พัฒนาการของการสร้างความรู้ดนตรีล้านนา
THE EPISTEMOLOGY OF LANNA MUSICAL KNOWLEDGE

สงกรานต์ สมจันทร์* SONGKRAN SOMCHANDRA*

บทคัดย่อ

บทความนี้เป็นการศึกษาพัฒนาการของการสร้างความรู้ดนตรีล้านนา โดยเฉพาะช่วงทศวรรษ 2500-2530 ผลการศึกษาพบว่าในระยะแรกเริ่ม ความรู้ดนตรีล้านนามีพัฒนาการของการสร้างความรู้จากความสนใจศึกษาดนตรีไทยแบบแผน ภายหลังจึงขยายมาสู่การศึกษาดนตรีในภูมิภาคต่าง ๆ ของประเทศไทย จากการก่อตั้งหลักสูตรดนตรีในสถาบันอุดมศึกษา การเกิดขึ้นของศูนย์วัฒนธรรมจังหวัดและการเปิดหลักสูตรมหาบัณฑิตทางดนตรีในสังคมไทย ส่งผลต่อการสร้างความรู้ดนตรีล้านนาอย่างมาก กระแสท้องถิ่นนิยมทำให้พัฒนาการความรู้ของดนตรีล้านนาเน้นที่พื้นที่จังหวัดเชียงใหม่ อันเป็น "เมืองหลวง" ของอาณาจักรล้านนาเป็นสำคัญ ภายหลังจึงมีการขยับขยายการศึกษาไปสู่พื้นที่จังหวัดต่าง ๆ

คำสำคัญ : ดนตรีล้านนา/ การสร้างความรู้/ พัฒนาการดนตรีล้านนา/ การสถาปนา

*อาจารย์ คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่ songkran_som@cmru.ac.th.
*Lecturer, Faculty of Humanities and Social Science, Chiang Mai Rajabhat University, songkran_som@cmru.ac.th

Received 23/04/2563, Revised 08/02/2564, Accepted 03/03/2564

Abstract

This article aims to study the epistemology of Lanna musical knowledge during 2500-2530 BE. The findings show that, initially, the Lanna music knowledge was established from the studies of Thai traditional music, followed by Thai regional music. The establishment of Music Program in higher education, master program in music, and the cultural center with folklore methodology impacted Lanna music studies greatly. Trends relevant to local lead to the emergence of Lanna music knowledge focusing on Chiang Mai area, the capital of Lanna Kingdom. Afterwards, a study of Lanna music expanded to another province for decolonization from Chiang Mai music.

Keywords: Lanna Music/ Epistemology/ Development of Lanna Music/ Established

ความนำ

ราวเดือนมิถุนายน พ.ศ. 2562 ขณะที่ผู้เขียนกำลังบรรเลงสะล้อเพื่อถวาย "พ่อเจ้า" หรือผีประจำหมู่บ้านในชนบทแห่งหนึ่งที่จังหวัดลำปาง ร่วมกับ "วงดนตรีพื้นเมือง" ซึ่งเป็นชื่อที่ชาวบ้านเรียก ไม่ได้เรียกว่า "วงสะล้อ ซอ ซึง" หรือชื่ออื่น ๆ ตามที่ระบบการศึกษาสมัยใหม่ให้คำนิยามไว้ วงดนตรีเฉพาะกิจมีสมาชิกประกอบไปด้วยผู้สูงวัยสามท่านที่ขณะบรรเลงไปครู่ใหญ่ มีชาวบ้านคนหนึ่งเดินผ่านมาแล้วก็มองพวกเราที่กำลังบรรเลงดนตรีอยู่นั้น ชาวบ้านคนหนึ่งเพิ่งเสร็จภารกิจจากการทำไร่และแน่นอนว่ารู้จักกับสมาชิกวงที่อาวุโสเป็นอย่างดี เขาเข้ามาร่วมวงโดยบรรเลงซึงได้อย่างคล่องแคล่ว และทำให้บรรยากาศการบรรเลงเพื่อถวายผีประจำหมู่บ้านสนุกสนานมากขึ้น ผู้เขียนสอบถามและแลกเปลี่ยนว่า ชาวบ้านเหล่านั้นสามารถบรรเลงเพลงใดได้บ้าง แล้วผู้เขียนจะบรรเลงตาม ซึ่งแน่นอนว่ากลุ่มผู้สูงอายุบรรเลงเพลงลักษณะพื้นบ้านสั้น ๆ วนไปมาอย่างสนุกสนานและแม่นยำในบทเพลง นั่นทำให้ผู้เขียนฉุกคิดว่า การเรียนรู้ดนตรีล้านนาของชาวบ้านที่กล่าวกันว่าถ่ายทอดโดย "มุขปาฐะ" เป็นอย่างไร แม้ว่าจะไม่ได้ซ้อมกันเลยแล้วเหตุใดเพลงเหล่านั้นจึงฝังอยู่ในความทรงจำของผู้คนดังกรณีการร่วมวงบรรเลงแบบปัจจุบันทันด่วนของชาวบ้าน เหล่านี้ทำให้เกิดความย้อนแย้งในความคิดว่า ดนตรีล้านนาแบบชาวบ้านกับดนตรีล้านนาที่สอนกันผ่านระบบการศึกษาสมัยใหม่ในสถานศึกษา มีลักษณะที่สะท้อนความเป็นตัวตนของดนตรีล้านนาอย่างไร แตกต่างกันมากเพียงใด อย่างไรก็ตาม ภาพจำของผู้คนที่มีต่อดนตรีคือการปฏิบัติดนตรี แต่นอกเหนือจากนั้น ยังมีเรื่องของทฤษฎีตลอดจนความสัมพันธ์กับศาสตร์อื่นอย่างเช่นวิทยาศาสตร์หรือสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์อีกด้วย การสร้างหลักสูตรการศึกษาที่เกี่ยวข้องกับวิชาดนตรีในสถาบันการศึกษาตั้งแต่การศึกษาขั้นพื้นฐานจนถึงระดับอุดมศึกษา ล้วนมีส่วนที่พยายามทลายความไม่เข้าใจ ให้มองดนตรีในมิติอื่น ๆ ที่นอกเหนือไปจากการ "เล่น" ด้วย

ในกรณีของดนตรีล้านนานั้น ความพยายามจัดการศึกษาดนตรีล้านนาในสถาบันการศึกษาเริ่มต้นจากการปฏิบัติ แล้วขยับขยายพรมแดนของความรู้สู่การศึกษาทฤษฎีต่าง ๆ ทั้งในเชิงประวัติศาสตร์ มานุษยวิทยา และวิทยาศาสตร์ อย่างไรก็ตาม การสร้างความรู้ทางดนตรีมิได้ถูกผลักดันด้วยตัวดนตรีเองหากแต่เกิดจากปัจจัยทางการเมือง ตลอดจนพัฒนาการของความรู้ที่ขยับขยายจาก "ส่วนกลาง" สู่ "ส่วนภูมิภาค" และแน่นอนว่ากระแสท้องถิ่นนิยมได้ส่งผลต่อการสร้างความรู้ดนตรีล้านนาอย่างสำคัญด้วย บทความนี้ ผู้เขียนพยายามที่จะพิจารณาถึงปัจจัยที่ส่งผลต่อการสร้างความรู้ดนตรีล้านนา โดยเฉพาะระบบการศึกษาสมัยใหม่ มุ่งเน้นไปที่ระดับอุดมศึกษาก่อน ตลอดจนพัฒนาการความคิดของผู้คนที่มีต่อดนตรีล้านนาจากอดีตจนถึงปัจจุบัน ผ่าน "ความรู้" ทางดนตรีล้านนาที่นักวิชาการสร้างหรือเขียนขึ้นในช่วงระยะเวลาที่ผ่านมา โดยเฉพาะช่วงทศวรรษ 2500-2530 เพื่อพิจารณาถึงความคิดเบื้องหลังหรืออุดมการณ์ในการสร้างความรู้ทางดนตรีล้านนาเชิงญาณวิทยา (Epistemology) อันเป็นทฤษฎีเกี่ยวกับความรู้ เพื่อพิจารณาการสร้างความรู้ดังกล่าว

ทั้งนี้ ญาณวิทยา หรือทฤษฎีความรู้ (Theory of Knowledge) เป็นทฤษฎีที่ศึกษาที่มาของความรู้ แหล่งกำเนิดของความรู้ ธรรมชาติของความรู้ ตลอดจนเหตุแห่งความรู้ที่แท้จริง ทั้งนี้ ความรู้นั้นต้องมีการให้เหตุผลสนับสนุน (justification) ตลอดจนมีความเป็นเหตุเป็นผลของความเชื่อ (rationality of belief) การศึกษาเชิงญาณวิทยาประกอบไปด้วย 4 แนวทาง คือ การวิเคราะห์ธรรมชาติของความรู้และความสัมพันธ์ระหว่างความเชื่อและความจริง ความสงสัย ที่มาและขอบเขตของความรู้[1] และเกณฑ์ในการตัดสินความรู้ ในบทความนี้ จะใช้แนวทางการศึกษาที่มาของความรู้ดนตรีล้านนาผ่านเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องเพื่อศึกษาว่ามีกระบวนการและพัฒนาการของการสร้างความรู้อย่างไร

1. "Epistemology," Matthias Steup, Accessed in December 30, 2020, https://plato.stanford.edu/archives/fall2017/entries/epistemology/.

