช่วยสร้างความรู้สึกร่วมกัน การเกิดสำนึกในความเป็นท้องถิ่นร่วมกัน โดยในอนาคตการปรับรูปแบบการผสมผสานระหว่างวัฒนธรรมเก่าและวัฒนธรรมใหม่ยังเป็นสิ่งจำเป็นสำหรับผู้สืบทอดทั้งผู้ส่งสารและผู้รับสารรุ่นใหม่ เมื่อสื่อการแสดงเพลงขอมีความเกี่ยวพันกับพิธีกรรม ความเชื่อทางพุทธศาสนา และขนบธรรมเนียมประเพณีของคนในท้องถิ่น ซึ่งตราบใดที่ประเพณี วัฒนธรรมเดิมยังคงอยู่ รูปแบบการแสดงเพลงขอแบบดั้งเดิมก็น่าจะยังคงอยู่ด้วย และด้วยคุณลักษณะของสื่อการแสดงที่เป็นสื่อในเชิงรุก มีความสัมพันธ์กับสื่อพิธีกรรม คือการเข้าไปผูกพันกับพื้นที่สาธารณะในชุมชน ทำให้สื่อการแสดงพื้นบ้านกลายเป็นส่วนหนึ่งของ “ชนบท” หรือธรรมเนียมที่ขาดไม่ได้เวลาที่มีการประกอบพิธีกรรม และสื่อประเพณีพิธีกรรมจะโดดเด่นในแง่ของการสร้างความรู้สึกร่วมกันจากสมาชิกในชุมชนได้ดีกว่าสื่อการแสดงที่คนในชุมชนมักจะคิดว่าเป็นสมบัติส่วนตัวของกลุ่มนักแสดงเท่านั้น (สุชาดา พงศ์กิตติวิบูลย์ อ้างถึงใน กาญจนา แก้วเทพ และคณะ, 2553) นอกจากนี้งานวิจัยของคำรวิ การควรคิด (2551) ที่ศึกษาหนังใหญ่วัดบ้านดอน จ.ระยอง ยังพบความสัมพันธ์อย่างแน่นแฟ้นของสื่อการแสดงและสื่อพิธีกรรมที่สอดคล้องกับเพลงขอ คือ ก่อนการแสดงต้องมีพิธีกรรมต่างๆ นับตั้งแต่การทำโรง ไหว้ครู จนถึง การแสดง การทำโรงหนัง นายโรงจะต้องทำน้ำมนต์ธรรมิสารนำมาประพรมที่ขูดหลุมก่อนว่าคาถาเพื่อก่อให้เกิดขวัญและกำลังใจของศิลปิน แสดงถึงความบนอบต่อครู ที่มีความหมายลึกซึ้งกว่าคำว่าครู เป็นทั้งผู้ถ่ายทอดความรู้ และยังมีอิทธิฤทธิ์ในการให้คุณให้โทษแก่ศิลปิน ซึ่งเพลงซอก่อนขึ้นแสดงบนพามก็จะมีการบูชาครู อย่างน้อยก็ต้องมีสุรา ที่ช่างซอกจะนำมาดื่ม และบริเวณจุดที่สำคัญบนใบหน้า 5 จุด ประกอบด้วย หน้าผาก แก้ม คาง และลิ้น เพื่อให้การซอลิ้นไหล และอาจนำไปประพรมบริเวณรอบพามเพื่อป้องกันภัยอันตราย เป็นการแสดงการเคารพครู อีกทางหนึ่งด้วย ดังนั้นอาจกล่าวได้ว่าการนำสื่อการแสดงไปผูกพันกับสื่อประเพณีพิธีกรรม การขยายผู้เข้ามามีส่วนร่วมในการบริหารจัดการสื่อพื้นบ้านและการนำเสนอบทบาทที่ซ่อนเร้นในด้านความกตัญญูให้โดดเด่นมากขึ้น และ เนื่องจากเพลงขอเกี่ยวข้องกับสื่อประเพณี/พิธีกรรม อย่างแนบแน่น ทำให้เห็นภาพการปรับแบบประสมประสานสอดคล้องกับงานของลัดดา จิตตศุตตานนท์ (2552) ที่ศึกษาการวิเคราะห์การ

สื่อสารเชิงวัฒนธรรมเพื่อการดำรงอยู่และสืบทอดประเพณีอันดี ซึ่งพบการปรับตัวผสมผสาน พิธีกรรมให้เข้ากับสภาพของยุคสมัยที่เป็นอยู่ในปัจจุบัน จึงเป็นการยืนยันให้เห็นว่า การเลือกสืบทอดวัฒนธรรมให้ยืนยาวผ่านกระบวนการผลิตซ้ำทางวัฒนธรรมมาหลายยุคสมัยนั้น มีการเลือกสรรคุณลักษณะที่ได้รับการบันทึกให้คงอยู่ (Lived Culture) แม้จะปรับเปลี่ยนรูปแบบไปตามอิทธิพลจากวัฒนธรรมภายนอกก็ตาม

ในส่วนของ“สื่อวัตถุ”นั้น จากการที่เพลงขอต้องแสดงโดยมีเครื่องดนตรีประกอบ ซึ่งได้แก่ “ปี่จุมและซิ่ง” ซึ่งเป็น สื่อวัตถุที่แสดงอัตลักษณ์บ่งบอกถึงความเป็นสื่อวัฒนธรรมล้านนาอีกประการหนึ่ง โดยเฉพาะการแสดงขอแบบดั้งเดิมที่ขาดมิได้ ดังนั้น ปี่จุมและซิ่ง จึงมีความสัมพันธ์กับการแสดงขออย่างใกล้ชิด ซึ่งไปในแนวทางเดียวกับผลการศึกษาของคูสิต รัชทอง (2539) ที่พบว่าการแสดงหนังตะลุง เกี่ยวข้องกับสื่อวัตถุ เช่น ตัวหนัง เครื่องดนตรี เครื่องประกอบการแสดง ซึ่งแนวทางการอนุรักษ์และพัฒนาหนังตะลุงนั้น นายหนังต้องสนใจทั้งการสืบทอดการเชิดและการสืบทอดสื่อวัตถุที่เป็นตัวหนัง เครื่องดนตรี และเครื่องประกอบการแสดงด้วย ดังนั้นจากการศึกษาเพลงขอ สามารถเห็นภาพความสัมพันธ์แบบ “ยึดโยง” ระหว่าง สื่อการแสดง สื่อพิธีกรรม และสื่อวัตถุ ได้ดังภาพ



ภาพที่ 9.7 ภาพแสดงความสัมพันธ์ของสื่อการแสดงกับสื่อวัตถุและสื่อพิธีกรรมของเพลงขอ

อาจกล่าวได้ว่า การที่สื่อการแสดงพื้นบ้าน เกี่ยวข้องกับสื่อวัตถุที่ใช้ประกอบการแสดง และไปผูกเข้ากับสื่อประเพณีอย่างแนบแน่น รวมทั้งการขยายผู้เข้ามามีส่วนร่วมในการบริหารจัดการสื่อพื้นบ้านและการนำเสนอบทบาทที่ซ่อนเร้น (Latent Function) ให้โดดเด่นมากยิ่งขึ้น จึงควรนำเสนอให้ชุมชนเห็นความสำคัญในบทบาทสามเส้าดังกล่าว โดยถ้าเป็นสื่อการแสดง ผู้ชมส่วนมากจะมีส่วนร่วมในการรับชมมากกว่าจะมีส่วนร่วมในการเป็นผู้ส่งสาร ในขณะที่สื่อประเพณีนั้น แทบทุกคนในชุมชนต่างสามารถมีส่วนร่วมในการสร้างสรรค์/ผลิตซ้ำสื่อประเพณีเป็นอย่างดี จึงเป็นการส่งเสริมซึ่งกันและกันได้ นอกจากนี้ ลักษณะเนื้อหาต้องมีการประยุกต์ให้ทันสมัยเข้ากับเหตุการณ์ เพื่อสร้างความสนใจให้แก่ผู้ชม แม้อาจเป็นเรื่องของการอบรมสั่งสอนตามหลักทางธรรมและแนวทางพุทธศาสนา แต่ควรมีการนำมาปรับแต่งใหม่ให้ฟังเข้าใจง่ายขึ้น โดยยึดบริบทของปัจจุบัน ก็จะทำให้การสืบทอดวัฒนธรรมพื้นบ้านคงอยู่ต่อไป

#### 9.2.5 ความเป็นสื่อขนาดกลางระดับจังหวัดที่มีคุณลักษณะความเป็นสื่อท้องถิ่น (Local Media) สูง

การศึกษาสื่อพื้นบ้านที่ผ่านมา ปัจจัยที่สำคัญประกอบการพิจารณาอีกประการหนึ่ง ซึ่งมีผลต่อการปรับตัว ได้แก่ขนาดของสื่อพื้นบ้านนั้นๆ ที่แบ่งได้ 3 ระดับ คือ สื่อพื้นบ้านขนาดใหญ่ ระดับภูมิภาค เช่น หมอลำ โนรา หนังตะลุง ส่วนขนาดกลาง เช่น เพลงโคราช และระดับเล็ก เช่น เท่งต๊ก หรือ พิธีแข่งชะนาม เป็นต้น

แม้เพลงซอจะเป็นสื่อที่แสดงอัตลักษณ์ของชาวล้านนา ครอบคลุมพื้นที่ 8 ภูมิภาคเหนือตอนบน แต่การแสดงเพลงซอในแต่ละจังหวัดก็จะมีอัตลักษณ์เฉพาะของชุมชน (Area-Based) แตกต่างกัน ซึ่งพบว่าเพลงซอในบริบทจังหวัดเชียงรายมีความเป็นสื่อท้องถิ่นสูง เมื่อเทียบกับเพลงซอในจังหวัดอื่น เช่น จังหวัดเชียงใหม่ หรือเพลงซอของจังหวัดน่านที่เป็นที่รู้จักอย่างกว้างขวางมากกว่า โดยเฉพาะใน ยุคซอปะทะสื่อมวลชน ที่อิทธิพลสื่อเข้ามาครอบงำในพื้นที่ภาคเหนือ ในลักษณะอุตสาหกรรมวัฒนธรรม (Cultural Industry) โดยการที่ช่างซอของจังหวัดเชียงราย ไม่ได้เข้าสู่สายพานการผลิตในระบบอุตสาหกรรมนั้น หากมองในเชิงธุรกิจ เนื่องจากพบว่า อาจไม่คุ้มค่ากับการลงทุนผลิตหรือการสร้างมูลค่าเพิ่ม เหมือนสื่อพื้นบ้านขนาดใหญ่ สอดคล้องกับการศึกษาของสมฤทธิ์ ลือชัย (2534) ที่ศึกษาเพลงซอเมื่อ 20 กว่าปีที่ผ่านมาในมิติของผู้ส่งสารคือ ช่างซอ ซึ่งพบว่า ในช่วงที่เทคโนโลยีทางการสื่อสารและสื่อมวลชนเข้ามาแพร่หลายในเมืองไทย ได้ส่งผลกระทบต่อเพลงซอไม่น้อย โดยช่างซอที่มีชื่อเสียงในช่วงนี้ มักจะถูกจ้างให้อัดแผ่นเสียง โดยมีห้าง ต. เจ็กชวน เป็นสปอนเซอร์รายใหญ่ แต่จากการเก็บข้อมูลของผู้วิจัยไม่พบว่าช่างซอในจังหวัดเชียงรายที่ได้มีโอกาสไปอัดแผ่นเสียงที่กรุงเทพฯเลย ส่วนใหญ่จะได้รับอิทธิพลจากสื่อวิทยุในท้องถิ่น และมีโอกาสไปชอออกอากาศทางสถานีโทรทัศน์ท้องถิ่นเป็นครั้งคราวเท่านั้น

