ปฏิบัติการดนตรีพื้นเมืองภาคเหนือสู่ดนตรีล้านนา: ความคลี่คลายของศูนย์กลางนิยมของดนตรีในชาติไทย

PRACTICING NORTHERN THAI MUSIC TOWARD LANNA MUSIC: DECENTRALIZATION OF MUSIC IN THE THAI NATION

ชยุติ ทัศนวงศ์วรา / CHAYUTI TASSANAWONGWARA[1]
คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น
FACULTY OF FINE AND APPLIED ARTS, KHON KAEN UNIVERSITY

Received: January 6, 2023
Revised: August 7, 2023
Accepted: August 7, 2023

บทคัดย่อ

ชาติ และรัฐชาติเป็นผลพวงจากลัทธิอาณานิคมนิยมถึงแม้ภายหลังการครอบงำทั้งด้านการปกครอง การเมืองที่เป็นรูปธรรมจะเบาบางลงภายหลังการตระหนักรู้และเกิดแนวคิดหลังอาณานิคมนิยมในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้เป็นระยะเวลานานพอควร แต่ดุลยภาพของโลกที่ฉาบเคลือบด้วยระบบสังคมเศรษฐกิจ และสังคมวัฒนธรรม ทุนเป็นส่วนหนึ่งที่สำคัญของความเป็นสังคมมนุษย์ ชาตินิยมเป็นประเด็นถกเถียงและซ่อนเร้นอยู่ในความคิด สืบทอดส่งต่อผ่านการสอดแทรกอยู่ในเรื่องต่าง ๆ ของไทย ทั้งวรรณกรรม ศิลปกรรม ประวัติศาสตร์ หรือแม้แต่ดุริยางคกรรม บทความนี้นำเสนอการก่อตัวของชาตินิยมในมิติดนตรี และการเผชิญหน้ากับกระแสชาตินิยม ตลอดจนการประกอบสร้างความเป็นท้องถิ่นนิยมเพื่อถ่วงดุลอำนาจกระทั่งสามารถปลดปล่อยการถูกกดทับจากกระแสศูนย์กลางนิยม เมื่อชาตินิยมของไทยผูกติดกับอำนาจของศูนย์กลาง “ฐานกรุงเทพ ฯ” จึงสำแดงอำนาจสู่มิติดนตรีในระดับภูมิภาค ดนตรีล้านนาใช้กระบวนการทางสังคมในการสละตัวเองออกจากเงื้อมเงาของฐานกรุงเทพ ฯ โดยอุปายโกศล ทั้งการเลือกรับ การปรับตัว และการสถาปนาล้านนานิยม ด้วยผลผลิตทางวิชาการดนตรี ดนตรีล้านนาจึงได้สร้างตัวตน สร้างอัตลักษณ์ และดำเนินการคลี่คลายตัวเองจากศูนย์กลางได้สำเร็จจากทุนทางสังคมล้านนา และผลิตสร้างคุณค่าในตัวเอง

คำสำคัญ: ดนตรีล้านนา, ชาตินิยม, ศูนย์กลางนิยม

Abstract

Nation and nation-state were political consequences of colonialism; however, in the present day, the physical dominance of the western power diminished as a result of the realization of colonialism's effects and the conception of a post-colonial perspective, particularly in Southeast Asia. Inevitably, nationalism permeated many aspects of people's lives, including socioeconomic and sociocultural factors, especially in terms of contemporary capitalism. Nationalism was transmitted to future generations through literature, the arts, and history, as well as through music. This paper sought to elucidate the emergence of nationalism in Thailand's music, as well as the process of localization undertaken to achieve a balance

1 ผู้ช่วยศาสตราจารย์พิเศษ วิชาเอกดนตรีไทย สาขาดนตรีและการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น, Adjunct Assistant Professor, Thai music division, Department of Music and Performing Art, Faculty of Fine and Applied Arts, Khon Kaen University

in multi-cultural influence. Thai nationalism was inextricably linked to centralization; consequently, the term 'Bangkok setting' emerged and played a significant role in dominating the music of regions outside of central Thailand. The Lanna music strategies were to discuss and deal with centralization by social practices and to decentralize itself from Bangkok setting influence; the Lanna strategically used the development of academic works and publications to inaugurate its remarkable position in Thai academic contributions; and the Lanna music expressed its unique identity. The successful decentralization of Lanna music was attributed to the use of social capital, self-improvement, and the encouragement of Lanna academicians.

Keywords: Lanna music, Nationalism, Decentralization

บทนำ

การก่อตัวในยุคการล่าอาณานิคมและภายหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 ความคิดเรื่องรัฐชาติได้ก่อตัวขึ้นและทวีความแข็งแรงอย่างมาก แนวคิดเรื่องรัฐชาติสมัยใหม่ของไทยหรือ modern nation ได้รับการยอมรับว่าในหลวงรัชกาลที่ 5 เป็นผู้ที่ทรงอิทธิพลต่อการสร้างชาติสมัยใหม่นี้อย่างมาก จุดกำเนิดของการสถาปนาชาติสมัยใหม่เกิดจากวิกฤตการณ์การเข้ามาของชาติตะวันตกในดินแดนเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ กระทั่งเกิดการปฏิรูปการจัดโครงสร้างสยามสมัยใหม่จากพระราชปณิธานของในหลวงรัชกาลที่ 5 จากรูปแบบขนบราชอาณาจักรดั้งเดิมในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ให้มีความทันสมัย และดูเหมือนว่าตามแนวทางนี้การดึงอำนาจเข้าสู่ศูนย์กลางจะเป็นสิ่งที่ใช้ปฏิบัติการในขณะนั้น (centralized direction) การปฏิรูปสาธารณูปโภค อาทิ โทรเลข ทางรถไฟ หรือแม้แต่ระบบการศึกษา ตลอดจนรูปแบบการปฏิรูปกองทัพ ซึ่งเป็นความสำเร็จครั้งใหญ่ภายใต้การนำของพระมหากษัตริย์พระองค์นั้น (Wyatt, 1996, p. 281-283) หากแต่ประวัติศาสตร์ก่อนการที่สยามสมัยใหม่จะเกิดขึ้นต้องย้อนกลับไปที่การเสื่อมสลายของอาณาจักรพุกามราวปลายคริสต์ศตวรรษที่ 13 ส่งผลต่อการแบ่งแยกดินแดนตามความเห็นของ ยอร์จ เซเดส์ (George Cœdès) เรียกภาวะนี้ว่าแตกตัวออกแบบฟองสบู่ จึงเกิดการที่คนไทย ตามการแบ่งแยกของผู้นำต่าง ๆ พ่อขุนเม็งรายได้ครอบครองหริภุญไชย และอาณาจักรเชียงใหม่ พ่อขุนรามคำแหงครอบครองพื้นที่บริเวณลุ่มแม่น้ำเจ้าพระยาและตอนเหนือของแม่น้ำโขง ส่วนพ่อขุนงำเมืองเข้าครองเมืองพะเยา (ฮอลล์, 2549, น. 175)

อาณาเขตของล้านนามองจากมุมมองของภูมิภาคของวัฒนธรรมครอบคลุม 8 จังหวัด และเขตของรูปแบบทางวัฒนธรรมก็มีความแตกต่างกัน แบ่งเป็น 3 พื้นที่ใหญ่ กล่าวคือ ศูนย์กลางเชียงใหม่ ครอบคลุมถึงลำพูนและลำปาง ศูนย์กลางพะเยา ครอบคลุมแพร่ น่าน และบางส่วนของเชียงราย และศูนย์กลางแม่ฮ่องสอน ด้วยความหลากหลายทางชาติพันธุ์ จึงเป็นต้นทุนของความหลากหลายของรูปแบบวัฒนธรรมในล้านนา (พรประพิตร์ เผ่าสวัสดิ์, 2562, น. 4) จะเห็นได้ว่าอาณาบริเวณของล้านนามีพื้นที่ครอบคลุมเป็นปึกแผ่นขนาดใหญ่และความเป็นมายาวนาน ทว่าล้านนาในมุมมองทางประวัติศาสตร์ช่างเจือจางและเป็นเพียงชายขอบของสยามอันเนื่องจากความเข้มแข็งของศูนย์กลาง ตามความคิดของนิธิ เอียวศรีวงศ์ มองว่าประวัติศาสตร์สมัยรัตนโกสินทร์ถูกชำระโดยชนชั้นปกครองและเป็นการเขียนประวัติศาสตร์แบบเส้นเดี่ยวต่อเนื่องที่ให้ความสำคัญตรงศูนย์กลางของราชธานี โดยตัดขาดจากประวัติศาสตร์ท้องถิ่น (ธงชัย วินิจจะกูล, 2562, น. 23) หากมองในมุมของประวัติศาสตร์ล้านนาจากการศึกษาของ เดวิด เค วัยอาจ (David K. Wyatt) เข้ากล่าวถึงล้านนาว่าเป็นอาณาจักรและผูกความเป็นล้านนากับการเริ่มต้นที่ตำนานพื้นเมืองเชียงใหม่ที่ต้องย้อนความไปถึงราวคริสต์ศตวรรษที่ 12 กล่าวถึงเชียงแสน โดยมีผู้ปกครองคือ ขุนเจือง และเป็นศูนย์กลางของคนไท อีกทั้งยังได้รับการอ้างอิงว่าเชียงแสนเป็นศูนย์กลางของสายวงศ์ที่ครอบครองอาณาจักรล้านนาและอาจรวมถึงราชอาณาจักรอยุธยา ความยิ่งใหญ่ของล้านนาในยุคพญามังรายและหลังจากยุคนั้นการแก่งแย่งอำนาจจากผู้อ้างสิทธิ์ในการสืบทอดก็เป็นชนวนเหตุให้เกิดการเสื่อมของล้านนาลง ทั้งยังเหตุรุกรานของมองโกล และการก่อตัวของราชอาณาจักรทางตอนใต้ที่แผ่อำนาจนั่นก็คือสุโขทัย (เดวิด วัยอาจ, 2557, น. 44-52) แม้ประวัติศาสตร์ พงศาวดารของล้านนาจะเป็นไปในรูปแบบที่มีการจดบันทึกและมีการศึกษาค้นคว้าในปัจจุบันจะมีมากขึ้น แต่การวางประวัติศาสตร์อยู่

ในฐานะเรื่องเล่า ทั้งยังมีเรื่องของตำนานที่ผสมความเชื่อต่างๆ ล้านนาจึงเป็นเพียงประวัติศาสตร์ท้องถิ่น

อนึ่งหากมองในแง่ของการสร้างสยามสมัยใหม่และประวัติศาสตร์ล้านนา เราจะเห็นทันทีว่าอิทธิพลของแนวคิดการสถาปนาเรื่องรัฐชาติ และกระแสของการผูกตรึงกับความเป็นศูนย์กลางนิยมมีความแข็งแรงอย่างมาก ในทางเดียวกันนี้ดนตรีพื้นเมืองภาคเหนือเป็นสัญลักษณ์เรียกขาน หากมองตามความคิดเรื่องวัจนกรรมความเป็นตัวแทน (representative speech act) ตามรูปแบบของการกระทำของภาษา โดย เจ แอล ออสติน (J. L. Austin) เสนอความคิดว่า การเปล่งวจี (utterance) มิใช่เพียงการบอกกล่าวแต่ยังมีความสามารถที่จะสร้างบางสิ่งบางอย่าง โดยให้เหตุผลว่าคำต่าง ๆ มีวัจนกรรมของการปฏิบัติอยู่ด้วย เช่น การส่อเจตนาในการกล่าว (Austin, 1962) เมื่อมองจากลักษณะของคำว่าดนตรีพื้นเมืองภาคเหนือ สิ่งที่คำนี้มี การส่อเจตนานอกจากใช้เรียกเพื่อการแบ่งเขตทางภูมิภาคแล้วยังเป็นการสร้างบรรทัดฐานของดนตรีในระดับหลักและระดับรอง หากกล่าวให้ลึกลงไปก็มีความชัดเจนในตัวว่า การนับเอาศูนย์กลางที่ใดที่หนึ่งเป็นที่ตั้งหลักแล้วนับเอาที่อื่นให้เป็นเขตอันเนื่องด้วย หรืออันเป็นปริมณฑลของที่หลักนั้น ในบทความนี้มีความมุ่งหมายที่แสดงให้เห็นถึงการพยายามสลายความเป็นศูนย์กลางนิยมที่เคยมีมาในชาติไทยในมิติของดนตรี จากความเป็นดนตรีภาคเหนือที่พึ่งพิงตำแหน่งแห่งที่จากการใช้ศูนย์กลางเป็นอำนาจหลักอ้างอิง สู่การปลดปล่อยจากการเสริมความแข็งแรง (strengthening) ของการมีความเป็นเอกภาพของดนตรีที่ผละตัวออกจากการยึดถือเหนียวแน่นจากบทนิยามที่ครอบงำด้วยอิทธิพลของภาคกลางสู่การยินดีใช้คำเรียก ดนตรีล้านนา