การเรียนการสอนดนตรีล้านนาในอดีต

แม้ว่าจะไม่ปรากฏหลักฐานการเรียนการสอนดนตรีล้านนาอย่างเด่นชัดหากนับตั้งแต่สมัยราชวงศ์มังรายแห่งอาณาจักรล้านนาในฐานะรัฐอิสระ (พ.ศ. 1839 เป็นต้นมา) แต่ดนตรีล้านนาควรจะมีบทบาทต่อวิถีชีวิตของผู้คนในสังคม ตลอดจนมีการจัดแบ่งหน้าที่ของการใช้ดนตรีพอสมควร ดังตัวอย่างของพญาแสนภูกษัตริย์ราชวงศ์มังรายรัชกาลที่ 3 (ครองราชย์ พ.ศ. 1868-1877) ในตำนานพื้นเมืองเชียงใหม่ที่กล่าวถึงการที่พระองค์โปรดให้นำไม้ประดู่ที่ลอยเกยตื้นที่ดอนแท่น เมืองเชียงแสน มาสร้างเป็นกลองยามในเมืองเชียงรายเชียงใหม่ และเชียงแสน[2] นั่นแสดงให้เห็นถึงความรู้ของดนตรีล้านนาทั้งด้านการสร้างเครื่องดนตรีและด้านความสำคัญเชิงพิธีกรรม ตลอดจนให้ความบันเทิงของผู้คนทั้งระดับชนชั้นนำและประชาชนทั่วไป เช่น การกล่าวถึงการบรรเลงสะล้อประกอบการขับที่เรียกว่า "กะโลง" หรือโคลงสี่สุภาพ[3] ซึ่งเป็นคำประพันธ์ร้อยกรองประเภทหนึ่ง มีรูปแบบฉันทลักษณ์ที่ชัดเจน นับว่ามีพัฒนาการที่เจริญสูงสุดในบรรดาคำประพันธ์ร้อยกรองของล้านนา

หลักฐานที่น่าจะสะท้อนบทบาทของนักดนตรีล้านนาและครูดนตรีล้านนาในอดีต คือ การบันทึกในกฎหมายโบราณที่มีชื่อว่า "มังรายศาสตร์" หรือชื่ออื่น ๆ ในลักษณะใกล้เคียงกัน การบันทึกเรื่องราวทางดนตรีในกฎหมายจารีตซึ่งเป็นการบันทึกเรื่องราวเพื่อเป็นแนวในการวินิจฉัยต่อไป นั่นแสดงให้เห็นว่า ดนตรีล้านนามีบทบาทหน้าที่สำคัญ ตลอดจนมีการจัดตำแหน่งแห่งที่ของนักดนตรีในสังคมแล้ว กฎหมายดังกล่าวมีเนื้อหาที่น่าสนใจเกี่ยวกับสถานภาพของนักดนตรี และครูดนตรีล้านนา เช่น "ผิว่าฆ่าฟันสล่า ช่างสะล้อช่างสีซอตาย ได้เสียเงิน 200 บาท เป็น 2,000 ผิฟันลูกสิกเขาทั้งหลายนั้นตาย ได้เสียเงินร้อยบาท เป็นพัน 1 ผิฆ่าคนฟ้อน ช่างตีกลอง ช่างเป่าขลุ่ยนั้นหื้อตาย ได้เสียเงินร้อยบาท เป็นพัน 1 ผิฆ่าลูกสิกเขานั้นได้เสียเงิน 500"[5] แม้ว่าข้อมูลจะไม่ได้กล่าวถึงกระบวนการถ่ายทอดความรู้ดนตรีล้านนาโดยตรง แต่ก็สะท้อนให้เห็นความสำคัญของ "ครู-ศิษย์" หรือความยากง่ายของการบรรเลงเครื่องดนตรีในช่วงสมัยดังกล่าว ดังที่กฎหมายกล่าวโทษค่าปรับที่นอกเหนือไปจากโทษประหารว่า การฆ่าผู้บรรเลงสะล้อที่ต้องเสียเงิน 200 แต่ฆ่าผู้บรรเลงขลุ่ยและกลองเสียเงิน 100 นอกจากนี้ การที่กล่าวถึง "ลูกศิษย์" นั้น สะท้อนให้เห็นถึงรูปแบบการถ่ายทอดความรู้ในลักษณะ "ครู-ศิษย์" มาตั้งแต่สมัยอาณาจักรล้านนาแล้ว

นอกจากการถ่ายทอดแบบมุขปาฐะ ยังปรากฏเอกสารที่กล่าวถึงความรู้ดนตรีล้านนา เช่น "ลักขณะแปงกลอง" หรือ ตำราการสร้างกลอง ที่มีการกล่าวถึงสัดส่วนในการสร้างกลองปู่จา แม้ว่าสัดส่วนจะกำกับด้วยความเชื่อ เช่น "หื้อแทกเอาหน้ามาหักเป็นแปดส่วน แล้วเอาส่วน 1 แทกลวงลีไพต่อเท้าหื้อเถิงที่สุด ได้เท่าใด เอามาตั้ง 3 คูณ 8 หาร ฯ ได้เสส 1 ชื่อว่ามังคลเภรี คันว่าแต่งแล้วหรือเอาใบตาลใส่มังคละ ใส่ไว้ในห้นจิ่งสรูปไว้เป็นกลองมังคละ ดีนักแล ฯ..."[6] แต่สัดส่วนดังกล่าวน่าจะเกิดขึ้นหลังจากการลองสร้างกลองมาเป็นจำนวนมาก แล้วจึงสังเคราะห์เป็นตำราสร้างกลอง เอกสารนี้มีการคัดลอกล่าสุดในปี พ.ศ. 2444 แต่ถ้าหากเชื่อเอกสารที่กล่าวว่า "จบับนี้ได้แต่สมเด็จราชมูลี ยกเอาสาสนาลุกแต่เชียงใหม่ขึ้นเมืองเถิงเชียงตุง วันนั้นแล ฯ" ความรู้นี้จึงน่าจะถูกถ่ายทอดมาตั้งแต่ต้นพุทธศวตวรรษที่ 21 แล้ว

ตัวอย่างที่กล่าวถึง "วัด" ในสถานะแหล่งการเรียนรู้ดนตรีล้านนา คือ การประกาศให้พระสงฆ์ที่ไม่สามารถบรรเลงกลองปู่จา ทำนอง "บะเก่า" หรือทำนองเดิมของเชียงใหม่ให้ไปเรียนที่วัดศรีเกิด เหตุการณ์

2. อรุณรัตน์ วิเชียรเขียว และเดวิด เค. วัยอาจ, *ตำนานพื้นเมืองเชียงใหม่* (เชียงใหม่ : ซิลค์เวอร์ม, 2547), 61.
3. ประเสริฐ ณ นคร, *โคลงนิราศหริภุญชัย* (กรุงเทพฯ : พระจันทร์, 2516), 134.
4. ณัฐพงษ์ ปัญจบุรี, "วิถีการดำรงอยู่ของการขับขานกะโลง," *วิจิตรศิลป์* ปีที่ 8, ฉบับที่ 1 (2560): 207.
5. พิธีนัย ไชยแสงสุขกุล และอรุณรัตน์ วิเชียรเขียว, *กฎหมายล้านนาโบราณ : วิเคราะห์ระบบโครงสร้างและเนื้อหาบทบัญญัติที่จารในใบลาน* (กรุงเทพฯ : สถาบันไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2532), 605.
6. ดิเรก อินจันทร์, "ลักขณะแปงกลอง," ใน *การขับขานและดนตรีล้านนา จากพับสา ใบลาน และเรื่องเล่า* (เชียงใหม่ : สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่, 2559), 31-33.

นี้เกิดขึ้นในรัชสมัยของพระเจ้ากาวิโลรสสุริยวงศ์ เจ้าหลวงเชียงใหม่ช่วงสมัยที่ล้านนาเป็นประเทศราชของสยามแล้ว ความจากเอกสารกล่าวว่า "ตั้งแต่ศักราชได้ 1230 (พ.ศ. 2411) ตัว เดือน 2 ออกค่ำ วัน 3 นี้ไปพายหน้า วัดใดเซิ่งมีกลองหลวงอันจักตีนั้น อย่าได้ตีฉบับเมืองยองแลตีล่องน่าน บ่หื้อตีห้ามขาด เท่าหื้อตีฉบับเมื่อเก่านั้นบ่ห้าม คันวัดใดบ่ช่างตีฉบับเมื่อเก่า หื้อไปเรียนเอาฉบับวัดสรีเกิดในเวียงนั้นทุกวัดแท้"[7]

ในกรณีการเสด็จนิวัติเชียงใหม่เป็นการถาวรของพระราชชายา เจ้าดาราวัศมี ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2457 เป็นต้นมานั้น การดนตรีและนาฏศิลป์ในช่วงสมัยนี้ จำแนกเป็น "คุ้ม" และ "วัง" โดยคุ้ม หมายถึง ที่ประทับของเจ้าหลวงเชียงใหม่ นั่นหมายถึงการดนตรีและนาฏศิลป์ที่อุปถัมภ์โดยเจ้าหลวงเชียงใหม่ คือ เจ้าแก้วนวรัฐ ส่วน "วัง" หมายถึง ที่ประทับของพระราชชายา เจ้าดาราวัศมี ตามธรรมเนียมเรียกของราชสำนักสยาม ปรากฏหลักฐานว่าทรงรับครูดนตรีและนาฏศิลป์แบบสยามเข้ามาช่วยสอนตลอดจนถวายงานด้านดนตรีและนาฏศิลป์ ดังปรากฏในผลงานนาฏนิพนธ์ของพระองค์ เชื่อว่าน่าจะมีการถ่ายทอดความรู้ตามแบบวัฒนธรรมดนตรีไทย เนื่องจากครูรอด อักษรทับ ครูดนตรีไทยในวังพระราชชายา เจ้าดาราวัศมีที่เชียงใหม่ได้ศึกษาดนตรีไทยตามขนบ และได้ถ่ายทอดให้แก่ลูกศิษย์ในวงดนตรีที่ถวายงานพระองค์ด้วย ส่วนวงดนตรีล้านนาอื่น ๆ เช่น วงซอ วงปี่พาทย์ล้านนา หรือวงสะล้อ ซึง รูปแบบการถ่ายทอดดนตรียังคงเป็นการเรียนรู้โดยใช้วัฒนธรรมเป็นตัวขัดเกลาเช่นเดียวกัน ทำให้เกิดกระบวนการเรียนรู้ที่เรียกว่า "เรียนกับกั๋น" หรือ "ครูพักลักจำ" ส่วนวงดนตรีที่มีกระบวนการเรียนรู้แบบ "ครู-ศิษย์" คือ วงซอ โดยช่างซอต้องเรียนรู้ผ่านการจดจำคำซอ คำสัมผัสคล้องจองจากพ่อครูแม่ครู เพื่อที่จะสามารถนำหลักการนั้นไปสร้างสรรค์ผลงานการขับที่เป็นเอกลักษณ์ของตนได้ ดังที่ปิแอร์ โอร์ต[8] นักกฎหมายชาวเบลเยี่ยมที่เข้ามาช่วยงานกฎหมายในรัชกาลที่ 5 กล่าวถึงเหตุการณ์การขับซอต้อนรับเขาในปี พ.ศ. 2440 ว่า "...หลังอาหารเย็น มีการร้องเพลงคลอด้วยการเป่าเครื่องดนตรีแบบปี่ การร้องเพลงแบบนี้ผู้ร้องคิดเนื้อร้องขึ้นมาสด ๆ ตามแต่เหตุการณ์..."