แสดงถึงการไม่ได้รับผลกระทบจากอุตสาหกรรมสื่อเท่าใดนัก ซึ่งผู้วิจัยตั้งข้อสังเกตว่าเพลงซออาจมีลักษณะคล้ายเพลง โคราช เนื่องจากงานวิจัยของทิพย์พฐ กฤตสุนทร (2552) ที่วิเคราะห์การปรับตัวของสื่อพื้นบ้านขนาดกลางอย่างเพลงโคราช จังหวัดนครราชสีมา พบว่าเพลงโคราชซึ่งเป็นสื่อขนาดกลางประจำเฉพาะพื้นถิ่นโคราช มีภาษาถิ่นโคราชใช้เป็นตัวของตัวเองที่เป็นอัตลักษณ์ สามารถแยกตัวออกจากชาวไทยภาคกลางหรือชาวอีสานได้ อาจเป็นอุปสรรคในการขยายช่องทางการสื่อสารไปสู่ระดับมวลชน แต่ด้วยความเป็นท้องถิ่นสูง (Local Culture) กลับเป็นลักษณะเด่นที่ทำให้ตัวสื่อสามารถปรับประยุกต์โดยพลิกมุมมาเป็นอำนาจในการต่อรองได้ ซึ่งอาจจะเช่นเดียวกับเพลงซอ แม้โดยภาพรวมเพลงซอล้านนาอาจจะคูมีแนวโน้มกลายพันธุ์ แต่หากเจาะจงมาเฉพาะระดับจังหวัดแล้ว มีตัวแปรอีกหลายอย่างที่กลับทำให้ซอเชิงรายปะทะกับโลกภายนอกได้ ไม่ว่าจะเป็นเรื่องของคุณลักษณะเฉพาะของการซอด้วยภาษาคำเมืองท้องถิ่น สำเนียงเชิงราย เนื้อหาที่ยังคงบอกเล่าถึงบริบทท้องถิ่น และการพยายามรวมตัวกันก่อตั้งสมาคมช่วงปีชงระดับจังหวัด เพื่อสร้างอำนาจในการต่อรองในเวทีทางวัฒนธรรมทั้งภาครัฐและเอกชน โดยกระบวนการปรับตัวและต่อรองของเพลงซอที่แม้อำนาจในการต่อรองของช่างซอจะลดลง เนื่องจากต้องปรับเปลี่ยนให้ตอบสนองรสนิยมของผู้ชม แต่ส่วนใหญ่เป็นการต่อรองในลักษณะเกื้อกูล ทำให้เพลงซอเชิงรายจึงไม่ถึงขั้นสูญหายหรือกลายพันธุ์ไปจนไม่เหลือรูปแบบเดิม

ซึ่งเมื่อพิจารณาจากปัจจัยภายนอก ได้แก่ อิทธิพลจากแนวคิดเรื่องการสื่อสารเพื่อการพัฒนาท้องถิ่นตามกระแสโลกาภิวัตน์ แม้ในระยะแรกที่ปะทะกับสื่อมวลชนนั้น พบว่า สื่อพื้นบ้านถูกลดบทบาทหรือถูกแทนที่ แต่ต่อมาก็เป็นที่ยอมรับว่า สื่อพื้นบ้านสามารถทำงานประสานกับสื่อมวลชนในการเป็นเครื่องมือพัฒนาท้องถิ่นได้ โดยสื่อพื้นบ้านยังคงสืบทอดและผลิตซ้ำ (Reproduction) อยู่ตลอดเวลาและการผลิตซ้ำบางครั้งก็อาจก้าวข้ามเข้าไปในพื้นที่ของสื่อมวลชนด้วย ซึ่งสื่อมวลชนเป็นสถาบันที่เพิ่งเกิดขึ้นในภายหลัง และการที่สื่อพื้นบ้านยังดำรงอยู่ได้นั้นเนื่องจากข้อจำกัดของสื่อมวลชน ที่เน้นการเข้าถึงกลุ่มผู้รับสารขนาดใหญ่และกระจัดกระจาย ทั้งนี้ตามความเชื่อที่ว่า มนุษย์ต้องการการสื่อสารหลายรูปแบบ รวมถึงการสื่อสารระหว่างบุคคลและการสื่อสารภายในกลุ่ม ซึ่งสื่อมวลชนไม่สามารถตอบสนองได้ และจะต้องแสวงหาจากสื่อพื้นบ้าน ดังที่กาญจนา แก้วเทพ (2554) ได้กล่าวไว้ว่าสื่อมวลชนและสื่อสมัยใหม่เป็นสื่อที่มาตัวเปล่า ไม่มีเนื้อหาและรูปแบบ ดังนั้น สื่อสมัยใหม่จึงนำรูปแบบและเนื้อหามาจากสื่อพื้นบ้าน และทั้งสื่อมวลชนและสื่อพื้นบ้านต่างมีข้อเด่นและข้อจำกัดในตัว จึงจำเป็นต้องพึ่งพาอาศัยกัน ดังนั้น อาจกล่าวได้ว่า ด้วยความที่เพลงซอของจังหวัดเชียงราย มีคุณลักษณะความเป็นสื่อขนาดกลางระดับจังหวัดที่มีความเป็นสื่อชุมชนสูง มีอัตลักษณ์เฉพาะที่เหมาะสมกับชุมชน ซึ่งคนนอกวัฒนธรรม ไม่อาจเข้าถึงและสัมผัสได้ จะดำเนินการใดๆ จึงไม่เต็มที่ และแม้จะต้องมีการปรับตัวก็สามารถปรับประยุกต์โดย

ยังคงรูปแบบบางอย่างที่เป็นอัตลักษณ์ไว้ โดยกาญจนา แก้วเทพและสมสุข หินวิมาน (2551) ได้กล่าวไว้ว่า ความหลากหลายของสื่อพื้นบ้านและความจำกัดในแง่ประเภทของสื่อมวลชนนั้นเกิดมาจากแหล่งกำเนิดของตัวสื่อ เนื่องจากแหล่งกำเนิดของสื่อพื้นบ้านมีลักษณะกระจายตัว (Decentralized) แตกต่างกันไปในแต่ละท้องถิ่น (Localized) ในขณะที่สื่อมวลชนมีกลุ่มผู้ผลิตแหล่งกำเนิดแบบรวมศูนย์ และมีแบบแผนที่เป็นมาตรฐาน โดยสื่อการแสดง แม้จะเป็นสื่อประเภทเดียวกัน แต่เมื่อไปผลิตในต่างถิ่นต่างที่ จะมีการปรับปรนให้เข้ากับพื้นที่จนสะท้อนความเป็นท้องถิ่นนั้น สอดคล้องกับงานของซุมเดช เดชภิมล (2531) ที่ศึกษาสื่อพื้นบ้าน “หนังสือประโมทัย” ในจังหวัดร้อยเอ็ด ที่แม้จะได้รับอิทธิพลต้นแบบจากหนังสือตระกูลมาจากพื้นที่ภาคใต้และภาคกลาง แต่เมื่อมีการนำมาแสดงที่จังหวัดร้อยเอ็ด ซึ่งอยู่ในภาคตะวันออกเฉียงเหนือ/ภาคอีสาน ก็มีการใส่ทำนองร้องแบบหมอลำที่เป็นภาษาอีสานเข้าไป แม้ว่าบทเจรจาของตัวหลักจะเป็นภาษากลาง แต่ตัวตลก เสนาและบริวารใช้ภาษาถิ่นในการเจรจา การแสดงแบบหมอลำหมู่ การใช้แคนซึ่งเป็นเครื่องดนตรีภาคอีสานเพิ่มเข้ามา ซึ่งทำให้หนังสือตระกูลจากท้องถิ่นภาคใต้กลายเป็นหนังสือประโมทัยที่มีเอกลักษณ์สะท้อนความเป็นท้องถิ่นของตนอย่างชัดเจนขึ้น ซึ่งเพลงขอของเซียงรายก็จะมีเอกลักษณ์ของตนในด้านสำเนียงของภาษาคำเมืองที่ขบร้องและเสียงที่มาจากเครื่องดนตรีที่มีการออกแบบให้เหมาะกับระดับของเสียงนั่นเอง

ดังนั้นผลที่ได้จากการวิจัย จึงทำให้เห็นว่า การที่สื่อพื้นบ้านยังคงมีอัตลักษณ์ความเป็นท้องถิ่น และมีจุดเด่นที่แตกต่าง ช่วยให้วัฒนธรรมพื้นบ้านเป็นเรื่องที่เกี่ยวข้องกับคนในวัฒนธรรมและในยุคทุนนิยมที่กระแสโหยหาอดีต (Nostalgia) สามารถใช้เป็นจุดขายในเชิงพาณิชย์ได้ จะทำให้เพลงขอของจังหวัดเซียงรายยังคงพอมีอำนาจในการต่อรองจากพลังภายนอกได้

#### 9.2.6 บทบาทหน้าที่เดิมต้องคงไว้-เพิ่มบทบาทหน้าที่ใหม่ให้เกื้อหนุนกัน

บทบาทหน้าที่ของสื่อพื้นบ้านมีการเปลี่ยนแปลงอย่างเป็นพลวัต (Dynamic) ไปพร้อมบริบททางสังคมตามกาลเวลา โดยพบว่า เพลงขอมีการปรับตัวขยายเพิ่มบทบาทหน้าที่ให้ยังคงมีความสำคัญและรับใช้ชุมชนมาโดยตลอด ทำให้เห็นว่าเพลงขอแม้จะเอนเอียงการทำหน้าที่ไปตามแรงผลักดันจากปัจจัยภายนอก ซึ่งอาจมีบทบาทหน้าที่เดิมที่สืบเนื่องมา หรือคลี่คลายการทำหน้าที่ไป แต่ไม่ปรากฏว่ามีหน้าที่ใดสูญหายไป และมีการเพิ่มบทบาทหน้าที่ใหม่ ขึ้นมา แสดงให้เห็นความสามารถในการพลิกมุมหน้าที่บางอย่างที่มีคุณค่าแต่แฝงเร้นไว้ให้กลายเป็นบทบาทหน้าที่ที่สร้างสรรค์ ซึ่งการขยายบทบาทหน้าที่มีส่วนเสริมสร้างรากของสื่อให้เพิ่มมากขึ้น เพื่อที่จะสามารถยึดเกาะและยืนหยัดต่อสู้กับความเปลี่ยนแปลงจากภายนอกได้

ซึ่งบทบาทหน้าที่ที่มีมาตั้งแต่ยุคดั้งเดิม ได้แก่ การเป็นปราชญ์ชาวบ้านที่ให้ทั้งความรู้และความบันเทิง ส่วนบทบาทใหม่ของช่างขอที่เพิ่มขึ้นในยุคขอปะทะสื่อมวลชน เช่น จากการ

เป็นนักสื่อสารเพื่อการพัฒนา นักโฆษณาประชาสัมพันธ์ โดยพบว่าที่ผ่านมามีศิลปินช่างชอผ่านการเรียนรู้และตระหนักในบทบาทหน้าที่ของตนเองมาโดยตลอด ซึ่งสอดคล้องกับงานของสมฤทธิ ลือชัย (2534) ที่ศึกษา ความตระหนักของช่างชอในบทบาทหน้าที่นักสื่อสารเพื่อการพัฒนา พบว่าช่างชอมีความตระหนักในบทบาทและเป็นนักสื่อสารเพื่อการพัฒนาในระดับสูง โดยจะมีการพัฒนาตนเองและปรับบทบาทหน้าที่ได้เหมาะสม จึงทำให้เห็นกระบวนการปรับตัวของช่างชอในฐานะผู้ส่งสารในระบบของสื่อพื้นบ้านมาตั้งแต่สมัยอดีตว่า เมื่อสถานการณ์เปลี่ยนแปลงไป ช่างชอมีการปรับเปลี่ยนบทบาทหน้าที่ เพื่อให้สามารถยังคงความสำคัญและทำหน้าที่รับใช้สังคมต่อไปได้