อดีตของความแข็งแรงของดนตรีราชสำนักสยามและพลังของชาตินิยม

ชาติและชาตินิยมในปัจจุบันเป็นเสมือนกระแสความคิดในยุคก่อน และทาบด้วยเส้นความคิดทางประวัติศาสตร์ในยุคสมัยการล่าอาณานิคม หากตั้งคำถามกลับว่าเมื่อกระแสชาตินิยมปะทะเข้าสู่เอเชียตะวันออกเฉียงใต้ โดยเฉพาะส่วนของประเทศไทยได้เกิดกระแสชาตินิยมและเมื่อย้อนกลับไปมองอดีตคราบของชาตินิยมก็ยังวนเวียนไหลเลื่อนอยู่ในปัจจุบัน และกระแสแห่งกาลเวลาก็มิอาจชำระล้างคราบไคลได้อย่างหมดจด หากแต่เราต้องทบทวนเรื่องการมีอยู่ของชาตินิยมและทำความเข้าใจอย่างถ่องแท้ถึงความเข้มข้นและคลี่คลายของสภาวะที่แฝงฝังอยู่ในแทบทุกส่วนของชีวิตกิจวัตร และยิ่งไปกว่านั้นในฐานะที่ดนตรีเป็นส่วนหนึ่งของโครงสร้างทางวัฒนธรรม ยิ่งต้องสกัดวิเคราะห์ให้เห็นความเป็นชาตินิยมของดนตรีในชาติไทยเพื่อตระหนักรู้และทำความเข้าใจอย่างถ่องแท้ถึงพลังของดนตรีที่ใช้ขับเคลื่อนความเป็นชาติและชาตินิยม

การก้าวเข้ามาของลัทธิอาณานิคมนิยมโดยเฉพาะการก้าวย่างเข้าสู่เอเชียตะวันออกเฉียงใต้ผลพวงที่เกิดขึ้นเป็นการเปิดฉากของระบบการเมืองที่สถาปนาความเป็น ‘รัฐชาติ’ ที่เน้นการสร้างความเป็นอันหนึ่งอันเดียวและการรวมอำนาจไว้ที่ศูนย์กลาง โดยมีแนวความคิดที่ต้องการแสดงความเป็นปึกแผ่นและนำเสนอให้เห็นถึงความมั่นคง ปัญหาสำคัญคือรัฐชาติผนึกแน่นไปด้วยความมั่นคงยั่งยืนซึ่งฝืนต่อธรรมชาติของมนุษย์ที่มีการปรับเปลี่ยน หลากหลาย และยืดหยุ่น จึงเป็นความย้อนแย้งที่เกิดขึ้นในพื้นที่ที่มีลักษณะพหุลักษณ์ทางวัฒนธรรม (ยศ สันตสมบัติ, 2551, น. 44-45) ชุดความรู้และความเชื่อทางประวัติศาสตร์ที่ถูกผลิตสร้างขึ้นเป็นเครื่องมือช่วยเสริมความแข็งแกร่งของความเป็นรัฐชาติในฐานะที่ชาติมีอะไรและเสียอะไร ชุดความเชื่อที่ผลิตซ้ำเรื่องไทยเสียดินแดนจึงเป็นหมุดตอกตรึงของประวัติศาสตร์ที่ทำให้ผู้คนที่สมาทานความเป็นรัฐชาติใช้เป็นข้ออ้าง อนึ่งหากพิจารณาข้อความต่อไปนี้คงพอทราบขอบเขตของชาติไทยได้พอสังเขป

> “...พุทธศักราช ๒๓๑๐ กรุงศรีอยุธยาแตก ... ย้ายราชธานีมาอยู่ที่กรุงธนบุรี จึงได้รวบรวมแผ่นดินกลับคืนเป็นหนึ่งเดียวอีกครั้ง และจากนั้นพระองค์ได้ขยายอำนาจออกไปอย่างกว้างขวาง ทิศเหนือสามารถยึดเชียงใหม่ ลำพูน ลำปาง น่าน คืนจากพม่าได้ ...” (ธวัช ปุณโณทก, 2552, น. 1)

เมื่อมีกระแสความเป็นชาตินิยมขึ้นมาย่อมโยงสัมพันธ์กับความคิดที่จัดกรอบความเป็นเราและความเป็นอื่น อัตลักษณ์ประจำชาติ (national identities) ย่อมได้รับการประกอบสถาปนาและเรียกร้องความเป็นสมาชิกภาพของชาติ และชาตินิยมอุดมคติ สู่ข้อถกเถียงเรื่องเขตขัณฑ์ของอัตลักษณ์ (identity boundaries) และแน่นอนว่ากระบวนการของอัตลักษณ์และความมีเสถียรภาพย่อมไม่กระทบอัตลักษณ์ของชนกลุ่มใหญ่ และเมื่อเขตขัณฑ์เกิดขึ้นจะมีระดับ

ให้เห็นว่ามีแบ่งแยกความเป็นคนในและคนนอกเขตขัณฑ์นั้น โดยพื้นฐานจะมาจากความเป็นพลเมือง และความพ้องต้องกันของวัฒนธรรมซึ่งต้องสำแดงออกถึงความชอบธรรมที่คนสามารถครอบครองคุณสมบัติดังกล่าวได้ สะท้อนความเป็น ‘เอกพันธ์อัตลักษณ์ประจำชาติ’ (homogeneous national identity) แสดงออกถึงความเป็นหนึ่งใจเดียวกันของคนในหากพร่องในคุณสมบัติอย่างใดอย่างหนึ่งย่อมถูกพิจารณาให้ไปอยู่วงนอกเขตขัณฑ์ (Eriksen, 2010, p. 110, p. 113) ในส่วนนี้จะเห็นได้ว่าเขตขัณฑ์ดังกล่าวมาแล้วนั้นมีลักษณะเชิงนามธรรมสูง เป็นสิ่งที่มีอยู่ในคติความเชื่อ การจับต้องโดยตรงจึงมิสามารถทำได้แต่เทียบเคียงจากสิ่งประกอบสร้างหลากหลายประการในการก่อรูปของอัตลักษณ์

ลัทธิชาตินิยมถือกำเนิดขึ้นในยุคประวัติศาสตร์สมัยใหม่ ซึ่งเป็นพื้นหลักของอำนาจสูงสุดทางการเมืองการปกครอง (political sovereignty) และสิ่งสำคัญของความเป็นชาติ คือการมีขอบขัณฑสีมาของชาติและขณะเดียวกันก็ต้องมีความเข้าใจไปพร้อมกันด้วยว่าต้องมีสำนึกถึงขอบเขตนั้นว่าเป็นเขตของชาติ (Poole, 1999, p. 8) หากมองภาพไทยในฐานะสมาชิกของภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ และในภูมิภาคนี้ได้ถูกการแบ่งออกเป็น 2 ส่วนหลัก คือ เอเชียตะวันออกเฉียงใต้ภาคพื้นสมุทร และเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ภาคพื้นทวีป การก่อเกิดกระแสชาตินิยมในส่วนภาคพื้นทวีปซึ่งชาติไทยได้อยู่ในส่วนนี้ด้วย ในส่วนนี้ คลิฟฟอร์ด เจมส์ เกียซ (Clifford James Geertz) ให้ข้อเสนอไว้ว่าสิ่งที่โดดเด่นสำหรับประเทศในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ภาคพื้นทวีป มีความพ้องกันในการก่อร่างชาตินิยมผ่าน แนวความคิด กล่าวคือ สารัตถะนิยม (essentialist) และความเป็นต้นกำเนิด (primordial) ซึ่งในกรณีของชาติไทย สิ่งที่เกิดขึ้นคือการกำเนิดความเป็นไทยดั้งเดิม หรือไทยแท้ และอัตลักษณ์ความเป็นไทย ซึ่งถือได้ว่าเป็นการรับรู้และการทำความเข้าใจว่าสิ่งที่เป็นอยู่นี้มีรากเหง้ามาอย่างยาวนาน และสาระความเป็นไทยนี้จำเป็นที่ต้องได้รับการอนุรักษ์และสืบส่งต่อ ทั้ง ๆ ที่สยามได้ถูกเปลี่ยนโฉมหน้าเข้าสู่ความเป็นสังคมทันสมัย (modernization) มาเมื่อแต่ครั้งร้อยปีก่อนแล้ว (Sidel, 2012, p. 116-117) และสิ่งที่ถูกบัญญัติในความเป็นไทยนี้ Ross Poole (1999, 61) กล่าวไว้อย่างน่าสนใจว่าเป็น ‘อัตลักษณ์ชาติ’ (national identity) และสิ่งนี้เป็นปฐมบท (primary form) ที่จะเป็นมาตรฐานให้กับคนที่นิยามตนว่าสังกัดชาติ ซึ่งต้องยึดมั่นอย่างยิ่งยวด

ในกรณีของไทยนั้นเริ่มตั้งแต่สมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว การที่สยาม (ไทย) ในขณะนั้นมีสถานภาพเป็นกรุงที่มีอาณาบริเวณส่วนหนึ่งและมีรัฐใต้ปกครอง สถานภาพของกษัตริย์จึงเป็นตัวบ่งชี้สำคัญถึงความเป็นกรุงของสยามในขณะนั้น “...King of the Kingdom of Siam and of Various Adjoining Lands” สภาพสังคมของราชอาณาจักรจึงเป็นไปในลักษณะพหุชาติพันธุ์ (multi-ethnicity) จากนั้นเมื่อสยามก้าวเข้าสู่การเป็นสังคมสมัยใหม่และการเข้ามาของประเทศตะวันตก ลักษณะของการเป็นคนสยามจึงจำเป็นต้องเกิดความชัดเจนมากยิ่งขึ้น จากนี้ความเป็นสยาม/ไทย จึงต้องรวบตึงขึ้นมากด้วยมุ่งประเด็นไปที่เชื้อชาติและภาษา การกะเกณฑ์คนที่อยู่ในรูปแบบรัฐโบราณที่กำลังก้าวเข้าสู่ประเทศสมัยใหม่และเสริมความเข้มแข็งทางการปกครองของผู้ปกครอง แนวทางการที่สยามภายใต้พระราชอำนาจนำของกษัตริย์จึงเป็นการทำให้ชีพจรของสยามเดินอยู่บนแนวความคิดรัฐชาติที่เป็นเอกราช พระมหากษัตริยาธิราชเจ้าหรือราชาธิราชถูกสถาปนาขึ้นพร้อมกันนั้นพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงมีพระเนตรที่ยาวไกล อันว่าชาติจำต้องมีประวัติศาสตร์ การสร้างประวัติศาสตร์ของชาติจึงได้รับการประกอบขึ้นอย่างจริงจังในรัชสมัยของพระองค์ ดังนั้นการกำหนดภาษาไทยมาตรฐานจึงถือกำเนิดขึ้นจากการวางเกณฑ์ทางภาษาให้ภาษาไทยภาคกลางเป็นภาษาไทย ดังนั้นภาษาลาวที่แต่ก่อนประชากรส่วนใหญ่ของสยามใช้ในการสื่อสารโดยเฉพาะทางภาคตะวันออกเฉียงเหนือ และประเทศราช จึงได้รับการจำกัดให้อยู่นอกเหนือภาษาไทยมาตรฐานโดยปริยาย จากสังคมพหุชาติพันธุ์ และพหุวัฒนธรรม หลังปี 1950 ความเป็นอัตลักษณ์ไทยได้รับการปลูกฝังให้เป็นสาระหลักของชาติและความเป็นชาติ สภาพของไทยจึงเป็นชาติที่กลายมาเป็นสังคม เอกชาติพันธุ์และเอกวัฒนธรรม (mono-ethnicity and mono-cultural) สิ่งที่เกิดขึ้นตามมาคือ เมื่อลักษณะของความเป็นไทยมาตรฐานกำหนดมาจากชนชั้นปกครองที่อยู่ตรงจุดศูนย์กลางของไทย การแบ่งภูมิภาคโดยถือกำเนิดจากจุดศูนย์กลางจึงเกิดขึ้น เป็นภาคเหนือภาคใต้ และภาคอีสาน และการก่อกำเนิดลำดับขั้นทางชาติพันธุ์ของคนไทยเกิดขึ้น (ethnic hierarchy) และจุดเริ่มต้นของการนิยามคำว่า ไทยแท้ (authentic Thai) (Streckfuss, 2012, p. 306, p. 312-313; Thananithichot, 2011, p. 257)