ดังนั้น อาจสรุปได้ว่า รูปแบบการเรียนการสอนดนตรีล้านนาในอดีต อาจสรุปได้เป็น 2 ช่วงระยะเวลาสำคัญ คือ ปรากฏการณ์ดนตรีเดิม และปรากฏการณ์ดนตรีหลังพระราชชายา เจ้าดาราวัศมี เสด็จนิวัติเชียงใหม่ ปรากฏการณ์ดนตรีเดิม เป็นรูปแบบการเรียนการสอนดนตรีล้านนาแบบจารีต คือ มุขปาฐะ (Oral Transmission) และใช้กระบวนการขัดเกลาทางสังคม (Socialization) มีการเรียนรู้และถ่ายทอดดนตรีในวัฒนธรรม มีความอิสระและยืดหยุ่นสูงตลอดจนไม่มีแบบแผนที่แน่นอน และช่วงที่ 2 คือ ปรากฏการณ์ดนตรีหลังพระราชชายา เจ้าดาราวัศมี เสด็จนิวัติเชียงใหม่ ที่มีการผสมผสานบูรณาการวัฒนธรรมดนตรีจากภายนอกกับวัฒนธรรมดนตรีล้านนา ทั้งดนตรีสยามและดนตรีพม่า ตลอดจนมีการแลกเปลี่ยนระหว่างดนตรีคุ้มหรือดนตรีของชนชั้นนำล้านนากับดนตรีของชาวบ้าน เริ่มเกิดแบบแผนการเรียนรู้ที่เป็นทางการมากยิ่งขึ้น ผ่านพิธีฝากตัวเป็นศิษย์หรือพิธีไหว้ครูที่มีการผสมผสานทางวัฒนธรรม ก่อนที่จะเกิดหลักสูตรการศึกษาดนตรีล้านนาในระยะเวลาต่อมา

สถานภาพความรู้ดนตรีล้านนาก่อนทศวรรษ 2520

การสร้างความรู้ในที่นี้ หมายถึงการศึกษาค้นคว้า แล้วนำเสนอออกมาอย่างเป็นระบบระเบียบ มีลำดับเนื้อหาชัดเจน ตลอดจนมีวัตถุประสงค์เพื่อให้ผู้อ่านเกิดความรู้ ความเข้าใจ ดังนั้น สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ น่าจะเป็นบุคคลแรกที่สร้างความรู้ดนตรีล้านนาอย่างเป็นวิชาการดังงานพระนิพนธ์ของพระองค์ เรื่อง ตำนานมโหรีปี่พาทย์ ที่ทรงนิพนธ์ขึ้นในปี พ.ศ. 2471 แม้ว่าเนื้อหาจะ

7. เมธี ใจศรี, "สมณกถา," ใน *งานปริวรรตคัมภีร์โบราณล้านนา* (เชียงใหม่ : สถาบันภาษา ศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่, 2553), 58-76.
8. ปิแอร์ โอร์ต, *ล้านนาไทยในแผ่นดินพระพุทธเจ้าหลวง* (กรุงเทพฯ : พิมพ์คำ, 2555), 325.

หนักไปที่เรื่องราวความเป็นมาของวงมโหรีและวงปี่พาทย์ของราชสำนักสยาม แต่ตอนท้าย ทรงกล่าวถึงปี่ของชาวล้านนาและแคนอีกด้วย ทรงกล่าวถึงเครื่องดนตรีทั้งสองนี้ในเชิงประวัติว่า "น่าจะเป็นแบบของชนชาติไทยมาแต่เดิม" ตลอดจนบทบาทหน้าที่ของการบรรเลง แต่ทรงอธิบายเพียงเล็กน้อยเท่านั้น ดังนี้

> *...ยังมีเครื่องดุริยอยู่นอกเรื่องตำนานที่ได้แสดงมาอีกบางอย่าง สันนิษฐานว่าจะเป็นแบบของชนชาติไทยมาแต่เดิม อย่าง 1 เรียกว่า ปี่ซอ ทำด้วยไม้รวกขนาดต่าง ๆ เป่าเข้าชุดกันประสานเสียงคนขับ อย่างนี้มีมาแต่ดึกดำบรรพ์ พึงสังเกตได้ที่กล่าวถึง "ขับซอ" ในลิลิตเรื่องพระลอ แต่เดี๋ยวนี้ชอบเล่นเพียงในหัวเมืองมณฑลพายัพ อีกอย่าง 1 เรียกว่าแคน เอาไม้ซางมาผูกเรียงต่อกับเต้าเสียง เป่าเป็นเพลงประสานเสียงกับคนขับ อย่างนี้ชอบเล่นทางหัวเมืองฝ่ายตะวันออก กระบวนขับเข้ากับปี่ซอก็ดี เข้ากับแคนก็ดี คนขับเป็นชายฝ่ายหนึ่งหญิงฝ่ายหนึ่ง มักขับโต้ตอบกันในทางสังวาส...*[9]

อาจกล่าวได้ว่า งานเขียนของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ได้ส่งอิทธิพลต่องานศึกษาเรื่องดนตรีไทยในเวลาต่อมา โดยเฉพาะงานศึกษาค้นคว้าของกรมศิลปากรด้วย ในปี พ.ศ. 2499 นายธนิต อยู่โพธิ์ ได้รับการแต่งตั้งให้เป็นอธิบดีกรมศิลปากร ท่านมีความสนใจในด้านดนตรีและนาฏศิลป์ ตลอดจนวางรากฐานการศึกษาด้านดนตรีและนาฏศิลป์ในโรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์ ต่อมาในปี พ.ศ. 2500 จึงเขียนหนังสือซึ่งกลายเป็นหนึ่งในตำราเรียนสำคัญเกี่ยวกับเรื่องดนตรีไทย คือ "เครื่องดนตรีไทย" ที่ไม่เพียงกล่าวถึงดนตรีไทยแบบราชสำนักเท่านั้น แต่ยังกล่าวถึงดนตรีในภูมิภาคอื่น ๆ ของไทย เช่น ภาคอีสาน ภาคใต้ ตลอดจนภาคเหนือของไทยด้วย จึงนับได้ว่า งานเขียนฉบับนี้แสดงให้เห็นความสนใจของหน่วยงานรัฐส่วนกลางที่ทำหน้าที่รับผิดชอบด้านศิลปวัฒนธรรมของชาติที่ขยายสู่ส่วนภูมิภาคมากขึ้น

ในส่วนของทฤษฎีเครื่องดนตรีไทย จะเห็นได้ว่าอาจารย์ธนิต อยู่โพธิ์ ได้รับอิทธิพลมาจากงานของอาจารย์มนตรี ตราโมท เช่น การแบ่งเครื่องดนตรีไทยตามกิริยาของการบรรเลง ได้กล่าวถึงเครื่องดนตรีล้านนาหลายชิ้น คือ กลองตะโล้ดโป๊ด กลองแอว์ ปี่ซอ พิณเปี๊ยะ และซึง ชุดความรู้เกี่ยวกับประวัติดนตรีไทยที่อาจารย์ธนิต อยู่โพธิ์ เขียนนั้น แสดงให้เห็นถึงอิทธิพลงานเขียนของหลวงวิจิตรวาทการเป็นอย่างมาก[10] และได้กล่าวถึงเครื่องดนตรีไทยที่นำเสนอในหนังสือเล่มนี้ว่า กล่าวรวมทั้งเครื่องดนตรีที่เชื่อว่าเป็นของชนชาติไทยมาแต่เดิม และทั้งเครื่องดนตรีที่ชนชาติไทยในประเทศได้รับจากเพื่อนบ้าน ทั้งที่ใกล้เคียงและห่างไกล ซึ่งได้นำมาปฏิบัติร่วมอยู่ในวงการดนตรีของไทยจนลงเป็นแบบแผนที่คณาจารย์ทางดุริยางคศิลป์ไทยยอมรับนับถือเป็นแบบฉบับอยู่แล้ว ถือว่าเป็นเครื่องดนตรีไทย[11] การอธิบายเรื่องเครื่องดนตรีล้านนาของอาจารย์ธนิตอยู่โพธิ์ จึงเป็นลักษณะการอธิบายกายภาพของเครื่องดนตรี และบทบาทหน้าที่เป็นสำคัญ และให้ความสำคัญกับการเรียกลักษณะนามเครื่องดนตรีตามภาษาถิ่น เช่น ปี่ซอ ทำด้วยลำไม้รวก มีขนาดยาวนั้นและเล็กใหญ่ต่าง ๆ กัน ตามแต่เสียงที่ต้องการ สำรับหนึ่ง ๆ มี 3 เล่ม 5 เล่ม หรือ 7 เล่ม (เรียก "เล่ม" ไม่เรียก "เลา")[12] นอกจากนี้การเปรียบเทียบลักษณะทางกายภาพของเครื่องดนตรีไทยกับชาติอื่นก็เป็นวิธีการหนึ่งที่นิยมใช้ ตลอดจนแสดงถึงภูมิรู้ที่กว้างขวางของผู้สร้างความรู้นั้นด้วย เช่น อาจารย์ธนิต อยู่โพธิ์ อธิบายซึงว่า รูปร่างคล้าย เหยอะฉิน (Yueh Chin) คือ พิณวงเดือนของจีน ต่างแต่พิณวงเดือนของจีนกะโหลกใหญ่และคันทวนสั้น[13]

---

9. พูนพิศ อมาตยกุล, บ.ก., *เพลง ดนตรี และนาฏศิลป์ จากสาส์นสมเด็จ* (นครปฐม : สำนักพิมพ์วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล, 2553), 401.
10. ธนิต อยู่โพธิ์, *เครื่องดนตรีไทย* (กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2500), 3.
11. ธนิต อยู่โพธิ์, *เครื่องดนตรีไทย* (กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2500), 6.
12. ธนิต อยู่โพธิ์, *เครื่องดนตรีไทย* (กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2500), 62.
13. ธนิต อยู่โพธิ์, *เครื่องดนตรีไทย* (กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2500), 77.