นอกจากนี้ ในสื่อพื้นบ้านภูมิภาคอื่นๆ เช่น หมอลำ ที่ประยูทธ วรรณอุดม และคณะ (2547) ศึกษาศักยภาพและกลยุทธ์การสื่อสารเพื่อการพัฒนาท้องถิ่นแบบสาระบันเทิงของหมอลำ ก็พบว่า หมอลำเข้าใจบทบาทหน้าที่ สามารถให้ความรู้ โดยใช้กลอนลำที่มีเนื้อหาด้านการพัฒนาสาระประโยชน์ เป็นการให้สาระโดยทำเป็นเรื่องตลก แทรกในช่วงลำ สามารถให้ข้อคิด คติเตือนใจ หรือการแต่งเรื่องราวเพื่อเป็นข้อคิดคติสอนใจ หรือสะท้อนภาพสังคม บอกเล่าตักเตือนด้วยวิธีการสนุกสนาน ดังนั้นจากผลการวิจัยที่ผ่านมา จึงเป็นการยืนยันได้ว่า ศิลปินพื้นบ้านมีความเข้าใจและสามารถแสดงบทบาทได้อย่างมีประสิทธิภาพ

เนื่องจากยุคสมัยเปลี่ยนไป ส่งผลต่อการปรับตัวด้านบทบาทหน้าที่ ซึ่งข้อค้นพบที่ได้จากการวิจัยชิ้นนี้ คือในบทบาทหน้าที่มีการปรับเปลี่ยนขึ้นมา ตามยุค โดยยุคชอปะทะสื่อมวลชนนั้น บทบาทระดับบุคคลก็จะเพิ่มบทบาทการเป็นนักโฆษณาและนักประชาสัมพันธ์ รวมทั้งนักการสื่อสารเพื่อการพัฒนาท้องถิ่นให้กับหน่วยงานภาครัฐ และใน ยุคชอแบบประยุกต์ คือมีบทบาทหน้าที่ใหม่ของศิลปินช่างชอ คือการเป็นนักส่งเสริมภาพลักษณ์ รวมถึงการใช้เพลงชอเป็นสื่อท้องถิ่นในการแสดงอัตลักษณ์ล้านนาเพื่อประโยชน์ด้านธุรกิจหรือการท่องเที่ยว และเป็นใช้เป็นกุศโลบายเพื่อป้องกันกลุ่มเสี่ยงในเด็กและเยาวชน เพิ่มเข้ามาอีกด้วย

ดังนั้นกล่าวได้ว่า บทบาทของสื่อพื้นบ้านมีการปรับเปลี่ยนไปตามความนิยมของยุคสมัย สื่อพื้นบ้านที่ดำรงอยู่ได้ควรสามารถปรับตัวด้านบทบาทหน้าที่ โดยรักษามรดกหน้าที่ที่ต่อเนื่อง รวมถึงขยายบทบาทหน้าที่ใหม่ที่ตอบสนองความต้องการของชุมชน หรือการมีบทบาทต่อชุมชนที่หลากหลาย (Multi-function) รวมถึงการสร้าง ความหมายอาจเปลี่ยนจากการเป็นสื่อที่รับใช้ชุมชนไปสู่การประกอบสร้างความหมายใหม่ให้เป็นที่แสดงอัตลักษณ์ล้านนาเพื่อการส่งเสริมการท่องเที่ยว ดังตัวอย่างงานวิจัยของศดานันท์ แคนยุกต์ (2552) ที่ศึกษาการสื่อสารกับการสืบทอดและการปรับตัวของสื่อพื้นบ้านติโปน:ศึกษากรณีชุมชนบ้านไสหมาก ต.ท่าแค อ.เมือง จ.พัทลุง พบว่าเมื่อการติโปนได้ถูกหยิบยกให้เป็นสัญลักษณ์หนึ่งของจังหวัด โดยอาศัยมิติด้านเศรษฐกิจและความทันสมัยมาสนับสนุน จึงมีการปรับเปลี่ยนรูปแบบเพื่อทำหน้าที่เป็นส่วนหนึ่งของการ

ประชาสัมพันธ์ ทำให้โพนห่างจากสถาบันศาสนา การสร้างมาตรฐาน (standardization) เพื่อให้โพนกลายเป็นสินค้าทางวัฒนธรรมเพื่อประชาสัมพันธ์ด้านการท่องเที่ยว การปรับตัวส่งผลต่อกระบวนการสืบทอด ในแง่ความหมายหรือคุณค่าของการตีโพนก็ได้ถูกปรับเปลี่ยนไป เป็นการรี้อความหมายเดิมออกไปและใส่ความหมายใหม่เพิ่มเข้ามา (redefinition) ทำให้การตีโพนคงไว้แต่รูปแบบ แต่เกิดความคิดพึ้นในเนื้อหา รวมถึงงานของขนิษฐา นิลผึ้ง (2549) ที่ศึกษาบทบาทหน้าที่ของสื่อพื้นบ้านเมืองเพชร พบว่าสื่อวัตถุพื้นบ้านอย่างปูนปั้นสามารถทำหน้าที่สะท้อนอัตลักษณ์ตัวตนของคนเมืองเพชร หน้าที่ในการฝึกฝนอบรมบ่มเพาะผู้คน หน้าที่ในการธำรงรักษาพุทธศาสนา และหากพิจารณาในมิติของกาลเวลา ยังพบว่า ตัวสื่อมีการปรับเปลี่ยนบทบาทหน้าที่ใหม่ด้วย ไม่ว่าจะเป็น การปรับตัวด้านหน้าที่ที่คลี่คลาย อาทิ หน้าที่ในการสร้างอาชีพขึ้นใหม่ซึ่งแตกต่างจากอาชีพเดิม หน้าที่เป็นเครื่องประดับตกแต่งสถานที่ที่นอกเหนือจากวัดและวัง หรือการปรับตัวด้านการเพิ่มบทบาทหน้าที่ใหม่ อาทิ หน้าที่ด้านการท่องเที่ยว หน้าที่เป็นของที่ระลึก หน้าที่เป็นเนื้อหาในหลักสูตรการเรียนการสอนในสถานศึกษา เป็นต้น

อย่างไรก็ดี การที่เพลงขอต้องปรับบทบาทหน้าที่เมื่อแสดงผ่านสื่อมวลชน หรือสื่อใหม่ โดยต้องระมัดระวังการใช้คำพูดในเนื้อหาการแสดง หรือการใช้กิริยาที่อาจสื่อไปในลามกอนาจาร เนื่องจากอาจไม่เหมาะสมกับผู้รับสารที่เป็นลักษณะมวลชนที่มีความหลากหลายทุกเพศทุกวัย ทำให้บทบาทหน้าที่ที่เคยบ่งบอกถึงเสน่ห์ของเพลงขออย่าง บทเกี่ยวพาราสีในเชิงชู้สาว โดยอาจใช้คำลามกอนาจาร ซึ่งเคยเป็นวิถิชุมชนหายไป ดังที่งานของกนิษฐา เทพสุด (2550) ที่ศึกษาการปรับประสานสื่อพื้นบ้านลิเกให้เข้ากับสื่อโทรทัศน์ พบว่าลิเกต้องมีการปรับตัวมากกว่าสื่อโทรทัศน์ โดยเฉพาะการระมัดระวังเรื่องของการใช้ภาษาและกิริยาท่าทางที่ไม่สุภาพ ส่งผลต่อการลดบทบาทหน้าที่ที่เคยเป็นหน้าที่หลักของสื่อท้องถิ่นไป ซึ่งเมื่อพิจารณาตามวัตถุประสงค์ของสื่อพื้นบ้านที่ต้องการสะท้อนวิถีชีวิตและภูมิปัญญาล้านนาแล้ว อาจต้องมีการศึกษาให้ลึกซึ้งมากขึ้นในเรื่องบทบาทหน้าที่ของสื่อพื้นบ้านที่สื่ออื่นไม่อาจทดแทนได้ ดังข้อค้นพบจากงานของสุชาดา พงศ์กิตติวิบูลย์ (2551) ที่ศึกษาการสืบทอดสื่อพื้นบ้านเท่งต๊ก ซึ่งนอกจากพบบทบาทที่เพิ่มใหม่ คือบทบาทหน้าที่ด้านการสร้างอัตลักษณ์ให้แก่ชุมชนเพื่อดำรงศักดิ์ศรีของสื่อพื้นบ้านและศักดิ์ศรีของชุมชนแล้ว ยังได้นำเสนอบทบาทที่สำคัญมากกว่าหน้าที่อื่นๆ ที่สืบทอดกันมา คือบทบาทหน้าที่ “ด้านพิธีกรรมการแก้บน” ซึ่งเป็นบทบาทหน้าที่ต่อเนื่องจากอดีตจนถึงปัจจุบัน และ เป็นบทบาทที่มีความสำคัญ ที่สื่อสมัยใหม่ไม่สามารถทดแทนได้

สรุปได้ว่า จากการศึกษา พบการปรับตัวเพื่อสืบทอดบทบาทหน้าที่ของสื่อพื้นบ้านนั้น ดำเนินไปภายใต้บริบททางสังคมที่ปรับเปลี่ยนและส่งผลกระทบต่อชุมชนอย่างยากจะหลีกเลี่ยง โดยการที่สื่อพื้นบ้านเพลงขอยังคงดำรงอยู่และมีความสำคัญต่อชุมชน แสดงให้เห็นถึงการทำบทบาทหน้าที่



มาอย่างต่อเนื่อง แม้จะมีบางบทบาทที่คลี่คลายไปบ้าง แต่ก็ไม่ถึงกับหายไป และพบว่ามียุทธศาสตร์ใหม่เพิ่มขึ้นมาอีกด้วย รวมถึงการให้ความสำคัญต่อบทบาทหน้าที่ที่ไม่สามารถทดแทนได้ที่ยังคงมีความพยายามรักษาไว้นั่นเอง

### 9.3 บทสังเคราะห์ : แนวคิดใหม่ที่ค้นพบ

ข้อค้นพบใหม่ (New Finding) ที่ได้จากการศึกษาการปรับตัวเพื่อสืบทอดเพลงของจังหวัดเชียงราย สามารถนำมาขยายผลวิเคราะห์ข้อมูลในเชิงการสร้างทฤษฎีจากฐานราก (Grounded Theory) โดยแนวคิดที่ผู้วิจัยได้ค้นพบใหม่และน่าจะเหมาะสมที่สุดสำหรับอธิบาย ได้แก่ แนวคิด “สื่อการแสดงประเภทเพลงซอ” ที่มีลักษณะคล้าย “ต้นกระบองเพชร” ซึ่งทฤษฎีต้นกระบองเพชรมีที่มาจากการศึกษาเปรียบเทียบปรากฏการณ์ในยุคโลกาภิวัตน์สื่อ ที่สื่อมวลชน (Mass Media) และสื่อสมัยใหม่ (New Media) เข้ามามีอิทธิพลต่อวิถีชีวิตผู้คนมากขึ้น โดยสื่อเล็กๆ อย่างสื่อพื้นบ้านต้องเผชิญกับความท้าทายที่จะอยู่รอด สื่อพื้นบ้านที่ไม่สามารถยืนหยัดหรือปรับตัวให้เข้ากับยุคสมัยใหม่ได้ก็จะล้มหายตายจากไป แต่ที่น่าสนใจคือ สื่อพื้นบ้านเพลงซอ ยังคงสามารถดำรงอยู่ โดยเปรียบเทียบการปรับตัวของเพลงซอเสมือน การปรับตัวของต้นกระบองเพชร เนื่องจาก กระบองเพชร เป็นพืชชนิดหนึ่งที่สามารถปรับตัวให้ดำรงชีวิตอยู่ได้ ท่ามกลางสภาพแวดล้อมที่แปรปรวน เช่น ในทะเลทรายที่แห้งแล้งกันดาร มีพายุ และมีสัตว์กินพืช โดยต้นกระบองเพชรยังยืนต้นอยู่ได้ ไม่ล้มตาย ลักษณะต้นกระบองเพชรจะเก็บน้ำไว้ในลำต้น เพื่อใช้ตลอดระยะเวลาแห้งแล้งที่ยาวนาน จึงสามารถอยู่ในสภาพแวดล้อมที่ไม่เอื้ออำนวยได้ เป็นการรู้จักปรับตัวเพื่อดำรงชีวิตหรือการปรับเปลี่ยนใบให้เป็นหนาม เพื่อป้องกันตัวเองจากสัตว์กินพืช และลดการคายน้ำ รวมถึงการเป็นไม้ประดับได้อีกด้วย เปรียบเสมือนเพลงซอ สื่อวัฒนธรรมประจำท้องถิ่นที่ต้องพยายามยืนหยัดอยู่ในพื้นที่ของตน แม้จะต้องเผชิญกับสภาพแวดล้อมของกระแสโลกาภิวัตน์ที่เชี่ยวกราก แต่ก็สามารถปรับสภาพตัวเองให้ดำรงอยู่ได้ ซึ่งคุณลักษณะของแนวคิดสื่อการแสดงประเภทเพลงซอ ที่แตกต่างจากสื่อการแสดงพื้นบ้านประเภทอื่นๆ มีดังนี้