ชาติคือทุกสิ่งทุกอย่าง ในรัฐบาลสมัยจอมพล ป. พิบูลสงคราม หรือเรียกว่าระบอบพิบูล (Phibun regime) จะเห็นว่าการสร้างความเป็นชาติผ่านการให้ข้อชวนเชื่อต่างๆ โดยมีหลวงวิจิตรวาทการเป็นยอดนักออกแบบสิ่งประกอบสร้างความศรัทธาของการเป็นชาติ โดยมีผู้นำเป็นศูนย์กลาง กล่าวคือการสร้างปรัชญาทางการเมืองเชิงสงคราม ที่อุดหนุนให้คนในชาติตระหนักถึงความสำคัญของเชื้อชาติ ผู้นำ ศาสนา และประเทศชาติ โดยเปรียบให้เสมือนบ้านของเรา และกองทัพคือรั้วรอบขอบชิดของบ้าน (Reynolds, 2004, p.106) ไทยเองก็มีกระบวนการประกอบสร้างชาติไทย ความเป็นชาตินิยม และอัตลักษณ์ชาติพันธุ์ ซึ่งกระบวนการนี้เรียกได้ว่าเป็นการผดุงชาติไทยผ่านอารมณ์และความทรงจำ และอัตลักษณ์ประจำชาติไทยได้รับการประกอบสร้างและประกอบซ้ำ (constructed and reconstructed) ในทิศทางเฉพาะที่มีเอกลักษณ์คือการผสานบทบาทของสถาบันกษัตริย์กับผู้นำทางการเมือง (Thananithichot, 2011, p. 261) ในส่วนการบริหารประเทศฝ่ายการเมือง ระบอบพิบูลได้ขยายฐานความคิดเข้าสู่ระบบวัฒนธรรมประจำชาติอย่างเรียกได้ว่าพลิกโฉมหน้ากันเลยทีเดียว เพื่อคัดคานการถูกนิยามจากบุคคลภายนอกที่จะอ้างอิงชาติไทยว่าเป็นอนารยชน โดยเป้าหมายสูงสุด คือการปฏิวัติวัฒนธรรม (cultural revolution) ซึ่งเป็นหัวใจของกระบวนการนำชาติของจอมพล ป. กล่าวคือการรณรงค์ให้ประชาชนสำนึกความเป็นไทยมีระดับตามลำดับเวลา 2 ระยะ โดยในปี 1938 ถึงต้นปี 1942 ในช่วงที่ญี่ปุ่นบุกเข้าไทย และในราวปี 1942 ถึงกลางปี 1944 ในการปฏิวัติวัฒนธรรมนี้สามารถนิยามได้ว่าเป็นช่วงสายอ่อน และสายแข็ง (soft-line and hard-line) ตามลำดับ โดยการปฏิวัติสายอ่อนเกิดขึ้นทันทีที่จอมพล ป. เข้าสู่อำนาจโดยมองผ่านกรอบคิดที่ว่าไทยต้องศิวิไลซ์ จึงเกิดการออกคำสั่ง ‘รัฐนิยม’ ผลพวงที่ตามมาคือการที่คนไทยต้องยอมรับปรับตัวให้เข้ากับความใหม่ (newness) ที่เข้ามาปะทะในชีวิตอย่างปัจจุบันทันด่วน สิ่งที่บ่งชี้สำคัญคือการที่คนไทยต้องร้องเพลงชาติและยืนเคารพธงชาติเป็นอาทิ และในส่วนของการปฏิวัติสายแข็งนั้นระบอบพิบูลได้มีการสั่งให้จัดตั้ง ‘สภาวัฒนธรรมแห่งชาติ’ ในปี 1942 โดยสภา ฯ ได้แบ่งเป็น สำนักวัฒนธรรมทางจิตใจ สำนักวัฒนธรรมทางระเบียบประเพณี สำนักวัฒนธรรมทางศิลปกรรม สำนักวัฒนธรรมทางวรรณกรรม และสำนักวัฒนธรรมสตรี ที่ใช้เป็นเครื่องมือในการค้นคว้าดัดแปลง กำหนด ควบคุม ปลูกฝัง และเผยแพร่ความเป็นอารยชนในทัศนะของผู้นำ อาทิ การบังคับให้คนไทยเปลี่ยนวิถี และวิธีของการแต่งกาย (Numnonda, 1978, 235-238) หากเทียบเคียงกับศิลปกรรมแขนงต่างๆ ที่เสมือนจะถูกควบรวมเข้าไปอยู่ในสภาวัฒนธรรมแห่งชาติแล้ว ดนตรีก็เป็นสิ่งที่ถึงแม้จะไม่ได้รับการใช้เป็นเครื่องมือตามนโยบายรัฐในการสร้างชาติโดยตรง แต่ก็ย่อมมีส่วนคล้อยตามกระแสหลักของชาติในขณะนั้นไม่มากก็น้อย หากตรองคิดพินิจดูชะรอยเห็นการรวมอำนาจ และการสร้างฝักฝ่ายจากดนตรีผ่านวาทกรรมรัฐชาติอยู่หลายส่วน

พาเมล่า โมโร (Pamela Moro, 2004) ให้ทัศนะอย่างน่าสนใจว่า กระบวนการที่ดนตรีเป็นอันหนึ่งอันเดียวกับวิถีชาตินิยมในสังคมไทยหากมองอย่างคร่าว จะเห็นว่ามีรูปแบบที่ก่อกระบวนการจากดนตรีของชนชั้นสูง (elite music) ได้กลายมาเป็นดนตรีที่จัดอยู่ในระดับชั้นเอก (classic) และได้แปลงรูปไปเป็นวัฒนธรรมมโนคติ (imagination of culture) ภายในรัฐชาติ โดยที่ดนตรีราชสำนักอุปถัมภ์ (court-fostered) ได้รับการเผยแพร่และเป็นตัวแทนของปวงประชากรไทยทั้งชาติ จากการสถาปนาความเป็นระดับชั้นของดนตรีไทยจึงเป็นการเกลี่ยให้เกิดความแตกต่างระหว่างดนตรีชั้นเอกและดนตรีพื้นเมือง เหตุอันเกิดภาวการณ์สร้างความเป็นศูนย์กลางนิยมอย่างหนึ่งคือ ระบบการเมืองการปกครองที่เป็นลักษณะฐานราชสำนักกรุงเทพ (Bangkok-base dynasty) โดยผลที่เกิดมาคือรูปแบบความรู้ทางประวัติศาสตร์ที่เป็นความคิดแบบขนบสายตรงเดี่ยว (single linear tradition) ท่ามกลางความหลากหลายของชาติพันธุ์และความแตกต่าง ในกลางศตวรรษที่ 19 มีแนวโน้มการตั้งศูนย์กลางโดยมีพุทธศาสนาเป็นสถาบันแกนกลาง และการกำหนดการใช้ภาษาไทยกลาง เป็นการสร้างบรรทัดฐาน (standardization) ยิ่งกว่านั้นในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงได้พยายามยกระดับวัฒนธรรมภาคกลางผ่านระบบภาษาไทย ทั้งวรรณกรรม ดนตรี และนาฏกรรม ให้เป็นศิลปกรรมชั้นสูง และการที่ข้าราชการทั้งสังคีตศิลปินและนาฏยศิลปินได้มีการปูนบำเหน็จ ให้เป็นข้าราชการระดับกลางถึงสูง ก็เป็นส่วนหนึ่งในการแสดงออกเชิงสัญลักษณ์ที่จะสถาปนาวัฒนธรรมภาคกลางให้เป็นหลักของชาติ หนึ่งในการแสดงความเป็นชาติอย่างหนึ่งคืองานประพันธ์ ของมนตรี ตราโมท ศิลปินผู้มีชื่อเสียงได้สร้างชุดการแสดงเรียกว่าระบำ

โบราณคดี ที่ถือได้ว่าเป็นจุดชี้ชัดในการแสดงความเป็นอารยชนของคนไทย ผ่านการมีประวัติศาสตร์อันยาวนานผ่านหลากหลายยุคสมัย (ibid, pp. 200-204) ในทางเดียวกันนี้ดนตรีของภาคกลางก็ได้รับเป็นดนตรีชั้นเอก โดยวงดนตรีที่เข้าสู่ขนบมาตรฐานคือ วงปี่พาทย์ วงเครื่องสาย และวงมโหรี แทรี่ อี มิลเลอร์ (Terry E. Miller) พยายามแสดงถึงเรื่องการจดบันทึกโน้ตของดนตรีไทยไว้ว่า ดนตรีไทยใช้ระบบการต่อเพลงแบบต่อโดยตรงระหว่างครูและศิษย์ซึ่งมีมาอย่างยาวนาน แต่ในสังคมร่วมสมัยเวลาคือเงินและการใช้โน้ตเพลงช่วยในการเรียนดนตรีก็เป็นข้อดีมิน้อย การสอนโดยวิธีการใช้รูปแบบมุขปาฐะคงเหมาะสมในส่วนภูมิภาค ซึ่งในส่วนภูมิภาคก็มีการจัดตั้งวิทยาลัยนาฏศิลปที่สอนศิลปะภาคกลางอยู่ (Miller, 1992, p.210) ซึ่งภายหลังได้สอดแทรกเนื้อหาทางดนตรีและนาฏศิลป์พื้นเมืองเข้าไปให้มีส่วนร่วมโดยเป็นการปรับตัวของการเรียนการสอน