ภายหลัง หนังสือ "เครื่องดนตรีไทย" ของอาจารย์ธนิต อยู่โพธิ์ เล่มนี้ ได้รับการแปลเป็นภาษาอังกฤษ นับเป็นการขยายความรู้ด้านดนตรีไทยสู่โลกตะวันตกมากยิ่งขึ้น โดยเดวิด มอร์ตัน (David Morton) กล่าวในบทนำของหนังสือฉบับแปลเป็นภาษาอังกฤษว่า เขาอาศัยอยู่ในประเทศไทยระหว่างเดือนพฤศจิกายน พ.ศ. 2501 ถึงเดือนกันยายน พ.ศ. 2503 ด้วยทุนจากมูลนิธิร็อกกี้เฟลเลอร์ และภาควิชาดนตรี มหาวิทยาลัยแคลิฟอร์เนีย ลอสแองเจลิส ในการศึกษาวิจัยเรื่องดนตรีไทยซึ่งเขากำลังทำดุษฎีนิพนธ์ปริญญาเอกอยู่ โดยได้รับการสนับสนุนอย่างยิ่งจากอาจารย์ธนิต อยู่โพธิ์ อธิบดีกรมศิลปากร มอร์ตันกล่าวทิ้งท้ายว่า หนังสือฉบับแปลเป็นภาษาอังกฤษเล่มนี้จะช่วยให้ชาวตะวันตกได้รู้จักดนตรีไทยมากยิ่งขึ้น ซึ่งมีอยู่น้อยมากในงานเขียนภาคภาษาอังกฤษ[14] ดังเช่นกรณีของ เจอรัลด์ ไดค์ ซึ่งเดินทางมาเป็นอาจารย์ดนตรีที่วิทยาลัยพระคริสต์ธรรมแห่งสภาคริสตจักรในประเทศไทย (Thailand Theological Seminary) ในปี พ.ศ. 2510 ก่อนที่จะเดินทางมายังประเทศไทยพร้อมกับครอบครัวนั้น ไดค์พยายามค้นหาหนังสือที่เกี่ยวข้องกับดนตรีของไทย (ในอเมริกา) และพบว่ามีเพียงเล่มเดียว นั่นคือ The Traditional Music of Thailand ซึ่งเขียนโดย ศาสตราจารย์ ดร.เดวิด มอร์ตัน (David Morton) แห่งมหาวิทยาลัยแคลิฟอร์เนีย ลอสแองเจลิส

ในช่วงระยะเวลาที่ไดค์สอนที่วิทยาลัยพระคริสต์ธรรมแห่งสภาคริสตจักรในประเทศไทยนั้น ได้ใช้เวลาว่างในการศึกษาดนตรีล้านนาในพื้นที่จังหวัดเชียงใหม่ จังหวัดเชียงราย และจังหวัดลำพูน บันทึกภาพและเสียงไว้เป็นจำนวนมาก ภายหลังเดินทางกลับสหรัฐอเมริกาในปี พ.ศ. 2514 จึงได้นำข้อมูลเหล่านั้นกลับไปด้วย ส่วนหนึ่งสำเนาเก็บไว้ที่หอจดหมายเหตุวิทยาลัยพระคริสตธรรมแมคกิลวารี (ปัจจุบันคือ หอจดหมายเหตุ มหาวิทยาลัยพายัพ) และหอจดหมายเหตุมานุษยวิทยาดนตรี มหาวิทยาลัยแคลิฟอร์เนีย ลอสแองเจลิส (University of California Los Angeles) ต่อมาในปี พ.ศ. 2518 ขณะที่ไดค์ดำรงตำแหน่งรองศาสตราจารย์สาขาดนตรีศึกษา ที่วิทยาลัยบลัฟตัน รัฐโอไฮโอ (Bluffton College, Ohio) ศาสตราจารย์ ดร.เดวิด มอร์ตัน ได้ชักชวนให้ไดค์เขียนบทความเพื่อตีพิมพ์ในหนังสือบทความคัดสรรทางมานุษยวิทยาดนตรี (Selected Report in Ethnomusicology) ชุดดนตรีอุษาคเนย์[15] ไดค์ตอบรับและนำบทความจำนวน 3 เรื่องลงตีพิมพ์ในหนังสือเล่มดังกล่าว อาจกล่าวได้ว่า ไดค์เป็นนักมานุษยวิทยาดนตรีคนแรกที่ได้นำดนตรีล้านนาออกเผยแพร่ต่อวงการวิชาการดนตรีโลกอย่างแท้จริง และแน่นอนว่าเขาคือผู้สถาปนาความรู้ดนตรีล้านนาในโลกตะวันตก ดังปรากฏในงานวิชาการดนตรีที่ได้รับอิทธิพลจากไดค์ เช่น ดนตรีและนาฏศิลป์ล้านนา : ภาพลักษณ์และอัตลักษณ์ในภาคเหนือของประเทศไทย (Lanna music and dance: Image and identity in northern Thailand) โดย แอนดรูว์ ชารีอารี (Andrew Christopher Shahriari)[16] และการพัฒนาพิณเปี๊ยะที่ยั่งยืน : อัตลักษณ์ทางชาติพันธุ์ร่วมสมัยและการฟื้นฟูพิณล้านนาจากดวงใจ (The Pia's Subtle Sustain: Contemporary Ethnic Identity and the Revitalization of the Lanna "Heart Harp") โดย แอนดรูว์ แมคกรอว์ (Andrew McGraw)[17] เป็นต้น

"ศูนย์วัฒนธรรมจังหวัด" กับการสร้างความรู้ดนตรีล้านนา

...การสัมมนาประวัติศาสตร์และวัฒนธรรมในระดับจังหวัดเฟื่องฟูสูงสุดในทศวรรษ 2520 โดยสถาบันการศึกษาที่เป็นตัวตั้งตัวตีขณะนั้นก็คือ วิทยาลัย

14. Dhanit Yupho, *Thai Musical Instruments Translated by David Morton* (Bangkok: Department of Fine Arts, 1960), VI.
15. David Morton, *Selected Reports in Ethnomusicology* (Los Angeles, California: University of California Los Angeles, 1975), 183-229.
16. Andrew Christopher Shahriari, *"Lanna music and dance: image and identity in Northern Thailand"* (Doctoral dissertation, Kent State University, 2001). 148-153.
17. Andrew McGraw, "The Pia's Subtle Sustain: Contemporary Ethnic Identity and the Revitalization of the Lanna "Heart Harp," *Asian Music* 38, no. 2 (2007): 115-142.

> *ครูนั่นเอง อย่างไรก็ตามแม้ฉลากป้ายจะบอกว่าเป็นการเน้น "ประวัติศาสตร์ท้องถิ่น" แต่การสนับสนุนการเขียนประวัติศาสตร์ท้องถิ่นเช่นนี้ มีฐานะเป็นเพียงประวัติศาสตร์ส่วนขยายต่อจากประวัติศาสตร์แห่งชาติเท่านั้น นั่นหมายถึง ประวัติศาสตร์ที่ตั้งคำถามกับอำนาจรัฐ ประวัติศาสตร์การต่อต้านรัฐ ล้วนไม่เป็นประวัติศาสตร์ที่อยู่ในกรอบ และบางครั้งอาจถูกกำหนดให้เป็น "ผู้ร้าย" ในประวัติศาสตร์ท้องถิ่นนั้นเสียเอง...*[18]

ข้อเสนอของภิญญพันธุ์ พจนะลาวัณย์ (2554) ข้างต้นนั้น สะท้อนถึงบทบาทการสร้างความรู้ประวัติศาสตร์และวัฒนธรรมท้องถิ่นในนาม "ศูนย์วัฒนธรรมจังหวัด" ที่ตั้งขึ้นในวิทยาลัยครูทั่วประเทศตามนโยบายของกรมการฝึกหัดครู ในระยะที่อาจเรียกได้ว่าเป็น "ช่วงระยะเวลาสถาปนาความรู้" ของท้องถิ่นขึ้น จากเดิมที่ไม่เคยได้รับความสนใจจากรัฐส่วนกลาง สู่ความตื่นตัวที่มาพร้อมกับนโยบายภาครัฐ การสร้างหน่วยงานใหม่เพื่อปฏิบัติการดังกล่าวอย่างเป็นรูปธรรม ตลอดจนหน่วยงานด้านการศึกษาและสถานศึกษาที่ตอบรับอย่างแข็งขัน แน่นอนว่าอิทธิพลจากการศึกษาที่เข้มแข็งมากทางด้านคติชนวิทยา (Folklore) ที่เน้นการศึกษาและจัดเก็บข้อมูลทางวัฒนธรรมซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของการผลิต "ครูภาษาไทย" ของวิทยาลัยครูขณะนั้นย่อมมีคุณูปการต่อวงการศึกษาวัฒนธรรมท้องถิ่นในฐานะงานศึกษาแรก ๆ วิทยาลัยครูในฐานะสถาบันการศึกษาที่ผลิตครูในท้องถิ่น ได้ส่งผลสำคัญต่อการสร้างความรู้ดนตรีล้านนาในช่วงทศวรรษ 2520

การเปิดสอนวิชา "คติชาวบ้าน" ซึ่งต่อมาเปลี่ยนชื่อเป็น "คติชนวิทยา" ในหลักสูตรภาษาไทยของวิทยาลัยครูที่มุ่งเน้นการศึกษาวิถีชีวิต ขนบธรรมเนียมประเพณี ดนตรีและการละเล่นในแต่ละท้องถิ่นตั้งแต่ปลายทศวรรษ 2510[19] ถือเป็นการจุดประกายในการรวบรวมข้อมูลเชิงวัฒนธรรมในแต่ละท้องถิ่น ดังตัวอย่างของวิทยาลัยครูเชียงใหม่ที่มีการเรียนการสอนในรายวิชาดังกล่าว ต่อมาในปี พ.ศ. 2519 จึงมีการจัดตั้งหน่วยประเคราะห์ทางวัฒนธรรม ซึ่งเป็นงานของกองวัฒนธรรม กรมการศาสนา กระทรวงศึกษาธิการ และพัฒนาสู่ศูนย์คติชนวิทยาล้านนาไทยในปี พ.ศ. 2521 และมุ่งศึกษาเฉพาะพื้นที่วัฒนธรรมล้านนาในปี พ.ศ. 2523 โดยใช้ชื่อว่า ศูนย์ส่งเสริมและศึกษาวัฒนธรรมล้านนาไทย ซึ่งในระยะเวลาดังกล่าวได้เกิดข้อถกเถียงเกี่ยวกับการใช้คำว่า "ลานนา" ตามพระบรมราชวินิจฉัยของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว หรือ "ล้านนา" ต่อมานักวิชาการส่วนใหญ่ยอมรับว่า ล้านนา เป็นคำที่ถูกต้อง โดยอ้างอิงจากหลักฐานจารึกวัดเชียงสา[20] จากกรณีดังกล่าว จึงแสดงให้เห็นความสนใจที่เกิดขึ้นในการศึกษาล้านนาคดี และขยายไปสู่ดนตรีล้านนาด้วย