#### 1. รูปแบบการแสดงสองมิติทางโลกและทางธรรม

สื่อการแสดงประเภทเพลงซอ มีลักษณะรูปแบบที่เป็นเสน่ห์เฉพาะเนื่องจากการแสดงแต่ละครั้ง/งานใน 1 วัน สามารถตอบสนองได้ครบทั้งทางโลกและทางธรรม โดย ในพิธีกรรมช่วงเช้าเป็นรูปแบบการชอทางธรรม ที่เสริมสร้างความเป็นสิริมงคล ส่วนช่วงบ่ายจะเปลี่ยนจากทางธรรมเป็นทางโลก ที่เน้นความสนุกสนานตามวิถีชาวบ้าน ซึ่งแม้ตอบสนองความต้องการที่แตกต่างกัน แต่สามารถแสดงร่วมกันได้ โดยเป็นที่เข้าใจตรงกันในกลุ่มช่างซอ ว่าธรรมเนียมปฏิบัติจะมีการจัดแบ่งการชอของช่างซอ ที่ยึดถือช่วงเวลาการแสดงเป็นตัวกำหนด โดยทั่วไปใน

หนึ่งคณะ ที่ปกติจะแสดงทั้งวัน ตั้งแต่เช้าจนถึงเย็น จะใช้ช่วงชออยู่ 2 คู่ สลับกันไป ในช่วงเช้า จะใช้ช่วงชอที่มีอาวุโส ส่วนมากเป็นช่างชอรุ่นใหญ่ เพราะมีภูมิความรู้เรื่องจารีตประเพณีเป็นอย่างดี ชอที่เกี่ยวข้องกับงานและชอประกอบพิธีกรรมตามความเชื่อของชาวล้านนา ที่เน้นความเป็นพิธีการ และเป็นการชอแบบดั้งเดิม ส่วนช่วงบ่าย จะใช้ ช่างชอรุ่นใหม่ ที่เน้นชอเพื่อความสนุกสนาน ผ่อนคลาย เน้นบันเทิงมากกว่าสาระสลักคู่มาชอ และจะเป็นชอแบบประยุกต์ ซึ่งมีจังหวะที่สนุกสนานเร้าใจ เป็นการทำงานประสานกันเป็นทีม โดยเป็นลักษณะเฉพาะของการแสดงประเภทชอ

## 2. การแสดงบทบาทหน้าที่เฉพาะ

สื่อการแสดงประเภทเพลงชอ เป็นสื่อพื้นบ้านที่สามารถแสดงบทบาทหน้าที่เฉพาะของท้องถิ่นตนเอง ซึ่งสื่อมวลชน หรือสื่อสมัยใหม่ ไม่สามารถทดแทนหรือเข้าถึงผู้ชมได้ดีเท่า เช่น บทบาทหน้าที่ในการสร้างศิลปินพื้นบ้านที่มีความเป็นปฎิภาณกวี การมีลีลาปฏิสัมพันธ์กับผู้ชม การแสดงถึงอัตลักษณ์ล้านนาผ่านภาษาคำเมือง เครื่องดนตรีพื้นเมือง ซึ่งเป็นการสืบทอดภาษาและวรรณกรรมพื้นบ้าน รวมถึงการแสดงบทบาทการปลดปล่อยทางเพศ การเกี่ยวพาราสิกัน การพุดจาแบบสองแง่สองง่าม ซึ่งเป็นการสนองสัญชาตญาณแรงขับเรื่องเพศของมนุษย์ปุถุชนอย่างมีลีลาและชั้นเชิง ที่แม้จะอยู่ในสถานที่รโหฐานบางแห่ง เช่น วัด หรือที่อยู่อาศัย แต่ก็ไม่ถูกมองว่าคหมันและไม่เคารพสถานที่ จึงเหมาะสมและเข้าถึงในงานบุญประเพณีของทางภาคเหนือ โดยเฉพาะในท้องถิ่น ที่ยังคงมีงานประเพณีอยู่เป็นประจำ

## 3. เนื้อหาที่เชื่อมโยงวิถีชีวิต

เนื้อหาของสื่อการแสดงประเภทเพลงชอ พบว่าจะมีเนื้อหาสำคัญทั้งเนื้อหาส่วนที่ยังเชื่อมโยงวิถีชีวิตของผู้คนในท้องถิ่น การชอทักทายสร้างความสนิทสนมคุ้นเคยเจ้าภาพ หรือชอหยอกล้อผู้ชม เพื่อก่อให้เกิดบรรยากาศที่ดีในงาน เป็นเสน่ห์ตามลักษณะวัฒนธรรมประชาชน (Pop Culture) ที่รับใช้วิถีชีวิตทั้งทางโลก ส่วนทางธรรมนั้น จะมีความสำคัญต่อจารีตประเพณีตามธรรมเนียมของคนล้านนา ที่ยึดถือปฏิบัติสืบทอดกันมา ทั้งด้านคติชน ความเชื่อ ความศรัทธาในพุทธศาสนา ค่านิยมในชุมชน เหล่านี้จะสะท้อนออกมาในรูปของเนื้อหาเพลงชอ โดยเฉพาะในการจัดงานช่วงพิธีการ ซึ่งมักจะต้องการใช้การแสดงชอประกอบ

## 4. ศักยภาพการปรับตัวของช่างชอ

การปรับตัวของช่างชอ พบว่า ที่ผ่านมามีสื่อการแสดงประเภทเพลงชอ นั้น ศักยภาพการปรับตัวของช่างชอมีค่อนข้างสูง และถือได้ว่าเป็นลักษณะโดดเด่นที่ทำให้ เพลงชอสามารถปรับตัวฝ่าวิกฤตกระแสโลกาภิวัตน์สื่อ มาได้จนถึงปัจจุบัน ทั้งความสามารถในการแต่งเนื้อร้อง ที่ถูกต้องตามฉันทลักษณ์ และเหมาะสมกับโอกาส การใส่ทำนองให้สอดคล้อง มีความไพเราะลื่นไหล หรือ

การขอแบบปฏิภาณที่ของใช้ปฏิภาณไหวพริบในการร้องโต้ตอบกัน ให้ผู้ชมได้รับสาระและความสนุกสนานบันเทิง รวมถึงการทำหน้าที่ได้หลายบทบาทตามยุคสมัยขึ้นอยู่กับสถานการณ์ เช่น เป็นนักโฆษณา นักประชาสัมพันธ์ นักสื่อสารภาพลักษณ์ เป็นต้น นอกจากนี้ยังปรับตัวเข้าหาสื่อทั้งสื่อมวลชนและสื่อสมัยใหม่ ได้อย่างแนบเนียน ให้เอื้อประโยชน์ต่อตนเองได้เช่น การผันตัวเองไปเป็นนักจัดรายการวิทยุ เป็นต้น หรือการสื่อมวลชนและสื่อออนไลน์สนับสนุนให้ช่างซอมมีช่องทางในการสื่อสารกับผู้ชมได้มากขึ้น

#### 5. สื่อที่มีความยืดหยุ่นสูง

สื่อการแสดงประเภทเพลงซอ สามารถปรับตัวโดยจัดได้ว่าเป็นสื่อพื้นบ้านที่มีความยืดหยุ่นในตัวเองสูง ทั้งด้านผู้ส่งสาร หรือช่างซอ ที่ได้กล่าวรายละเอียดไปแล้วในข้างต้น ด้านเนื้อร้องของเพลงซอที่สามารถปรับ/พลิกแพลงกับสถานการณ์ในงานต่างๆ ได้อย่างเหมาะสม รวมถึงการปรับลดข้อจำกัดเรื่องเวลา และสถานที่ในการแสดง เนื่องจากสามารถปรับให้แสดงในสถานที่ใดก็ได้ ไม่จำเป็นต้องอยู่ใน สถานที่ลักษณะ ผาม/เวทีก อีกต่อไป ซึ่งระหว่างแสดงอาจมีการเคลื่อนไหว เดินเข้าไปหาผู้ชม เพื่อสร้างการมีส่วนร่วมของผู้ชมให้มากขึ้นได้ และช่วงเวลาก็ขึ้นอยู่กับความต้องการของผู้ว่าจ้าง/เจ้าภาพ ตามแต่จะตกลงกัน โดยขยับเวลาให้เข้าขึ้น หรือขยายเวลาในช่วงเย็นได้ บางงานช่างซออาจต้องทำหน้าที่เป็นนักร้องเพลงลูกทุ่ง/ลูกทุ่งคำเมือง เป็นการ “แถม” ให้เจ้าภาพ ได้อีกด้วย จึงกล่าวได้ว่า สื่อการแสดงประเภทเพลงซอ แม้มีลักษณะเฉพาะที่เป็นอัตลักษณ์ ขณะเดียวกันก็มีความยืดหยุ่นในการปรับตัวสูง

#### 6. ความเป็นสื่อขนาดกลาง

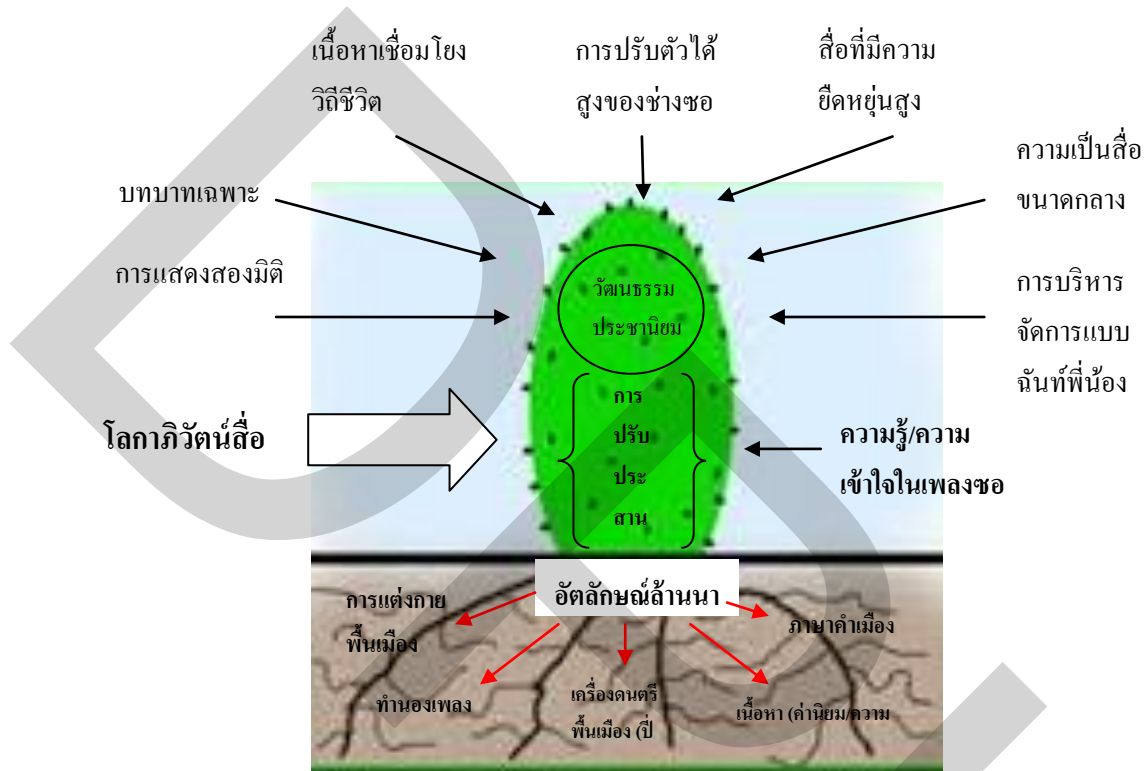
สื่อการแสดงประเภทเพลงซอ ในบริบทจังหวัดเขียงรายนั้น จัดอยู่ในกลุ่มสื่อขนาดกลาง เนื่องจากเป็นที่รู้จักในขอบเขตภาคเหนือตอนบน ประเภทของเพลงซอก็ไม่ได้มีความหลากหลายมากนัก รวมถึงจำนวนสมาชิกในคณะก็ไม่จำเป็นต้องมีจำนวนมาก จึงพบว่า ความเป็นสื่อท้องถิ่นสูง ที่ยังคงสามารถทำหน้าที่รับใช้วิถีชุมชนได้ โดยมีความพยายามรักษาบทบาทหน้าที่เดิมและเพิ่มเติมหน้าที่ใหม่ให้เหมาะสมกับรสนิยมของผู้ชมตามยุคสมัย ซึ่งหากเป็นสื่อขนาดเล็กในบางท้องถิ่น ที่ไม่เหมาะกับการรับใช้ชุมชนด้วยบทบาทหน้าที่เดิมๆ ได้ ขณะเดียวกันก็ไม่สามารถปรับบทบาทหน้าที่ใหม่ให้สอดคล้องกับความต้องการของสังคมปัจจุบัน ทำให้ต้องสูญหายไป ในขณะที่สื่อขนาดใหญ่ ถูกปรับเปลี่ยนเพื่อให้เหมาะสมในเชิงพาณิชย์ เพื่อสนับสนุนอุตสาหกรรมวัฒนธรรม ทำให้โอกาสในการฝึกเขียนจากดั้งเดิมจะมีมาก ดังนั้นการที่สื่อการแสดงประเภทเพลงซอ ยังคงเป็นสื่อขนาดกลาง จึงกลายเป็นคุณลักษณะที่สำคัญก่อให้เกิดการปรับตัวในระดับที่เหมาะสม