การขยายตัวของวัฒนธรรมดนตรีชั้นเอกที่ได้รับการสถาปนาขึ้นจากมูลปัจจัยโดยชนชั้นนำของไทยและเป็นความพยายามสร้างมาตรฐานทางวัฒนธรรม จัดระเบียบวิธีการเข้าถึงความเป็นศิลปะชั้นเอก หรือศิลปะชั้นสูงให้มีเสถียรภาพในภูมิภาคภาคกลาง และขยายฐานไปสู่ภาคต่างๆ รูปแบบการรวมความรู้หลักเป็นต้นทางของปัญญาที่ภาคกลางหรือศูนย์กลางอำนาจส่งต่อ และได้ตกผลึกเป็นทั้งหลักสูตรในสถานศึกษาทั้งในระดับอุดมศึกษา และการศึกษาขั้นพื้นฐาน ตลอดจนการปลูกระบบอย่างเข้มแข็งในการขยายตัวของวิทยาลัยนาฏศิลป ดนตรีประจำชาติจึงผูกตรึงไว้กับอำนาจศูนย์กลาง ดังที่กล่าวไว้ข้างต้นในขณะที่ดนตรีส่วนหนึ่งได้รับการอุปถัมภ์ค้ำชูจนเป็นดนตรีชั้นเอก และเป็นแม่แบบมาตรฐานของดนตรีในขณะเดียวกันก็เป็นหน้าตาและตัวแทนของชาติ เมื่อกระบวนการแสดงภาพตัวแทนของดนตรีของชาติไทยที่เป็นดนตรีดั้งเดิมในขนบจารีต ย่อมหนีไม่พ้นการกล่าวถึง ปี่พาทย์ เครื่องสาย และมโหรี ในอีกส่วนหนึ่งแสงได้ส่องสู่ดนตรีชั้นเอกดังกล่าว ก็ย่อมตกกระทบเป็นเงาเคียงข้างให้ดนตรีประจำภาคอื่น ๆ เป็นส่วนประกอบย่อยและถูกนิยามความหมายให้เป็นดนตรีพื้นเมืองของคนพื้นเมือง ในบทความนี้ผู้เขียนให้ความสนใจปฏิบัติการดนตรีพื้นเมืองประเภทหนึ่งที่พยายามสลัดปมที่มัดตรึงสถานะดนตรีพื้นเมืองเอาไว้ดนตรีล้านนาได้แสดงออกอย่างกล้าหาญองอาจที่จะสร้างจุดยืนทางดนตรีของตนเอง ทว่าการขจัดภาพตัวแทนความเป็นอื่น ที่มิใช้ดนตรีกระแสหลักที่ฝังปมมานานหลายทศวรรษ พยายามประกาศตนว่าเป็นส่วนหนึ่งในการประกอบสร้างรัฐชาติเช่นเดียวกัน การปลุกสำนึกล้านนาอาจมีมานานและต่อสู่เพื่อความเป็นอิสระชน เรียกร้องความเสมอภาคจากการกระทำและบทบาทอื่น อาทิ การเมือง หรือรูปแบบการแสดงออกทางวัฒนธรรมต่าง ๆ ฉันใด ในส่วนของดนตรีแล้วนั้นหมุดหมายสำคัญคือการเป็นดนตรีที่มีแสงส่องสว่างในตนมิจำยอมใช้แสงจากสิ่งอื่นก็ย่อมเป็นไปฉันนั้น การเปิดโลกทัศน์ดนตรีล้านนาเป็นเพียงปฐมบทของการสลายศูนย์กลางนิยม ดังนั้นย่อมต้องทำความเข้าใจกับกระบวนผละตัวออกจากศูนย์กลางของดนตรีล้านนา

โลกทัศน์ดนตรีล้านนา

การประกอบสร้างความเป็นล้านนามิได้บังเกิดในช่วงเวลาเร็ววันนี้ แต่เป็นการสะสมประสบการณ์ที่ใช้เวลานานนับศตวรรษ เอกลักษณ์ความเป็นล้านนาได้รับการชูประเด็นขึ้นเพื่อแสดงความต่างจากความเป็นอย่างอื่นที่มิใช่ล้านนา ผ้าทอ ศิลปกรรม อาหาร ภาษา ล้วนแล้วแต่ประกอบสร้างขึ้นเพื่อสำแดงอัตลักษณ์ และสิ่งที่ผลิตออกมาได้ดีอย่างยิ่งคืออัตลักษณ์ทางวัฒนธรรม ในส่วนย่อยที่จะกล่าวลงลึกลงไปเกี่ยวกับดนตรีล้านนา องค์ประกอบที่ประกอบสร้างความเป็นอัตลักษณ์ล้วนวางอยู่บนระบบความเหมือนและความต่าง สุนทร คำยอด (2559) กล่าวถึง “อุดมการณ์ล้านนานิยม” โดยขับเคลื่อนผ่านมิติทางการเมืองที่พยายามหาพื้นที่ให้กับความเป็นล้านนาผ่านสิ่งประกอบสร้าง ปัจจัยอย่างหนึ่งที่ผนึกแน่นกับการสร้างความเป็นล้านนา คือการสานอดีต แคธรีน วูดเวิร์ด (Kathryn Woodward, 2002) การสวมบทบาทความเป็นชาติจะถูกค้นพบและเขียนซ้ำจากประวัติศาสตร์ และแสวงหาการรับรองความแท้จริงถูกต้อง (authentication) ผ่านการแสดงความเป็นเจ้าของทางประวัติศาสตร์ ทว่าความเป็นล้านนาจะปรากฏอยู่ในส่วนของงานวรรณกรรม โดยระดับขั้นพบว่าในวรรณกรรมยุคจารีตล้านนาได้ปฏิเสธความเป็นกรุงเทพและมีทัศนคติด้านลบ ภายหลังงานวรรณกรรมและนักเขียนภาคเหนือแสดงออกชัดเจนที่จะเข้ารับปรับความคิดที่เข้าใกล้ความเป็นรัฐชาติ จึงปรากฏการใช้คำว่า ‘ลานนาไทย’ ถึงกระนั้นความเป็นล้านนาในคลื่นหลังนี้ย่อมมีวิธีการที่ปรับเปลี่ยนไป กล่าวคือ กระแสชาตินิยมในส่วนกลางมีอำนาจมากเท่าไหร่ความพยายามในการแสวงหาพื้นที่ หรือจะเรียกได้ว่าตำแหน่งแห่งที่ของความเป็นล้านนาก็สะท้อนมาขึ้นเท่านั้นโดยถือว่าการ

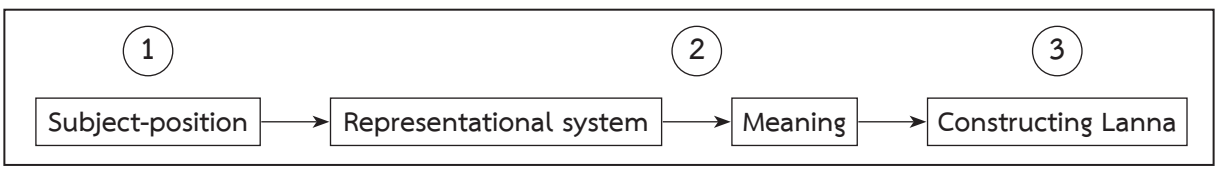
สร้างความเป็นล้านนานี้เป็นกระบวนการท้องถิ่นนิยม แต่ปฏิบัติการเป็นการเน้นการสื่อสารวัฒนธรรมล้านนากับคนนอกวัฒนธรรมเพื่อต่อรอง เพื่อทำให้เกิดความรู้สึกของความเป็นพลเมืองล้านนา (สุนทร คำยอด, 2559) ไม่ว่าความเป็นล้านนาได้กำเนิดออกมาในรูปแบบการประกอบสร้างโดยวิธีการใด แต่กระนั้นปฏิบัติการนำเสนอความเป็นล้านนาในปัจจุบันถือว่าแสดงตัวตนได้อย่างน่าสนใจ หากลองมามองในส่วนของดนตรีล้านนาแล้วถึงแม้จะค่อยเป็นค่อยไป แต่มิอาจละเลยกลุ่มนักวิชาการดนตรีล้านนาได้เลย หรือจะปฏิเสธได้ว่าเขาเหล่านั้นกำลังต่อจิกซอว์ให้กับภาพใหญ่ของดนตรีล้านนาให้มีความชัดเจนสมบูรณ์

ดนตรีล้านนา ที่เป็นเครื่องสร้างอัตลักษณ์ล้านนาก็เป็นสิ่งประกอบสร้างขึ้นและกระบวนการสร้างขึ้นนี้ ในบทความนี้เฉพาะเจาะจงที่จะกล่าวแต่ในส่วนองค์ประกอบของดนตรีเพียงสังเขปและชี้ประเด็นให้เห็นหลักในการที่นักวิชาการดนตรีล้านนาบางท่านมีส่วนอุดหนุนกระบวนการให้ดนตรีล้านนาก้าวสู่การผละตัวและค่อย ๆ เคลื่อนตัวออกจากการโคจรเป็นส่วนประกอบของดนตรีภาคกลาง ในส่วนโลกทัศน์ดนตรีล้านนาจึงเป็นการเสนอแนวความเห็นที่มองผ่านมิติการที่กำหนดกรอบว่าดนตรีล้านนามีกระบวนการประกอบสร้าง และแสดงความแตกต่างกับดนตรีภาคกลางอย่างมีนัยสำคัญ ในที่นี้จะใช้กรอบแนวคิดที่ประยุกต์ในการช่วยอธิบายวงจรวัฒนธรรมดนตรีล้านนาโดยมีการวางเป้าความเชื่อว่าดนตรีล้านนาคือส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมล้านนาร่วมสร้างความหมายความเป็นล้านนาและการแสดงภาพแทนความเป็นล้านนา และอัตลักษณ์ทางดนตรีส่งผ่านวงจรวัฒนธรรมอันกล่าวได้ว่ามีกระบวนการดังนี้

สาระหลักของแผนภาพที่แสดงคือการแสดงขั้นตอนที่ดนตรีพื้นเมืองภาคเหนือ[2] (ดนตรีล้านนา) หากใช้วิธีการเบื้องต้นนี้ตามที่ Woodward ได้เสนอและในบทความนี้พยายามนำการใช้งานของกระบวนการเพียงเบื้องต้นตามการปรับประยุกต์ จะพบว่าขั้นตอนที่สำคัญอย่างหนึ่งคือการที่ระบบการแสดงภาพแทนได้ถูกนำมาเสนอเพื่อใช้จัดกรอบมโนทัศน์เพื่อมองดนตรีพื้นเมืองภาคเหนือโดยเขาได้กล่าวว่าการแสดงภาพแทนนี้เป็นการรวมกันระหว่างการให้ความหมายเชิงปฏิบัติการและสัญลักษณ์เชิงระบบ และจะให้ความหมายที่เข้าใจได้ด้วยสามัญสำนึกที่มีผ่านประสบการณ์ (Woodward, 2002) หากมองในมุมนี้จะเห็นว่ากระบวนการประกอบสร้างความเป็นพื้นเมืองภาคเหนือให้เป็นดนตรีล้านนามีทั้งสิ้น 3 ขั้นตอน กล่าวคือ

ขั้นที่ 1 ทำการแยกองค์ประกอบของดนตรีล้านนาแล้วชี้แจงลงไปว่า ส่วนต่าง ๆ ส่วนใดเป็นสิ่งที่เห็นว่าแตกต่างกับดนตรีภาคกลาง และส่วนใดที่มีความเหมือนแล้วจึงต้องใส่ระบบเข้าไปใหม่เพื่อทำให้แตกต่าง ในที่นี้จะกล่าวถึงเพียง i. รูปแบบวงดนตรีพื้นบ้านภาคเหนือและเครื่องดนตรี (ensemble formation and musical instrument) ii. การทำงานของดนตรี (function) iii. ท่วงทำนองและผลิตผลทางดนตรี (melodic products) iv. การแสดงความแท้ (authenticity)

ขั้นที่ 2 การให้ความหมายที่ได้จากการแสดงภาพแทน ในส่วนนี้เป็นขั้นการวิเคราะห์และการค้นหาความหมายที่สิ่งต่าง ๆ ที่มีตำแหน่งของตนเองมิได้นำเสนอความหมายโดยตรงแต่ต้องผ่านกระบวนการตีความที่อยู่ในครรลอง ซึ่งต้องอยู่ในวิสัยที่สิ่งนั้น (subject) อยู่ภายใต้



ภาพที่ 1 กระบวนการประกอบสร้างความเป็นล้านนา
ที่มา: ผู้เขียน เมื่อวันที่ 5 มกราคม 2566

2 ในกระบวนการตั้งต้นนี้เพื่อแสดงความชัดเจนจะยังใช้การเรียกภาพรวมของดนตรีล้านนาว่า ดนตรีพื้นเมืองภาคเหนือก่อน และหลังจากขั้นตอนเสร็จสิ้นจะนำไปสู่การเรียกว่าดนตรีล้านนา

อำนาจของการแสดงความหมายโดยนัยแล้วสอดคล้องกับความเข้าใจผ่านประสบการณ์ของมนุษย์ที่จะรับรู้ได้ ทั้งในระดับคนในวัฒนธรรมดนตรีและคนนอกวัฒนธรรมดนตรีที่สามารถเอื้อมมโนทัศน์เข้าถึง กล่าวคือ มีสัญชานเข้าถึงได้