นโยบายรัฐส่วนกลางสะท้อนถึงความสนใจในด้านวัฒนธรรมท้องถิ่นเป็นอย่างดี มีการประกาศใช้พระราชบัญญัติสำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ พ.ศ. 2522 และ 1 ปีก่อนมีการเฉลิมฉลองกรุงรัตนโกสินทร์ 200 ปีนั้น รัฐบาลพลเอกเปรม ติณสูลานนท์ ได้มีประกาศสำนักนายกรัฐมนตรี เรื่อง นโยบายวัฒนธรรมแห่งชาติ[21] นำไปสู่การจัดตั้งศูนย์วัฒนธรรมขึ้นในวิทยาลัยครู ทำหน้าที่ส่งเสริม ประสานงานวัฒนธรรม ค้นคว้าวิจัยวัฒนธรรมสาขาต่าง ๆ ในชุมชน และจัดตั้งหอวัฒนธรรมท้องถิ่นขึ้น เพื่อจัดแสดง

18. ภิญญพันธุ์ พจนะลาวัณย์, "ล้านนายูโทเปียกับเส้นขอบฟ้าของสำนักท้องถิ่นนิยม : 60 ปี ธเนศวร์ เจริญเมือง," ใน *ตัวคนคนเมือง 100 ปี ชาตกาล ไกรศรี นิมมานเหมินท์* (เชียงใหม่ : ศูนย์วิจัยและบริการวิชาการ คณะสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, 2555), 169-218.
19. ตัวอย่างเอกสารคติชนวิทยาในขณะนั้น ได้แก่ ไพรถ เลิศพิริยกมล, *คติชาวบ้านลานนาไทย* (เชียงใหม่ : ม.ป.ท., 2516)., กิ่งแก้ว อัตถากร, *คติชนวิทยา* (กรุงเทพฯ : กรมการฝึกหัดครู, 2519).
20. สรัสวดี อ๋องสกุล, *ประวัติศาสตร์ล้านนา* (กรุงเทพฯ : อัมรินทร์, 2551), 26.
21. สำนักเลขาธิการคณะรัฐมนตรี "ประกาศสำนักนายกรัฐมนตรี เรื่อง นโยบายวัฒนธรรมแห่งชาติ," ใน *ราชกิจจานุเบกษา* เล่มที่ 98 (กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์คณะรัฐมนตรีและราชกิจจานุเบกษา, 2524), 4432-4433.

วัฒนธรรมท้องถิ่น[22] ศูนย์วัฒนธรรมในแต่ละวิทยาลัยครูได้รับการสนับสนุนงบประมาณจากภาครัฐในการศึกษาค้นคว้า ตลอดจนการบริการวิชาการในด้านดังกล่าว แต่กรณีของวิทยาลัยครูเชียงใหม่สะท้อนความตื่นตัวในการศึกษาเรื่องดังกล่าวก่อนการจัดตั้งศูนย์วัฒนธรรมขึ้นในวิทยาลัยครูแล้ว ดังปรากฏการจัดการประชุมวิชาการเรื่อง เพลงพื้นบ้านลานนาไทย ระหว่างวันที่ 21-23 มกราคม พ.ศ. 2524 ในนามศูนย์ส่งเสริมและศึกษาวัฒนธรรมลานนาไทย วิทยาลัยครูเชียงใหม่ ถือได้ว่าเป็นก้าวแรกของการสร้างความรู้ดนตรีล้านนาอย่างเป็นวิชาการ ที่ได้รับแนวการศึกษามาจากวิชาคติชนวิทยา สำหรับเนื้อหาในเอกสารการประชุมวิชาการเพลงพื้นบ้านลานนาไทย สามารถจำแนกได้เป็น 4 กลุ่ม กลุ่มแรกคือกลุ่มประวัติศาสตร์ กลุ่มที่สอง เป็นกลุ่มภาษาและวรรณกรรม กลุ่มที่สาม เป็นกลุ่มดนตรีและนาฏศิลป์ล้านนา กลุ่มที่สี่ เป็นกลุ่มบทความที่ว่าด้วยวิธีวิทยาการศึกษาวัฒนธรรมพื้นบ้าน

ข้อสังเกตบทความวิชาการดนตรีและนาฏศิลป์ล้านนาในการประชุมวิชาการครั้งนี้ส่วนมากพบว่าเป็นลักษณะของการ "จัดกลุ่ม-แบ่งประเภท" เป็นสำคัญ เช่น ในบทความของยงยุทธ ธีรศิลป์ ที่พยายามแบ่งเครื่องดนตรีล้านนาตามวิธีแบ่งเครื่องดนตรีไทย และในบทความของทรงศักดิ์ ปรางค์วัฒนากุล ก็พยายามจัดแบ่งประเภทของนาฏศิลป์ล้านนาออกเป็นกลุ่ม ๆ เช่นเดียวกัน ลักษณะการแบ่งกลุ่มหรือจัดประเภทดังกล่าวนี้สะท้อนภาพการศึกษาแบบคติชนวิทยาอย่างไม่ต้องสงสัย อย่างไรก็ตามข้อเสนอการศึกษาเพลงพื้นบ้านทางมานุษยวิทยาของปราณี วงษ์เทศนั้น ถือว่าเป็นความพยายามในการออกนอกกรอบการศึกษาตามแนวทางคติชนวิทยา สู่ประเด็นทางมานุษยวิทยาดนตรี ปราณี วงษ์เทศ กล่าวว่า การศึกษาเพลงของมานุษยวิทยาก็คือการผนวกเอาสาขาวิชาทางสังคมศาสตร์กับสาขาวิชาทางมนุษยศาสตร์เข้าด้วยกัน เป็นความพยายามที่จะศึกษาวิชาในสาขาทางมนุษยศาสตร์อย่างเป็นวิทยาศาสตร์ วิธีการศึกษาเพลงหรือดนตรีด้วยหลักการดังกล่าว ทำให้เกิดวิชาใหม่ขึ้นคือวิชา Ethnomusicology ทั้งนี้ เพราะดนตรีเกี่ยวข้องกับสังคมและวัฒนธรรมอย่างลึกซึ้ง การศึกษาดนตรีเพียงด้านใดด้านหนึ่งย่อมไม่เพียงพอต่อความเข้าใจสังคมที่เป็นเจ้าของวัฒนธรรมนั้นได้[23] นอกจากนี้ บทความเรื่องการเล่นเปี๊ยะ : การส่งดนตรีจากดวงใจ ของสุรสิงห์ สำรวม ฉิมพะเนาว์[24] ที่เสนอในเอกสารการประชุมครั้งนั้น ถือว่าเป็นความพยายามแรก ๆ ในการนำเสนอเรื่องราวดนตรีล้านนาที่หนีไปจากกรอบทางคติชนวิทยา ใช้วิธีการทางชาติพันธุ์วรรณนา อันเป็นระเบียบวิธีทางมานุษยวิทยาในการนำเสนอเรื่องราวของพิณเปี๊ยะอย่างน่าสนใจ

ดังนั้น ช่วงทศวรรษ 2520 นี้ จึงเป็นช่วงระยะเวลาของการสร้างความรู้ดนตรีล้านนาอย่างเป็นทางการ ซึ่งแตกต่างจากทศวรรษก่อนหน้านี้ที่ดนตรีล้านนาได้การศึกษาและอธิบายความรู้อย่างคร่าว ๆ ทศวรรษนี้ได้รับอิทธิพลจากความเติบโตของการศึกษาด้านคติชนวิทยาและการก่อตั้งศูนย์วัฒนธรรมจังหวัด ซึ่งมีส่วนสำคัญในการสร้างความรู้จากยุคสมัยก่อนหน้าที่เป็นความสนใจจาก "คนนอก" หรือนักวิชาการจากส่วนกลาง กลับมาสู่ความสนใจของ "คนใน" คือนักวิชาการในพื้นที่มากยิ่งขึ้น ตลอดจนเป็นช่วงทศวรรษที่มีการสร้างแบบแผนความรู้ดนตรีล้านนาอย่างหลากหลาย ทั้งการอธิบายประวัติความเป็นมา การสืบค้นเรื่องราวดนตรีล้านนาในเชิงลึก รูปแบบการประสมวงที่ก่อเกิด "มาตรฐาน" ดนตรีล้านนา ที่เป็นรูปธรรมมากยิ่งขึ้น ทั้งการศึกษาภาคเอกสารและการศึกษาภาคปฏิบัติการโดยสถาบันการศึกษา ส่งผลต่อกระแสการตื่นตัวของท้องถิ่นในการศึกษาศิลปวัฒนธรรมของตนที่นอกเหนือไปจากดนตรีในระยะเวลาต่อมา

22. กรมการฝึกหัดครู, *27 ปีแห่งการสถาปนากรมการฝึกหัดครู* (กรุงเทพฯ : กรมการฝึกหัดครู, 2524), 21.
23. ปราณี วงษ์เทศ, "การศึกษาเพลงพื้นบ้านทางมานุษยวิทยา," ใน *เพลงพื้นบ้านลานนาไทย* (เชียงใหม่ : วิทยาลัยครูเชียงใหม่, 2524), 1-12.
24. สุรสิงห์สำรวม ฉิมพะเนาว์, "การเล่นเปี๊ยะ: การส่งดนตรีจากดวงใจ," ใน *เพลงพื้นบ้านลานนาไทย* (เชียงใหม่ : วิทยาลัยครูเชียงใหม่, 2524), 1-14.