## 7. การบริหารจัดการแบบฉันทมิตร

สื่อการแสดงประเภทเพลงขอ พบว่าใช้การบริหารจัดการแบบฉันทมิตร มาตั้งแต่อดีต ด้วยความเป็นสังคมในท้องถิ่น และส่วนใหญ่ช่างชอมาจากสายสัมพันธ์ครูชอเดียวกัน ทำให้กลุ่มช่างชอมีลักษณะอยู่กันแบบถ้อยทีถ้อยอาศัย สามารถช่วยเหลือเกื้อกูลกันได้ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในปัจจุบันที่ช่างชอรุ่นใหญ่ขึ้นไป เริ่มหายากขึ้น ดังนั้นช่างชอจึงไม่จำเป็นต้องสังกัดคณะใดคณะหนึ่งอีกต่อไป โดยถ้าคณะไหนได้รับการว่าจ้างและขาดช่างชอคู่ ก็สามารถบริหารจัดการการแสดงโดยการติดต่อขอขีมือช่างชอจากต่างคณะมาช่วย หรือในกรณีได้รับการว่าจ้างแต่เผชิญติดงานสำคัญ ก็สามารถขอให้ช่างชอคนอื่นมาทดแทนกันได้ เป็นลักษณะน้ำพึ่งเรือ เสือพึ่งป่า ที่เข้าใจกันดีในกลุ่มช่างชอ รวมถึงการบริหารจัดการด้านอื่นๆ เช่น ด้านนักดนตรี (ช่างปี/ซิง) ที่เล่นข้ามคณะ หรือ ช่างชอบางคนสามารถเปลี่ยนหน้าที่เป็นนักดนตรีได้ในกรณีที่นักดนตรีขาดได้ด้วย ส่วนการบริหารจัดการด้านการเงิน ก็สามารถพูดคุยตกลงกันได้ในระดับเป็นที่พอใจของทุกฝ่าย ดังนั้นการบริหารจัดการแบบฉันทมิตร ไม่เห็นแก่ประโยชน์ในเชิงพาณิชย์มากเกินไป จึงเป็นหัวใจสำคัญของสื่อการแสดงประเภทเพลงขอ

ดังนั้นหากเปรียบเทียบแนวคิด สื่อการแสดงประเภทเพลงขอ ตามแบบจำลอง ต้นกระบองเพชร จะพบว่า การที่สามารถยืนหยัดอยู่มาได้ตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน เนื่องจากผ่านการปรับตัวโดยมี “ราก” ซึ่งเป็น อัตลักษณ์ล้านนา ยึดโยงอยู่ ซึ่งปัจจุบันลักษณะที่ยังคงอยู่ ประกอบด้วย การแต่งกายแบบพื้นเมือง ทำนองเพลง เครื่องดนตรีพื้นเมือง (ปี่จุม/ชอ) ภาษาคำเมือง และเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับค่านิยม/ความเชื่อตามวิถีล้านนา แต่เมื่อต้องเผชิญกับกระแสโลกาภิวัตน์สื่อที่นั้น พบว่าเพลงขอได้เลือกวิธีการปรับตัวแบบปรับประสาน (Hybridization) เพื่อให้ดำรงอยู่ต่อไปได้อย่างผสมผสาน ซึ่งการปรับประสานนี้เปรียบดั่ง น้ำหล่อเลี้ยง“ลำต้น” ที่เชื่อมระหว่างการส่งต่ออัตลักษณ์ ผ่านกระบวนการปรับตัวไปเป็น ดอก ผล ใบ โดยการจะทำให้ลำต้นแข็งแรง สามารถต้านทานแรงปะทะจากภายนอกได้นั้น จำเป็นต้องสร้างเปลือกเพื่อห่อหุ้มป้องกันตนเองนั่นคือการเติมความรู้ ความเข้าใจ เสริมเข้าไป โดยส่วนแรกเป็น ดอก ใบ ผล นั้น หากปล่อยให้สื่อการแสดงประเภทเพลงขอ ต้องเผชิญกับแรงกระแทกจากภายนอกตามขบวนการ การจะให้สื่อพื้นบ้านเติบโตแผ่กิ่งก้านสาขาในยุคที่สภาพแวดล้อมไม่เอื้ออำนวยนี้ คงเป็นไปได้ยาก ซึ่งผลการวิจัย จึงได้เสนอข้อค้นพบสำคัญในการดำรงอยู่ท่ามกลางกระแสโลกาภิวัตน์สื่อที่เชื่อมรากที่เปรียบเสมือนการเติมความแหลมคมให้กับ “หนาม” ของต้นกระบองเพชร เพื่อช่วยป้องกันตนเองจากการคุกคามภายนอก ซึ่งได้แนวทางการปรับตัวในลักษณะสำคัญ ประกอบด้วย การแสดงที่สามารถขัดแย้งกันสองด้านการรักษาบทบาทหน้าที่เฉพาะ การมีเนื้อหาที่เชื่อมโยงสองมิติ การปรับตัวได้สูงของช่างชอ การ

เป็นสื่อที่มีความยืดหยุ่นสูง ความเป็นสื่อขนาดกลาง และการบริหารจัดการแบบฉันทันท์พี่น้อง ซึ่งสามารถสรุปได้ดังภาพต่อไปนี้



ภาพที่ 9.8 การปรับตัวตามแนวคิดสื่อการแสดงประเภทเพลงซอ จังหวัดเชียงราย ตามแบบจำลอง “ต้นกระบองเพชร”

#### 9.4 ข้อเสนอแนะในการวิจัยครั้งต่อไป

1. เนื่องจากการวิจัยครั้งนี้เป็นการศึกษาสื่อพื้นบ้านเพลงซอโดยใช้แนวคิดวัฒนธรรมศึกษาเพื่อดูกระบวนการปรับตัว ซึ่งเป็นมุมมองของคนนอก โดยเพลงซอจัดเป็นวัฒนธรรมพื้นบ้านที่เป็นสมบัติร่วมของคนในชุมชน ดังนั้นการสืบทอดสื่อพื้นบ้านเพลงซอจึงควรเปิดโอกาสให้คนในหรือผู้ที่เกี่ยวข้องได้เข้ามามีส่วนในการจัดการ โดยใช้รูปแบบการบริหารจัดการวัฒนธรรมแบบมีส่วนร่วม เพื่อให้คนในชุมชนได้เข้าใจในคุณค่า ความหมาย เกิดความรัก ความหวงแหนและภาคภูมิใจ ในวัฒนธรรมท้องถิ่นของตนและร่วมกันสืบทอดให้ยั่งยืนสืบไป

2. ควรมีการศึกษาการเสริมสร้างศักยภาพเครือข่ายการสื่อสารและบทบาทของบุคคลหรือหน่วยงานภายนอกในการส่งเสริมวัฒนธรรมพื้นบ้าน เนื่องจากบุคคลที่เกี่ยวข้องจะมีส่วนสำคัญต่อการผลักดัน การให้ความรู้เชิงวิชาการ การประสานความรู้ทางวิชาการสู่การปฏิบัติ การบริหารจัดการ และการเผยแพร่สนับสนุน ขยายเส้นขอบฟ้าของศิลปินเพลงซอให้มีที่ยืนในสังคมอย่างมีอัตลักษณ์ศักดิ์ศรีและภาคภูมิใจ

3. ควรมีการศึกษาค้นคว้าและรวบรวมเป็นระบบเกี่ยวกับเนื้อหาสื่อเพลงซอ โดยการจัดระบบบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษร เนื่องจากกระบวนการสร้างสรรค์เนื้อหาตั้งแต่อดีตมาจากรวัฒนธรรมแบบ “มุขปาฐะ” (Oral Culture) การสืบทอดเนื้อหาของเพลงซอที่ผ่านมา ช่างซอระดับชั้นครูได้ประพันธ์บทซอที่มีคุณค่าไว้มากมาย แต่ขาดการจดบันทึก (Written Culture) ที่เป็นระบบ ทำให้บทซอสูญหายไปเป็นจำนวนมาก ซึ่งการรวบรวมอย่างมีระบบระเบียบ จะช่วยรักษาเนื้อหาให้คงอยู่ ไว้ให้คนรุ่นหลังได้ศึกษาค้นคว้าและนำมาสืบทอดอย่างสร้างสรรค์ต่อไป

### 9.5 ข้อเสนอแนะทั่วไป

1. การสืบทอดในลักษณะร่วมสมัยของสื่อพื้นบ้านการแสดง ควรสร้างสรรค์รูปแบบการแสดงโดยสอดแทรกเนื้อหาใหม่ๆ ที่ทันสมัย โดยเฉพาะสื่อพื้นบ้านที่มีแก่นทางด้านภาษา ท้องถิ่นที่เป็นอัตลักษณ์ควรอนุรักษ์ไว้ แต่จำเป็นต้องปรับให้เหมาะสม เพราะการใช้ภาษาท้องถิ่นที่เป็นคำเมืองโบราณ เป็นภาษาที่คนรุ่นใหม่ ไม่คุ้นเคยและอาจไม่เข้าใจความหมาย เนื่องจากไม่ได้ถูกสอนให้เรียนรู้ โดยเฉพาะเรื่องเกี่ยวกับทางธรรม ดังนั้นควรแทรกภาษาที่เข้าใจง่าย และอาจมีมุขตลกให้เป็นที่น่าสนใจและน่าติดตาม

2. เนื่องจากความรู้ ความเข้าใจในเพลงซอ เกี่ยวข้องกับบริบทท้องถิ่นในหลายมิติทั้งทางด้านประวัติศาสตร์ สังคม ศาสนา ประเพณี พิธีกรรม ศิลปวัฒนธรรม การขับร้อง ดนตรี ภาษา และวรรณกรรมล้านนา ดังนั้นควรมีบรรจุให้มีการเรียนการสอนแบบบูรณาการในรายวิชาเรียนหรือเสริมหลักสูตรการจัดการเรียนการสอน โดยเฉพาะหลักสูตรของท้องถิ่น ให้ผู้เรียนได้รู้และเข้าใจในคุณค่าและความหมายของเพลงซออย่างลุ่มลึก เพื่อประโยชน์ในการสร้างตลาดผู้ชมที่มีคุณภาพในอนาคต เป็นการสืบทอดคนรุ่นหลังที่จะเป็นผู้ชมที่ดูเป็น (smart audience) และอาจขยับไต่บันไดปลาโจนทางศิลปะในการเป็นศิลปินช่างซอต่อไป