ขั้นที่ 3 เป็นขั้นแสดงผลโดยจากขั้นที่ 1 และขั้นที่ 2 การผลิตดนตรีล้านนายังเป็นเพียงการอยู่ในระหว่างกระบวนการที่ดนตรีพื้นเมืองภาคเหนือกำลังแปรสภาพ แต่ในขั้นที่ 3 เป็นการสร้างตัวตนของดนตรีล้านนาให้เกิดขึ้นจากปัจจัยการประกอบสร้างที่ระบุไว้ในขั้นที่ 1 การแสดงผลนี้เป็นการประกอบตัวตนและแสดงความหมายใหม่ดนตรีล้านนาในขั้นตอนนี้จึงมิได้มีความหมายเช่นเดียวกับดนตรีพื้นบ้านภาคเหนืออีกต่อไปแล้ว แต่ก็มิได้ละทิ้งความหมายเดิมเสียทั้งสิ้น ทว่าเป็นการปรับกระบวนทัศน์ในการมองหรือสร้างพื้นที่ในการเป็นดนตรีล้านนาและให้คนนอกรับทราบการปรากฏมีของดนตรีล้านนา

การเปลี่ยนแปลงและองค์ประกอบของดนตรีสู่ความเป็นล้านนา

ในศตวรรษที่ 19 ศูนย์กลางวัฒนธรรมล้านนาได้รับการสถาปนาที่เชียงใหม่และคุ้มเจ้าหลวงเป็นแหล่งบ่มเพาะศิลปวิทยาการรวมถึงวัฒนธรรมในขณะนั้น (focal point) ซึ่งเป็นวิถีเดียวกับราชสำนักสยามและอิทธิพลของสยามโดยเฉพาะกรุงเทพ ฯ ได้แพร่เข้ามาสู่เชียงใหม่อย่างยิ่งด้วยเหตุของการควบคุมทั้งทางการเมืองและทางวัฒนธรรม บุคคลที่เป็นตัวแปรสำคัญคือพระราชชายาเจ้าดารารัศมี พระองค์ได้ร่ำเรียนศิลปะการดนตรีในวัฒนธรรมดนตรีราชสำนักกรุงเทพ ฯ กับครูช้อย สุนทรวาทิน และพระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์) นอกจากนั้นแล้วพระญาติที่ได้มาอาศัยในกรุงเทพ ฯ ทั้งเจ้าบัวชุม ณ เชียงใหม่ และเจ้าเทพกัญญา บูรณะพิมพ์ ก็ล้วนเป็นผลแห่งแรงผลักดันของพระราชชายาเจ้ามีชื่อพระองค์นี้ ทั้งศิลปะการดนตรีสยามและตะวันตก นอกจากนี้พระราชชายาได้นำการละครและการดนตรีของราชสำนักสยามทั้งรูปแบบดั้งเดิมและร่วมสมัยไปสู่สายตาชาวล้านนา และพระยาประสานดุริยศัพท์ได้มีบทบาทในช่วงหนึ่งในการขึ้นไปสอนดนตรีให้ราชสำนักเชียงใหม่เพื่อเป็นการพัฒนามาตรฐานการดนตรีและการละคร จากเหตุการณ์ทางประวัติศาสตร์คร่าว ๆ นี้จะเริ่มเห็นฉากทัศน์ในการเปลี่ยนผ่านภาพลักษณ์ของดนตรีล้านนา โดย จรัญ กาญจนประดิษฐ์ ได้ใช้เพลงฟ้อนเงี้ยวเป็นเส้นทางการศึกษาสังคีตาภิวัฒน์ และพระราชชายา ฯ ได้มีบทบาทมากทั้งด้านการปรับแปลงดนตรีราชสำนักเชียงใหม่ ฟ้อนเงี้ยวมีที่มาจากเพลง “ซอเงี้ยว” ซึ่งเป็นกรรมสิทธิ์โดยตรงของกลุ่มชาติพันธุ์ไทยใหญ่ และได้รับการปรับแปลงขึ้นภายหลังในฐานะที่รู้จักกันในนาม “เสเลเมา” กระนั้นหากกล่าวถึงพระราชชายา ฯ นับได้ว่าพระองค์ทรงเป็นผู้มีบทบาททั้งในทางสังคม ประวัติศาสตร์ และวัฒนธรรมทั้งสองฟากฝั่ง กล่าวคือทั้งในส่วนกลางคือกรุงเทพ ฯ และในอาณาบริเวณล้านนา ทั้งนี้การที่มีลักษณาการสังคีตาภิวัฒน์ในดนตรีล้านนาและยังผลสู่ดนตรีล้านนาปัจจุบัน ในทางเดียวกันนี้มีความเป็นไปได้ว่าส่วนหนึ่งที่สำคัญมาจากการประสมรวมเข้าของดนตรีอื่นนอกวัฒนธรรมดนตรีล้านนา (Kanchanapradit, 2018, p. 396) โดยการประสมเข้ากันนี้มิได้เกิดเพียงดนตรีล้านนากับดนตรีศูนย์กลางเท่านั้นในฐานะเพลงต่อเพลง หรือแม้แต่เครื่องดนตรี ในส่วนเครื่องบันทึกความรู้เรื่องเพลงลายลักษณ์ กล่าวคือ โน้ตเพลง จากวัฒนธรรมดั้งเดิมที่การเรียนดนตรีล้านนาเป็นไปตามลักษณะเช่นเดียวกับดนตรีในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ นั้นคือการจำแล้วบอกต่อหรือเรียกโดยเฉพาะว่ามุขปาฐะ

ตามที่สงกรานต์ สมจันทร์ได้นำเสนอเกี่ยวกับสภาพการใช้โน้ตเพลงของดนตรีล้านนาและชี้ให้เห็นลักษณะการเรียนรู้ดนตรีล้านนาที่อ้างอิงจากประวัติศาสตร์อันยาวนานโดยใช้การนำเสนอผ่านเส้นเวลาของระบอบการปกครอง จากนั้นได้ลงรายละเอียดโดยให้ข้อเสนอของวิธีการเรียนรู้ดนตรีล้านนาเป็น 2 รูปแบบคือทางการ และตามอัธยาศัย โดยรูปแบบตามอัธยาศัยนี้ได้เป็นพื้นฐานสำคัญและขยายวงกว้างโดยหลักของดนตรีล้านนาโดยสิ่งที่น่าสนใจคือสงกรานต์ได้วิเคราะห์กระบวนการเรียนรู้ตามวิถีประเพณีในรูปแบบเฉพาะของดนตรีล้านนา โดยสรุปว่าเริ่มจากการตามนักดนตรีหรือวงดนตรีไปตามงานต่าง ๆ เรียนรู้การฝึกเครื่องดนตรีจากเครื่องดนตรีประกอบจังหวะง่าย ๆ แล้วค่อยขยับขยายสู่เครื่องดนตรีอื่น ๆ ใช้การบรรเลงในสถานที่จริงเป็นประสบการณ์การเรียนรู้ สู่การปฏิบัติการจริง และการรับเอารูปแบบการเรียนรู้ผ่านโน้ตเพลงนั้นดนตรีล้านนาได้รับเอาหลากหลายลักษณะ กล่าวคือ ใช้ทั้งโน้ตตัวเลข โน้ตตัวอักษรไทย โน้ตตะวันตก และมีลักษณะเฉพาะในการจดท่องจำโน้ตของเครื่องดนตรีประเภทกลองปู่จาด้วยวิธีการแบบล้านนาผสม (สงกรานต์ สมจันทร์, 2565, น. 157, น. 162-163) ในทางสอดคล้องกัน ประสิทธิ์ เลียวสิริพงศ์ เน้นย้ำว่าโดยเฉพาะการขับซอไม่ว่าจะเป็นการขับซอเชียงใหม่หรือ

การขับซอน่านเป็นการสั่งสมการเรียนรู้ในรูปแบบการจดจำและใช้ปฏิภาณไหวพริบ ซึ่งเป็นรูปแบบการเรียนรู้แบบมุขบาฐ [3] (orality) ถึงแม้ว่าในภายหลังอิทธิพลของการจัดการเรียนการสอนโดยการกรมการศึกษา ฯ จะก่อให้เกิดผู้รู้หนังสือในวัฒนธรรมลายลักษณ์มากขึ้นกว่าแต่ก่อนมาก แต่การขับซอก็พึ่งพาอาศัยวิธีการมุขปาฐะกระทั่งปัจจุบัน ประสิทธิ์ยังเน้นอีกว่าการอ่านเป็นการสร้างความเข้าใจ แต่มิใช่วิธีการของการเป็นช่างซอ และเชื่อว่าโน้ตเพลงที่เข้ามาสู่ดนตรีพื้นเมืองเชียงใหม่รุ่นแรก ๆ คือโน้ตตัวอักษรไทย (ด ร ม ฟ ซ ล ท) (ประสิทธิ์ เลียวสิริพงศ์, 2560, น. 79-80) หากกล่าวตามที่สงกรานต์พยายามเชื่อมโยงฉากแห่งประวัติศาสตร์กับสิ่งที่เรียกว่าโน้ตเพลงแล้วดนตรีล้านนาถือได้ว่าได้รับแรงผลักดันสู่ความเป็นสมัยใหม่ได้อย่างมีลำดับขั้นตอนที่น่าสนใจ วิธีการของการเรียนรู้เป็นร่องรอยแสดงให้เห็นการเคลื่อนที่ของวัฒนธรรมดนตรีที่ไม่หยุดนิ่ง ที่ย่อมผลักตัวเองไปตามครรลองของความเป็นชาติสมัยใหม่ตลอดจนยกระดับอัตลักษณ์ท้องถิ่น

นอกจากดนตรีโดยตรงก็มีสิ่งที่ดนตรีไปเกี่ยวข้องโดยเป็นส่วนหนึ่ง รำวงเป็นการแสดงยุคกึ่งเก่ากึ่งใหม่ในสังคมล้านนาทุกวันนี้ ถือว่าเป็นหมุดที่เกี่ยวข้องกับวัฒนธรรมบันเทิงของล้านนาได้ประการหนึ่ง รำวงจึงเป็นเครื่องบ่งชี้ค่านิยมของล้านนาที่เปลี่ยนแปลง การเปลี่ยนแปลงหนึ่งที่ขีดเส้นระหว่างวัฒนธรรมล้านนากับวัฒนธรรมอื่นนอกล้านนาเป็นสิ่งที่น่าสนใจไม่น้อย แต่เดิมค่านิยมการร้องเล่นเต้นรำวงคงปรากฏมีขึ้นจากเพลงร้องเองแต่งเองในบริบทล้านนา จากนั้นได้มีการนำเพลงลูกทุ่งไทย เพลงร่วมสมัย เพลงดิสโกเข้ามาเจือเข้าด้วย (ศักดิ์นรินทร์ ชาวงิ้ว, 2560, น. 55) จากการศึกษาการเปลี่ยนแปลงของรำวงมีความน่าสนใจว่าเพลงลูกทุ่ง ถูกนิยามสำทับไปว่าเพลงลูกทุ่งไทย และพบได้ชัดเจนว่าไม่ได้รับการยอมรับให้ผนวกเข้าเป็นความแท้จริงของดนตรีในบริบทล้านนา เพียงแต่ภายหลังได้คลี่คลายขยายขอบเขตกระทั่งมีพื้นที่แทรกตัวเข้ามาในรำวงที่เป็นสิ่งบันเทิงร่วมสมัยและแสดงความเป็นอื่นเทียบเท่าเพลงดิสโกของตะวันตก