วิชา "ดนตรีพื้นบ้านภาคเหนือ" พัฒนาการความรู้ดนตรีล้านนาหลังทศวรรษ 2520

หลังจากการประชุมวิชาการ เรื่อง "เพลงพื้นบ้านลานนาไทย" ในปี พ.ศ. 2524 ทำให้เกิดการพิมพ์ผลงานวิชาการด้านดนตรีล้านนามากขึ้นตามลำดับ ตลอดจนมีการสร้างทฤษฎีทางดนตรีโดยได้รับอิทธิพลจากดนตรีไทยด้วย ดังตัวอย่างเช่น ดนตรีพื้นเมืองเหนือ โดยยงยุทธ ธีรศิลป์ และทวีศักดิ์ ปิ่นทอง หนังสือดังกล่าวต่อยอดมาจากการประชุมวิชาการเรื่องล้านนาคดีศึกษา ประวัติศาสตร์และโบราณคดี ที่วิทยาลัยครูเชียงใหม่ในปี พ.ศ. 2528 ตัวอย่างความรู้ดนตรีล้านนาที่นำเสนอในหนังสือเล่มดังกล่าวได้แก่ การแบ่งประเภทเครื่องดนตรีล้านนาที่แบ่งตามลักษณะของการบรรเลง การประสมวงดนตรีล้านนา เพลงพื้นบ้านล้านนา และเนื้อหาเรื่องซอหรือการขับขานล้านนา และได้เพิ่มเติมเนื้อหาให้สมบูรณ์มากขึ้น ตีพิมพ์ในหนังสือลักษณะไทย ศิลปะการแสดง ซึ่งเป็นโครงการของธนาคารกรุงเทพมาตั้งแต่ปี พ.ศ. 2525 แต่ด้วยความหลากหลายของเนื้อหาที่มีขอบเขตกว้างขวาง จึงทำให้ได้รับการตีพิมพ์ในปี พ.ศ. 2541[25] จึงถือได้ว่า การจัดการประชุมวิชาการครั้งดังกล่าว เป็นจุดเริ่มต้นสำคัญต่อการสถาปนาความรู้ดนตรีล้านนาในระยะเวลาต่อมา

อย่างไรก็ตาม การที่ดนตรีล้านนาเข้าไปอยู่ในหลักสูตรการศึกษาทั้งสถาบันการศึกษาระดับพื้นฐานถึงระดับอุดมศึกษานั้น ทำให้ดนตรีล้านนามีพื้นที่ที่นอกเหนือไปจาก "ภูมิปัญญาพื้นบ้าน" หรือความรู้ท้องถิ่นกลายเป็นส่วนหนึ่งของการ "สร้างสุนทรียะ" ด้วยความคิดที่ว่า ดนตรีมีประโยชน์ในการสร้างวุฒิภาวะทางอารมณ์ในหลักสูตรการศึกษายุคใหม่ด้วย แม้ว่าจะมีการก่อตั้งโรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์ขึ้นในปี พ.ศ. 2477 แต่ในระยะแรกมุ่งเน้นการปฏิบัติทั้งด้านโขน ละคร และดนตรีเป็นสำคัญ ภายหลังที่โรงเรียนได้ยกระดับขึ้นเป็นโรงเรียนศิลปากร แผนกนาฏดุริยางค์ในปี พ.ศ. 2481 ได้มีการขยายการศึกษาที่นอกเหนือไปจากดนตรีนาฏศิลป์แบบแผนราชสำนัก ดังมีการบันทึกในหนังสือที่ระลึกการเปิดโรงเรียนศิลปากร แผนกนาฏดุริยางค์ว่า เจ้าแก้วนวรัฐ ได้ทรงรับเป็นผู้อุปถัมภ์โรงเรียนนี้ในต้นปี พ.ศ. 2481 เมื่อโรงเรียนได้ส่งนักเรียนขึ้นไปศึกษาการฟ้อนรำแบบเหนือที่เชียงใหม่[26] ซึ่งสะท้อนให้เห็นถึงหลักสูตรของโรงเรียนที่มีการเรียนการสอนวิชาสามัญและปฏิบัติด้านนาฏดุริยางค์ควบคู่กัน ดนตรีล้านนาในฐานะที่เป็นความรู้วิชาการอาจกล่าวได้ว่ายังไม่สมบูรณ์ทั้งในแง่ของทฤษฎีและปฏิบัติมากนัก จนกระทั่งการเกิดขึ้นของหลักสูตรดนตรีศึกษาในวิทยาลัยครู จึงทำให้เปิดรายวิชาในหลักสูตรอย่างเป็นทางการ จากการบรรจุเป็นส่วนหนึ่งของรายวิชา "ดนตรีพื้นบ้านไทย" และพัฒนาสู่รายวิชา "ดนตรีพื้นบ้านภาคเหนือ" ตามลำดับ

ทั้งนี้ รายวิชาดนตรีล้านนาในหลักสูตรดนตรีศึกษาเน้นไปที่ภาคปฏิบัติการเป็นหลัก ดังปรากฏว่าหลักสูตรดนตรีศึกษานั้น มุ่งเน้นผลิตครูดนตรีเพื่อไปบรรจุเป็นข้าราชการครู ทำหน้าที่สอนดนตรีทั้งดนตรีไทยและดนตรีสากล โดยเริ่มต้นขึ้นที่วิทยาลัยครูบ้านสมเด็จเจ้าพระยาเป็นแห่งแรกในปี พ.ศ. 2513 ในระดับประกาศนียบัตรการศึกษาชั้นสูง (ปกศ.สูง) ภายหลังมีการปรับปรุงหลักสูตรวิชาเอกดนตรีศึกษา ของสภาการฝึกหัดครูในปี พ.ศ. 2519 ทำให้เกิดการขยายการศึกษาจากอนุปริญญาถึงระดับปริญญาตรี โดยแบ่งออกเป็นระดับประกาศนียบัตรวิชาการศึกษาชั้นสูง ใช้เวลาศึกษา 2 ปี และระดับปริญญาตรี ใช้เวลาศึกษาอีก 2 ปี สำหรับระดับประกาศนียบัตรวิชาการศึกษาชั้นสูงไม่มีรายวิชาดนตรีพื้นบ้านแต่อย่างใด ปรากฏเป็นรายวิชาเลือกของหลักสูตรปริญญาตรี "ดนตรี 422 ดนตรีพื้นเมืองของไทย"[27] นอกจากนี้ ดนตรีพื้นบ้านยังอยู่ในรายวิชาศิลปศึกษา ระดับมัธยมศึกษาตอนต้น ตามหลักสูตร พ.ศ. 2521 อีกด้วย โดยคณะกรรมการจัดทำหนังสือได้กล่าวว่า ดนตรีพื้นเมืองเป็นวิชาสำคัญอย่างหนึ่งที่คณะกรรมการจัดทำสื่อการเรียนศิลปศึกษาระดับมัธยมศึกษาตอนต้นเห็นว่าควรจะเปิดทำการสอน เพื่อเด็ก ๆ ในท้องถิ่นต่าง ๆ ของไทย ไม่ว่าจะเป็น

25. ยงยุทธ ธีรศิลป์ และทวีศักดิ์ ปิ่นทอง, "ดนตรีและนาฏศิลป์พื้นบ้านภาคเหนือ," ใน *ลักษณะไทย เล่ม 3 ศิลปะการแสดง* (กรุงเทพฯ : ธนาคารกรุงเทพ, 2541), 295-366.
26. โรงเรียนศิลปากร แผนกนาฏดุริยางค์, *ที่ระลึกการเปิดโรงเรียนศิลปากร แผนกนาฏดุริยางค์* (พระนคร : พระจันทร์, 2481), 1-2.
27. สภาการฝึกหัดครู, *หลักสูตรสภาการฝึกหัดครู พ.ศ. 2519* (กรุงเทพฯ : กรมการฝึกหัดครู, 2519), 76.

ภาคใด จะได้มีความรู้ในศิลปะการดนตรีของพื้นบ้านของตนเอง เป็นการปลูกฝังให้นักเรียนเกิดทัศนคติที่ดีต่อสังคม และมีความซาบซึ้งในศิลปวัฒนธรรมประจำชาติ[28] ในส่วนของวิทยาลัยครูภายหลังการปรับปรุงหลักสูตรของสภาการฝึกหัดครู พ.ศ. 2524 เป็นต้นมา จึงปรากฏรายวิชา "ดนตรีพื้นบ้าน"[29] ขึ้น โดยแยกตามภูมิภาค เช่น วิชา "ดนตรีพื้นบ้านภาคเหนือ"[30] จึงนับเป็นความก้าวหน้าทางวิชาการของดนตรีล้านนา และก่อเกิดงานเขียนวิชาการด้านดนตรีล้านนามากยิ่งขึ้น

ไม่เพียงแต่การดำเนินการของกรมการฝึกหัดครู กรมวิชาการ ที่เกี่ยวข้องกับการพัฒนาหลักสูตรดนตรีพื้นบ้านแล้ว ยังมีอีกหนึ่งหน่วยงานภายใต้กระทรวงศึกษาธิการที่ดำเนินการควบคู่ไปกับหน่วยงานข้างต้น นั่นคือ สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ ทำให้การพัฒนาดนตรีล้านนาในฐานะองค์ความรู้ท้องถิ่นเกิดกระบวนการ "ศึกษาค้นคว้า-ท่องจำ-ทำซ้ำ" มากยิ่งขึ้น ที่วิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ มีครูผู้ใหญ่ที่ถ่ายทอดความรู้ดนตรีล้านนา คือ เจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่ ตลอดจนลูกศิษย์ของท่าน คือ ครูวิเทพ กันธิมา ครูรักเกียรติ ปัญญายศ เป็นต้น ความรู้ในเชิงการปฏิบัติดนตรีล้านนาจึงเกิดการพัฒนาให้เป็น "แบบแผน" มากยิ่งขึ้น ตลอดจนการออกแบบการเรียนรู้เพื่อให้ง่ายต่อการถ่ายทอดในการเรียนการสอนสมัยใหม่ เช่น โน้ตดนตรี การปรับปรุงเพลงพื้นเมืองให้ครบจังหวะหน้าทับตามแนวคิดดนตรีไทย ในช่วงระยะเวลานี้เองที่กลุ่มนักศึกษาส่วนหนึ่งของชมรมนาฏศิลป์และดนตรีไทย สโมสรนักศึกษามหาวิทยาลัยเชียงใหม่ ได้ก่อตั้ง "ชมรมพื้นบ้านล้านนา" ขึ้น[31] การศึกษาดนตรีและนาฏศิลป์ล้านนาจากพ่อครูแม่ครูในท้องถิ่นต่าง ๆ นับเป็นงานที่โดดเด่นของชมรมนี้ นำมาสู่การสร้างนักวิชาการด้านล้านนาคดีศึกษาคนสำคัญที่เป็นผลผลิตจากชมรมนี้ในระยะเวลาต่อมา