3. ควรมีการขยายช่องทางการสื่อสาร โดยการเผยแพร่ผ่านสื่อสมัยใหม่ หรือพื้นที่สาธารณะ เพื่อเป็นการเพิ่มศักยภาพในการสื่อสารไปยังผู้รับสารได้อย่างกว้างขวางและเข้าถึง เนื่องจากกลุ่มผู้รับสารรุ่นใหม่เปิดรับสื่อรูปแบบใหม่ๆ มากยิ่งขึ้น ดังนั้นการขยายช่องทางจะช่วยให้

สื่อพื้นบ้านเข้าถึงผู้รับสารได้สะดวกรวดเร็วขึ้น แต่ควรมีรูปแบบการนำเสนอที่กระชับ น่าสนใจ  
ชวนติดตามในเวลาที่เหมาะสม เพื่อสร้างและขยายฐานสู่กลุ่มผู้ชมรุ่นใหม่

4. ควรมีการฟื้นฟูช่องทาง/วาระ/โอกาส แม้ช่องทางการสื่อสารผ่านสื่อสมัยใหม่จะมีความสำคัญ แต่ควรฟื้นฟูช่องทางเดิม ไม่ว่าจะเป็นงานบุญประเพณีตามเทศกาล งานมงคล งานกิจกรรมพิเศษของทางหน่วยงานทั้งภาครัฐและเอกชน รวมถึง “วัด” เนื่องจากวัฒนธรรมพื้นบ้านส่วนใหญ่เกี่ยวข้องกับพิธีกรรมทางศาสนา และวัดเป็นศูนย์กลาง แหล่งรวมจิตใจของคนในชุมชน เป็นพื้นที่สาธารณะซึ่งรวมทั้งเป็นที่ศักดิ์สิทธิ์ และพื้นที่ที่ชาวบ้านมาชุมนุมกัน ซึ่งเอื้อต่อการสืบทอดสื่อพื้นบ้าน โดยวัดจะเป็นผู้สนับสนุนหลักให้กับสื่อพื้นบ้านได้เป็นอย่างดี เพื่อรักษาฐานผู้ชมรุ่นเก่าที่เป็นแฟนพันธุ์แท้ไว้

5. ควรคำนึงถึงหลัก สิทธิเจ้าของวัฒนธรรม ในการนำสื่อพื้นบ้านไปใช้เป็นเครื่องมือในการสื่อสารด้วยวัตถุประสงค์ใดก็ตามของหน่วยงานทั้งภาครัฐและเอกชน ไม่ว่าจะเป็นการสื่อสารเพื่อการพัฒนา การรณรงค์เผยแพร่ การโฆษณา การประชาสัมพันธ์ หรือการส่งเสริมภาพลักษณ์ ทั้งนี้เพื่อให้ยังคงอัตลักษณ์ ความหมายและคุณค่า และรักษาความเป็นสมบัติร่วมของชุมชน

6. ในการสืบทอดวัฒนธรรมพื้นบ้านให้ดำรงอยู่ต่อไปท่ามกลางการเปลี่ยนแปลงตามกระแสโลกนั้น ยังมีความจำเป็นที่จะต้องมีการทำงานร่วมกันระหว่างคนในชุมชนกับคนนอกชุมชนที่จะเข้ามาขยายเส้นขอบฟ้า ให้ความรู้ในเชิงวิชาการ เพื่อให้การสืบทอดมีทิศทางที่ชัดเจนขึ้น

7. การสืบทอดวัฒนธรรมพื้นบ้านประเภทสื่อการแสดงที่มีความเกี่ยวข้องกับสื่อวัตถุหรือสื่อประเพณี/พิธีกรรม ให้ดำรงอยู่อย่างมีอัตลักษณ์ อาจต้องคำนึงถึงการสืบทอดองค์ประกอบสำคัญอื่นที่เกี่ยวข้องด้วย โดยจากการศึกษาพบว่ากรณีที่เพลงขอแบบดั้งเดิมจะอยู่ได้นั้น จำเป็นจะต้องมีการสืบทอดนักดนตรี คือ ช่างปี/ชิงด้วย ซึ่งกำลังประสบปัญหาเรื่องการสืบทอดด้วยเช่นกัน





## บรรณานุกรม

### ภาษาไทย

- กนิษฐา เทพสุด. (2550). *การปรับประสานสื่อพื้นบ้าน “ลิเก” ผ่านสื่อโทรทัศน์: กรณีศึกษา รายการลิเกรวมคาราทางช่อง 5* (วิทยานิพนธ์ปริญญาโทมหาบัณฑิต). กรุงเทพฯ: คณะนิเทศศาสตร์ มหาวิทยาลัยธุรกิจบัณฑิต.
- กรพินท์ สุนทรนนท์. (2551). *ศาสตร์และศิลป์ในการบริหารจัดการคณะ โนรา* (วิทยานิพนธ์ปริญญาโทมหาบัณฑิต). กรุงเทพฯ: วิทยาลัยนวัตกรรมการศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.
- กระทรวงมหาดไทย. (2542 ก). *ประวัติศาสตร์ท้องถิ่น: ความเป็นมาของอำเภอสำคัญในประวัติศาสตร์ภาคเหนือ*. กรุงเทพฯ: ผู้แต่ง.
- กระทรวงมหาดไทย. (2542 ข). *วัฒนธรรม พัฒนาการทางประวัติศาสตร์ เอกลักษณ์และภูมิปัญญา จังหวัดเชียงราย*. กรุงเทพฯ: ผู้แต่ง.
- กลุ่มสาระการเรียนรู้ภาษาไทย โรงเรียนดรุณานุกุลหัวถนน. (2552 ก). *บทเรียนออนไลน์ (e-learning) เพลงพื้นบ้าน: ที่มาและพัฒนาการของเพลงพื้นบ้าน*. สืบค้น 15 สิงหาคม 2556, จาก <http://www.thaigoodview.com/library/contest2552/type1/thai03/10/contents/folkmusic2.html>
- กลุ่มสาระการเรียนรู้ภาษาไทย โรงเรียนดรุณานุกุลหัวถนน. (2552 ข). *บทเรียนออนไลน์ (e-learning) เพลงพื้นบ้าน: เพลงพื้นบ้านภาคเหนือ*. สืบค้น 15 สิงหาคม 2556, จาก <http://www.thaigoodview.com/library/contest2552/type1/thai03/10/contents/folkmusic17.html>
- กาญจนา แก้วเทพ. (2539). *สื่อส่งวัฒนธรรม*. กรุงเทพฯ: มูลนิธิภูมิปัญญา
- กาญจนา แก้วเทพ. (2541 ก). *การศึกษาสื่อมวลชนด้วยทฤษฎีวิพากษ์: แนวคิดและตัวอย่างงานวิจัย*. กรุงเทพฯ: เอ็ดดิสันเพรสโปรดักส์.
- กาญจนา แก้วเทพ. (2541 ข). *สื่อมวลชนกับสื่อประเพณี: คู่รักหรือคู่แค้นในโลกของสื่อ ลำดับที่ 2*. กรุงเทพฯ: ภาควิชาการสื่อสารมวลชน คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- กาญจนา แก้วเทพ. (2544). *ศาสตร์แห่งสื่อและวัฒนธรรมศึกษา*. กรุงเทพฯ: เอ็ดดิสันเพรสโปรดักส์.
- กาญจนา แก้วเทพ. (2545). *เมื่อสื่อส่งและสร้างวัฒนธรรม*. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ศาลาแดง.
- กาญจนา แก้วเทพ. (บ.ก.). (2548). *สื่อพื้นบ้าน: เพื่อการพัฒนาภาพรวมจากงานวิจัย*. กรุงเทพฯ: สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย.

- กาญจนา แก้วเทพ, เขียรชัย อิศรเดช, และสุชาดา พงศ์กิตติวิบูลย์. (2549). *ปฐมบทแห่งองค์ความรู้เรื่องสื่อพื้นบ้านสื่อสารสุข*. กรุงเทพฯ: โครงการสื่อพื้นบ้านสื่อสารสุข (สพส.).
- กาญจนา แก้วเทพ, ปิยะพร อินเจริญ, อดุลย์ ดวงดีทวีรัตน์, และอัญชนิ ไชยวุฒิ. (2549). *เริ่มคิดใหม่ สู้ทำใหม่กับสื่อพื้นบ้านเพื่องานสร้างเสริมสุขภาวะ*. กรุงเทพฯ: โครงการสื่อพื้นบ้านสื่อสารสุข (สพส.).
- กาญจนา แก้วเทพ, พระณรงค์ ขตติโย, พระมหาบุญช่วย สิริธโร, ภัสวดี นิติเกษตรสุนทร, และสมสุข หินวิมาน. (2549). *สื่อพื้นบ้านแข็งแกร่ง สุขภาวะชุมชนเข้มแข็ง*. กรุงเทพฯ: โครงการสื่อพื้นบ้านสื่อสารสุข (สพส.).
- กาญจนา แก้วเทพ, และคณะ. (2543). *สื่อเพื่อชุมชน: การประมวลองค์ความรู้*. กรุงเทพฯ: สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย.
- กาญจนา แก้วเทพ, และคณะ. (2548). *ขับเคลื่อน คัดกรอง ตรวจจับ: สื่อพื้นบ้านสื่อสารสุข*. กรุงเทพฯ: โครงการสื่อพื้นบ้านสื่อสารสุข (สพส.).
- กาญจนา แก้วเทพ, และคณะ. (2549). *ยึดหลักปักแน่นกับงานสื่อพื้นบ้านสื่อสารสุขภาวะ*. กรุงเทพฯ: โครงการสื่อพื้นบ้านสื่อสารสุข (สพส.).
- กาญจนา แก้วเทพ, และคณะ. (2553). *การบริหารจัดการวัฒนธรรมพื้นบ้านแบบมีส่วนร่วมด้วยนวัตกรรมการวิจัย*. กรุงเทพฯ: สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ (สวช.) สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย (สกว.) และศูนย์สหวิทยาการชุมชนศึกษา (สชศ.) มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช.
- กาญจนา แก้วเทพ, และเขียรชัย อิศรเดช. (บ.ก.). (2549). *สื่อพื้นบ้าน ขานรับงานสุขภาพ*. กรุงเทพฯ: โครงการสื่อพื้นบ้านสื่อสารสุข (สพส.).
- กาญจนา แก้วเทพ, และสมสุข หินวิมาน. (2551). *สายธารแห่งนักคิดทฤษฎีเศรษฐศาสตร์การเมืองกับสื่อสารศึกษา*. กรุงเทพฯ: ภาพพิมพ์.
- กาญจนา แก้วเทพ, สุชาดา พงศ์กิตติวิบูลย์, และทิพย์พฐ์ กฤษสุนทร. (2554). *สื่อพื้นบ้านศึกษาในสายตานักเศรษฐศาสตร์*. กรุงเทพฯ: โครงการเมธีวิจัยอาวุโส ฝ่ายวิชาการ สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย.
- กิจชัย ส่องเนตร. (2545). *กระบวนการเรียนรู้คนตรีพื้นบ้านวงสะล้อ ซอ ปีน ของครูศิลป์ในอำเภอเมือง จังหวัดน่าน (วิทยานิพนธ์ปริญญาโทมหาบัณฑิต)*. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยมหิดล.
- ขนิษฐา จิตชินะกุล. (2545). *คติชนวิทยา*. กรุงเทพมหานคร: โอเดียนสโตร์.