ก้าวสู่มุมมองของชาวตะวันตกต่อดนตรีล้านนา บุคคลสำคัญที่เป็นที่รู้จักอย่างดีในแวดวงนักวิชาการโดยเฉพาะทางดนตรีล้านนาคือ เจอรัล ไดค์ (Gerald Dyck) ผู้มีชื่อในหมู่นักมานุษยวิทยาดนตรีและภายหลังก็ได้รับการสถาปนาว่าเป็นชาวตะวันตกที่สนใจจริงและมีผลงานทางวิชาการให้นักวิชาการด้านดนตรีล้านนาทั้งชาวล้านนาและชาวไทยได้หยิบใช้ประโยชน์โพดผลจากการลงแรงของเขาในช่วงหลายทศวรรษก่อน โดยใน ค.ศ. 2004 นักวิชาการต่างชาติได้เดินตามรอยของ Dyck และได้สาธยายสิ่งที่ปรากฏต่อสายตาเขา ว่าพิณเปี๊ยะได้กลับมาเป็นที่นิยมในวงการวิชาการ และดูว่าคราวนี้จะมีบทบาทต่ออุตสาหกรรมการท่องเที่ยว เพราะเป็นเครื่องยืนยันความเป็นอัตลักษณ์ชาติพันธุ์ล้านนา และเป็นเรื่องปกติที่จะเห็นว่าพิณเปี๊ยะสามารถหาได้โดยทั่วไปในร้านขายเครื่องดนตรีล้านนาหรือแม้แต่ห้างสรรพสินค้า จึงทำให้เกิด revitalization and reinvention กับพิณเปี๊ยะซึ่งแตกต่างมากกับการใกล้สูญในครั้งที่ Dyck ได้เข้ามาทำการศึกษา (McGrew, 2007, p. 115) การเปลี่ยนแปลงเกิดขึ้นและดูเหมือนว่าในไม่กี่ทศวรรษมานี้องค์ความรู้ทางล้านนาจะค่อย ๆ ได้รับการทำนุบำรุงอย่างแพร่หลายตลอดจนเชื่อได้ว่าการดนตรีที่ครั้งหนึ่งเป็นภาคส่วนของดนตรีในวัฒนธรรมดนตรีไทย ได้พยายามผละตัวออกมามีพื้นที่ของตนเองอย่างโดดเด่นและมีเสถียรภาพ

องค์ประกอบที่ผู้เขียนให้ความสนใจในจุดเปลี่ยนของความรู้ดนตรีล้านนาคืองานวิชาการที่หลั่งไหลออกมาเป็นจำนวนมาก เมื่อเทียบกับจำนวนนักวิชาการดนตรีในภูมิภาคต่าง ๆ หากสันนิษฐานตามข้อสังเกตของ McGrew พบว่าจากเครื่องดนตรีที่เกือบสูญ ซึ่งเขาใช้คำว่า nearly extinct ในยุคที่ Dyck เข้ามาทำการศึกษากลับกลายเป็นว่าเป็นเครื่องดนตรีที่แสดงภาพความเป็นล้านนาอย่างก้าวกระโดด จากงานการศึกษาของนักวิชาการตะวันตกที่ภายหลังนักวิชาการดนตรีล้านนาชาวล้านนาได้พยายามรวบรวมและใช้ประโยชน์จนเกิดการต่อยอดในการให้ความสำคัญกับดนตรีล้านนาอย่างจริงจังในยุคไม่กี่ทศวรรษมานี้ ผู้เขียนสนใจที่จะยกประเด็นเรื่องการเปลี่ยนแปลงมิใช่เฉพาะทางดนตรีแต่เป็นการเปลี่ยนแปลงทางวิชาการของดนตรีล้านนา สิ่งนี้จะเป็นเครื่องมือในการสถาปนาขอบเขตความมีอยู่ของการดำรงตนของดนตรีล้านนา อนึ่งการก้าวมามีส่วนของนักวิชาการดนตรีล้านนามิใช่เพียงการส่งสัญญาณการจัดกรอบความรู้ของดนตรีล้านนาให้สำเร็จและเฉลิมฉลองในหมู่ชน

3 ประสิทธิ์ เลียวสิริพงศ์ ให้ความเห็นที่จะใช้คำว่า มุขมาฐ มากกว่ามุขปาฐะ ด้วยเหตุว่าตรงกับภาษาอังกฤษว่า orality และมีความหมายทัดเทียมกับคำว่า oral culture

ทว่าเป็นเครื่องสื่อสารกับวัฒนธรรมหลัก และดูเหมือนว่าการสร้างความเสมอภาคด้วยกระบวนการทางวิชาการจะเป็นสิ่งท้าทายดนตรีศูนย์กลางมิใช่น้อย และชื่อชั้นทางวิชาการก็เริ่มผลิตขึ้นจากความมานะและความหวังที่จะเปลี่ยนดนตรีพื้นเมืองภาคเหนือสู่ดนตรีล้านนาอย่างค่อยเป็นค่อยไปและมั่นคงซึ่งจะกล่าวในหัวข้อถัดไป ข้อความเชิงสัญลักษณ์ที่ส่งสู่วงการวิชาการดนตรีในระดับประเทศคงพอเห็นได้ว่าดนตรีล้านนาพยายามสร้างความแตกต่าง (distinction) ทั้งทางด้านปฏิบัติการและทางด้านวิชาการครบมิติ

คลี่คลายสลายศูนย์กลางของดนตรีแบบผละตัวออก

ดนตรีล้านนาส่งเสียงผ่านงานวิชาการให้มีตำแหน่งแห่งที่ เครื่องดนตรี และวิธีการนำเสนอความรู้ยังมีส่วนที่เห็นเค้าโครงว่าดนตรีในขนบนิยมกระแสหลักยังมีส่วนในดนตรีล้านนาพอสมควร หากกล่าวให้ละเอียดลงไป นักวิชาการดนตรีล้านนาส่วนมากก็คือผลิตผลที่สร้างมาจากหลักสูตรดนตรีไทยภาคกลางและดนตรีตะวันตก ทางแยกของการสร้างขอบเขตดนตรีล้านนาจากดนตรีกระแสหลักทั้งสองได้ถูกจัดวางไว้ในพื้นที่ส่วนกลางที่ยอมรับได้และเป็นประโยชน์ กล่าวคือมานุษยวิทยาดนตรีที่เป็นทางออกในหลาย ๆ ประเด็นที่ติดข้อง การนิยามของดนตรีล้านนาว่าสมควรอยู่ในพื้นที่ของดนตรีชนิดใดกันแน่ งานมานุษยวิทยาดนตรีล้านนาส่วนใหญ่จึงถือเป็นกุญแจไขทางออก เปิดพื้นที่การเรียนรู้และพื้นที่ทางวิชาการที่ว่านักวิชาการที่เกิดอยู่กินในอนุภูมิภาคล้านนาย่อมเป็นโต้โผหลักของการพัฒนาองค์ความรู้นี้ การจัดตั้งและผลิตสร้างความรู้ทางวิชาการก็จำเป็นต้องอาศัยความร่วมมือจากมุมมองของคนในและคนนอกวัฒนธรรมดนตรีล้านนาร่วมด้วย เพื่อความคล่องแคล่วและความเฉียบคม ดังที่กล่าวมาแล้วว่าวิชาการดนตรีล้านนาส่วนหนึ่งได้รับการเปิดพื้นที่โดยชาวตะวันตกเป็นปฐมวาระ ข้อดีข้อนี้เองเป็นการไม่ปิดบังอำพรางหรือสงวนพื้นที่ของดนตรีล้านนาให้ดีเด่นเฉพาะในหมู่ชาวล้านนา แต่เป็นพื้นที่ความรู้สาธารณะที่เปิดโอกาสนักวิชาการร่วมกันเติมต่อเสถียรภาพความรู้ของดนตรี

ความน่าสนใจในการรวมศูนย์กลางและการสลายศูนย์กลางจากมุมมองทางเศรษฐศาสตร์ที่อาจสามารถใช้เป็นแนวทางในการประยุกต์มองผลได้ผลเสียของการดนตรีได้บ้าง กล่าวคือ ในการจัดการองค์กรผลประกอบการที่ดีย่อมสามารถใช้เป็นหลักฐานอ้างอิงว่าองค์กรประสบผลดีในการดำเนินการ มีคำที่ใช้บ่งชี้ถึงสิ่งที่เกิดขึ้น คือ ประสิทธิภาพ (efficiency) และประสิทธิผล (effectiveness) โดยการรวมศูนย์กลางจะมองที่จำนวนผลผลิตที่ต้องเพิ่มอัตราผลผลิตและลดอัตราการลงทุน ในทางกลับกันการสลายศูนย์กลางเป็นการมุ่งความสนใจในผลผลิตแต่มีกระบวนการที่แตกต่างคือมุ่งไปที่คุณภาพที่ดีของผลผลิต (Schmidt, 1993, p. 3) หากแต่มุมมองทางสังคมศาสตร์การเมืองมุ่งความสนใจที่ประสิทธิผลของอำนาจพลเมืองเป็นสาเหตุหลักที่ต้องใช้มอง และการที่สังคมมีสภาพของการที่กลุ่มคนส่วนหนึ่งมีอำนาจนำ (powerful) และกลุ่มคนอีกกลุ่มไร้ซึ่งอำนาจ (powerless) ซึ่งดูเหมือนว่าการที่อำนาจสูงสุดที่คอยควบคุมต้องเกี่ยวพันธ์กับเรื่องรัฐชาติ และด้วยความเป็นรัฐชาติก็จะแยกความเป็นเมืองและชนบทออกจากกันโดยเบื้องหลังคือการกำหนดสถานะเพื่อบรรลุอำนาจสูงสุด (sovereignty) และในหลายครั้งการที่ผละตัวออกจากศูนย์กลางเพียงเพื่อประโยชน์ของการออกมาจากศูนย์กลางเฉย ๆ และสถาปนาอำนาจนอกศูนย์กลาง กล่าวคือการที่พยายามสร้างขั้วอำนาจใหม่ที่มีความสามารถพอเพียงที่จะดึดตัวเองออกมาจากศูนย์กลางนิยม อาจเป็นแค่การเปลี่ยนขั้วอำนาจสูงสุดใหม่ (re-centred) มิใช่การออกจากศูนย์กลางนิยม ดังนั้นการสลายศูนย์กลางจึงเป็นเรื่องใกล้ ๆ กับการเปลี่ยนขั้วอำนาจศูนย์กลางเพราะอ้างอิงเรื่องของอำนาจ แต่ต่างกันที่วิธีการบริหารอำนาจ (exercise power) หรือการเถลิงอำนาจ (subject to power) (Frug, 1993, p.253-255) ตามลักษณะกระบวนการดังกล่าวมานี้ จะพบว่าดนตรีล้านนาเริ่มที่จะมีการสร้างเครืออำนาจอย่างละมุนละม่อมมากที่สุด ในบทความนี้จะเสนอรูปแบบที่ดนตรีพื้นเมืองภาคเหนือได้ค่อย ๆ ทยอยออกการศูนย์กลางนิยมแบบรัฐไทย และพยายามที่จะสร้างเอกลักษณ์ความเป็นล้านนาด้วยตนเอง แต่กระบวนการดังกล่าวเป็นเพียงขั้นตอนการสร้างฐานอันแข็งแรงของดนตรีล้านนาผ่านงานเขียนและงานวิชาการในช่วงทศวรรษที่ผ่านมาอย่างเห็นได้ชัด

ทีนี้ต้องมาตั้งกระทงความว่าทำไมดนตรีล้านนาถึงต้องการขยับขยายตัวตนให้ผละตัวออกจากศูนย์กลางนิยมหรือจะหันเหไปเพื่อสร้างตัวตนเป็นอำนาจสูงสุดแบบใหม่ท่ามกลางดนตรีในภูมิภาคล้านนาหรือไม่ ถ้าหากลองตั้งประเด็นเรื่องความอยู่ดีมีสุขที่ดูเหมือนว่าดนตรีจะเป็นวัฒนธรรมบันเทิงที่สร้างความเริงใจให้แก่ผู้ชมผู้ฟังแล้ว อะไรเป็นสิ่งนอกเหนือกว่านั้นที่ทำให้ภาพตัวแทนของดนตรีที่ฉาย