"เชียงใหม่ 700 ปี" กับการสร้างความรู้ดนตรีล้านนาในปัจจุบัน

ความมีชื่อเสียงของจรัล มโนเพ็ชร ที่ฉายภาพล้านนาในอุดมคติอีกครั้งหนึ่งผ่านผลงานเพลงโฟล์คซองคำเมืองของเขา ตลอดจนการยอมรับดนตรีล้านนาทั้งจากส่วนกลางที่มองเข้ามาจากภายนอก หรือตัวคนในวัฒนธรรมที่เริ่มเห็นคุณค่าของวัฒนธรรมล้านนานั้น เป็นผลมาจากกระแสท้องถิ่นนิยมที่สุกงอมหนึ่งหมุดหมายสำคัญที่ส่งผลต่อความคิดในการศึกษาสืบเสาะและค้นหาความรู้ทางดนตรีล้านนาคือ การที่มหาวิทยาลัยเชียงใหม่มีอายุครบรอบ 30 ปี ในปี พ.ศ. 2537 การตีพิมพ์หนังสือที่ระลึกงานดนตรีไทยอุดมศึกษาครั้งที่ 26 มีบทความหลายเรื่องที่สะท้อนถึงการศึกษาค้นคว้าดนตรีล้านนา เช่น กลองสะบัดชัย[32] ที่สนั่น ธรรมธิ ได้ชี้ให้เห็นถึงการเกิดขึ้นและความเปลี่ยนแปลงในสังคมปัจจุบัน นอกจากนี้ยังมีบทความของทรงกลด ทองคำ ที่กล่าวถึงประวัติและพัฒนาการของพิณเปี๊ยะ ตลอดจนกล่าวถึงเรื่องเพศสภาพในการบรรเลงพิณเปี๊ยะด้วย[33] ปีต่อมา เมืองเชียงใหม่มีอายุครบ 700 ปี ในปี พ.ศ. 2539 ตัวอย่างสำคัญที่เฉลิมฉลองเหตุการณ์ครั้งนั้นได้แก่ การประพันธ์เพลง "ฮ่มฟ้าปารมี" ของจรัล มโนเพ็ชร ที่อยู่ในชุดเพลงจตุรภาคกาญจนาภิเษกสมโภช[34] แต่เนื้อหาของบทเพลงได้กล่าวถึงความเป็นมาของการสร้างเมืองเชียงใหม่ ดนตรี

28. กรมวิชาการ, *คู่มือครูศิลปศึกษา ศ 0215 ศ 0216 ดนตรีพื้นเมือง 1-2* (กรุงเทพฯ : กรมวิชาการ กระทรวงศึกษาธิการ, 2528), 1-2.
29. ในช่วงทศวรรษ 2520 คำว่า "พื้นบ้าน" และ "พื้นเมือง" โดยนัยหมายถึงวัฒนธรรมในสังคมชนบทหรือสังคมชาวนา กระบวนการถ่ายทอดความรู้แบบมุขปาฐะ ตรงกับภาษาอังกฤษคือ folk อย่างไรก็ตามในวัฒนธรรมล้านนา คำว่า "พื้นเมือง" หมายถึงเรื่องราวของเมือง เช่น ตำนานพื้นเมืองเชียงใหม่ หมายถึง ประวัติศาสตร์ของเมืองเชียงใหม่ ในขณะที่ "วงดนตรีพื้นเมือง" หมายถึง วงสะล้อ ซอ ซึง
30. ดูรายละเอียดเพิ่มเติมใน ประสิทธิ์ เลียวสิริพงศ์, *ดนตรีพื้นบ้านภาคเหนือ* (เชียงใหม่ : สถาบันราชภัฏเชียงใหม่, 2540).
31. ภูเดช แสนสา, บ.ก., *ชาวห้าปีขวบเข้า หมู่เฮาชาวพื้นบ้านล้านนา* (เชียงใหม่ : ชมรมพื้นบ้านล้านนา สโมสรนักศึกษามหาวิทยาลัยเชียงใหม่, 2554), 1-22.
32. สนั่น ธรรมธิ, "ความเป็นมาของกลองสะบัดชัย," ใน *ดนตรีไทยอุดมศึกษา ครั้งที่ 26* (เชียงใหม่ : มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, 2538), 133-136.
33. ทรงกลด ทองคำ, "เปี๊ยะ พิณโบราณที่ไม่ธรรมดากับปัญหาการอนุรักษ์," ใน *ดนตรีไทยอุดมศึกษา ครั้งที่ 26* (เชียงใหม่ : มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, 2538), 119-132.
34. *เพลงจตุรภาคกาญจนาภิเษกสมโภช*, (กรุงเทพฯ : ธนาคารกรุงเทพ, 2539), 72-73.

ล้านนาได้รับการถ่ายทอดอย่างยิ่งใหญ่ในพิธีเปิดซีเกมส์ครั้งที่ 18 ที่จังหวัดเชียงใหม่เมื่อวันที่ 10 ธันวาคม พ.ศ. 2538 ความสำเร็จครั้งสำคัญของการสร้างความรู้ภูมิปัญญาล้านนา คือ การเกิดขึ้นของโฮงเฮียนสืบสานภูมิปัญญาล้านนา ในปี พ.ศ. 2543 ดำเนินการโดยองค์กรไม่แสวงหากำไร นอกจากจะมีการศึกษาค้นคว้าถ่ายทอดภูมิปัญญาล้านนาด้านต่าง ๆ ดนตรีล้านนาเป็นหนึ่งในกิจกรรมการศึกษาด้วยการจัดอบรมกลุ่มเยาวชนทั่วภาคเหนือ อาจกล่าวได้ว่า ยุคนี้ความรู้ดนตรีล้านนาจึงได้รับการศึกษาเรียนรู้ทั้งในระบบการศึกษาตั้งแต่ระดับการศึกษาขั้นพื้นฐานจนถึงระดับอุดมศึกษา ตลอดจนศึกษาเรียนรู้ในการศึกษาตามอัธยาศัยด้วย เช่น การตั้งศูนย์การเรียนรู้ดนตรีล้านนา วัดลอยเคราะห์ ที่สอนโดยครูภานุทัต อภิชนาธง เป็นต้น

อีกหนึ่งปัจจัยสำคัญที่เป็นแรงขับเคลื่อนความรู้ดนตรีล้านนาโดยระบบการศึกษา คือ การเปิดหลักสูตรปริญญามหาบัณฑิตขึ้นในสังคมไทย นับตั้งแต่หลักสูตรวัฒนธรรมการดนตรี ที่สถาบันวิจัยภาษาและวัฒนธรรมเพื่อพัฒนาชนบท มหาวิทยาลัยมหิดล เริ่มต้นรับนักศึกษาในปี พ.ศ. 2532 เรื่องราวทางดนตรีล้านนามีการเลือกทำเป็นหัวข้อวิทยานิพนธ์[35] เช่น กลองหลวงล้านนา : ความสัมพันธ์ระหว่างชีวิตและชาติพันธุ์ วงตกเส้ง : ดนตรีแห่ในวิถีชีวิตของชาวลำปาง เป็นต้น ต่อมาในปี พ.ศ. 2535 เมื่อมีการก่อตั้งหลักสูตรมานุษยดุริยางควิทยาขึ้นที่มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ตัวอย่างงานศึกษาที่เกี่ยวข้องกับดนตรีล้านนาเชิงลึก ได้แก่ การวิเคราะห์ดนตรีพื้นเมืองเหนือ[36] ภายหลังการขยับขยายเปิดหลักสูตรทางดนตรี ทั้งทางดนตรีวิทยาที่วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล และดนตรีไทยที่จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยนั้น เกิดงานวิจัยหลายเรื่องที่สร้างความรู้ดนตรีล้านนาใหม่เช่นเดียวกัน ทั้งในด้านวัฒนธรรมการบรรเลง การถ่ายทอด ระบบเสียง หรือด้านเทคนิควิทยาของการสร้างเครื่องดนตรี[37] เช่น ซึงในวัฒนธรรมดนตรีจังหวัดเชียงใหม่ ซึง 6 สาย ตำบลทุ่งกว๋าว อำเภอเมืองปาน จังหวัดลำปาง เป็นต้น

นับตั้งแต่ทศวรรษ 2540 เป็นต้นมา จากความรู้ที่ถูกศึกษาอยู่ในระบบการศึกษาอย่างมั่นคงแล้ว การปฏิบัติดนตรีล้านนาก็ได้รับการสนับสนุนและส่งเสริมจากสถานศึกษาเช่นเดียวกัน มีรายการประกวดดนตรีล้านนาขึ้นเป็นจำนวนมาก โดยเฉพาะการจัดประกวดวงกลองสะบัดชัย และวงสะล้อ ซอ ซึง ดูเหมือนว่า งานนิพนธ์เรื่อง "นาฏดุริยการล้านนา" ของสนั่น ธรรมธิ[38] จะเป็นจุดคลี่คลายของความรู้ทั้งสองด้าน ก่อให้เกิดการศึกษาเชิงลึกดนตรีล้านนาต่อมา เช่น พิธีกรรมการถ่ายทอดความรู้[39] อีกทั้งความพยายามที่จะหนีออกจากศูนย์กลางความเป็นล้านนา คือ เชียงใหม่ ออกไปสู่จังหวัดอื่น ๆ มากยิ่งขึ้น เช่น จังหวัดลำปาง หรือที่เด่นชัดมากคือ จังหวัดน่าน[40] ซึ่งเป็นผลของความคิดท้องถิ่นนิยมที่พยายามรื้อสร้างความรู้ดนตรีล้านนาที่ผูกติดกับ "เมืองหลวง" คือ เชียงใหม่ เช่นเดียวกัน กรณีดังกล่าวคืออิทธิพลของการศึกษาแนวรื้อสร้าง (deconstruction) ที่กลับมาตั้งคำถามกับสิ่งที่ปรากฏอยู่ในสังคมปัจจุบันว่ามีกระบวนการ "สร้าง" อย่างไร ตลอดจนการศึกษาประวัติศาสตร์ท้องถิ่นที่พยายามสร้างความเป็น "ตัวตน" หรือ "อัตลักษณ์" มากยิ่งขึ้น นำไปสู่ชุมชนจินตกรรมที่ผู้คนในท้องถิ่นพยายามผูกโยงสำนึกเข้ากับประวัติศาสตร์บางส่วนแล้วนำเสนอเรื่องราวของตนเองใหม่ ดังปรากฏในวัฒนธรรมดนตรีล้านนาที่มีความพยายามสร้างสายสำนักพ่อครู-แม่ครู หรือแม้แต่คำว่า "ของแท้" และ "ดั้งเดิม" ต่างปรากฏขึ้นในช่วงระยะเวลาทศวรรษดังกล่าว

---

35. ดูรายละเอียดเพิ่มเติมใน รณชิต แม้นมาลัย, *"กลองหลวงล้านนา : ความสัมพันธ์ระหว่างวิถีชีวิตและชาติพันธุ์" (*วิทยานิพนธ์ระดับปริญญามหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยมหิดล, 2536)., ณรงค์ สมิทธิธรรม, *"วงตกเส้ง : ดนตรีแห่ในวิถีชีวิตของชาวลำปาง" (*วิทยานิพนธ์ระดับปริญญามหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยมหิดล, 2541).
36. ดูรายละเอียดเพิ่มเติมใน อังคณา ใจเหิม. *"การวิเคราะห์ดนตรีพื้นเมืองเหนือ" (*วิทยานิพนธ์ระดับปริญญามหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, 2538).
37. ดูรายละเอียดเพิ่มเติมใน เอกพิชัย สอนศรี, *"ซึงในวัฒนธรรมดนตรีจังหวัดเชียงใหม่" (*วิทยานิพนธ์ระดับปริญญามหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยมหิดล, 2546)., ศรชัย เต็งรัตน์ล้อม, *"ซึง 6 สาย ตำบลทุ่งกว๋าว อำเภอเมืองปาน จังหวัดลำปาง" (*วิทยานิพนธ์ระดับปริญญามหาบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2547).
38. ดูรายละเอียดเพิ่มเติมใน สนั่น ธรรมธิ, *นาฏดุริยการล้านนา* (เชียงใหม่ : สำนักส่งเสริมศิลปวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, 2550).
39. ตัวอย่างการศึกษาเชิงลึกดังกล่าว ได้แก่ บุษกร บิณฑสันต์, *พิธีกรรมและความเชื่อที่เกี่ยวข้องกับการสืบทอดดนตรีล้านนา* (กรุงเทพฯ : สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย, 2549).
40. พรประพิตร เผ่าสวัสดิ์, *ดนตรีจังหวัดน่าน* (กรุงเทพฯ : คัลเลอร์โอเดีย อินโนเวชั่น, 2561), 34-38.

สรุป

บทความนี้พยายามชี้ให้เห็นถึงกระบวนการสถาปนาความรู้ดนตรีล้านนาโดยเฉพาะในระบบการศึกษา ที่เริ่มต้นจากความสนใจดนตรีในส่วนภูมิภาคจากนักวิชาการส่วนกลาง ความสนใจทางดนตรีดังกล่าวได้ขยับขยายสู่พรมแดนความรู้ดนตรีอื่น ๆ ในประเทศ โดยเฉพาะดนตรีล้านนาที่ได้รับอานิสงส์จากการเปิดการเรียนการสอนวิชาคติชนวิทยา ตลอดจนการเปิดหลักสูตรปริญญาทางดนตรีทั้งระดับปริญญาตรี ปริญญาโท และปริญญาเอก อย่างไรก็ตาม การศึกษาเรื่องการสร้างความรู้ควรมีการศึกษาจากตัววัฒนธรรมต้น คือ วัฒนธรรมดนตรีล้านนาให้มากขึ้นกว่าการมองจากศูนย์กลาง (Top-down) ดังที่สิทธิเทพ เอกสิทธิพงษ์ กล่าวถึงประวัติศาสตร์การอุดมศึกษาไทยว่า นับตั้งแต่ช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 ถึงทศวรรษ 2530 ไม่ได้เป็นผลมาจากการบริหารงานและวางแผนจากบนลงล่างของหน่วยงานราชการไทยเพียงด้านเดียว แต่เป็นมรดกอิทธิพลและความช่วยเหลือจากสหรัฐอเมริกาภายใต้บริบทสงครามเย็น ดังนั้น การศึกษาการสร้างความรู้ทางดนตรีย่อมต้องออกจากความรู้แบบท่องจำและทำซ้ำที่ว่าด้วยนโยบายการกระจายการศึกษาของรัฐด้วยเช่นกัน

บรรณานุกรม

กรมการฝึกหัดครู. *27 ปีแห่งการสถาปนากรมการฝึกหัดครู*. กรุงเทพฯ : กรมการฝึกหัดครู, 2524.

กรมวิชาการ. *คู่มือครูศิลปศึกษา ศ 0215 ศ 0216 ดนตรีพื้นเมือง 1-2.* กรุงเทพฯ : กรมวิชาการ กระทรวงศึกษาธิการ, 2528.

ณัฐพงษ์ ปัญจบุรี. "วิถีการดำรงอยู่ของการขับขานกะโลง." *วิจิตรศิลป์* ปีที่ 8, ฉบับที่ 1 (2560): 207.

ดิเรก อินจันทร์. "ลักขณะแปงกลอง." ใน *การขับขานและดนตรีล้านนา จากพับสา ใบลาน และเรื่องเล่า*, 31-33. เชียงใหม่ : สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่, 2559.

ทรงกลด ทองคำ. "เปี๊ยะ พิณโบราณที่ไม่ธรรมดากับปัญหาการอนุรักษ์." ใน *ดนตรีไทยอุดมศึกษา ครั้งที่ 26,* 119-132. เชียงใหม่ : มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, 2538.

ธนิต อยู่โพธิ์. *เครื่องดนตรีไทย*. กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2500.

ประสิทธิ์ เลียวสิริพงศ์. *ดนตรีพื้นบ้านภาคเหนือ.* เชียงใหม่ : สถาบันราชภัฏเชียงใหม่, 2540.

ประเสริฐ ณ นคร. *โคลงนิราศหริภุญชัย.* กรุงเทพฯ : พระจันทร์, 2516.

ปรานี วงษ์เทศ. "การศึกษาเพลงพื้นบ้านทางมานุษยวิทยา." ใน *เพลงพื้นบ้านลานนาไทย*, 1-12. เชียงใหม่ : วิทยาลัยครูเชียงใหม่, 2524.

ปิแอร์ โอร์ต. *ล้านนาไทยในแผ่นดินพระพุทธเจ้าหลวง*. กรุงเทพฯ : พิมพ์คำ, 2555.

พรประพิตร เผ่าสวัสดิ์. *ดนตรีจังหวัดน่าน*. กรุงเทพฯ : คัลเลอร์ไอเดีย อินโนเวชั่น, 2561.

พิธินัย ไชยแสงสุขกุล และอรุณรัตน์ วิเชียรเขียว. *กฎหมายล้านนาโบราณ : วิเคราะห์ระบบโครงสร้างและเนื้อหาบทบัญญัติที่จารในใบลาน*. กรุงเทพฯ : สถาบันไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2532.

พูนพิศ อมาตยกุล, บ.ก. *เพลง ดนตรี และนาฏศิลป์ จากสาส์นสมเด็จ*. นครปฐม : วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล, 2553.

เพลงจตุรภาคกาญจนาภิเษกสมโภช. กรุงเทพฯ : ธนาคารกรุงเทพ, 2539.

ภิญญพันธุ์ พจนะลาวัณย์. "ล้านนายูโทเปียกับเส้นขอบฟ้าของสำนักท้องถิ่นนิยม : 60 ปี ธเนศวร์ เจริญเมือง." ใน *ตัวคนคนเมือง 100 ปีชาตกาล ไกรศรี นิมมานเหมินท์*, 169-218. เชียงใหม่ : ศูนย์วิจัยและบริการวิชาการ คณะสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, 2555.

ภูเดช แสนสา, บ.ก. *ชาวห้าปีขวบเข้า หมู่เฮาชาวพื้นบ้านล้านนา*. เชียงใหม่ : ชมรมพื้นบ้านล้านนา สโมสรนักศึกษามหาวิทยาลัยเชียงใหม่, 2554.

เมธี ใจศรี. "สมณกถา." ใน *งานปริวรรตคัมภีร์โบราณล้านนา*, 58-76. เชียงใหม่ : สถาบันภาษา ศิลปะ และวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่, 2553.

ยงยุทธ ธีรศิลป์ และทวีศักดิ์ ปิ่นทอง. "ดนตรีและนาฏศิลป์พื้นบ้านภาคเหนือ." ใน *ลักษณะไทย เล่ม 3 ศิลปะการแสดง*, 295-366. กรุงเทพฯ : ธนาคารกรุงเทพ, 2541.

โรงเรียนศิลปากร แผนกนาฏดุริยางค์. *ที่ระลึกการเปิดโรงเรียนศิลปากร แผนกนาฏดุริยางค์*. พระนคร : พระจันทร์, 2481.

สนั่น ธรรมธิ. "ความเป็นมาของกลองสะบัดชัย." ใน *ดนตรีไทยอุดมศึกษา ครั้งที่ 26*, 133-136. เชียงใหม่ : มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, 2538.

สภาการฝึกหัดครู. *หลักสูตรสภาการฝึกหัดครู พ.ศ. 2519.* กรุงเทพฯ : กรมการฝึกหัดครู, 2519.

สรัสวดี อ่องสกุล. *ประวัติศาสตร์ล้านนา.* กรุงเทพฯ : อัมรินทร์, 2551.

สำนักเลขาธิการคณะรัฐมนตรี. "ประกาศสำนักนายกรัฐมนตรี เรื่อง นโยบายวัฒนธรรมแห่งชาติ." ใน *ราชกิจจานุเบกษา เล่มที่ 98*, 4432-4433. กรุงเทพฯ : คณะรัฐมนตรีและราชกิจจานุเบกษา, 2524.

สิทธิเทพ เอกสิทธิพงษ์. "บททดลองนำเสนอว่าด้วยพัฒนาการอุดมศึกษาไทยภายใต้สงครามเย็น: กำเนิดวงวิชาการไทย นักวิชาการชาตินิยม และชาตินิยมทางปัญญาภายใต้เงาอินทรี." *วารสารอินทนิลทักษิณสาร* ปีที่ 13, เล่มที่ 2 (กรกฎาคม-ธันวาคม 2561): 59-87.

สุรสิงห์สำรวม ฉิมพะเนาว์. "การเล่นเปี๊ยะ : การส่งดนตรีจากดวงใจ." ใน *เพลงพื้นบ้านลานนาไทย*. เชียงใหม่ : วิทยาลัยครูเชียงใหม่, 2524.

อรุณรัตน์ วิเชียรเขียว และเดวิด เค. วัยอาจ. *ตำนานพื้นเมืองเชียงใหม่*. เชียงใหม่ : ซิลค์เวอร์ม, 2547.

Dhanit Yupho. *Thai Musical Instruments.* (Translated by David Morton). Bangkok: Department of Fine Arts, 1960.

McGraw, Andrew. "The Pia's Subtle Sustain: Contemporary Ethnic Identity and the Revitalization of the Lanna "Heart Harp." *Asian Music* 38, no. 2 (2007): 115-142 .

Morton, David, ed. *Selected Reports in Ethnomusicology*. Los Angeles, California: University of California Los Angeles, 1975.

Shahriari, Andrew Christopher. *"Lanna music and dance: image and identity in Northern Thailand."* Doctoral dissertation, Kent State University, 2001.

Steup, Matthias. "Epistemology." Stanford Encyclopedia of Philosophy Archive. https://plato.stanford.edu/archives/fall2017/entries/epistemology/.