- ขนิษฐา นิลฝั่ง. (2549). *การวิเคราะห์บทบาทหน้าที่ของสื่อพื้นบ้าน: ศึกษากรณีปทุมธานีจังหวัด เพชรบุรี* (วิทยานิพนธ์ปริญญาโทบริหารธุรกิจ). กรุงเทพฯ: คณะวารสารศาสตร์และสื่อสารมวลชน มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.
- ฉัตรพร ฆะวรรณ. (2537). *แนวความคิดของเรย์มอนด์ วิลเลียม ในวัฒนธรรมศึกษาและการวิเคราะห์วัฒนธรรม* (วิทยานิพนธ์ปริญญาโทบริหารธุรกิจ). กรุงเทพฯ: คณะวารสารศาสตร์และสื่อสารมวลชน มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.
- จันทร์เพ็ญ ชาติพันธ์. (2530). *การเปิดรับข่าวสารด้านจริยธรรมจากสื่อพื้นบ้านประเภทขอ ของประชาชนในอำเภอสันกำแพง จังหวัดเชียงใหม่* (วิทยานิพนธ์ปริญญาโทบริหารธุรกิจ). กรุงเทพฯ: ภาควิชาการประชาสัมพันธ์ คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- จารุณี กองพลพรหม. (2537). *เพลงพื้นบ้านและการละเล่นพื้นบ้านจังหวัดสุรินทร์: การศึกษาเพลงพื้นบ้านและการละเล่นพื้นบ้าน*. สุรินทร์: ศูนย์วัฒนธรรมจังหวัดสุรินทร์ วิทยาลัยครูสุรินทร์.
- จำเริญ แสงดวงแข, สมใจ ศรีนวล, และจรรยาสมุทร แก้วสุข. (2549). *ศึกษาขนบในการแสดงและลักษณะการเปลี่ยนแปลงการแสดงโนราในภาคใต้ตอนล่าง* (วิทยานิพนธ์ปริญญาโทบริหารธุรกิจ). สงขลา: มหาวิทยาลัยทักษิณ.
- จุมพล รอดคำดี. (2532). *สื่อมวลชนเพื่อการพัฒนา*. กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- ฉัตรทิพย์ นาถสุภา. (2538). *วัฒนธรรมและไทยในขบวนการเปลี่ยนแปลงสังคม* (พิมพ์ครั้งที่ 5). กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- ชุมเดช เดชภิมล. (2531). *การศึกษาสื่อพื้นบ้าน “หนังประโมทัย” ในจังหวัดร้อยเอ็ด* (วิทยานิพนธ์ปริญญาโทบริหารธุรกิจ). มหาสารคาม: มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม.
- ณรงค์ สมิตธิธรรม. (2545). *ดนตรีพื้นบ้านคนเมืองเหนือ: งานรวบรวมบทความจากคอลัมน์ ศิลปวัฒนธรรมไทย หนังสือพิมพ์คนเมืองเหนือ*. ลำปาง: สำนักศิลปวัฒนธรรม สถาบันราชภัฏลำปาง.
- ดุสิต รัชทอง. (2539). *การอนุรักษ์และพัฒนาหนังตะลุงตามทัศนะของนายหนัง* (วิทยานิพนธ์ปริญญาโทบริหารธุรกิจ). กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.
- ทรงศักดิ์ ปรางค์วัฒนากุล. (2538). *เพลงและการละเล่นพื้นบ้านล้านนา: ความสัมพันธ์กับความเชื่อและพิธีกรรม*. กรุงเทพฯ: อัมรินทร์พรินติ้ง.
- ทิพย์พู่ กลยุศุนทร. (2552). *การวิเคราะห์การปรับตัวของสื่อพื้นบ้าน: กรณีศึกษาเพลงโคราชจังหวัดนครราชสีมา* (วิทยานิพนธ์ปริญญาโทบริหารธุรกิจ). กรุงเทพฯ: คณะวารสารศาสตร์และสื่อสารมวลชน มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

- ชนพร พิทักษ์อุปถัมภ์. (2546). *ศึกษาวิเคราะห์ผลงานเพลงพื้นบ้านของขวัญจิต ศรีประจันต์* (วิทยานิพนธ์ปริญญาโทมหาบัณฑิต). กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยรามคำแหง.
- ธีรยุทธ ขวงศรี. (2540). *การดนตรี การขับ การพ้อง ล้านนา*. เชียงใหม่: สุริวงค์บุ๊คเซ็นเตอร์.
- ธีรชัย อิศรเดช. (2542). *นัยทางสังคมของโนราโรงครูบ้านบ่อแดง* (วิทยานิพนธ์ปริญญาโทมหาบัณฑิต). กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยศิลปากร.
- ธีรชัย อิศรเดช, และคณะ. (2547 ก). *ศักยภาพโนราในการพัฒนาท้องถิ่น*. กรุงเทพฯ: สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย (สกว.).
- ธีรชัย อิศรเดช, และคณะ. (2547 ข). *สื่อพื้นบ้านกับการพัฒนาท้องถิ่น: กรณีโนราของภาคใต้*. *วารสารนิเทศศาสตร์คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย*, 22, 28-31.
- นารีนารถ กิตติเกษมศิลป์. (2539). *การเปิดรับข่าวสารเกี่ยวกับโรคเอดส์ผ่านสื่อพื้นบ้านเพลงขอ* (วิทยานิพนธ์ปริญญาโทมหาบัณฑิต). กรุงเทพฯ: ภาควิชาการประชาสัมพันธ์ คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- นิธิตา ชูเมือง. (2544). *การปรับตัวของสื่อพื้นบ้านโนราในสังคมไทย* (วิทยานิพนธ์ปริญญาโทมหาบัณฑิต). กรุงเทพฯ: ภาควิชาการประชาสัมพันธ์ คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
- บุญช่วย ศรีสวัสดิ์. (2547). *30 ชาติในเชียงราย* (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพฯ: สยาม.
- ประยุทธ์ วรรณอุดม. (2540). *บทบาทของสื่อมวลชนในการส่งเสริมและสนับสนุนหมอลำ* (วิทยานิพนธ์ปริญญาโทมหาบัณฑิต). กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- ประยุทธ์ วรรณอุดม. (2549). *กระบวนการต่อรองของหมอลำและผู้ชมหมอลำที่มีต่อบทบาทและอิทธิพลของระบบอุตสาหกรรมวัฒนธรรม* (วิทยานิพนธ์ปริญญาโทมหาบัณฑิต). กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- ประยุทธ์ วรรณอุดม, และคณะ. (2547). *ศักยภาพและกลยุทธ์การสื่อสารเพื่อการพัฒนาท้องถิ่นแบบสาระบันเทิงของหมอลำ*. กรุงเทพฯ: สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย (สกว.).
- ประสิทธิ์ เลี้ยวสิริพงศ์. (2538). *ตั้งเชียงใหม่ สุดยอดของซอล้านนา*. ใน *ทรงศักดิ์ ปรากฏวัฒนา กุล* (บ.ก.), *หนังสือที่ระลึกดนตรีไทยอุดมศึกษา ครั้งที่ 26 วันที่ 26-27 มกราคม 2538 ณ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่* (น. 145-150). เชียงใหม่: มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.
- ประสิทธิ์ เลี้ยวสิริพงศ์. (2542). *ดนตรีพื้นบ้านไทยภาคเหนือ*. เชียงใหม่: คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ สถาบันราชภัฏเชียงใหม่.
- ปรานี วงษ์เทศ. (2525). *พื้นบ้าน พื้นเมือง*. กรุงเทพฯ: เจ้าพระยาพรินต์ติ้ง.

- ปรีดา นัคร. (2549). *แนวทางการส่งเสริมหนังสือสำหรับเด็กกลุ่มผู้รับสารวัยรุ่นในจังหวัดสงขลา* (วิทยานิพนธ์ปริญญาโทมหาบัณฑิต). กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.
- พัชรินทร์ จันทนานุวัฒน์. (2542). *ซอฟต์แวร์เมือง: สื่อพื้นบ้านเพื่อการพัฒนา*. เชียงใหม่: มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.
- พิพัฒน์พงศ์ มาศิริ. (2549). *ป๊อคม็อง วงปีพาทย์ล้านนาในบริบทสังคมเชียงใหม่ปัจจุบัน* (วิทยานิพนธ์ปริญญาโทมหาบัณฑิต). เชียงราย: มหาวิทยาลัยแม่ฟ้าหลวง.
- ไพโรจน์ สาลีรัตน์. (2549). *ร้อยเรื่องล้านนา*. กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้ง.
- มงคล เปลี้นบางช้าง. (2548). *บทร้องเล่นและเพลงพื้นบ้านภาคเหนือ และบทวิเคราะห์*. กรุงเทพฯ: แม็ค.
- มณี พยอมยงค์. (2516). *วัฒนธรรมและวรรณคดีล้านนา (พิมพ์ครั้งที่ 2)*. เชียงใหม่: สุริวงค์บุ๊คเซ็นเตอร์.
- มณี พยอมยงค์. (2524). *วัฒนธรรมล้านนาไทย*. กรุงเทพฯ: สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ กระทรวงศึกษาธิการ.
- มณี พยอมยงค์. (2529). *วัฒนธรรมล้านนาไทย*. กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช.
- มหาวิทยาลัยเที่ยงคืน. (2544). *พรมแดนความรู้ทางมานุษยวิทยา*. สืบค้น 1 ธันวาคม 2556, จาก <http://www.reocities.com/midculture44/newpage5.html>
- มูลนิธิสารานุกรมวัฒนธรรมไทย ธนาคารไทยพาณิชย์. (2542). *สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคเหนือ*. กรุงเทพฯ: มูลนิธิสารานุกรมวัฒนธรรมไทย ธนาคารไทยพาณิชย์.
- จเรศ ฌรงค์ราช. (2548). *สื่อมวลชนกับการปรับเปลืองของสื่อพื้นบ้าน* (วิทยานิพนธ์ปริญญาโทมหาบัณฑิต). กรุงเทพฯ: ภาควิชาสื่อสารมวลชน คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- รัตติยา คุณพิทักษ์. (2546). *ความคงอยู่ของอาชีพช่างขอในจังหวัดเชียงใหม่* (วิทยานิพนธ์ปริญญาโทมหาบัณฑิต). เชียงใหม่: คณะศึกษาศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.
- รุ่งตะวัน นุชภู. (2552). *การศึกษาผลงานเพลงขอของพ่อครูศรีทวน สอนน้อย* (วิทยานิพนธ์ปริญญาโทมหาบัณฑิต). กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยรามคำแหง.
- รุจพร ประชาเดชสุวรรณ. (2541). *ภูมิปัญญาเพลงพื้นบ้าน: กรณีศึกษาเปรียบเทียบล้านนากับสิบสองปันนา*. เชียงใหม่: มหาวิทยาลัยพายัพ.
- เรณู โกสินานนท์. (2537). *การแสดงพื้นบ้านในประเทศไทย (พิมพ์ครั้งที่ 3)*. กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช.