ความเรืองรองของความครื้นเครงต้องมุ่งหน้าสู่การแสวงหาความมั่นคงสถาพรในความเป็นตัวของตัวเองโดยไม่ได้เป็นเพียงแขนงสาขาของดนตรีประจำชาติแขนงหนึ่งเท่านั้น ก่อนการมองไปที่ประโยชน์ต้องหาสาเหตุที่เป็นเค้าลางของการก่อการสลายศูนย์กลาง เป้าหมายสำคัญตามที่ ซาราห์ เยิร์คส์ (Sarah Yerkes) และ มารวัน มัวเชอร์ (Marwan Muasher) เห็นถึงสิ่งที่การสลายศูนย์กลางอำนาจคือการกระจายความเท่าเทียม (equitable distribution) และให้อำนาจสู่ท้องถิ่น (empower local actors) แต่การไปถึงเป้าหมายได้ ก็จำเป็นต้องได้รับความร่วมมือจากศูนย์กลางอำนาจหลักด้วยบ้าง (Yerkes & Muasher, 2018, p. 5) หากมองเรื่องของดนตรีล้านนาตามทัศนะทั้ง 2 ประการที่ถือว่าเป็นหลักเรียกร้องเพื่อนำไปสู่การสลายศูนย์กลาง แน่นอนว่าสาเหตุหลักคือการขาดความเสมอภาคเท่าเทียม และการไม่มีอำนาจของคนในดนตรีล้านนาเมื่อเทียบกับดนตรีไทยราชสำนักหรือดนตรีตะวันตกในไทย ซึ่งตัวชี้วัดอย่างหนึ่งคือระบบการศึกษาดนตรีไทย ในที่นี้จะสมมติให้ดนตรีไทยราชสำนักภาคกลาง และดนตรีพื้นเมืองต่าง ๆ เป็นดนตรีไทยด้วยกันก่อน เมื่อนำดนตรีทุกอย่างมากองรวมกันจำแนกตามภูมิภาคจะพบว่าดนตรีไทยภาคกลางหรือเรียกอย่างขนบนิยมว่าดนตรีไทยราชสำนัก ได้มีส่วนเป็นหลักสูตรในระดับปริญญาบัณฑิตมาเกือบกึ่งศตวรรษ และเมื่อเทียบกับดนตรีพื้นบ้านภาคอีสานทุกวันนี้ ก็ได้รับการยกระดับให้เป็นหนึ่งในหลักสูตรดนตรีพื้นเมืองทั้งในส่วนวุฒิดุริยางคศาสตรบัณฑิต หรือดนตรีศึกษาในมหาวิทยาลัยในภูมิภาคนั้น ๆ ก็พอเห็นความก้าวหน้าของดนตรีอีสานที่มีจุดยืนและเน้นในเรื่องของปฏิบัติการทางดนตรี ยิ่งไปกว่านั้นในระดับบัณฑิตศึกษาดนตรีพื้นเมืองได้รับการตอบรับด้วยกระแสที่ดีในการเป็นพื้นที่ศึกษาในส่วนของหลักสูตรมานุษยวิทยาดนตรี

การตื่นตัวและการปรับตัวของนักดนตรีล้านนาและนักวิชาการดนตรีล้านนาเป็นที่น่าจับตามอง เนื่องจากกระทั่งทุกวันนี้ดนตรีล้านนายังเป็นเพียงดนตรีย่อยในระบบการศึกษาไทย นักศึกษาทางภาคเหนือที่มีความสนใจในดนตรีท้องถิ่นตนเองยังจำเป็นต้องลงเรียนในสาขาวิชาดนตรีไทยภาคกลาง หรือดนตรีตะวันตก ทว่าหากมองเฉพาะวงการวิชาการดนตรีล้านนาในปัจจุบัน ถือว่าเป็นวงการวิชาการดนตรีที่มีการเปลี่ยนแปลงและขับเคลื่อนอย่างสม่ำเสมอและนับวันค่อนข้างจะมีขุมกำลังทางวิชาการอย่างกว้างขวางและลุ่มลึก นักวิชาการ ครูอาจารย์ในเขตอนุภูมิภาคล้านนาได้มีความพยายามสร้างความเป็นสถาบันในหน่วยความรู้ล้านนาศึกษา ทั้งในส่วนประวัติศาสตร์ สังคมศาสตร์ และภาษาศาสตร์ ฯลฯ อย่างยาวนาน ในส่วนของดนตรีล้านนางานวิชาการดนตรีล้านนาได้รับการสร้างสรรค์ขึ้นมาก ส่วนหนึ่งเป็นงานวิชาการดนตรีพื้นฐานที่มีความสำคัญต่อการสร้างฐานความรู้ของดนตรีล้านนาให้มีทรัพยากรทางวิชาการ

การปรับตัวของนักวิชาการดนตรีล้านนา

ในระยะทศวรรษกว่ามานี้การขยายตัวของวิชาการดนตรีล้านนาเป็นไปอย่างกว้างและลึกซึ้งมากขึ้น ซึ่งผนวกกับความสะดวกในการเข้าถึงแหล่งข้อมูลทางรูปแบบออนไลน์ ทว่าการสร้างงานวิชาการและผลงานทางวิชาการที่เด่นชัดคือการสร้างงานวิจัย บทความ และหนังสือ ตำราเป็นหน้าที่หลักของนักวิชาการที่สามารถใช้เป็นแหล่งค้นคว้าและแหล่งอ้างอิง ดนตรีล้านนาได้รับการสนับสนุนให้มีตัวตนเด่นชัดขึ้นจากผลของการกระทำทางวิชาการของเหล่านักวิชาการดนตรีล้านนาอย่างมาก สิ่งสำคัญที่เป็นพื้นฐานของงานวิชาการดนตรีที่ดนตรีล้านนาได้รับการบันทึกไว้หากมองในมุมของดนตรีวิทยา และมานุษยวิทยาดนตรี ก็ย่อมจะกล่าวได้ว่าเป็นการเติมเต็มแขนงความรู้หลัก ๆ ของทั้งสองส่วนของศาสตร์ อันได้แก่ ประวัติศาสตร์ดนตรี และระบบในดนตรี (historical musicology and systematic musicology) อีกทั้งยังครอบคลุมถึงการศึกษาดนตรีล้านนาในระเบียบวิธีแบบมานุษยวิทยาดนตรี (ethnomusicology) เป็นการศึกษาและเผยแพร่ความรู้ทั้งการสร้างความรู้พื้นฐานให้กับดนตรีล้านนา และการต่อยอดความรู้ที่มีผู้ศึกษามาแล้วให้กระจ่างขึ้นและมีพัฒนาการ

ดนตรีล้านนา: บางบท เป็นปกิณกะนิพนธ์รวบรวมข้อเขียนของสงกรานต์ สมจันทร์ ที่เปิดฉากด้วยการชี้ประเด็นถึงการศึกษาดนตรีล้านนาจากนักวิชาการทางมานุษยวิทยาดนตรีอย่าง เจอรัล ไดค์ (Gerald Dyck) ที่ผู้เขียนอย่างสงกรานต์ต้องการชี้ให้เห็นว่าดนตรีล้านนาได้ถูกเปิดพื้นที่การศึกษา ไว้อย่างเป็นระบบระเบียบจากมาตรฐานชาวตะวันตก และเรื่องอื่น ๆ ที่เป็นสิ่งละอันพันละน้อย ที่อุตสาหะเรียบเรียงมาเป็นเล่มในปี พ.ศ. 2558 จากนั้นหนังสือเรื่อง ประวัติศาสตร์ดนตรีล้านนา เป็นการท้าทายศักยภาพของผู้เขียนก็คือสงกรานต์ สมจันทร์ ได้ก้าวสู่ความเข้มข้นทางวิชาการที่ลงหมุดตรึงไว้อย่างดี จากนั้นก็รังสรรค์

การเขียนประวัติศาสตร์ดนตรีล้านนาผ่านการเปลี่ยนผ่านของยุคในรูปแบบสังคมการเมืองการปกครองในล้านนา แล้วเสร็จในปี พ.ศ. 2559 ต่อมาด้วย มานุษยวิทยา-ดนตรีล้านนา เป็นการก้าวสู่พื้นที่การเปิดประตูสู่มุมมองทางมานุษยวิทยาดนตรีอย่างเต็มตัวของสงกรานต์ สมจันทร์ ผู้เขียนหนังสือ โดยยังให้ความสำคัญกับ เจอรัล ไดค์ ที่เป็นต้นทางของความรู้ดนตรีล้านนาภาควิชาการซึ่งดูได้จากการที่งานเขียนของสงกรานต์ ได้รับอิทธิพลจากการวางแนวทางของนักวิชาการต่างชาติมีชื่อผู้นั้นเป็นอย่างมาก สำเร็จในปี พ.ศ. 2563 หนังสือดนตรีล้านนาในพิธีกรรม พิธีกรรมในดนตรีล้านนา สงกรานต์ สมจันทร์ ให้ความลึกซึ้งลงไป ตามวาระที่ประสบการณ์ผ่านพ้นจากการฝึกฝนเขียนหนังสือมาอย่างต่อเนื่อง หนังสือเล่มนี้เป็นการแสดงแนวทางที่ชัดเจนของผู้เขียนหนังสือที่ต้องการนำเสนอตัวตนในฐานะคนในวัฒนธรรมดนตรีล้านนา เป็นเล่มสมบูรณ์ในปี พ.ศ. 2565 และในปีเดียวกันนี้เองก็มีผลงานสารานุกรมเพลงดนตรีล้านนา ซึ่งเป็นงานเขียนที่รวบรวมชื่อเพลง ประวัติเพลง และสำนวนเพลงบางบทเพลงไว้จำนวนมาก ดนตรีล้านนา สล่าเครื่องตี ภูมิปัญญาช่างทำเครื่องดนตรีท้องถิ่นภาคเหนือประเภทเครื่องตี ภายใต้สำนักส่งเสริมศิลปวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ จัดพิมพ์ในปี พ.ศ.2557 เป็นแหล่งบันทึกความรู้เครื่องดนตรีวิทยาที่ให้หลักฐานของเครื่องดนตรีล้านนา และช่างทำเครื่องดนตรี และนาฏดุริยการล้านนา เขียนโดย สนั่น ธรรมธิ ในปี พ.ศ. 2550 เป็นอีกเรื่องที่ผนึกความเป็นล้านนาผ่านมิติดนตรีอย่างแน่นหนา

มิติทางวิชาการนี้มิใช่มีเพียงสงกรานต์ สมจันทร์เท่านั้นที่มีส่วนร่วมในการก่อร่างสร้างเอกภาพของดนตรีล้านนาให้ชัดเจนและมีเนื้อหาให้ต่างจากดนตรีภาคกลาง ยังมีนักวิชาการท่านอื่น ๆ ที่ร่วมสร้างผลงานวิชาการอย่างต่อเนื่อง การที่คำว่า ‘ดนตรีล้านนา’ ได้รับการให้ความสำคัญจากชื่อของหนังสือหลากหลายเล่ม มีส่วนอย่างมากในการรื้อสิ่งเก่าที่เรียกดนตรีทางภาคเหนือของไทยว่า ดนตรีพื้นเมืองภาคเหนือ ตัวอย่างของงานวิชาการที่เป็นแรงผลักให้ดนตรีล้านนาสร้างฐานยืนในสังคมปัจจุบัน เป็นวิธีหนึ่งที่แสดงออกให้เห็นเชิงประจักษ์ว่าการคลี่คลายของศูนย์กลางนิยมทางดนตรีได้เริ่มขึ้นแล้วและมีปฏิบัติการอย่างต่อเนื่อง อาจใช้ระยะเวลาและจังหวะที่ถูกต้องเหมาะสมย่อมจะให้เกิดผลที่พึงใจ ดนตรีล้านนาจึงเป็นเสมือนแผนปฏิบัติการที่เริ่มต้นขึ้นในส่วนวิชาการ และในส่วนภาคดนตรีฝ่ายปฏิบัติการดนตรีล้านนา ยังต้องสร้างพื้นฐานและกรุยทางกันต่อไปอีก เปรียบเทียบกันส่วนปฏิบัติการนี้ดนตรีพื้นเมืองของภาคอีสานได้ถือว่าประสบความสำเร็จในส่วนของการบรรจุเข้าเป็นหลักสูตรในระดับปริญญาบัณฑิตในมหาวิทยาลัยทางภาคตะวันออกเฉียงเหนือหลายแห่ง หรือวิถีในการคลี่คลายศูนย์กลางนิยมของดนตรีในประเทศไทยย่อมมีลักษณะที่แตกต่างกัน โดยการนำวิชาการเข้ามาสร้างเงื่อนไขในการผละตัวออกจากศูนย์กลางนิยมดนตรีล้านนาแสดงออกได้อย่างโดดเด่นและมีประสิทธิผลอย่างน่าชื่นชม

สรุป

การสลายศูนย์กลางนิยมของไทยมิได้เพิ่งเกิดขึ้น หากแต่มีความพยายามในการผละตัวออกจากศูนย์กลางในหลากหลายระดับ กระบวนการทั้งหลายล้วนขึ้นอยู่กับอำนาจรัฐและการต่อสู่กับอำนาจรัฐ โดยกระบวนการสลายศูนย์กลางนิยม (decentralization process) ปฏิบัติการของดนตรีล้านนาก็ยังอยู่ในกระบวนการนี้แต่มีความน่าสนใจที่ว่าดนตรีล้านนาได้ใช้วิธีการที่มีความแตกต่าง โดยในทศวรรษหลังมานี้จะเห็นว่างานเขียนทางวิชาการเกี่ยวกับดนตรีล้านนาได้รับการผลิตออกมาอย่างมากเมื่อเทียบกับระยะเวลาก่อนหน้า และเทียบกับงานวิชาการดนตรีที่เป็นชิ้นเป็นอันของระดับภูมิภาคอื่น ๆ ของไทย ในงานเขียนเมื่อหลายสิบปีก่อน มีการกล่าวถึง Bangkok setting ที่เป็นการสร้างมาตรฐานความเป็นกรุงเทพให้แก่คนไทยตามภูมิภาคต่าง ๆ โดยสิ่งที่ใช้ในการตีกรอบความเป็นคนไทยแท้ คือการแบ่งชั้นจากสำเนียงการพูด (Keyes, 1996, p. 364) ผลพวงในรูปแบบนี้กระทบต่ออุดมคติความเป็นคนเมืองที่ต้องมีคุณสมบัติหลายประการทัดเทียมคนกรุงเทพและแน่นอนว่าการเป็นคนที่มิใช่คนเมืองย่อมเป็นสิ่งอันไม่พึงประสงค์ ในแง่ของดนตรีก็ย่อมได้รับผลกระทบจากอุดมคติศูนย์กลางนิยมเช่นนี้ การรุกก้าวของการจัดตั้งระบบการศึกษาที่เน้นรูปแบบตามคติภาคกลางในระดับภูมิภาค ก็ล้วนเป็นการนำนโยบายความเป็นเอกของศิลปะที่ได้รับการจัดแจงจากส่วนกลางไปสู่ระดับภูมิภาค คติเช่นนี้ก็ย่อมตีความได้ว่าเป็นพันธกิจตามแนวความคิดแบบ “ฐานกรุงเทพ ฯ”ด้วย ผลพวงที่เกิดขึ้นคือการหาที่หาทางให้ดนตรีของชนพื้นถิ่นเป็นอีกจำพวกหนึ่งต่างจากดนตรีภาคกลาง นิยามคำว่า ดนตรีพื้นเมือง ดนตรีพื้นบ้าน จึงเกิดขึ้นเพื่อสำทับภาพลักษณ์ของดนตรีในระดับภูมิภาคให้มีสถานะที่แตกต่าง

ทว่าในปัจจุบันดนตรีพื้นเมืองภาคเหนือ คำนี้ใช้กันน้อยลงหรือค่อย ๆ เสื่อมความนิยมไป การใช้คำที่ยืนหยัดในการเรียกดินแดนทางตอนเหนือว่าล้านนา เป็นคำเรียกทั้งดินแดนเชิงกายภาพและพื้นที่ของขนบประเพณีได้อย่างเหมาะเจาะ บทความนี้ผู้เขียนได้สังเกตเห็นความเชื่อมโยงและการเคลื่อนตัวของดนตรีล้านนาที่เป็นองค์ประกอบสำคัญของการขับเคลื่อนวัฒนธรรมล้านนาให้เด่นชัด ดนตรีล้านนาในวันนี้ที่มีวิถีนำเสนอตัวเอง ผละตัวออกจากแรงหมุนของศูนย์กลางนิยม มิใช่เพียงความบังเอิญหรือเคลื่อนที่ไปตามโลกสมัยใหม่เท่านั้น แต่เป็นอุตสาหะอย่างยิ่งที่นักวิชาการดนตรีล้านนาได้ร่วมกันยกระดับดนตรีล้านนาให้มีสถานภาพเกินกว่าจะนิยามด้วยวิธีแบบศูนย์กลางนิยม การผลักดันผลงานทางวิชาการของเหล่านักวิชาการดนตรีล้านนา สิ่งสำคัญคือนักวิชาการเหล่านั้นเป็นเนื้อเป็นตัวขึ้นได้จากตัววัฒนธรรมดนตรีล้านนาเอง กล่าวคือเป็นคนล้านนาที่เป็นคนในวัฒนธรรมมีความกระตือรือร้นที่จะสถาปนาความเป็นดนตรีล้านนาผ่านวิธีคิดและนำเสนอแบบวิชาการ องค์ประกอบโครงสร้างอัตลักษณ์ล้านนาผ่านมิติทางดนตรีสอดคล้องกับการจัดตั้งความรู้เป็นหลักแหล่งไว้ กล่าวคือ ประวัติศาสตร์ที่มีการนำหลักฐานที่มาของดนตรีล้านนาและข้อค้นพบต่าง ๆ เพื่อยืนยันการมีอยู่และสืบสานต่อเนื่อง ระบบเสียงและเครื่องดนตรีล้านนาเป็นการศึกษาและรวบรวมข้อมูลเชิงระบบ อีกทั้งการใช้มุมมองทางมานุษยวิทยาดนตรีประกอบสร้างความเป็นดนตรีล้านนาให้โดดเด่น ผ่านการระดมพลังความสามารถของเหล่านักวิชาการ ทั้งด้านประวัติศาสตร์ (historical approach) ด้านระบบของดนตรี (systematic approach) และด้านมานุษยวิทยาดนตรี (ethnomusicological approach) การคลี่คลายจากศูนย์กลางของดนตรีล้านนามีภาพที่ค่อนข้างชัดเจนและเป็นที่ยอมรับในแวดวงวิชาการดนตรีในประเทศไทยขึ้นตามลำดับ แนวทางของการผละตัวออกจากศูนย์กลางเกิดจากภายในสู่ภายนอกและขับเคลื่อนด้วยการระดมความคิดแบบวิชาการ ข้อสังเกตหนึ่งที่ช่วยให้วงการวิชาการดนตรีล้านนามีความมั่นคง คงหลีกเลี่ยงไม่ได้ว่านักวิชาการชาวต่างชาติที่ลงทุนลงแรงเข้ามาสำรวจและศึกษาวิจัยเกี่ยวกับดนตรีล้านนาตามขนบแบบตะวันตกได้ทิ้งมรดกข้อมูลไว้เป็นจำนวนมาก มาเมื่อภายหลังนี้นักวิชาการดนตรีล้านนาชาวไทยได้หยัดยืนบนพื้นฐานข้อมูล และข้อมูลหลายอย่างเป็นข้อมูลสำคัญที่ไม่สามารถหาหรือเก็บข้อมูลได้ในปัจจุบัน เจอรัล ไดค์ (Gerald Dyck) เป็นหนึ่งในนักวิชาการชาวตะวันตกไม่กี่คนที่ทุ่มเทสรรพกำลังในการศึกษาและค้นคว้าความรู้เกี่ยวกับดนตรีล้านนา เป็นสดมภ์ของข้อมูลให้นักวิชาการไทยในปัจจุบันต่อยอดและหยิบใช้ หากเปรียบเปรยว่าดนตรีไทยภาคกลางมี เดวิด มอร์เทิน (David Morton) เป็นผู้เก็บข้อมูลดนตรีภาคกลาง เจอรัล ไดค์ (Gerald Dyck) ก็มีความสำคัญเสมอกันในฐานะผู้แสวงหาทิศทางและพื้นที่ให้แก่ดนตรีล้านนาในโลกวิชาการดนตรี

เอกสารอ้างอิง

เดวิด วัยอาจ. (2557). *Thailand: a short history [ประวัติศาสตร์ไทยฉบับสังเขป].* กรุงเทพ ฯ: มูลนิธิโครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์.

ธงชัย วินิจจะกูล. (2562). *ออกนอกขนบประวัติศาสตร์ไทย: ว่าด้วยประวัติศาสตร์นอกขนบและวิธีวิทยาทางเลือก.* กรุงเทพ ฯ: ฟ้าเดียวกัน.

ธวัช ปุณโณทก. (2552). *ไทยเสียดินแดน.* กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แม็ค.

ประสิทธิ์ เลียวสิริพงศ์. (2560). มุขบาฐกับการขับซอล้านนา. *วารสารศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่.* 2(1). 70-87.

พรประพิตร์ เผ่าสวัสดิ์. (2562). *ดนตรีจังหวัดน่าน.* นนทบุรี: คัลเลอร์ไอเดีย อินโนเวชั่น.

ยศ สันตสมบัติ. (2551). *อำนาจ พื้นที่ และอัตลักษณ์ทางชาติพันธุ์: การเมืองวัฒนธรรมของรัฐชาติในสังคมไทย.* กรุงเทพฯ: ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร.

ศักดิ์นรินทร์ ชาวงิ้ว. (2560). รำวง กับภาพสะท้อนการเปลี่ยนแปลงทางค่านิยมของคนล้านนา. *วารสารศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่.* 2(1). 40-56.

สงกรานต์ สมจันทร์. (2565). *ดนตรีล้านนาในพิธีกรรม พิธีกรรมในดนตรีล้านนา.* เชียงใหม่: บริษัท ส.อินโฟกราฟฟิค จำกัด.

สุนทร คำยอด. (2559). การสร้าง “ความเป็นล้านนา” ในวรรณกรรมของนักเขียนภาคเหนือ. *วารสารธรรมศาสตร์.* 35(3). 43-60.

ฮอลล์ ดี. จี. อี. (2549). *A History of South-East Asia [ประวัติศาสตร์เอเชียตะวันออกเฉียงใต้: สุวรรณภูมิอุษาคเนย์ภาคพิสดาร].* กรุงเทพฯ: มูลนิธิโครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์.

Austin, J. L. (1962). *How to do things with words.* New York, NY: Oxford University Press.

Eriksen, T. H. (2010). *Ethnicity and Nationalism: Anthropological Perspectives* (3rd ed.). London: Pluto Press.

Frug, J. (1993). Decentering Decentralization. *The University of Chicago Law View.* 60(2). 253-338.

Kanchanapradit, J. (2018). From “FǪn ngl̄eo” to “Selemao”. *Asian Ethnology.* 77(1). 371-398.

Keyes, C. F. (1996). Ethnic Identity and Loyalty of Villagers in Northeastern Thailand. *Asian Survey.* 6(7). 362-369.

McGrew, A. (2007). The Pia’s Subtle Sustain: Contemporary Ethnic Identity and Revitalization of the Lanna “Heart Harp”. *Asian Music.* 38(2). 115-142.

Miller, T. E. (1992). The Theory and Practice of Thai Musical Notations. *Ethnomusicology.* 36(2).197-221.

Moro, P. (2004). Constructions of Nation and the Classicisation of Music: Comparative Perspectives from Southeast and South Asia. *Journal of Southeast Asian Studies.* 35(2). 187-211.

Numnonda, T. (1978). Pibulsongkram’s Thai Nation-Building Programme during the Japanese Military Presence, 1941-1945. *Journal of Southeast Asian Studies.* 9(2). 234-247.

Poole, R. (1999). *Nation and Identity.* London: Routledge.

Reynolds, E. B. (2004). Phibun Songkhram and Thai Nationalism in the Fascist Era. *European Journal of East Asian Studies.* 3(1). 99-134.

Schmidt, E. B. (1993). *Targeting Organization: Centralization or Decentralization.* Alabama: Air University Press.

Sidel, J. T. (2012). The Fate of Nationalism in the New states: Southeast Asia in Comparative Historical Perspective. *Comparative Studies in Society and History,* 54(1). 114-144.

Streckfuss, D. (2012). An ‘ethnic’ reading of ‘Thai’ history in the twilight of the century-old official ‘Thai’ national model. *South East Asia Research.* 20(3). 305-327.

Thananithichot, S. (2011). Understanding Thai Nationalism and Ethnic Identity. *Journal of Asian and African studies.* 46(3). 250-263.

Woodward, K. (2002). *Identity and Difference.* London: Sage.

Wyatt, D. K. (1996). *Studies in Thai History.* Chiang Mai: Silkworm Book.

Yerkes, S. & Muasher, M. (2018). *Goals and Benefits of Decentralization* [Report]. Carnegie Endowment for International Peace.