- ลมูล จันท์หอม. (2538). *วรรณกรรมท้องถิ่นล้านนา* (พิมพ์ครั้งที่ 4). เชียงใหม่: สุริวงค์บุ๊คเซ็นเตอร์.
- ลัดดา จิตตศุตตานนท์. (2552). *การวิเคราะห์การสื่อสารเชิงวัฒนธรรมเพื่อการดำรงอยู่และสืบทอดประเพณีบูชาอินทขิล* (ปริญญาานิพนธ์ปริญญาคุชฎีบัณฑิต). กรุงเทพฯ: คณะวารสารศาสตร์และสื่อสารมวลชน มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.
- วนิดา ริกากรณ์. (2545). *การดำรงอยู่ของการละเล่นพื้นบ้านซอล้านนา* (วิทยานิพนธ์ปริญญาโท). เชียงใหม่: คณะศึกษาศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.
- วราลี จิรัชย์ศรี. (2541). *แนวทางการส่งเสริมและปรับประสานสื่อนาฏศิลป์ผ่านสื่อโทรทัศน์* (วิทยานิพนธ์ปริญญาโท). กรุงเทพฯ: คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- วิวัฒน์ เตมียพันธ์. (2533). *สภาพแวดล้อมทางกายภาพของแหล่งพำนักอาศัยและเรือนล้านนา. ในรวมบทความการสัมมนาล้านนาคดี เรื่อง ภูมิปัญญาชาวบ้านล้านนา, 11-14 ธันวาคม 2533, จัดโดยวิทยาลัยครูเชียงใหม่. เชียงใหม่: วิทยาลัยครูเชียงใหม่.*
- วิวัน สุขเจริญ. (2547). *การสื่อสารเชิงสุนทรีย์ในละครสมัยใหม่ของชาวล้านนา* (วิทยานิพนธ์ปริญญาโท). กรุงเทพฯ: ภาควิชาการประชาสัมพันธ์ คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- ศรีเลา เกษพรหม. (2544). *ประเพณีชีวิตคนเมือง*. เชียงใหม่: สถาบันวิจัยสังคม มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.
- ศิริพร ฐิตะฐาน ฅ ถกลาง, และสุพจน์ แจ่มเร็ว. (บ.ก.). (2537). *ในท้องถิ่นมีนิทานและการละเล่น: การศึกษาคติชนในบริบททางสังคมไทย*. กรุงเทพฯ: มติชน.
- ศิริพร เสรีกิตติกุล. (2548). *เพลงซอล้านนา..คือคุณค่า คือชีวิต. สื่อพื้นบ้านสื่อสารสุข, 2(6), 7.*
- สงวน โชติสุขรัตน์. (2512). *ประเพณีไทยภาคเหนือ* (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.
- สนั่น ธรรมธิ. (2539). *ลักษณะและบทบาทของดนตรีพื้นบ้านล้านนา. ใน ทรงศักดิ์ ปรารงค์พัฒนา กุล (บ.ก.), หนังสือที่ระลึกงานส่งเสริมศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยภูมิภาค ครั้งที่ 5 ณ หอประชุมมหาวิทยาลัยเชียงใหม่, 1-2 กุมภาพันธ์ 2539 (น. 17-22). เชียงใหม่: มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.*
- สมฤทธิ ลือชัย. (2534). *ความตระหนักของช่างขอในบทบาทนักสื่อสารเพื่อการพัฒนา* (วิทยานิพนธ์ปริญญาโท). กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

- สมสุข หินวิมาน. (2548). ทฤษฎีสำนักวัฒนธรรมศึกษา. ใน *ประมวลสาระชุดวิชา ปรัชญาในทศ ศาสตร์และทฤษฎีการสื่อสาร* (หน่วยที่ 8-15) (น. 395-398). นนทบุรี: มหาวิทยาลัย สุโขทัยธรรมมาธิราช.
- สมสุข หินวิมาน, และคณะ. (2553). แนวคิดในการศึกษาการบริหารจัดการวัฒนธรรมท้องถิ่น. ใน กาญจนา แก้วเทพ และคณะ, *การบริหารจัดการวัฒนธรรมพื้นบ้านแบบมีส่วนร่วม ด้วยนวัตกรรมการวิจัย*. กรุงเทพฯ: สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ (สวช.).
- สร้อยสุดา ภิราษร. (2545). *การวิเคราะห์บทของพ่อครูศรีทวน สอนน้อย* (วิทยานิพนธ์ปริญญา มหาบัณฑิต). เชียงราย: มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงราย.
- สร้อยสุวิ อ่องสกุล. (2539). *ประวัติศาสตร์ล้านนา* (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้ง.
- สำนักวัฒนธรรมจังหวัดเชียงราย. (2548). *รายงานการจัดเก็บข้อมูลภูมิหลังภูมิปัญญาด้าน ศิลปะการแสดงพื้นบ้าน คำว จ้อย ซอ จังหวัดเชียงราย*. เชียงราย: ผู้แต่ง.
- สิริกร ไชยมา. (2543). *ซอ: เพลงพื้นบ้านล้านนา ภูมิปัญญาชาวเหนือ* (พิมพ์ครั้งที่ 2). แพร่: โรง พิมพ์แพร่ไทยอุตสาหกรรมกราฟิกพิมพ์.
- สิรินุช วงศ์สกุล. (2544). *การคงอยู่ของเพลงพื้นบ้าน (ซอ) ในจังหวัดเชียงใหม่* (วิทยานิพนธ์ ปริญญามหาบัณฑิต). เชียงใหม่: คณะศึกษาศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.
- สุกัญญา สุขฉายา. (2525). *เพลงปฏิพากษ์: บทเพลงแห่งภูมิภาคของชาวบ้านไทย*. กรุงเทพฯ: สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ กระทรวงศึกษาธิการ.
- สุชาดา พงศ์กิตติวิบูลย์. (2551). *การสืบทอดสื่อพื้นบ้านแห่งตุ๊ก จ.จันทบุรี เพื่อเสริมสร้างความ เข้มแข็งให้แก่ชุมชน* (ปริญญาานิพนธ์ปริญญาคุษฎีบัณฑิต). กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์ มหาวิทยาลัย.
- สุพัตรา สุภาพ. (2534). *สังคมและวัฒนธรรมไทย: ค่านิยม ครอบครัว ศาสนา ประเพณี*. กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช.
- สุภาวดี เจริญเศรษฐมท. (2548). *วิถีชีวิตชาวล้านนาจากวรรณกรรมคำวซอเรื่องหงส์หิน* (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต). กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยรามคำแหง.
- สุรพล คำริห์กุล. (2542 ก). *ล้านนา: สิ่งแวดล้อม สังคม และวัฒนธรรม*. กรุงเทพฯ: โครงการสืบ สานมรดกวัฒนธรรมไทย.
- สุรพล คำริห์กุล (บ.ก.). (2542 ข). *มรดกไทย*. กรุงเทพฯ: คอมแพคพริ้นท์.
- สุรพล คำริห์กุล. (2546). *วรรณกรรมล้านนา*. กรุงเทพฯ: สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย.
- สุรพล วิรุฬห์รักษ์. (2530). *สื่อพื้นบ้านเพื่อการพัฒนา. วารสารสังคมพัฒนา*, (4), 40.

- เสถียร เชยประทับ. (2531). *การสื่อสารกับการเปลี่ยนแปลงสังคมในประเทศด้อยพัฒนา*.  
กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- โสภา ชายเกตุ. (2542). *ความเชื่อเกี่ยวกับการแสดงโนรา* (วิทยานิพนธ์ปริญญาโท).  
สงขลา: มหาวิทยาลัยทักษิณ.
- องอาจ อินทนิเวศ. (2550). *วงซอ สายพ้อครูศรีทวน สอนน้อย จังหวัดเชียงราย* (วิทยานิพนธ์  
ปริญญาโท). กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยมหิดล.
- อดุลย์ ดวงดีวิรัตน์. (2547). *แนวทางการเสริมสร้างและพัฒนาบทบาทสื่อพื้นบ้านเพื่อการพัฒนา  
ชุมชน*. กรุงเทพฯ: สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย (สกว.).
- อรพิน ลือพันธ์. (2544). *การวิเคราะห์วรรณกรรมบทซอของบัวซอน เมืองพร้าว* (วิทยานิพนธ์  
ปริญญาโท). เชียงใหม่: มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.
- อรยงค์ เลาสัตย์. (2526). *เพลงพื้นบ้านของท้องถิ่นภาคเหนือในเขตจังหวัดเชียงใหม่ ลำพูน น่าน  
แพร่ และพะเยา*. ปัตตานี: มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์.
- อริยา เสวตามร์, และคณะ. (2547). *การสื่อสารความหมายการพัฒนาระหว่างชาวบ้าน: กรณีศึกษา  
กองทุนชุมชน “เครือข่ายกองทุนข้าว”*. กรุงเทพฯ: สำนักงานกองทุนสนับสนุนการ  
วิจัย (สกว.).
- อานันท์ กาญจนพันธ์. (2527). *พัฒนาการของชีวิตและวัฒนธรรมล้านนา*. กรุงเทพฯ: มิตรนภา  
การพิมพ์.
- เอกวิทย์ ณ ถลาง. (2544). *ภูมิปัญญาล้านนา (พิมพ์ครั้งที่ 2)*. กรุงเทพฯ: อัมรินทร์พรินต์ติ้ง.
- โอภาส อิสโม. (2544). *พิธีครอบครูเทริด* (วิทยานิพนธ์ปริญญาโท). สงขลา:  
มหาวิทยาลัยทักษิณ.

## ภาษาต่างประเทศ

- Bauman, R. (Ed.). (1992). *Folklore, Cultural Performances, and Popular Entertainments: A  
Communications-centered Handbook*. New York: Oxford University Press.
- Dorson, R. M. (1976). *Folklore and fakelore: Essays toward a discipline of folk studies*.  
Cambridge, Mass: Harvard University Press.
- Durkheim, E., & Swain, J. W. (1915). *The elementary forms of the religious life*. London: G.  
Allen & Unwin.



- Expert Group Meeting on the Integrated Use of Folk Media and Mass Media in Family Planning Communication Programmes, Unesco., & International Planned Parenthood Federation. (1972). *Folk media and mass media, their integrated use in communication programmes for social development and family planning: A working document for the Expert Group Meeting on the Integrated Use of Folk Media and Mass Media in Family Planning Communication Programmes, November 20-24, 1972, London*. London: International Planned Parenthood Federation.
- Foster, G. M. (1962). *Traditional cultures: And the impact of technological change*. New York, N.Y.: Harper & Row.
- Hidetoshi, K. (1977). Pop Culture. In D. Lerner, L. M. Nelson, W. Schramm, & East-West Center, *Communication research: A half-century appraisal*. Honolulu: Published for the East-West Center by University Press of Hawaii.
- Hobsbawm, E. J., & Ranger, T. O. (1984). *The Invention of tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Jayaweera, N. (1991). *Folk media and development communication: Myths and realities: A report on experiences in people's communication in Mexico, India, and the Philippines*. Manila: Asian Social Institute.
- O'Connor, A. (2006). *Raymond Williams*. Lanham, Md: Rowman & Littlefield Publishers.
- Seal, G. (1989). *The hidden culture: Folklore in Australian society*. Melbourne: Oxford University Press.
- Thompson, J. B. (1990). *Ideology and modern culture: Critical social theory in the era of mass communication*. Stanford, Calif: Stanford University Press.
- UNESCO. (1972). Folk media, mass media in family planning. In *Expert Group Meeting IPPF/ UNESCO, London* (pp. 20 – 24). London: UNESCO.
- UNESCO. (1982). *Folk media and mass media in population communication*. Paris: UNESCO.
- Valbuena, V. T. (1986). *Philippine folk media in development communication*. Singapore, Republic of Singapore: Asian Mass Communication Research and Information Centre.

Valbuena, V. T., & Asian Mass Communication Research and Information Centre. (1987).

*Using traditional media in environmental communication.* Singapore, Republic of  
Singapore: Asian Mass Communication Research and Information Centre.

Williams, R. (1961a). *Culture and society: 1780-1950.* Harmondsworth: Penguin.

Williams, R. (1961b). *The long revolution.* New York: Columbia University Press.

Williams, R. (1976). *Keywords: A vocabulary of culture and society.* New York: Oxford  
University Press.

Williams, R. (1981). *Culture.* London: Fontana.

Williams, R. (1990). *Television: Technology and cultural form.* London: Routledge.

## ประวัติผู้เขียน

ชื่อ-สกุล	นางสาวจิราพร ขุนศรี
วัน เดือน ปีเกิด	16 พฤษภาคม 2514
ประวัติการศึกษา	ศิลปศาสตรบัณฑิต (การสื่อสารมวลชน) คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ นิเทศศาสตรมหาบัณฑิต สาขานิเทศศาสตรพัฒนาการ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ตำแหน่งและสถานที่ทำงานปัจจุบัน	ประธาน โปรแกรมมิวขานิเทศศาสตร์ (การสื่อสารสื่อใหม่) คณะวิทยาการจัดการ มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงราย