

เสียงของท้องถิ่นสู่สินค้าทางวัฒนธรรม:
การสร้างภาพตัวแทนและการทำให้เป็นสินค้าของดนตรีล้านนาผ่านแผ่นเสียง
พุทธทศวรรษ 2460-2500¹

From Local Sound to Cultural Commodity: The Representation and
Commodification of Lanna Music through Gramophone Records,
1917–1957

สงกรานต์ สมจันทร์ (Songkran Somchandra)²

¹บทความวิจัยนี้เป็นส่วนหนึ่งของการวิจัยเรื่อง
“แผ่นเสียงและบอกขอ: ประวัติศาสตร์การบันทึกแผ่นเสียงดนตรีล้านนา
และการเปลี่ยนผ่านทางวัฒนธรรมดนตรีจารีตสู่ดนตรีเชิงธุรกิจ ทศวรรษ 2460-2500”

²สาขาวิชาดนตรีศึกษา มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่
Music Education Program, Chiang Mai Rajabhat University
Corresponding author email: songkran_som@cmru.ac.th

Received: February 12, 2026

Revised: April 07, 2026

Accepted: May 8, 2026

บทคัดย่อ

บทความวิจัยฉบับนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาพัฒนาการทางประวัติศาสตร์ของเทคโนโลยีการบันทึกเสียง และผลกระทบต่อวัฒนธรรมดนตรีล้านนาในช่วงปี พ.ศ. 2460–2500 ซึ่งเป็นช่วงเวลาสำคัญของการเปลี่ยนผ่านจากดนตรีมูขปาฐะสู่รูปแบบสิ่งบันทึกเสียงเชิงพาณิชย์ โดยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพวิเคราะห์ข้อมูลเชิงประวัติศาสตร์จากแผ่นเสียงเก่าและเอกสารชั้นต้น

ผลการศึกษาพบว่า การนำเทคโนโลยีบันทึกเสียงเข้ามาใช้ในพื้นที่วัฒนธรรมดนตรีล้านนาได้ก่อให้เกิดกระบวนการการทำให้เป็นสินค้า โดยเปลี่ยนดนตรีจากเดิมที่เป็นการบรรเลงแบบจารีตไปสู่ผลิตภัณฑ์ที่มีมูลค่าแลกเปลี่ยนในระบบทุนนิยม กระบวนการนี้ส่งผลให้นักดนตรีท้องถิ่นโดยเฉพาะศิลปินขอ ต้องเผชิญกับสภาวะการถูกทำให้เป็นมาตรฐานเพื่อตอบสนองต่อข้อจำกัดของเทคโนโลยีและรสนิยมของตลาดส่วนกลาง นอกจากนี้แผ่นเสียงยังทำหน้าที่เป็นเครื่องมือในการสร้างภาพตัวแทนของความเป็นล้านนาที่ถูกเลือกสรรและปรุงแต่งให้มีความอ่อนหวานหรือลึกลับ เพื่อสร้างภาพลักษณ์ความเป็นอื่นที่ตอบสนองต่อความโหยหาอดีตของผู้บริโภคชนชั้นกลางทั้งสยามและล้านนา การศึกษานี้เสนอว่า แผ่นเสียงเป็นทั้งเครื่องมือในอนุรักษ์เสียงดนตรีและเป็นพื้นที่ของการปะทะและต่อรองความหมายทางวัฒนธรรมภายใต้อิทธิพลของรัฐและอุตสาหกรรมวัฒนธรรมในยุคเปลี่ยนผ่านของสังคมไทย

คำสำคัญ: ดนตรีล้านนา, แผ่นเสียง, การทำให้เป็นสินค้า, ภาพตัวแทน

Abstract

This research aims to investigate the historical development of sound recording technology and its impact on Lanna musical culture between 1917 and 1957. This period marks a crucial transition from an oral tradition to a commercial recorded format. Employing qualitative research methods, the study analyzes historical data from archival shellac records and primary source documents.

The findings reveal that the introduction of recording technology into the Lanna musical landscape initiated a process of commodification, transforming music from its traditional ritualistic functions into a product with exchange value within a capitalist system. This process led local musicians, particularly Saw artists, to encounter a state of standardization as they adapted to technological constraints and the aesthetic preferences of the central market. Furthermore, phonograph records served as a mechanism for constructing the representation of "Lanna-ness"—a curated and idealized identity characterized by exoticism and mystery to satisfy the nostalgic desires of middle-class consumers. This study argues that phonograph records were not merely tools for preservation but were arenas for the collision and negotiation of cultural meanings under the influence of the state and the culture industry during Thailand's era of modernization.

Keywords: Lanna Music, Phonograph Records, Commodification, Representation

บทนำ

คริสต์ศตวรรษที่ 20 สำหรับโลกตะวันตกถือเป็นจุดเริ่มต้นของการเปลี่ยนแปลงกระบวนทัศน์ในหลากหลายมิติอันส่งผลต่อวิถีชีวิตมนุษย์มาจนถึงปัจจุบัน ทั้งในด้านโครงสร้างการผลิต ระบบการบริโภคขนาดใหญ่ ตลอดจนพลวัตขององค์ความรู้ด้านดนตรีและการศึกษาดนตรีเชิงวิชาการ การเปลี่ยนแปลงสำคัญประการหนึ่งคือการเกิดขึ้นและการแพร่กระจายของเทคโนโลยีการบันทึกเสียง ซึ่งมีบทบาทอย่างยิ่งต่อการรับรู้ การผลิต และการถ่ายทอดดนตรีในสังคมสมัยใหม่ ซึ่งในทางมานุษยดนตรีวิทยา (Ethnomusicology) เทคโนโลยีนี้เป็นปัจจัยเชิงวัฒนธรรมที่ทำให้ดนตรีซึ่งเดิมดำรงอยู่ในฐานะปฏิบัติการทางสังคมและวัฒนธรรมแบบมุขปาฐะ ถูกแปรสภาพให้กลายเป็น “วัตถุทางเสียง” ที่สามารถถูกจัดเก็บ ทำซ้ำ และกระจายได้ในวงกว้าง

นักวิชาการด้านมานุษยดนตรีวิทยาชี้ให้เห็นว่า ภายในช่วงต้นคริสต์ศตวรรษที่ 20 เทคโนโลยีการบันทึกเสียงได้ถูกนำเข้าสู่บริบทของวัฒนธรรมดนตรีท้องถิ่นในแทบทุกภูมิภาคของโลก แม้ในหลายพื้นที่ที่จะมีการผลิตแผ่นเสียงที่บันทึกดนตรีท้องถิ่นออกมาเพียงจำนวนจำกัดโดยมีจุดประสงค์หลักเพื่อส่งเสริมการจำหน่ายเครื่องเล่นหรืออุปกรณ์บันทึกเสียงในตลาดท้องถิ่นก็ตาม แต่แผ่นเสียงเหล่านี้ย่อมมีอิทธิพลต่อการพัฒนาการของดนตรีท้องถิ่นในระยะต่อมาเนื่องจากแผ่นเสียงได้รับการให้คุณค่าอย่างสูงและเปิดโอกาสให้ดนตรีสามารถถูกฟังซ้ำได้ครั้งแล้วครั้งเล่า (Malm 1992, 352) กระบวนการดังกล่าวจึงสามารถมองได้ว่าเป็นจุดเริ่มต้นของการนำดนตรีเข้าสู่กลไกการทำให้เป็นสินค้าซึ่งเปลี่ยนสถานะของดนตรีจากคุณค่าเชิงจารีตและการใช้สอยในชุมชนไปสู่สินค้าทางวัฒนธรรมที่มีมูลค่าแลกเปลี่ยนในระบบตลาดทุนนิยม การที่ดนตรีได้รับการตีความและมีมูลค่าในระบบตลาดนั้นเป็นผลมาจากการที่เทคโนโลยีได้นำเอาเสียงออกมาจากบริบททางสังคมเดิมและแปรสภาพให้กลายเป็นวัตถุทางเสียงที่สามารถผลิตซ้ำและจับต้องได้ เครื่องบ่งชี้สำคัญของการเปลี่ยนผ่านนี้ปรากฏผ่านการถูกจัดระเบียบด้วยโครงสร้างของอุตสาหกรรมวัฒนธรรม เช่น การตัดทอนความยาวเพลงให้เป็นมาตรฐานเดียวกันเพื่อลงแผ่นเสียง การเกิดขึ้นของตราสินค้า (Record Labels) ตลอดจนการใช้กลยุทธ์ทางการตลาดที่แปรสภาพเสียงดนตรีให้กลายเป็นสินค้าเชิงสัญลักษณ์เพื่อตอบสนองต่อการบริโภคสมัยนิยมและความหย่อนคลายของผู้ฟังนอกพื้นที่วัฒนธรรม เป็นต้น

ในบริบทของสังคมล้านนา ดนตรีล้านนาได้ฝังรากอยู่ในวิถีชีวิตของผู้คนมาอย่างยาวนานไม่ว่าจะเป็นในพิธีกรรมทางพุทธศาสนา ความเชื่อเกี่ยวกับผีพื้นเมือง ตลอดจนกิจกรรมและประเพณีของชุมชน เมื่อเทคโนโลยีการบันทึกเสียงและเครื่องเล่นแผ่นเสียงเริ่มเข้ามาสู่สังคมล้านนาซึ่งเดิมเป็นรัฐในหุบเขาภาคพื้นทวีป ดนตรีที่เคยถ่ายทอดผ่านวัฒนธรรมมุขปาฐะและการแสดงสดในพื้นที่ทางสังคมโดยเฉพาะจึงเริ่มถูกบันทึกและทำให้คงรูปในลักษณะที่เป็นวัตถุจับต้องได้ แม้ว่าในช่วงระยะเวลาดังกล่าวดนตรีล้านนายังคงมีลักษณะเป็นดนตรีพื้นบ้านที่มีความยืดหยุ่นสูงและยังไม่ถูกกำกับด้วยมาตรฐานทางดนตรีที่ตายตัวมากนัก ซึ่งในที่นี้หมายรวมถึงการจำกัดเวลาที่แน่นอนอย่างเช่นการนับรอบการบรรเลงตลอดจนการกำหนดทำนองในระบบโน้ตดนตรีตามแบบแผนดนตรีตะวันตก หรือแม้แต่การจัดระเบียบแบบแผนการบรรเลงที่พยายามให้เป็นมาตรฐานตามแนวคิดดนตรีไทย การบันทึกเสียงจึงมีบทบาทสำคัญในการทำให้เสียงดนตรีถูกตรึงให้อยู่ในรูปแบบที่แน่นอนทั้งในแง่ของความยาวเพลงที่ต้องให้พอดีกับแผ่นเสียง และระเบียบวิธีการบรรเลงที่ต้องตอบสนองต่อรสนิยมของตลาดส่วนกลางที่สามารถ

ถ่ายทอดไปยังผู้ฟังจำนวนมากและข้ามพ้นข้อจำกัดของสถานที่และเวลาจากวิถีเดิมที่ผู้ฟังต้องเดินทางไปยังพื้นที่การแสดงสู่การฟังดนตรีผ่านสื่อบันทึกเสียงในพื้นที่อื่น ๆ (Malm 1992, 359)

Nettl (2015, 185-186) ชี้ให้เห็นว่าการบันทึกเสียงดนตรีแนวประเพณีเป็นทั้งกระบวนการอนุรักษ์และกระบวนการเปลี่ยนแปลงในเวลาเดียวกัน เนื่องจากการบันทึกเสียงมีส่วนในการทำให้ดนตรีท้องถิ่นเกิดความเป็นมาตรฐาน และนำไปสู่การปรับรูปแบบการแสดงให้สอดคล้องกับความต้องการของผู้ฟังในวงกว้าง อย่างไรก็ตาม ในเชิงดนตรีวิทยา การนำเทคโนโลยีการบันทึกเสียงมาใช้ในการศึกษาดนตรีแนวประเพณีย่อมมีข้อจำกัดและผลกระทบต่อแนวปฏิบัติทางดนตรี ดนตรีล้านนาที่ถูกบันทึกลงแผ่นเสียงอาจมีความแตกต่างไปจากการแสดงจริงในบริบททางวัฒนธรรมซึ่งมีความเป็นธรรมชาติ ความยืดหยุ่น และปฏิสัมพันธ์ระหว่างผู้บรรเลงกับกิจกรรมทางสังคมที่ดนตรีถูกใช้ประกอบ การบันทึกเสียงในช่วงแรกจำเป็นต้องมีการจัดการโครงสร้างเพลง การเรียบเรียง และการปรับท่วงทำนองให้เหมาะสมกับข้อจำกัดทางเทคโนโลยี โดยเฉพาะความยาวของแผ่นเสียงซึ่งในช่วงพุทธศักราช 2460-2500 มักจำกัดอยู่ที่ประมาณ 3-4 นาที

นอกจากนี้ การบันทึกเสียงยังให้ความสำคัญกับดนตรีบางประเภทที่สามารถตอบสนองต่อกลไกตลาดได้มากกว่าดนตรีที่ใช้ในบริบทพิธีกรรมซึ่งในกรณีล้านนาก็คือการขับร้องพื้นเมืองที่เรียกว่า ขับซอ ส่งผลให้ดนตรีที่ถูกบันทึกเสียงในช่วงเวลาดังกล่าวสะท้อนทั้งรากฐานทางดนตรีจารีตและการก่อรูปของอุตสาหกรรมดนตรีที่ขับเคลื่อนด้วยระบบทุนนิยม ดนตรีแนวประเพณีจึงถูกตีความและนำเสนอใหม่เพื่อตอบสนองต่อความคาดหวังของผู้ฟังทั้งในและนอกพื้นที่ชุมชน (Taylor 1997) ภายใต้เงื่อนไขนี้ เทคโนโลยีการบันทึกเสียงได้สร้างบริบทใหม่ให้แก่ดนตรีล้านนาโดยทำให้เสียงที่เคยผูกพันกับวิถีชีวิตชุมชนหรือถูกใช้ในพิธีกรรมสามารถแพร่กระจายออกไปสู่พื้นที่ทางสังคมอื่น ๆ ได้ คำถามการวิจัยครั้งนี้ในมุมมองทางมานุษยดนตรีวิทยาคือการพิจารณาถึงปัจจัยทางสังคม วัฒนธรรม และเทคโนโลยีที่ส่งอิทธิพลต่อการบันทึกเสียงตลอดจนการใช้ดนตรีล้านนาในเชิงธุรกิจเพื่อทำความเข้าใจว่าแผ่นเสียงได้เปลี่ยนผ่านดนตรีล้านนาจากดนตรีจารีตให้กลายเป็นสินค้าได้อย่างไร

จากบริบทดังกล่าว การวิจัยนี้มีจุดมุ่งหมายเพื่อศึกษาพัฒนาการทางประวัติศาสตร์ของการบันทึกเสียงดนตรีล้านนาในช่วงพุทธศักราช 2460-2500 โดยมุ่งวิเคราะห์กระบวนการเปลี่ยนผ่านของดนตรีล้านนาจากบทบาทเชิงจารีตไปสู่คุณค่าเชิงพาณิชย์ภายใต้ระบบทุนนิยม การศึกษานี้ให้ความสำคัญกับประเด็นหลัก ได้แก่ (1) ภูมิทัศน์ทางเสียงและพัฒนาการของแผ่นเสียงดนตรีล้านนา (2) กระบวนการทำให้ดนตรีกลายเป็นสินค้า (3) การสร้างภาพตัวตนของความเป็นล้านนาและความเป็นอื่นผ่านแผ่นเสียง และ (4) ความทันสมัยเชิงอะคูสติก (Modern Acoustics)¹ และกระบวนการ Ensoniment² ในบริบทของดนตรีล้านนา เพื่อทำความเข้าใจว่า

¹ ความทันสมัยเชิงอะคูสติก (acoustic modernity) เป็นการก่อรูปของระบอบการรับรู้ทางเสียงแบบใหม่ ความทันสมัยในมิตินี้มีได้จำกัดอยู่ที่ความก้าวหน้าทางเทคโนโลยี หากแต่หมายถึงการเปลี่ยนแปลงเชิงโครงสร้างของสถานภาพเสียง วิธีการฟัง และบทบาทของดนตรีในสังคมตามแนวคิดของ ของ Sterne (2003) ว่าด้วยประวัติศาสตร์การฟังและการทำให้เสียงเป็นวัตถุที่เสียงถูกจัดระเบียบทั้งในระดับประสบการณ์ การรับรู้ และความทรงจำ

² แนวคิดเรื่อง Ensoniment เป็นข้อเสนอเชิงทฤษฎีที่สำคัญของ Sterne (2003) ซึ่งเปรียบเทียบกับ Enlightenment หรือการรู้แจ้ง โดยชี้ให้เห็นว่าในช่วงเวลาประมาณคริสต์ศตวรรษที่ 18 ถึงต้นคริสต์ศตวรรษที่ 20 โลกตะวันตกไม่ได้เพียงถูก “ทำให้มองเห็นได้” มากขึ้นเท่านั้น แต่ยังถูก “ทำให้ได้ยินได้” ในรูปแบบใหม่ด้วย ในช่วงระยะเวลาดังกล่าว เสียงถูกแยกออกจากบริบท

แผ่นเสียงได้มีบทบาทในการเปลี่ยนแปลงสถานะของดนตรีล้านนาในฐานะวัตถุทางวัฒนธรรม อันจะเป็นประโยชน์ต่อการศึกษาทางมานุษยดนตรีวิทยาของประเทศต่อไป

ระเบียบวิธีวิจัย

การวิจัยนี้เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพโดยผสานแนวทางของมานุษยดนตรีวิทยาเชิงประวัติศาสตร์ (historical ethnomusicology) เข้ากับกรอบคิดทางวัฒนธรรมศึกษาและเสียงศึกษา เน้นการวิเคราะห์หลักฐานเสียงควบคู่ไปกับเอกสารร่วมสมัยและกรอบทฤษฎีเชิงวิพากษ์ มีรายละเอียดของวิธีการดำเนินการวิจัยดังนี้

1. ขอบเขตการวิจัย

การศึกษานี้กำหนดขอบเขตศึกษาการบันทึกเสียงดนตรีล้านนาเชิงพาณิชย์เฉพาะช่วง พ.ศ. 2460–2500 ซึ่งเป็นช่วงรอยต่อสำคัญระหว่างวัฒนธรรมดนตรีแบบมุขปาฐะกับระบบการผลิตซ้ำเชิงอุตสาหกรรม สำหรับการกำหนดขอบเขตเวลาในการศึกษาดังกล่าวผู้วิจัยเลือกเริ่มต้นที่พุทธทศวรรษ 2460 เนื่องจากเป็นช่วงเวลาแห่งการเปลี่ยนผ่านเชิงโครงสร้างที่สำคัญ แม้หลักฐานการบันทึกเสียงดนตรีล้านนาแผ่นแรกจะปรากฏชัดเจนในปี พ.ศ. 2468 และเทคโนโลยีการบันทึกเสียงจะเข้าสู่สยามมาตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 5 (พ.ศ. 2437) ก็ตาม แต่จุดเปลี่ยนที่ทำให้ดนตรีล้านนาถูกผนวกกรวมเข้าสู่อุตสาหกรรมทุนนิยมอย่างเป็นรูปธรรม เริ่มต้นก่อตัวขึ้นในช่วงต้นพุทธทศวรรษ 2460 ซึ่งเป็นช่วงเวลาที่เทคโนโลยีการบันทึกเสียงก้าวเข้าสู่ระบบไฟฟ้า (พ.ศ. 2463) ประกอบกับการสร้างทางรถไฟสายเหนือมาถึงเชียงใหม่สำเร็จในปี พ.ศ. 2464 ซึ่งเป็นปัจจัยโครงสร้างพื้นฐานสำคัญที่เปิดพื้นที่ทางเศรษฐกิจและเชื่อมโยงศิลปินล้านนาเข้าสู่กระบวนการทำให้เป็นสินค้าของศูนย์กลาง

2. แหล่งข้อมูลในการวิจัย

ประกอบด้วยแผ่นเสียงดนตรีล้านนาเชิงพาณิชย์ยุคต้นในฐานะหลักฐานเสียงจากแผ่นเสียงถูกใช้เป็นข้อมูลปฐมภูมิ เอกสารและสื่อสิ่งพิมพ์ที่เกี่ยวข้องกับอุตสาหกรรมแผ่นเสียง โดยสืบค้นแผ่นเสียงดนตรีล้านนาจากแหล่งสารสนเทศต่าง ๆ ได้แก่ หอสมุดดนตรีพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 9 พิพิธภัณฑ์และหอจดหมายเหตุกรมประชาสัมพันธ์ หอจดหมายเหตุดนตรีล้านนาเจอร์รี่ ใดค์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่ รวมถึงผู้ที่อนุรักษ์แผ่นเสียงโบราณ ได้แก่ พระครูพุทธศาสนสุประดิษฐ์ (ประเสริฐ สิริบุญโญ) นายวิระยุทธ เนตรสุวรรณ นายวิวัฒน์ทิโน และนายสรวิศ แสนจันทร์ศรี ใช้คำถามสัมภาษณ์แบบกึ่งโครงสร้าง กำหนดขอบเขตของแผ่นเสียงโดยเลือกศึกษาเฉพาะแผ่นเสียงตรา His Master's Voice และแผ่นเสียงตรากระต่ายเนื่องจากเป็นผู้จำหน่ายหลักในตลาด

ทางสังคมและถูกทำให้กลายเป็น “วัตถุทั่วไป” ที่สามารถศึกษา วัด ทดลอง และจัดการได้ การได้นิยามใหม่ในฐานะกระบวนการทางสรีรวิทยาและกลไก ขณะที่การฟังถูกฝึกฝนให้เป็นทักษะที่มีเหตุผล (rational listening) การเปลี่ยนแปลงนี้เปิดทางให้เสียงสามารถถูกทำให้เป็นสินค้า (commodified) และเข้าสู่กระบวนการผลิตซ้ำในระบบอุตสาหกรรมได้ในเวลาต่อมา Sterne เสนอกรอบคิดที่สำคัญอีกประการหนึ่งคือ ภายใต้อารมณ์ Ensoniment การฟังไม่ได้ถูกมองว่าเป็นความสามารถทางธรรมชาติของมนุษย์ หากเป็นทักษะที่ถูกฝึกฝน กำกับ และควบคุมผ่านสิ่งที่ Sterne เรียกว่า audile technique ซึ่งหมายถึงชุดของวิถีปฏิบัติในการฟังที่พัฒนาขึ้นในบริบทของสถาบันสมัยใหม่ เช่น การแพทย์ การทหาร ระบบโทรคมนาคม และระบบราชการ การฟังจึงกลายเป็นกิจกรรมที่มีมิติทางอำนาจ และเป็นส่วนหนึ่งของการจัดระเบียบร่างกายและประสาทสัมผัสของมนุษย์ให้สอดคล้องกับความต้องการของรัฐและทุน

และมีปริมาณของข้อมูลเพียงพอ ตลอดจนศึกษาพัฒนาการทางสังคมและวัฒนธรรมล้านนาที่เกี่ยวข้องกับการบันทึกเสียงในช่วงระยะเวลาที่กำหนดไว้เท่านั้น

3. กระบวนการวิจัย

เริ่มต้นจากการทบทวนวรรณกรรมและติดต่อประสานงานแหล่งข้อมูลเบื้องต้นเกี่ยวกับความเป็นไปได้ในการดำเนินการวิจัย วางแผนการวิจัยโดยดำเนินการขออนุมัติคณะกรรมการจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์ ได้รับการรับรองจากคณะกรรมการการวิจัยในมนุษย์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่ หมายเลขการรับรอง IRBCMRU 2024/461.03.10 สำหรับการระบุชื่อจริงของศิลปิน ช่างซอ นักดนตรี ตลอดจนบุคคลทางประวัติศาสตร์ที่ปรากฏในการศึกษานี้ ผู้วิจัยพิจารณาแล้วว่าข้อมูลดังกล่าวเป็นข้อมูลเชิงประวัติศาสตร์ที่ปรากฏอยู่บนหลักฐานชั้นต้นแผ่นเสียง และเอกสารสิ่งพิมพ์ซึ่งจัดทำขึ้นเพื่อการพาณิชย์และเผยแพร่ต่อสาธารณะจึงไม่เป็นการละเมิดสิทธิส่วนบุคคลหรือก่อให้เกิดความเสี่ยงต่อผู้ถูกอ้างถึง ในทางตรงกันข้าม การระบุนามของบุคคลเหล่านี้ถือเป็นการปฏิบัติตามหลักจริยธรรมของงานวิจัยทางมานุษยดนตรีวิทยาที่มุ่งเน้นการให้เกียรติ ยกย่อง และคืนตัวตน (Restoring agency) ให้แก่ผู้สร้างสรรค์และสืบทอดวัฒนธรรม ตลอดจนในส่วนของการสัมภาษณ์ผู้ให้ข้อมูลหลักในปัจจุบัน ผู้วิจัยได้ดำเนินการชี้แจงและขอความยินยอมโดยผู้ให้ข้อมูลได้อนุญาตให้เปิดเผยนามเพื่อเป็นข้อมูลอ้างอิงทางวิชาการและเป็นเกียรติประวัติแล้ว หลังจากนั้นดำเนินการจัดทำบรรณนิทัศน์แผ่นเสียงอย่างเป็นระบบ เพื่อระบุและจำแนกแผ่นเสียงแต่ละรายการตามข้อมูลที่สามารถตรวจสอบได้ จากนั้นการวิเคราะห์จึงขยายไปสู่ระดับของแผ่นเสียงวิทยา⁴ ควบคู่กันนั้น การวิเคราะห์เชิงดนตรีถูกนำมาใช้เพื่อศึกษาการเปลี่ยนแปลงของรูปแบบการแสดงดนตรีล้านนาเมื่อเข้าสู่บริบทของการบันทึกเสียง

4. การตรวจสอบข้อมูลและความน่าเชื่อถือของงานวิจัย

ใช้การตรวจสอบข้อมูลแบบสามเส้า (data triangulation) การวิเคราะห์เสียงจากแผ่นเสียงดนตรีล้านนาถูกตรวจสอบควบคู่กับข้อมูลบนฉลากแผ่นเสียง เอกสารร่วมสมัยที่เกี่ยวข้องกับอุตสาหกรรมแผ่นเสียง และคำสัมภาษณ์จากนักสะสมและผู้เชี่ยวชาญ ได้แก่ ศาสตราจารย์เกียรติคุณ นายแพทย์พูนพิศ อมาตยกุล Dr. James Leonard Mitchell และอาจารย์อัษฎาวุธ สาคริก รวมถึงใช้หลักการวิพากษ์แหล่งข้อมูลเชิงประวัติศาสตร์ (historical source criticism) ผู้วิจัยตระหนักถึงบทบาทและตำแหน่งแห่งที่ของตนในฐานะนักดนตรีและ

³ บรรณนิทัศน์แผ่นเสียง (Discography) หมายถึง การจัดทำเอกสารหรือการจัดทำรายการของการบันทึกเสียงทั้งที่เป็นผลงานที่ผลิตโดยศิลปิน นักแต่งเพลง หรือค่ายเพลง บรรณนิทัศน์แผ่นเสียง เป็นการรวบรวมรายละเอียดต่าง ๆ ของแผ่นเสียงอย่างเป็นระบบ เช่น วันที่บันทึกเสียง ชื่อศิลปิน ชื่อเพลง ค่ายเพลง และหมายเลขรายการ

⁴ แผ่นเสียงวิทยา (Discology) เป็นการศึกษาทางวิชาการเกี่ยวกับการบันทึกเสียงที่ขยายขอบเขตไปไกลกว่าข้อมูลเพียงอย่างเดียว แต่รวมถึงการสำรวจนัยสำคัญที่กว้างขึ้นของการบันทึกเสียงในฐานะปรากฏการณ์ทางวัฒนธรรมและเทคโนโลยีทั้งการผลิตและการรับชมการบันทึกเสียง และตรวจสอบว่าเพลงที่บันทึกไว้ถูกบริโภค เผยแพร่ และเข้าใจอย่างไรในบริบททางสังคมที่แตกต่างกัน (ดูเพิ่มใน ธรณีส หินอ่อน 2561; Feaster 2023)

นักวิชาการล้านนา จึงใช้กระบวนการสะท้อนตนเอง (reflexivity) ควบคู่กับกรอบทฤษฎีเชิงวิพากษ์ เพื่อควบคุมอคติจากความคุ้นเคยทางวัฒนธรรม

5. การนำเสนอผลการวิจัย

เป็นไปตามวัตถุประสงค์ของการวิจัย แบ่งประเด็นในการนำเสนอผลการวิจัยออกเป็น 4 ส่วน ได้แก่ (1) ภูมิทัศน์ทางเสียงและพัฒนาการของแผ่นเสียงดนตรีล้านนา (พ.ศ. 2460–2500) (2) จากเสียงในวิถีวัฒนธรรมสู่การกลายเป็นสินค้า (3) การสร้างภาพตัวแทนขอความเป็น “ล้านนา” และความเป็นอื่นผ่านแผ่นเสียง และ (4) ความทันสมัยเชิงอะคูสติกและ Ensoniment ในดนตรีล้านนา

ผลการวิจัย

ภูมิทัศน์ทางเสียงและพัฒนาการของแผ่นเสียงดนตรีล้านนา (พ.ศ. 2460–2500)

ประวัติศาสตร์การบันทึกเสียงด้วยกระบอกเสียงและแผ่นเสียงในประเทศไทยเริ่มต้นขึ้นอย่างมีนัยสำคัญในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 (พ.ศ. 2411–2453) ซึ่งเป็นช่วงเวลาแห่งการปฏิรูปประเทศให้ทันสมัยและการเปิดรับวัฒนธรรมจากต่างชาติโดยเฉพาะชาวยุโรป เทคโนโลยีเครื่องบันทึกกระบอกเสียงซีฟิงของเอ็ดสันชนิดไซลานได้ถูกนำเข้ามาเผยแพร่เป็นครั้งแรกในช่วงนี้ โดยมีหลักฐานสำคัญจากบันทึกของนาย ต. เจ็กชวน ผู้ก่อตั้งห้างแผ่นเสียงตรากระต่ายที่กล่าวจากประสบการณ์ในวัยเด็กของตนเองว่าเสียงจากกระบอกเสียงถูกเปิดให้สาธารณชนรับฟังอย่างซ้ำในปี พ.ศ. 2437 โดยเขาได้เห็นการบันทึกเพลงเป่ (เพลงฉ่อย) ครั้งแรกที่ตลาดบ้านใหม่ เมืองฉะเชิงเทรา มณฑลปราจีนบุรี (อนุสรณ์ในงานพระราชทานเพลิงศพ นาย ต. ฉันทวรชร บ.ม. 2514) ซึ่งสร้างความตื่นตาตื่นใจให้แก่ผู้ฟังด้วยเทคโนโลยีแปลกใหม่ที่ต่อมาจะเปลี่ยนจากกระบอกเสียงเป็นแผ่นเสียงครั้งในภายหลัง สำหรับในพื้นที่วัฒนธรรมล้านนาปรากฏหลักฐานสอดคล้องกับภาพถ่ายฟิล์มกระจกของหลวงอนุสารสุนทร คหบดีและพ่อค้าชาวเชียงใหม่ ระหว่าง พ.ศ. 2440–2477 เป็นภาพถ่ายพ่อค้าชาวพม่าที่มีองค์ประกอบของ “เครื่องเล่นกระบอกเสียง” อยู่ด้วย (หลวงอนุสารสุนทรกิจ 2562) ดังที่ชาวล้านนาเรียกเครื่องเล่นดังกล่าวว่า “บอกขอ” ที่หมายถึงกระบอกเสียงที่สามารถขับขอได้ ที่แม้ว่าจะเปลี่ยนแปลงเป็นแผ่นเสียงในระยะหลังก็ยังคงเรียกว่า “บอกขอ” ตามเดิม อย่างไรก็ตาม เทคโนโลยีนี้เริ่มเป็นที่นิยมอย่างรวดเร็วในกลุ่มคหบดีและชนชั้นสูงในกรุงเทพฯ ส่งผลให้การฟังดนตรีผ่านเครื่องบันทึกเสียงกลายเป็นอภิสิทธิ์เฉพาะกลุ่มชนชั้นนำในระยะแรก ดังปรากฏชื่อแผ่นเสียงยี่ห้อหนึ่งว่า “แผ่นเสียงสำหรับผู้มีบรรดาศักดิ์”

การบันทึกเสียงด้วยกระบอกเสียงนี้ได้เป็นหนึ่งในหมุดหมายการศึกษาทางดนตรีวิทยาเปรียบเทียบเมื่อคณะนายบุศย์ มหินทร์ เดินทางไปแสดงดนตรีสยามในประเศยุโรป โดยมีการบันทึกโดย Carl Stumpf ณ กรุงเบอร์ลิน ประเทศเยอรมนี เมื่อ พ.ศ. 2443 (Stumpf 1901) การบันทึกเสียงดังกล่าวได้เป็นวัตถุการศึกษาทางดนตรีและเป็นหลักฐานสำคัญของการศึกษาดนตรีไทยในระยะเวลาต่อมา อย่างไรก็ตามในส่วนของประเทศไทยนั้น พระราชานิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวเป็นหลักฐานยืนยันความสนพระราชหฤทัยที่มีต่อเทคโนโลยีนี้อย่างชัดเจน โดยเฉพาะในพระราชหัตถเลขาเรื่อง “ไกลบ้าน” ที่บรรยายถึงคำคืนวันที่ 2 กันยายน พ.ศ. 2451 ณ เมืองฮัมบูร์ก ประเทศเยอรมนี พระองค์ทรงรับฟังเสียงบันทึกจาก “กรามโมโฟน” หรือเครื่องเล่นแผ่นเสียงที่ทรงเรียกว่า “อ้ายอ้อแอ้” ได้แก่ เพลงแสนเสนาะ ขับร้องโดยหม่อมสัสมิเงิน ละครเรื่องสุวรรณหงษ์ และ

เรื่องเสภาตอนพระไวยตีเมีย (พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว 2497, 302) การบันทึกเหล่านี้ผลิตโดยบริษัทแกรมโมโฟน คอนเสิร์ต เรคคอร์ด (Gramophone Concert Record) ที่มีความโดดเด่นด้วยตราสัญลักษณ์รูปเทวดามีปีกถือปากกาขนนก (Angel Trademark) แสดงให้เห็นว่าในสยามมีการบันทึกแผ่นเสียงและจัดจำหน่ายอย่างกว้างขวางแล้ว พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์ (2556) ได้ให้รายละเอียดเพิ่มเติมว่า การผลิตแผ่นเสียงในประเทศไทยเริ่มต้นเมื่อปี พ.ศ. 2442 โดยบริษัทผลิตแผ่นเสียงสัญชาติฝรั่งเศสโดยสองพี่น้อง Pathé ได้ส่งคณะทำงานวิศวกรด้านการบันทึกเสียงเพื่อขอพระบรมราชานุญาตจากพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ต่อมาจึงมีการบันทึกแผ่นเสียงเพลงไทยมากขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 6 จากหลักฐานเหล่านี้ แสดงให้เห็นถึงความตื่นตัวของตลาดสำหรับการบันทึกแผ่นเสียงเพื่อจัดจำหน่ายได้เป็นอย่างดี

หลักฐานทางประวัติศาสตร์ชี้ให้เห็นว่า ดนตรีของสยามในช่วงรัชสมัยรัชกาลที่ 5 ไม่เพียงแต่ได้รับความนิยมจากพัฒนาการด้านวงดนตรีและการประพันธ์บทเพลงอย่างกว้างขวาง แต่ยังได้รับผลพลอยได้ในเชิงการอนุรักษ์อย่างเป็นระบบผ่านการบันทึกเสียงที่กล่าวได้ว่าเป็นผลทางอ้อมของเทคโนโลยีนี้ งานวิจัยของ Philip Bradford Yampolsky (2013) ระบุว่า Fred Gaisberg วิศวกรจากบริษัทแกรมโมโฟนได้เดินทางมายังกรุงเทพฯ เมื่อวันที่ 1 มิถุนายน พ.ศ. 2446 เพื่อขอพระบรมราชานุญาตบันทึกเสียงนักร้องในราชสำนักลงบนกระบอกเสียงขี้ผึ้ง (Wax Cylinders) ซึ่งต่อมาได้นำไปผลิตเป็นแผ่นเสียง ณ เมืองฮันโนเวอร์ โดยใช้รหัสแคตตาล็อกขึ้นต้นด้วย “CG” (Yampolsky 2013) นอกจากนี้ ในงานวิจัยของ James Mitchell ได้อ้างข้อมูลจากนักบรรณานุกรมแผ่นเสียง Alan Kelly ที่ให้รายละเอียดเกี่ยวกับวิศวกรเสียงและวันเวลาที่บันทึกเสียงอย่างแม่นยำ (Mitchell 2017, 18) จนกระทั่งในปี พ.ศ. 2451 เมื่อมีการจัดตั้งโรงงานแผ่นเสียงในโกลกาทา ประเทศอินเดีย บริษัทแกรมโมโฟนจึงได้ขยายฐานการผลิตและเปิดตัวตราแผ่นเสียง “His Master’s Voice” ซึ่งเป็นรูปสุนัขกำลังฟังเสียงจากเครื่องเล่นแผ่นเสียงบนพื้นหลังสีเหลือง

ในเวลาต่อมา ตราแผ่นเสียงอื่น ๆ เริ่มทยอยเข้าสู่ตลาด อาทิ ตรา Odeon ตรา Columbia ตรา Lyrophon ตรา Beka แผ่นเสียงหลากหลายตราเหล่านี้ได้นำเสนอผลงานเพลงที่หลากหลายสู่ผู้ฟังชาวไทย ทั้งการนำเสนออัตลักษณ์ดนตรีไทยประเพณีและนำเสนอเสียงจากฟากฝั่งยุโรป การแพร่หลายของแผ่นเสียงจากระยะแรกที่มีกลุ่มตลาดหลักคือชนชั้นนำเริ่มกระจายตัวมายังประชาชนทั่วไปมากขึ้นผ่านจำนวนการผลิตและการขยายตัวไปยังท้องถิ่นต่าง ๆ มีส่วนทำให้การเข้าถึงดนตรีขยายออกจากชนชั้นนำสู่กลุ่มผู้ฟังที่หลากหลายมากขึ้น ทำให้ดนตรีไม่จำกัดอยู่เพียงชนชั้นสูงในกรุงเทพฯ แต่เข้าถึงผู้ฟังในภูมิภาคต่าง ๆ อย่างกว้างขวาง ก่อให้เกิดตลาดมวลชนที่คึกคักและสร้างความร่ำรวยและหลากหลายทางวัฒนธรรมดนตรีของประเทศ (Mitchell 2022) ตัวอย่างที่เห็นได้ชัดในพื้นที่วัฒนธรรมล้านนาคือ รายการสิ่งของจากห้างรัตนมาลาที่ส่งไปยังขุนสิริรัตนธำรงเมื่อวันที่ 3 กรกฎาคม 2468 ที่มีการส่งแผ่นเสียงเพลงพม่า 100 แผ่น ในขณะที่ส่งใบปลิวแผ่นเสียงกว่า 10,000 แผ่น ในส่วนของความทรงจำในอดีตนั้น ชาวบ้านบางหมู่บ้านที่เป็นเจ้าของร้านขายของชำในหมู่บ้านจะซื้อหีบเสียงที่ใช้แผ่นเสียงเปิดขอพื้นเมืองหรือเพลงให้เพื่อนบ้านฟัง เรียกว่า “บอกขอ” หรือ “หีบเสียง” ซึ่งในสมัยนั้นวิทยุยังไม่มีแพร่หลายและมีราคาแพง บอกขोजึงเป็นของใหม่ที่ชาวบ้านสนใจไปฟัง เจ้าของบอกขอจะชวนเพื่อนบ้านมาฟังด้วย ชาวบ้านที่มาฟังซอกก็จะอุดหนุนซื้อสินค้าไปด้วย (อรุณรัตน์ วิเชียรเขียว 2554)

สิ่งของที่ส่งไปให้ขุนสิริรัตนารัง เชียงใหม่ เมื่อวันที่ ๓/๖/๒๔.		
หีบเสียงปาเคะ	นำเบอร์ ๒๐.	๑ เครื่อง
,,	,, ๕.	๑ ,,
,,	,, ๒๔.	๑ ,,
,,	,, ๒๕.	๑ ,,
แผ่นเสียงเพลงพม่า เรื่องละ ๑ กอปี		รวม ๑๐๐ แผ่น.
แผ่นเสียงเพลงไทยปาเคะเข็มเพชร		,, ๔๓ ,,
สิริยะหีบเสียงตราสุนัขข้อย่างก็		๑ สิริยะ.
เข็มเหล็กหีบเสียงตราสุนัข		๒๐๐๐ เล่ม.
,, ,, บิรรมคา		๒๐๐๐ ,,
ใบปลิวแผ่นเสียงเพลงลาวเชียงใหม่		๑๐,๐๐๐ แผ่น.

ภาพที่ 1 รายสิ่งของจากห้างรัตนมาลาไปยังขุนสิริรัตนารัง เชียงใหม่ พ.ศ. 2468
(ที่มา: สงกรานต์ สมจันทร์ 2563, 156)

พัฒนาการของการบันทึกเสียงในสยามตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 5 ไม่ว่าจะเป็นการบันทึกกระบอกเสียงขึ้นผึ้งในปี พ.ศ. 2446 หรือการผลิตแผ่นเสียงในระยะแรกนั้น ถือเป็นปฐมบทของการนำเอาเทคโนโลยีที่จำกัดอยู่เพียงในแวดวงชนชั้นสูงและพื้นที่ศูนย์กลางกระจายสู่ท้องถิ่น อย่างไรก็ตาม จุดเปลี่ยนสำคัญที่ส่งผลกระทบโดยตรงต่อภูมิทัศน์ทางเสียงของพื้นที่วัฒนธรรมล้านนานั้น เริ่มต้นขึ้นอย่างเป็นรูปธรรมในช่วงพุทธทศวรรษ 2460 เมื่อความก้าวหน้าทางเทคโนโลยีการบันทึกเสียงระบบไฟฟ้าผนวกกับการขยายตัวของรัฐสยามผ่านการเปิดทางรถไฟสายเหนือ (พ.ศ. 2464) ได้แปรสภาพเทคโนโลยีบันทึกเสียงให้กลายเป็นเครื่องมือทางเศรษฐกิจวัฒนธรรมโดยเฉพาะการบันทึกเสียงที่ห้างสรรพสินค้าสุชาติลภในกรุงเทพฯ ขณะที่บริษัทไทยอย่าง ต. เง็กชวน (ตรากระต่าย) และห้างแผ่นเสียงศรีกรุงได้ก้าวเข้าสู่ธุรกิจแผ่นเสียงในราวปี พ.ศ. 2470 โดยแผ่นเสียงตรากระต่ายได้ร่วมมือกับวิศวกรจากบริษัทพาร์โลโฟน (Parlophone) เพื่อบันทึกเสียงดนตรีไทยและเพลงพื้นเมือง ในปี พ.ศ. 2471 บริษัทพาร์โลโฟนได้บันทึกเสียงวงปี่พาทย์วังบางขุนพรหมของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต จนกระทั่งในปี พ.ศ. 2474 ราชบัณฑิตยสภาได้เริ่มโครงการบันทึกเพลงไทยโดยการประสานงานของบริษัทฮัมเบ็กสยาม (Hamburg Siam) ซึ่งจ้างนักดนตรีจากกรมปี่พาทย์หลวง กระทรวงวัง โครงการนี้ดำเนินการภายใต้พระดำริของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ โดยมีหม่อมเจ้า ยิ่งพัฒนายุ ดิศกุล ทรงเป็นผู้ประสานงานกับเอกอัครราชทูตเยอรมันเพื่อว่าจ้างวิศวกรจากบริษัทพาร์โลโฟนมาดำเนินการ (พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์ 2556) ในระยะต่อมา แผ่นเสียงครั่ง (Shellac) ได้ถูกแทนที่ด้วยแผ่นไวนิล (Vinyl) ซึ่งถือเป็นยุคใหม่แห่งการเข้าถึงดนตรีและการกระจายตัวสู่ส่วนภูมิภาค การเปลี่ยนผ่านทางเทคโนโลยีนี้ส่งผลให้เกิดร้านแผ่นเสียงท้องถิ่นทั่วประเทศ เช่น ร้านนครพานิช ในจังหวัดเชียงใหม่ ซึ่งก่อตั้งขึ้นในปี พ.ศ. 2498 ทำให้

ผู้ฟังในพื้นที่ห่างไกลสามารถสัมผัสกับสุนทรียภาพทางดนตรีที่บันทึกไว้ได้และสะท้อนภาพความเปลี่ยนแปลงทางเศรษฐกิจและสังคมไทยหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครอง

เมื่อพิจารณาในส่วนภูมิภาคโดยเฉพาะพื้นที่วัฒนธรรมล้านนา ปัจจัยสำคัญที่ส่งผลต่อพัฒนาการของการบันทึกแผ่นเสียงและการขยายตัวทางเศรษฐกิจตลาดในพื้นที่คือทางรถไฟสายเหนือที่สร้างเพื่อเชื่อมระหว่างกรุงเทพฯ และเชียงใหม่ที่สร้างตั้งแต่ปลายสมัยรัชกาลที่ 5 จนแล้วเสร็จในปี พ.ศ. 2464 ที่ช่วยร่นระยะเวลาการเดินทางจากเดิมที่ต้องเดินทางด้วยทางน้ำและใช้เวลาร่วมหลายเดือน มีการวิเคราะห์ว่าสาเหตุที่ต้องเร่งดำเนินการนั้นส่วนหนึ่งมาจากการเกิดกบฏเงี้ยวที่เมืองแพร่ในปี พ.ศ. 2445 แม้ในคราวที่พระราชชายา เจ้าดารารัศมี ทรงนิวัตเชียงใหม่ในปี พ.ศ. 2457 การสร้างทางรถไฟสายเหนือยังถึงเพียงสถานีบ้านปิน อำเภอลอง จังหวัดแพร่เท่านั้น การศึกษาของเนื่ออ่อน ขวัญทองเขียว (2553) ที่ใช้เอกสารจากหอจดหมายเหตุแห่งชาติพบว่า เมื่อการสร้างทางรถไฟถึงเมืองเชียงใหม่ในปี พ.ศ. 2464 จึงลดระยะเวลาเดินทางเหลือเพียง 25 ชั่วโมงครึ่ง ดังที่พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6 ทรงมีพระราชดำรัสว่า “รถไฟสายเหนือนี้ เป็นการก้าวไปสู่ความเจริญผูกโยงแคว้นแดนสยามประเทศทั้งทางเหนือแลทางใต้สนิทขึ้นกับพระมหานคร” (เนื่ออ่อน ขวัญทองเขียว 2553, 373) การคมนาคมที่สะดวกขึ้นนี้นำไปสู่การขยายตัวทางเศรษฐกิจในมณฑลพายัพ รวมถึงการเกิดปฏิสัมพันธ์ระหว่างวัฒนธรรมที่มากขึ้นตามลำดับ โดยเฉพาะการขยายตัวของธุรกิจแผ่นเสียงที่นำไปสู่การส่งนักดนตรีและพระสงฆ์ชาวเชียงใหม่เดินทางไปกรุงเทพฯ เพื่อบันทึกแผ่นเสียงจัดทำจำหน่ายด้วยตรา His Master’s Voice ในปี พ.ศ. 2468



ภาพที่ 2 ช่างปี่ช่างซอและพระสงฆ์ชาวเชียงใหม่ บันทึกภาพคราวบันทึกเสียงครั้งแรก พ.ศ. 2468

โดยมีภาพของนายชัย บำรุงตระกูล เจ้าของห้างรัตนมาลาอยู่ด้านบนบนของภาพ

(ที่มา: ผู้เขียนถ่ายจากภาพถ่ายในบ้านพักนายบุญส่ง หลวงมณีวรรณ ทายาทนายน้อยเต้า

ในภาพคือชายถัดจากพระสงฆ์)

ตารางที่ 2 รายชื่อศิลปินและประเภททำนองที่ถูกบันทึกแผ่นเสียงตรา His Master's Voice

ชื่อพระ/ศิลปิน/นักดนตรี		ประเภททำนอง		
ครั้งที่ 1 (พ.ศ. 2468)	ครั้งที่ 2 (พ.ศ. 2469)	ทำนองเทศน์	ทำนองซอ	ทำนองเพลง
พระคำตัน วัดดอกเอื้อง	นายจำปี	ชูชก	เชียงใหม่	หุ่นกระบอก
นายน้อยเตจา (อุน เตจา)	นายจำปา	มหาราช	จะปุ	แน
นายน้อยอ้าย	นายน้อยอ้าย	นครกัณฑ์	อื้อ	แหงยี่
นางเฮือนคำ	นางตาคำ		พระลอ	ผีมด
นางตาคำ	นางตุมมาหรือทุมมา		เงี้ยว	แขกหนัง
นายน้อยหมา (ดนตรี)	นางคำหมอก		พม่า	ลูต่ายค้แปลง
นายถา (ดนตรี)	นายน้อยหมา (ดนตรี)			ฝรั่งรำเท้า
นายเหมย (ดนตรี)	นายถา (ดนตรี)			รวมเพลง
นายอุน (ดนตรี)	นายเหมย (ดนตรี)			
นายคำ สิงห์แก้ว (ดนตรี)	นายอุน (ดนตรี)			
	นายคำ สิงห์แก้ว (ดนตรี)			

เป็นที่น่าสังเกตว่า จากหลักฐานที่ปรากฏในปัจจุบัน แผ่นเสียงดนตรีล้านนาได้มีการเริ่มต้นบันทึกเสียงเป็นครั้งแรกในช่วงรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว (พ.ศ. 2468-2478) ได้แก่ แผ่นเสียงตรา His Master's Voice และแผ่นเสียงตรา Parlophone ก่อนที่ต่อมาจะถูกบันทึกเสียงโดยแผ่นเสียงตรากระต่ายในช่วง พ.ศ. 2480-2482 โดยแผ่นเสียงตรา His Master's Voice นั้น เป็นการบันทึกเสียงเพื่อจัดจำหน่ายโดยบริษัทกรามโมโฟน (The Gramophone Company) ที่ในระยะแรกใช้ชื่อตราสินค้าว่า Angle Trade Mark หรือตราเทวดามีปีก หรือ ตราอรหันต์ (ธณีส หินอ่อน 2561) คำว่าอรหันต์หรืออระหรร์ ในที่นี้ปรากฏในพจนานุกรมของหมอบรัดเลย์ที่ให้หมายถึง “เปนชื่อสัตว์สองเท้ามีปีกหัวเหมือนคนนั้น” (บริดเลย์ 2416) และเริ่มใช้หมายเลขหน้าแผ่นอันหมายถึงชื่อย่อของบริษัทในภาษาอังกฤษ คือ GC ก่อนที่ต่อมาจะเปลี่ยนรูปแบบตราแผ่นเสียงเป็นรูปสุนัขนั่งฟังแผ่นเสียง หรือ His Master's Voice แต่เดิมนั้นการผลิตแผ่นเสียงตราดังกล่าวต้องนำไปผลิตที่เมืองฮันโนเฟอร์ (Hanover) ประเทศเยอรมนี ต่อมาเมื่อตลาดธุรกิจแผ่นเสียงมีการขยายตัวมากขึ้น จึงมีการเปิดโรงงานแห่งใหม่เมืองโคลกาตา (Calcutta) ประเทศอินเดียในปี พ.ศ. 2451 บริษัทกรามโมโฟนเข้ามาบันทึกเสียงในสยามมากกว่า 3 ครั้ง โดยพิจารณาในทางบรรณนิทัศน์แผ่นเสียง ข้อมูลหมายเลขเมทริกซ์ (matrix number) ได้ให้รายละเอียดของปีที่ทำการบันทึกเสียงรวมถึงชื่อของวิศวกรเสียงที่บันทึกแต่ละครั้ง (Mitchell 2022)

สำหรับการวิจัยในครั้งนี้ได้สำรวจแผ่นเสียงที่บันทึกดนตรีล้านนาตรา His Master's Voice จากแหล่งสารสนเทศต่าง ๆ จำนวน 150 แผ่น มีข้อมูลหมายเลขเมทริกซ์บนหน้าแผ่นเสียงที่แตกต่างกัน ได้แก่ ขึ้นต้นด้วยอักษร BD และ BL ผลิตที่เมืองโคลกาตา ประเทศอินเดียทั้งหมด โดยหมายเลขเมทริกซ์ BD เป็นการบันทึกโดย Robert Edward Beckett เมื่อ พ.ศ. 2468 ส่วนหมายเลขเมทริกซ์ BL เป็นการบันทึกโดย Douglas Ewen

Larter เมื่อ พ.ศ. 2469 สำหรับแผ่นเสียงตรา Parlophon พบว่ามีการบันทึกและผลิตจำนวนหนึ่งแต่คงเหลือจำนวนน้อยมากพบเพียง 9 แผ่นที่ใช้ฉลากสีแดงและบันทึกขอพื้นเมือง ส่วนฉลากสีเขียวนั้นผลิตใน พ.ศ. 2471 โดยคณะนักดนตรีวังบางขุนพรหมของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต โดยเฉพาะเพลงสมโภชพระเสวตร์คชเดชน์ดิลกอันเนื่องมาจากการเสด็จมณฑลพายัพของพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว พ.ศ. 2469 ส่วนการสำรวจแผ่นเสียงที่บันทึกดนตรีล้านนาตรากระต่ายจากแหล่งสารสนเทศต่าง ๆ จำนวน 257 แผ่น พบข้อมูลหมายเลขบนหน้าแผ่นแตกต่างกันและมีความหลากหลายกว่าแผ่นเสียงตราแรก คือ หมายเลขแมทริกซ์มีทั้งอักษรภาษาอังกฤษอักษรเดียว เช่น A, C และอักษรภาษาอังกฤษหลายตัว เช่น MSK, CEI, และ TNC ที่เป็นการผลิตในช่วงหลัง เช่นเดียวกันกับหมายเลขหน้าแผ่นที่มีความแตกต่างกัน คือ C, T, และ TC ที่เป็นการผลิตในชั้นหลังเช่นกัน ดังที่ นาย ต. เเง็กชวน เจ้าของห้างแผ่นเสียงตรากระต่ายกล่าวว่า การบันทึกเสียงครั้งที่ 5 ใน พ.ศ. 2480 และครั้งที่ 7 ใน พ.ศ. 2482 ได้นำช่างขอและวงดนตรีจากเชียงใหม่มาบันทึกเสียง รวมถึงดนตรีในส่วนภูมิภาคอื่น ๆ ที่สะท้อนการขยายตัวของธุรกิจแผ่นเสียงในสังคมไทยในช่วงระยะเวลาดังกล่าวได้เป็นอย่างดี

เป็นที่น่าสังเกตว่า แผ่นเสียงตรา His Master's Voice หรือตราสุนัขหน้าเหลืองบันทึกเสียงเฉพาะวงขออันประกอบไปด้วยการขับร้องประกอบปี่จุม รวมถึงการบรรเลงบทเพลงต่าง ๆ ด้วยปี่จุมเป็นการเฉพาะ ในขณะที่แผ่นเสียงระยะหลังเริ่มมีการบันทึกด้วยวงดนตรีที่หลากหลายมากยิ่งขึ้น ได้แก่ วงปี่พาทย์พื้นเมือง ที่สะท้อนถึงเทคโนโลยีการบันทึกเสียงที่ระยะแรกมีข้อจำกัดด้านย่านเสียงที่สามารถบันทึกได้ นอกจากนี้ แผ่นตรา His Master's Voice ศิลปินที่บันทึกเสียงล้วนเป็นชาวบ้าน ก่อนที่แผ่นเสียงตรา Parlophon จะปรากฏชื่อศิลปินทั้งชาวบ้านและนักดนตรีในวังพระราชชายา เจ้าดารารัศมี หรือคุ้มพลตรี เจ้าแก้วนรรัฐ เจ้าหลวงเชียงใหม่ เช่นเดียวกันกับแผ่นเสียงตรากระต่ายที่ปรากฏชื่อนักดนตรีชาวบ้านเพิ่มเติมขึ้นแต่มีจำนวนการผลิตมาก สะท้อนการขยายตัวของตลาดแผ่นเสียงในภูมิภาคได้เป็นอย่างดี

ตารางที่ 3 ศิลปินและคณะดนตรีที่ถูกบันทึกแผ่นเสียงตรากระต่าย

ประเภท	รายนาม / ชื่อคณะ
ช่างขอและผู้ขับร้องหลัก	บันแก้ว (คุณากาศ), ชันแก้ว (ทองพรหม), อุ่นเอือน, แก้วมา, คำน้อย (ลั่นทอง / เฉียบแหลม), ศรีโตน (จิโนรส) / ศรีทน, จุมปี, แสงเอ๋ย (ห้สวรินทร์), หนานตา ชัยเจริญ, จันท์ทิพย์ (เรือนรักเรา), คำบาน
กลุ่มศิลปินคุ้มเจ้าหลวงเชียงใหม่	พลอย, อัญชัญ, สุดใจ, เล็ก
นักดนตรีและศิลปินอื่นๆ	ใจ, ต้น, จันท์, ปัน, ปัน, ตาล, สม
วงดนตรีและคณะ	ดนตรีพายัพ คณะตรากระต่าย (ต.เง็กชวน), ปี่พาทย์ของคุ้มเจ้าหลวงเชียงใหม่, ดนตรีเชียงใหม่ (ดนตรีล้าน), ปี่พาทย์คณะชั้นครู

ตารางที่ 4 ประเภททำนองและชื่อเพลงที่ถูกบันทึกแผ่นเสียงตรากระต่าย

หมวดหมู่	รายชื่อเพลงและทำนอง
นิทานและวรรณกรรม	ขอเจ้าสุวัตร นางบัวคำ, ขอพระลอ (พระลอเดินดง, พระลอพบไก่, จะปูเชียงแสน), ขอหงษ์หิน (อ่านหนังสือเรื่องหงษ์หิน), ขอแว่นแก้ว
เกี่ยวพาราสีและแอ่วสาว	ขอหาคู่รัก, ขอพม่าเกี่ยวสาว, ขอเงี้ยวเกี่ยวสาว, ขอชาย/หญิงเกี่ยวคาน, ขอละม้ายเกี่ยวสาว, ขอแอ่วสาวเชียงใหม่, สันกำแพง, บางกอก, แม่ฮ่องสอน, หางดง, สันทราย, สันป่าตอง, จอมทอง, ห้วยแก้ว, แม่แตง, ลำพูน, ลำปาง, เมืองฝาง, ป่าเมี่ยง, ท่าฟ้า, ปั่นฝ้าย, บ้านแม่เฒ่า, สวนลำไย
วิถีชีวิต สังคม เบ็ดเตล็ด	ขอผู้หญิงขายหมู, ขอชายข้าวแกงตลาดลำไย, ขอชายแผ่นเสียง, ขอตำรายาโกหก, ขอจับขี้, ขอผ้าลาไปค้าระแหง, ขอผ้าเมี่ยงหยิกหยอก, ขอปู่/แม่เฒ่าสอนหลาน, ขอถามที่อยู่, ขอถามอายุ, ขอถามทรัพย์, ขอทำสัญญา, ขอเก็บนก, ขอเข้าดงป่าไม้, ขอไถ่น้อยดาววี, ขอเพื่อน-แฟน, ขอสองพี่น้อง
สะท้อนยุคสมัย	ขอสมัยใหม่, ขอสงครามญี่ปุ่น, ขอภาวะสงคราม, ขอสมัยอาซีฟ
พิธีกรรม ศาสนา ประเพณี	ขออวยพร, ขอขอให้พรปีใหม่, ขอสุมาทียาทาน, ขอปิ่นพรลา, ขอให้พรเจ้าปอย, ขอศีลห้าพุทธวินัย, ขอวิสาขบูชา, ขอลำดับครัวทาน, หลวงพ่อเมือง อุตรโล ให้ศีล, แห่/ขอมัดมือเรียกขวัญลูกแก้ว (ขอปอยลูกแก้ว), ปิ่นพร/ขอขึ้นเรือนใหม่, ขอมัดมือแต่งงาน, เหวทาน, ขอลาปอยข้าวสังข์, ขอเชิญเทวดา, ขอปิดเคราะห์ปิดภัย, ขอเชิญพี่น้องกินข้าว, ขอเกี่ยวไผ่, ขอเทวทูต, แห่ชุก, แห่ลำดับงาน
เพลงบรรเลงพื้นเมือง	เพลงสมัย-เงี้ยว, เพลงพม่า-ปราสาทไหว, เพลงเงี้ยวตลก, เพลงจ้อย, ขออ้อ, เพลงผีมด, เพลงรำตอน 1-2, เพลงรำ-เพลงมวย, เพลงเบิกกาย เพลงเป่า, เพลงเมืองใต้, เพลงแห่หลวง-แห่น้อย
เพลงไทยเดิม	เพลงพราหมณ์ตีตึกน้ำเต้า, เพลงมอญรำเท้า, เพลงแขกมอญ 3 ชั้น-มอญบางขุนพรหม, เพลงแขกวรเชษฐ์, เพลงเขมรโพธิสัตว์-เขมรปากท่อ, เพลงเขมรพระประทุม-กล่อมนางนอน, เพลงระบำ-เพลงทวายเต็ม, เพลงนางหงษ์, เพลงสร้อยสน ตัด-ขงเบ้ง, เพลงมอญประจำ
เพลงฟ้อนและรำวง	เพลงฟ้อน, เพลงฟ้อนเชียงใหม่ (ฟ้อนเทียน/ฟ้อนเล็บ), เพลงฟ้อนเงี้ยว, เพลงขอรำวง, ขอรำวงพม่าเกี่ยวสาว, ขอรำวงเทียวเชียงใหม่, ขอรำวงจะปูเกี่ยว, ขอรำวงละม้ายเกี่ยว

การพิจารณาข้อมูลทางกายภาพบนหน้าแผ่นเสียง ไม่ว่าจะเป็นความแตกต่างของหมายเลขเมทริกซ์ (เช่น BD, BL, MSK หรือ TNC) รหัสหน้าแผ่น ตลอดจนข้อความและตราสัญลักษณ์บนฉลากเป็นกระบวนการวิเคราะห์ตามแนวทางแผ่นเสียงวิทยาที่ช่วยเปิดเผยให้เห็นถึงกระบวนการประกอบสร้างความหมายของดนตรีล้านนาภายใต้ระบบอุตสาหกรรม กล่าวคือ หมายเลขเมทริกซ์ที่ถูกประทับลงบนแผ่นไม่ได้เป็นเพียงรหัสระบุการบันทึกเสียง

แต่เป็นหลักฐานเชิงวัตถุที่สะท้อนถึงอำนาจของเทคโนโลยีและทุนส่วนกลางที่เข้ามาจัดระเบียบ (Standardization) การแสดงของท้องถิ่นให้กลายเป็นข้อมูลที่สืบค้นและทำซ้ำได้ ในขณะเดียวกัน ข้อความบนฉลากและถ้อยคำโฆษณา เช่น การระบุถึงคุณภาพเราะแบบภาคพายัพ หรือความเป็นนวนิยายอมตะได้ทำหน้าที่เป็นเครื่องมือเชิงวาทกรรมที่ผลิตสร้างภาพตัวตนของ “ความเป็นล้านนา” ผ่านเนื้อหาการโฆษณาจำหน่ายแผ่นเสียงเพื่อแปรสภาพเสียงดนตรีพื้นบ้านให้กลายเป็นสินค้าที่การันตี “ความจริงแท้” ที่สะท้อนให้เห็นว่ากระบวนการผลิตแผ่นเสียงได้เปลี่ยนสถานะของดนตรีจากกิจกรรมทางสังคมไปสู่วัตถุทางวัฒนธรรมที่ตอบสนองความโหยหาของผู้บริโภคได้อย่างเป็นรูปธรรม



ภาพที่ 3 นาย ต. เง็กชวน เจ้าของห้างแผ่นเสียงตรากระต่ายบันทึกร่วมกับช่างซอและช่างปี่ชาวเชียงใหม่ (ที่มา: Mitchell 2017)

จากเสียงในวิถีวัฒนธรรมสู่การกลายเป็นสินค้า

ในวัฒนธรรมดนตรีล้านนาแต่เดิมโดยทั่วไปแล้วมีการแบ่งหน้าที่ระหว่างเพศ คือ เพศชายทำหน้าที่ในการบรรเลงดนตรี ส่วนเพศหญิงทำหน้าที่ด้านอื่น ๆ โดยเฉพาะการฟ้อน เช่นเดียวกันกับวงซอที่ผู้บรรเลงปี่จุมเป็นเพศชาย ส่วนช่างซอนั้นประกอบไปด้วยชายและหญิงอย่างน้อยจำนวน 1 คู่ จากหลักฐานบันทึกการเดินทางของชาวต่างชาติที่สะท้อนให้เห็นว่า ช่างซอหรือวงซอในอดีตนั้นยังเป็นวงดนตรีในลักษณะจารีตแบบสังคมเกษตรกรรมที่ยังไม่มีการว่าจ้าง เช่น บันทึกของ David Richardson ที่กล่าวถึงเหตุการณ์เมื่อวันที่ 5 เมษายน พ.ศ. 2373 หลังจากเชียงใหม่เริ่มสงบสุขจากสงครามว่า ช่างซอชายหญิงนั่งลงที่หน้าคุ่มแล้วขับซอเกี่ยวกับความกล้าหาญของเจ้าหลวงและพี่น้องทั้งหก (หมายถึง เจ้าเจ็ดตน) (ธิษณา วีรเกียรติสุนทร 2553, 187) เช่นเดียวกับการใช้วงซอต้อนรับ Herbert Warington Smyth ที่เวียงสา เมืองน่าน (สมิธ 2562) วงซอในช่วงระยะเวลาดังกล่าวยังคงมีบทบาทหน้าที่ในสังคมจารีตเพื่อสนองต่อกิจกรรมทางสังคมแบบเกษตร ก่อนที่จะเริ่มเกิดความนิยม (popularity) ใน “ฝีมือ” ของช่างซอหรือผู้ขับร้องที่ทำให้เกิดการจ้างงานข้ามหมู่บ้านหรือข้ามชุมชนในระยะเวลา

ต่อมาที่ส่งผลต่อการสร้าง “ฉายา” หรือชื่อสร้อยของช่างซอที่บ่งบอกถึงถิ่นกำเนิดหรือชุมชนที่พวกเขาเติบโตมานอกเหนือไปจากการใช้ชื่อและนามสกุลจริงบนแผ่นเสียง

อย่างไรก็ตาม การบันทึกแผ่นเสียงนับตั้งแต่ พ.ศ. 2468 เป็นต้นมาไม่ได้เป็นเพียงหลักฐานหรือวัตถุทางการศึกษาประวัติศาสตร์ดนตรีล้านนาเท่านั้น แต่ยังสะท้อนถึงกระบวนการทำให้เป็นสินค้าอย่างชัดเจน เมื่อสถานภาพของนักดนตรีล้านนาเริ่มเปลี่ยนจากการเป็นช่างขับช่างซอประจำชุมชนไปสู่การเป็น “ศิลปินบันทึกเสียง” ที่ทำงานภายใต้กลไกตลาดทุนนิยม โดยมีชนชั้นนำและผู้ที่มีสถานภาพทางเศรษฐกิจในสังคมเมืองเป็นกลุ่มเป้าหมายหลักในการบริโภคสื่อใหม่นี้ เช่นเดียวกันกับการเกิดขึ้นของความนิยมในตัวศิลปินด้วยความสำเร็จของธุรกิจแผ่นเสียงในกรุงเทพฯ ได้กระตุ้นให้ห้างร้านและนายทุนมองเห็นมูลค่าทางเศรษฐกิจของ “เสียงจากท้องถิ่น” ภายใต้รัฐแบบสมัยใหม่ที่ก่อตัวมาตั้งแต่รัชกาลที่ 5 ก่อให้เกิดการผลิตสร้าง “ภาพตัวแทน” ของความเป็นล้านนาผ่านแผ่นเสียงที่มีความเฉพาะตัว เพื่อตอบสนองต่อกระแสความโหยหาอดีตและความตื่นตาตื่นใจในความแปลกถิ่น (Exoticism) ของวัฒนธรรมเมืองเหนือในสายตาของชาวสยามที่เป็นรูปธรรมมากยิ่งขึ้นผ่าน “เสียง” ที่ได้ยิน

ตัวอย่างที่เห็นได้ชัดคือกรณีของนายนายน้อยเต๋า ช่างซอที่มีภูมิลำเนาอยู่บ้านท่าเตื่อ อำเภอสันป่าตอง จังหวัดเชียงใหม่ หนึ่งในศิลปินผู้ได้รับคัดเลือกบันทึกแผ่นเสียงเมื่อ พ.ศ. 2468 ความนิยมในตัวศิลปินท่านนี้สะท้อนผ่านฉายา คือ “เต๋จากวายนาย” จากการซอที่มีปฏิภาณจนชาวบ้านที่มาฟังซอลืมกลับไปดูแลควายของตนเอง (กรกวี ธาราพันธุ์รักษ์ 2564) และเรื่องเล่าของทายาทที่กล่าวว่า แม้นายเต๋จาจะสูงอายุแต่ก็ยังเป็นที่นิยมโดยเจ้าหลวงเชียงใหม่เมื่อซารภาพและเดินทางได้ลำบากจึงให้วิธีหาให้ไปขับซอ เป็นต้น เรื่องเล่านี้สะท้อนถึงการเปลี่ยนแปลงศิลปินจากท้องถิ่นให้กลายเป็นที่รู้จักในวงกว้างผ่านการบันทึกเสียงในแผ่นเสียง นอกจากนี้ อิทธิพลของแผ่นเสียงยังส่งผลต่อการจัดระเบียบภูมิทัศน์ทางเสียงในภูมิภาคหรือพื้นที่วัฒนธรรมล้านนาในระยะยาว ดังจะเห็นได้จากการเกิดขึ้นของร้านนครพานิชในเชียงใหม่ เมื่อปี พ.ศ. 2498 ซึ่งทำหน้าที่เป็นศูนย์กลางการกระจายสินค้าทางวัฒนธรรมโดยเฉพาะแผ่นเสียงและเชื่อมต่อผู้ฟังในพื้นที่ห่างไกลเข้ากับอุตสาหกรรมดนตรีระดับประเทศ การเข้ามาของแผ่นเสียงจึงเป็นทั้งการเปลี่ยนแปลงทางเทคโนโลยีและเป็นรอยต่อสำคัญที่นำดนตรีล้านนาเข้าสู่ยุคสมัยใหม่ ที่ซึ่งคุณค่าของเสียงดนตรีถูกนิยามใหม่ผ่านระบบมูลค่าแลกเปลี่ยนในระบบตลาดและการต่อรองอำนาจทางอัตลักษณ์ระหว่างท้องถิ่นและรัฐส่วนกลาง (Mitchell 2022)

นอกเหนือไปจากนี้ การปรากฏของแผ่นเสียงดนตรีล้านนาในช่วงระยะเวลาดังกล่าวควรถูกพิจารณาในฐานะกระบวนการเปลี่ยนผ่านเชิงโครงสร้าง (structural transformation) มากกว่าการเปลี่ยนแปลงทางเทคโนโลยีเพียงอย่างเดียว กล่าวคือ แผ่นเสียงมิได้ทำหน้าที่เป็นเพียงสื่อกลางในการเก็บรักษาเสียงในเชิงวัตถุ แต่เป็นหนึ่งในกลไกที่นำดนตรีล้านนาเข้าสู่ระบบเศรษฐกิจแบบทุนนิยม ทำให้เห็นพลวัตของดนตรีล้านนาในฐานะ “สินค้า” ที่ถูกผลิต จัดการ และบริโภคภายใต้โครงสร้างอำนาจสมัยใหม่ ในบริบทจารีต ดนตรีล้านนา โดยเฉพาะการขับซอและการบรรเลงปี่จุมมิได้ดำรงอยู่ในฐานะวัตถุอิสระ หากแต่เป็นส่วนหนึ่งของโครงข่ายความสัมพันธ์ทางสังคม ดนตรีทำหน้าที่รองรับกิจกรรมทางสังคมทั้งในเชิงพิธีกรรมและความบันเทิง คุณค่าของดนตรีในบริบทนี้จึงเป็น “มูลค่าใช้สอย” กล่าวคือ ดนตรามีคุณค่าเพราะว่าดนตรีถูกใช้ในการสื่อสารความเชื่อ การสร้างความสามัคคี และการแสดงอัตลักษณ์ของความเป็นชุมชน ลักษณะสำคัญของดนตรีในระบบจารีตคือความไม่ตายตัวหรือมีแบบ

แผ่นที่ไม่แน่นอน ตัวดนตรีสามารถปรับเปลี่ยน ยืดหยุ่น และตอบสนองต่อบริบทเฉพาะหน้าได้ การดันสดหรือการใช้ปฏิภาณ การโต้ตอบกับกลุ่มผู้ฟังและผู้ชม รวมถึงการยืดระยะเวลาการแสดงตามสถานการณ์ ล้วนเป็นองค์ประกอบสำคัญของปฏิบัติการทางดนตรี ดนตรีในบริบทนี้จึงไม่อาจแยกออกจากผู้บรรเลง ผู้ฟัง และสถานที่แสดงได้

เมื่อดนตรีล้านนาเข้าสู่กระบวนการบันทึกแผ่นเสียง ความสัมพันธ์เชิงจารีตดังกล่าวเริ่มแปรสภาพและถูกจัดวางใหม่ในบริบทตลาด เสียงดนตรีถูกแยกออกจากบริบททางสังคมและถูกทำให้กลายเป็นวัตถุที่สามารถผลิตซ้ำและหมุนเวียนในตลาดได้ ตามกรอบของ Marx กระบวนการนี้คือการแปรสภาพจาก “มูลค่าใช้สอย” สู่ “มูลค่าแลกเปลี่ยน” (วัชรพล พุทธรักษา 2559) กล่าวคือ คุณค่าหรือหน้าที่ของดนตรีไม่ได้อยู่ในบทบาททางสังคมหรือประเพณีวิถีวัฒนธรรม หากแต่เพราะดนตรีสามารถแลกเปลี่ยนเป็นเงินตราได้ แผ่นเสียงทำให้ดนตรีล้านนาสามารถเดินทางข้ามพื้นที่และเวลาได้โดยไม่ต้องพึ่งพาการปรากฏตัวของศิลปินหรือชุมชนต้นทาง ผู้ฟังสามารถบริโภคดนตรีได้ในพื้นที่ส่วนตัว เช่น บ้านหรือร้านค้า ซึ่งแตกต่างจากการฟังดนตรีในพื้นที่สาธารณะหรือพิธีกรรมอย่างสิ้นเชิง การเปลี่ยนแปลงนี้ในบางบริบทส่งผลให้ดนตรีล้านนากลายเป็นวัฒนธรรมบันเทิงรูปแบบใหม่ ที่แยกออกจากหน้าที่ทางสังคมดั้งเดิม

Adorno (1991) เสนอว่า อุตสาหกรรมวัฒนธรรมดำรงอยู่ได้ด้วยกระบวนการจัดการมาตรฐาน (standardization) และการผลิตซ้ำอย่างเป็นระบบ ข้อจำกัดทางเทคโนโลยีของแผ่นเสียงในช่วงแรก โดยเฉพาะความยาวการบันทึกที่จำกัดอยู่ประมาณ 3-4 นาทีต่อหน้าแผ่น ส่งผลโดยตรงต่อโครงสร้างของดนตรีล้านนา บทขอที่เดิมสามารถขยายความยาวตามบริบทถูกบังคับให้ตัดทอนให้พอดีกับความยาวของแผ่นเสียง ในขณะที่ผู้บริโภคในฐานะผู้ฟังบางครั้งต้องซื้อแผ่นเสียงกว่า 4 แผ่นหรือ 8 หน้าถึงจะฟังได้จนจบเรื่อง ที่ในแง่หนึ่งสะท้อนถึงสถานะทางเศรษฐกิจของผู้บริโภคไปในที่ อาจกล่าวได้ว่า การตัดทอนดังกล่าวมิใช่เพียงการย่อความยาว หากแต่เป็นการจัดระเบียบดนตรีใหม่ทั้งระบบ ท่อนนำ ท่อนร้อง และการจบของบทเพลงเริ่มถูกกำหนดมาตรฐาน การใช้ปฏิภาณซึ่งเป็นหัวใจของดนตรีแบบมุขปาฐะเริ่มเปลี่ยนแปลงไปสู่การวางแผน การจัดการเนื้อร้องบางอย่างให้มีความพอดีต่อความยาวและบริบทที่ถูกบังคับด้วยเทคโนโลยีแผ่นเสียง เพื่อให้ได้ผลลัพธ์ที่ “แน่นอน” และ “ทำซ้ำได้” กระบวนการนี้ทำให้นิยามของดนตรีล้านนาในแผ่นเสียงกลายเป็นต้นแบบมาตรฐานสำหรับการฟังในยุคต่อมา แม้ในบริบทที่หลุดพ้นจากยุคแผ่นเสียงแล้วก็ตาม

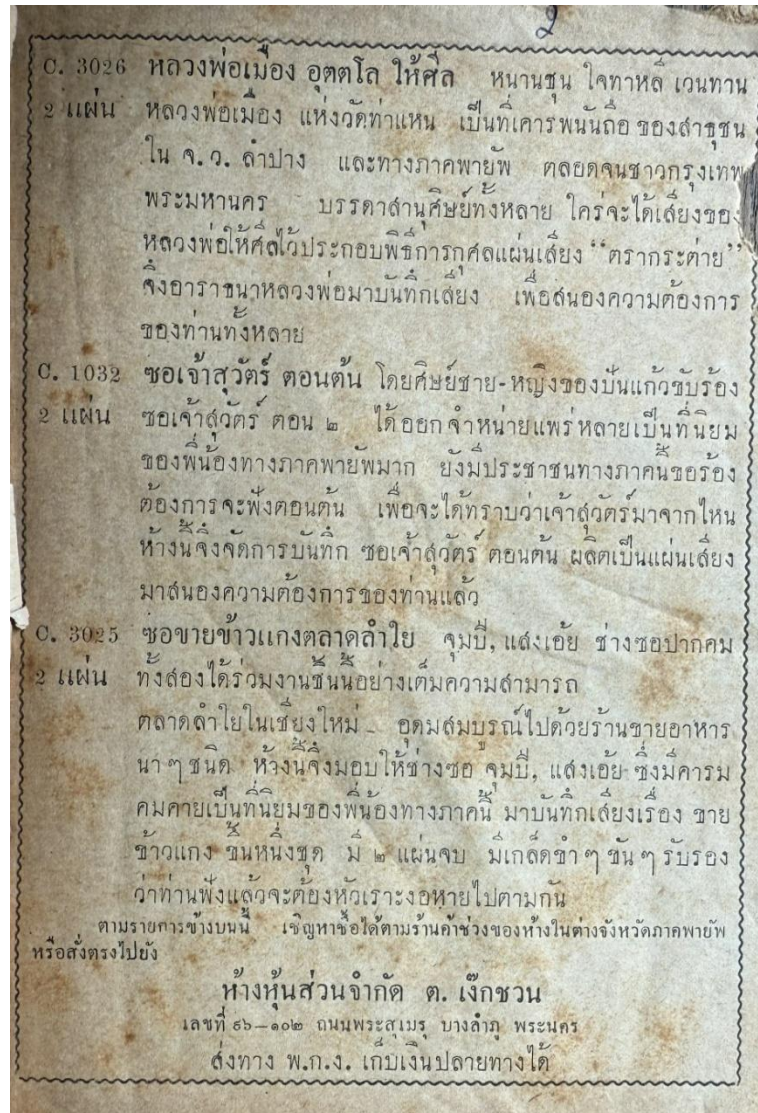


ภาพที่ 3 แผ่นเสียงเพลงสมโภชพระเสวตรศกเดชนดิโลก หน้า 1 แผ่นที่ 1 ในจำนวนทั้งหมด 3 แผ่น
(ที่มา: หอสมุดดนตรีพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 9)

แม้ว่ามุมมองของ Marx การทำให้แรงงานกลายเป็นสินค้านำไปสู่สภาวะแปลกแยก กล่าวคือ ผู้ผลิตถูกแยกออกจากผลผลิตของตนเอง ในกรณีของดนตรีล้านนา ในหลายกรณีศิลปินจำนวนมากไม่ได้เป็นเจ้าของแผ่นเสียงที่บันทึกเสียงของตนเองและไม่มีอำนาจในการกำหนดการผลิต การจำหน่าย หรือการตีความผลงานเสียงที่ถูกบันทึกจึงกลายเป็นทรัพย์สินของบริษัทแผ่นเสียงมากกว่าจะเป็นของศิลปินหรือชุมชนต้นทาง ทักษะของนักดนตรีและบุคคลในวงการดนตรีล้านนาบางรายแสดงข้อสังเกตต่อการบันทึกเสียงรวมถึงสะท้อนความรู้สึกแปลกแยกนี้อย่างชัดเจน เช่น วงดนตรีคณะศิษย์เก่าชั้นแก้วที่ได้รับการบันทึกเสียงได้รับเพียงค่าจ้างบันทึกเสียงเท่านั้น ในขณะที่ผู้ผลิตแผ่นเสียงอาจทำได้เป็นจำนวนหลายเท่าของต้นทุน (สงกรานต์ สมจันทร์ 2557) เสียงดนตรีซึ่งเคยมีชีวิตอยู่ในบริบทของการปฏิบัติจึงถูกทำให้กลายเป็นเพียงวัตถุที่ตายตัวและไม่สามารถโต้ตอบหรือปรับเปลี่ยนได้ตามสถานการณ์

อย่างไรก็ตาม สิ่งเกิดขึ้นคู่ขนานทั้งเทคโนโลยีแผ่นเสียงและสังคมดนตรีล้านนาจารีตผ่านแผ่นเสียงตรา His Master's Voice และแผ่นเสียงตรากระต่าย คือ คติบูชาสินค้า (commodity fetishism) (มาร์กซ์ 2542) อันเป็นปรากฏการณ์ที่ผู้ฟังเริ่มให้คุณค่ากับตัวสินค้าและตราแผ่นเสียงมากกว่าความสัมพันธ์ทางสังคมของดนตรี แม้ว่าในท้องถิ่นหรือพื้นที่วัฒนธรรมล้านนาแนวคิดดังกล่าวอาจยังไม่ปรากฏนัก หากแต่ผู้ฟังจำนวนมากโดยเฉพาะศูนย์กลาง หรือกรุงเทพฯ เริ่มรู้จักดนตรีล้านนาที่ไม่ได้เป็นการพบปะศิลปินหรือการเข้าร่วมกิจกรรมทางสังคมแต่รู้จักและรับรู้ผ่านฉลากแผ่นเสียง หมายเลขแผ่น และชื่อบริษัท ดนตรีจึงถูกรับรู้ในฐานะวัตถุที่มีคุณค่าในตัวเองโดยที่ความสัมพันธ์ทางสังคมเบื้องหลังการผลิตถูกลดความสำคัญลงไปบ้าง ดังนั้นอาจกล่าวได้ว่า “ตรา” แผ่นเสียง ได้กลายเป็นรูปแบบหนึ่งของการบริโภควัฒนธรรมที่สอดคล้องกับตรรกะของทุนนิยมสมัยใหม่ ดังบัญชีรายชื่อแผ่นเสียงที่ใช้ถ้อยคำต่าง ๆ ที่สะท้อนถึงความเป็นของแท้ในตัวดนตรีที่ห้างแผ่นเสียงต่าง ๆ โฆษณา เช่น “เพลง

ดนตรีล้านนาของภาคพายัพ ไพเราะ เย็นหู” หรือกรณีขอเรื่องหงษ์หินที่กล่าวว่า “นวนิยายอมตะ ซึ่งประชาชนภาคนี้ นิยมกันหนักหนา ยังไม่เคยมีในแผ่นเสียงเลย ท่านควรสร้างไว้เป็นสมบัติประจำบ้าน”



ภาพที่ 4 ข้อความโฆษณาแผ่นเสียงขอของห้าง ต.แจกชวน เมื่อ พ.ศ. 2500
(ที่มา: ผู้เขียนถ่ายจากอาจารย์อัษฎาวุธ สาคริก)

การสร้างภาพตัวตนของความเป็น “ล้านนา” และความเป็นอื่นผ่านแผ่นเสียง

การบันทึกแผ่นเสียงดนตรีล้านนาในช่วงต้นคริสต์ศตวรรษที่ 20 ไม่ได้เป็นการกระจายตัวของ “เสียงล้านนา” ไปยังภูมิภาคอื่น ๆ ของประเทศได้อย่างเป็นธรรมชาติเท่านั้น หากแต่ควรถูกวิเคราะห์ในฐานะกระบวนการเชิงวาทกรรม (discursive process) ที่เสียงถูกคัดเลือก จัดวาง และทำให้มีความหมายภายใต้โครงสร้างอำนาจของชาติ สื่อสมัยใหม่ และเศรษฐกิจวัฒนธรรมแบบทุนนิยม แผ่นเสียงจึงมิใช่เพียงเทคโนโลยีใหม่ที่เข้ามาถึงสังคมไทยในช่วงระยะเวลาดังกล่าว หากแต่เป็นกลไกที่ทำให้ “ล้านนา” ถูกผลิตซ้ำในฐานะภาพตัวแทนที่ตอบสนอง “สายตา” ของศูนย์กลาง และถูกตรึงให้อยู่ในตำแหน่งของ “ความเป็นอื่น” ที่บริโกลได้ ดังปรากฏวรรณกรรมสองเรื่องที่ได้รับความนิยมในชนชั้นนำสยาม ได้แก่ ขุนช้างขุนแผน และพระลอ ที่ต่างก็กล่าวถึง

ความเป็นลำนนาและได้ถูกผลิตซ้ำผ่านรูปแบบต่าง ๆ หากพิจารณาจากพัฒนาการทางดนตรีไทยแล้ว การเกิดขึ้นของวงปี่พาทย์เสภาในสมัยรัชกาลที่ 2 อาจเป็นจุดเริ่มต้นสำคัญที่มีการขับร้องโดยใช้บทจากวรรณกรรมหลายเรื่อง ที่ในที่สุดนำไปสู่การคัดเลือกและจัดวางเมื่อเกิดความเป็นชาติและสร้างภาพแทนของความเป็นเมืองเหนือหรือลำนนาขึ้นในช่วงระยะเวลาต่อมา

ตามข้อเสนอของ Hall ภาพตัวแทนไม่ได้เป็นการสะท้อนความเป็นจริง แต่เป็นกลไกที่ความหมายถูกผลิตขึ้นผ่านภาษา สัญลักษณ์ และสื่อ ภาพตัวแทนจึงเป็นพื้นที่ของการต่อรองเชิงอำนาจที่กำหนดว่าใครมีสิทธินิยมใครถูกนิยาม และอะไรถูกทำให้ปรากฏหรือถูกทำให้เลือนหายไป (Hall 2013) ในบริบทของแผ่นเสียงดนตรีลำนนาเสียงที่ถูกบันทึกแม้ว่าเป็นการคัดเลือกบางส่วนของปฏิบัติการทางดนตรีในวิถีชีวิตจริง แต่ก็เสียงบางรูปแบบที่ถูก “คัดเลือก” ทำให้เหมาะสมกับการทำหน้าที่เป็น “ตัวแทน” ของส่วนภูมิภาค เรื่องนี้สะท้อนผ่านการบันทึกแผ่นเสียงที่ในช่วงขอเป็นวงดนตรีแบบแรก เช่นเดียวกันกับการคัดเลือกวงขอเพื่อไปแสดงในงานนิทรรศการสิ่งประดิษฐ์ที่ประเทศอังกฤษเมื่อ พ.ศ. 2428 รวมถึงบทพระนิพนธ์ของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพที่ทรงยกย่องเครื่องดนตรีปี่จุมว่า เป็นเครื่องดนตรีของชาติไทยมาแต่เดิม ดังนั้น เสียงของดนตรีลำนนาจึงถูกจัดวางให้อยู่ในตำแหน่งที่เข้าใจได้ง่าย ฟังได้และไม่ทำลายกรอบความรู้ของศูนย์กลางมากนัก ดังนั้นเสียงในแผ่นเสียงจึงมิใช่เสียงที่แสดงออกถึงความเป็นลำนนาด้วยตนเอง แต่เป็นเสียงที่ถูกทำให้ “เป็นตัวแทน” ภายใต้บริบทของความเป็นรัฐชาติและรสนิยมของชนชั้นกลางสยาม ผลที่ตามมาคือ ดนตรีลำนนาถูกย่อส่วนให้เหลือเป็นภาพรวมเชิงสัญลักษณ์ (symbolic condensation) ที่อาจลดทอนความหลากหลาย ความขัดแย้ง และพลวัตภายในพื้นที่จริง เสียงบางรูปแบบถูกทำให้เด่น ขณะที่เสียงอื่น ๆ ถูกทำให้เงียบหายไปจากประวัติศาสตร์ของเสียง

กรณีดังกล่าวได้ส่งผลต่อพัฒนาการทางดนตรีจากแผ่นเสียงประการหนึ่ง โดยเฉพาะวรรณกรรมเรื่องพระลอที่สะท้อนถึงภาพของความเป็นลำนนาและสร้างความรับรู้เรื่องดังกล่าวในกรุงเทพฯ และการศึกษาเรื่องราวเกี่ยวกับ “ขอลำนนา” มักอ้างอิงความเก่าแก่โบราณของวัฒนธรรมดนตรีนี้จากโคลงบทที่ 21 ความว่า “ขับขอยอราชเทียร ทุกเมือง ฤเกล้าพระล่อเลื่อง ท้าวหล้า” (กรมศิลปากร 2496) ที่ในที่สุด วรรณกรรมเรื่องดังกล่าวได้รับความนิยมเป็นอย่างมากในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ซึ่งเป็นพระนิพนธ์พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ และเมื่อมีการอ้างอิงถึง “ความเป็นลำนนา” ตามการรับรู้ของคนกรุงเทพฯ จึงมีการใช้ “ปี่จุม” ประกอบวงดนตรีสยาม ดังปรากฏหลักฐานการบันทึกแผ่นเสียงของวังบางขุนพรหมของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต เมื่อ พ.ศ. 2471 คือ แผ่นเสียงเพลงสมโภชพระเสวตรศกเขตนดิลกหรือที่เรียกว่า “ระบำขอ” ที่กลายเป็นหนึ่งในพัฒนาการสำคัญสำหรับการประสมวงดนตรีแบบพิเศษในดนตรีไทย กล่าวคือ มีการใช้ปี่ขอยบรเลงร่วมกับวงปี่พาทย์ไม้นวม เพื่อให้เกิด “เสียง” ของความเป็นลำนนาตามจินตภาพ เมื่อดนตรีบรรเลงรับร้อง ก็จะมีบรรเลงทั้งปี่ขอยและวงปี่พาทย์ไม้นวม ส่วนเมื่อเข้าสู่การขับร้องก็จะใช้ปี่ขอยบรเลงคลอการขับเสมือนดังวัฒนธรรมการขับขอ แนวคิดการประสมวงเพื่อสร้างความสมบูรณ์ของภาพแทนเสียงลำนนาดังกล่าวยังปรากฏในแผ่นเสียงราชบัณฑิตยสภา พ.ศ. 2474 โดยเฉพาะเรื่องพระลอ ตอนปู่เจ้าสั่งให้ไก่แก้วไปล่อพระลอ และพระลอก็หลงตามไก่ปู่เจ้า จำนวน 2 แผ่น (ราชบัณฑิตยสภา 2476, 15) คือ เพลงเกริน เพลงลาวจ้อย และลาวเจ้าชู โดยระบุอย่างชัดเจนว่า วงดนตรีที่ใช้คือ ปี่พาทย์กับปี่พาทย์ไม้นวมวงหลวง

แนวคิดดังกล่าวมานี้สะท้อนผ่านการประพันธ์ดนตรีในระยะเวลาต่อมา เช่น เพลงเชียงใหม่ในระบำโบราณคดีเป็นอาทิ

Taylor ชี้ให้เห็นว่า ความแปลกถิ่นของตัวดนตรีไม่ได้เป็นคุณสมบัติตามธรรมชาติของเสียงหรือดนตรี แต่เป็นผลของกระบวนการผลิตที่ตอบสนองความคาดหวังของผู้บริโภค (T. D. Taylor 2013) ความแปลกในที่นี้จึงเป็นความแตกต่างที่ถูกปรุงแต่งให้สวยงาม น่าหลงใหล และไม่คุกคามต่อระเบียบทางวัฒนธรรมของดนตรีศูนย์กลาง ในแผ่นเสียงดนตรีล้านนา เสียงที่ถูกเลือกมาบันทึกมักเป็นเสียงที่เน้นความอ่อนหวานและความไพเราะในเชิงสุนทรียะ เช่น การขับซอและเสียงปี่จุมที่มีท่วงทำนองอ่อนช้อยนุ่มนวล หรือบทเพลงที่เชื่อมโยงกับวรรณกรรมอย่างพระลอ เสียงเหล่านี้สอดคล้องกับจินตนาการของ “คนนอก” ที่ต้องการรับรู้ล้านนาในฐานะพื้นที่วัฒนธรรมอันงดงามและสงบ ในทางตรงกันข้าม เสียงที่มีความหยาบ แข็ง หรือฝังรากลึกในบริบทพิธีกรรมเฉพาะถิ่นซึ่งอาจไม่สามารถแปลความได้ง่ายกลับไม่ถูกเลือกให้บันทึกในแผ่นเสียงระยะแรกเท่าที่ควร เช่น ดนตรีหรือบทเพลงบรรเลงล้านนา อันเนื่องมาจากตลาดที่ต้องการ “ฟัง” วรรณกรรมมากกว่าการบรรเลงบทเพลงด้วยประการหนึ่งรวมถึงในระยะแรกที่มีการบันทึกเสียงพระสงฆ์ล้านนาเทศน์ อีกทั้งการที่ไม่ปรากฏการบันทึกเสียงวงปี่พาทย์ล้านนาในแผ่นเสียงตรา His Master’s Voice เลย กระบวนการคัดเลือกเพื่อนำเสนอเสียงเหล่านี้จึงถูกทำให้ความแตกต่างทางวัฒนธรรมเป็นสิ่งที่บริโภคหรือรับฟังได้ง่ายโดยไม่ได้ตั้งคำถามต่อโครงสร้างอำนาจที่กำหนดกรอบการฟัง

ภาพตัวแทนที่ถูกผลิตผ่านแผ่นเสียงยังทำงานควบคู่กับกลไกของความโหยหาภายใต้บริบทของสังคมสยามที่กำลังเผชิญการเปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็วจากความเป็นสมัยใหม่ ในขณะที่เสียงของดนตรีล้านนาในแผ่นเสียงถูกทำให้เป็นสัญลักษณ์ของอดีตที่สงบ เรียบง่าย และบริสุทธิ์ อย่างไรก็ตาม ความโหยหานี้มิใช่การระลึกถึงอดีตอย่างวิพากษ์ หากแต่เป็นการผลิตอดีตแบบคัดสรร (selective nostalgia) ล้านนาในแผ่นเสียงจึงถูกทำให้เป็นพื้นที่ที่หยุดนิ่ง อยู่นอกประวัติศาสตร์ และปราศจากความตึงเครียดทางการเมือง เศรษฐกิจ หรือสังคม ภาพแทนดังกล่าวทำหน้าที่ตอกย้ำตำแหน่งของล้านนาในฐานะ “แหล่งวัฒนธรรมดั้งเดิม” ที่มีไว้ให้ศูนย์กลางทวนระลึกถึงมากกว่าจะเป็นพื้นที่ร่วมสมัยที่มีเสียงของตนเอง เรื่องดังกล่าวปรากฏอย่างเด่นชัดเมื่อมีการประพันธ์เพลงระบำขมุนมเผ่าไทยของครูมนตรี ตราโมท เมื่อ พ.ศ. 2498 ก็ได้ใช้ “เสียงล้านนา” จากแผ่นเสียงในฐานะวัฒนธรรมดั้งเดิมในการประพันธ์ กล่าวคือ ใช้เพลงแนจากแผ่นเสียง His Master’s Voice สำหรับการประพันธ์ท่อนไทยล้านนา และใช้เพลงปราสาทไหวจากแผ่นเสียงเพลงพ่อนเชียงใหม่ตรากระต่ายสำหรับการประพันธ์ท่อนไทใหญ่ (สงกรานต์ สมจันทร์ 2567, 137-138)

การสร้างภาพตัวตนและความเป็นอื่นนั้นไม่อาจแยกออกจากกระบวนการถอดบริบททางสังคม ในกรณีของวงซอนั้น เสียงจากการขับที่เดิมอยู่ใน “ผามซอ” ซึ่งเป็นพื้นที่ของการมีปฏิสัมพันธ์ระหว่างผู้ฟังและผู้แสดง มีการโต้ตอบ และมีการร่วมสร้างความหมายโดยชาวบ้านหรือผู้ฟัง กรณีดังกล่าวได้ถูกเปลี่ยนผ่านเข้าสู่พื้นที่ส่วนบุคคล เช่น ห้องนั่งเล่นในบ้านหรือร้านค้าในอดีตดังกล่าวมาแล้ว การเปลี่ยนพื้นที่การฟังนี้ส่งผลให้ความหมายของดนตรีเปลี่ยนไปจากรากฐานวัฒนธรรมการฟังแบบเดิม กล่าวคือ ผู้ฟังไม่จำเป็นต้องมีปฏิสัมพันธ์เชิงสังคมแบบเดิม กล่าวคืออาจไม่จำเป็นต้องเข้าใจภาษา บริบท หรือความสัมพันธ์ทางสังคมของบทขอหรือเนื้อหาการขออีกต่อไป เสียงได้ถูกลดสถานะจากการสื่อสารเชิงสังคม เหลือเพียงวัตถุทางสุนทรียะที่ถูกบริโภคแบบปัจเจก การฟังเช่นนี้ทำ

ให้ดนตรีล้นนากลายเป็นเสียงไร้ตัวตน (disembodied sound) ที่เปิดให้ตีความได้อย่างเสรีภายใต้กรอบภาพแทนที่ถูกกำหนดไว้ล่วงหน้าแล้ว การตีความได้อย่างเสรีในแง่หนึ่งทำให้เสียงของความเป็นล้นนาเป็นที่รับรู้ในวงกว้าง ในขณะที่เดียวกันในพื้นที่ของดนตรีล้นนาเอง เสียงดนตรีล้นนากลับมีความหลากหลายและมีความสัมพันธ์ที่ซับซ้อนมากกว่านั้น

เมื่อพิจารณาโดยรวม แผ่นเสียงดนตรีล้นนาเป็นพื้นที่ที่กระบวนการสร้างภาพตัวแทนและการสร้างความเป็นอื่นทำงานร่วมกันอย่างเป็นระบบ เสียงของดนตรีล้นนาไม่ได้เพียงถูกบันทึกแผ่นเสียงเพื่อจำหน่าย แต่ถูกจัดวางให้อยู่ในตำแหน่งของความเป็นอื่นที่ดงามภายใต้สายตาของศูนย์กลาง การวิเคราะห์ผ่าน Hall และ Taylor ทำให้เรามองเห็นว่า ภาพตัวแทนทางดนตรีเป็นการผลิตสร้างความหมายที่มีความสัมพันธ์กับอำนาจ การบริโภคและการนิยามอัตลักษณ์ ดนตรีล้นนาในแผ่นเสียงจึงเป็นทั้งพื้นที่ของการเผยแพร่และการตรึงความหมาย เป็นทั้งโอกาสในการทำให้เสียงท้องถิ่นเดินทางไปยังพื้นที่วัฒนธรรมอื่น ๆ และเกิดกลไกในการทำให้เสียงนั้นหยุดนิ่งอยู่ในจินตนาการของคนนอกวัฒนธรรม

ความทันสมัยเชิงอะคูสติกและ Ensoniment ในดนตรีล้นนา

การปรากฏของเทคโนโลยีบันทึกเสียงในล้นนา ในแง่หนึ่งกล่าวได้ว่าเป็นการก่อรูปของระบอบการรับรู้ทางเสียงแบบใหม่ ซึ่งสามารถเรียกได้ว่าเป็นความทันสมัยเชิงอะคูสติก (acoustic modernity) ความทันสมัยในมิตินี้ไม่ได้จำกัดอยู่ที่ความก้าวหน้าทางเทคโนโลยี หากแต่หมายถึงการเปลี่ยนแปลงเชิงโครงสร้างของสถานภาพเสียง วิธีการฟัง และบทบาทของดนตรีในสังคม ตามแนวคิดของ Sterne (2003) ว่าด้วยประวัติศาสตร์การฟังและการทำให้เสียงเป็นวัตถุ อาจกล่าวได้ว่า แผ่นเสียงดนตรีล้นนาไม่ได้เป็นเพียงสื่อบันทึกเสียง แต่เป็นสิ่งประดิษฐ์ทางวัฒนธรรมที่เข้ามาจัดระเบียบโลกทางเสียงของล้นนาในระดับสำคัญทั้งในระดับประสบการณ์ การรับรู้ และความทรงจำ แนวคิดเรื่อง Ensoniment ในที่นี้จึงถูกใช้เพื่ออธิบายกระบวนการที่เสียงถูกผลิต ควบคุม จัดเก็บ และรับรู้ภายใต้ระบอบความรู้สมัยใหม่ ซึ่งทำให้เสียงไม่ได้เป็นเพียงปรากฏการณ์ชั่วคราว แต่ได้กลายเป็นส่วนหนึ่งของโครงสร้างอำนาจและเหตุผลแบบสมัยใหม่

ในวัฒนธรรมมุขปาฐะ ดนตรีล้นนาโดยเฉพาะการขับชอและการบรรเลงปี่จุมดำรงอยู่ในฐานะเหตุการณ์ทางเสียง (sonic event) เสียงเกิดขึ้นเฉพาะหน้าและเสียงเหล่านั้นมีชีวิตอยู่ได้ผ่านการปฏิบัติทางดนตรี เสียงที่เกิดขึ้นในลักษณะนี้จึงไม่อาจถูกแยกออกจากผู้แสดง ผู้ฟัง และพื้นที่ทางสังคมได้อย่างเด็ดขาด เสียงมิได้เป็น “สิ่ง” หากแต่เป็น “การกระทำ” ที่ฝังตัวอยู่ในบริบทของพิธีกรรม ความสัมพันธ์ และเวลา การบันทึกแผ่นเสียงดนตรีล้นนาตั้งแต่ พ.ศ. 2468 เป็นต้นมานั้นได้เปลี่ยนสถานภาพนี้อย่างสำคัญ ตามข้อเสนอของ Sterne ที่กล่าวว่าเทคโนโลยีการบันทึกเสียงเป็นส่วนหนึ่งของกระบวนการสมัยใหม่ที่ทำให้เสียงถูกทำให้เป็นวัตถุ (objectification of sound) กล่าวคือ เสียงถูกแยกออกจากเหตุการณ์ ถูกสร้างให้อยู่ในรูปแบบคงที่ และสามารถถูกจัดการในฐานะสิ่งของ (Sterne 2003) เสียงชอหรือเสียงดนตรีล้นนาที่เคยดำรงอยู่ในกระแสของความสัมพันธ์ทางสังคมได้ถูกแปรสภาพให้กลายเป็น “วัตถุทางเสียง” (sound object) ซึ่งวัตถุทางเสียงในที่นี้อยู่ในบทบาททั้งวัตถุทางสุนทรียะและวัตถุทางการศึกษาที่ต่างก็ได้ใช้ประโยชน์จากเสียงที่บันทึกเหล่านั้น

การเป็นวัตถุในที่นี้ไม่ได้หมายถึงการมีรูปร่างทางกายภาพเท่านั้น หากแต่หมายถึงการที่เสียงสามารถถูกวัด แบ่งหน่วย เปรียบเทียบ และจัดเก็บได้ เสียงถูกกำหนดความยาวอย่างตายตัว ถูกบันทึกในแผ่นเสียง และถูกกำกับด้วยระบบข้อมูล เช่น หมายเลขแผ่น หมายเลขเมทริกซ์ และตราแผ่นเสียง เสียงจึงกลายเป็นข้อมูล (data) และหลักฐาน (record) ที่สามารถนำไปใช้ซ้ำ วิเคราะห์ และอ้างอิงในอนาคต กระบวนการนี้คือหลักการของ Ensoniment ในบริบทล้านนา กล่าวคือ เสียงไม่ได้เป็นเพียงสิ่งที่ได้ยิน หากแต่เป็นสิ่งที่ถูกทำให้ “รู้ได้” ผ่านการฟัง “จัดการได้” และ “ควบคุมได้” ผ่านเทคโนโลยีและความรู้แบบสมัยใหม่ โดยเฉพาะการกำหนดความยาว รวมถึงการประสมวงด้วยเครื่องดนตรีที่แปลกใหม่ไปจากวัฒนธรรมเดิมเพื่อสร้างกลุ่มตลาดใหม่ ๆ ผ่านวัตถุทางเสียงที่เกิดขึ้นจากกระบวนการบันทึกแผ่นเสียงในช่วงระยะเวลาดังกล่าว

การทำให้เสียงเป็นวัตถุย่อมนำไปสู่การเปลี่ยนแปลงของระบอบการฟัง ในบริบทจารีต การฟังดนตรีล้านนาเป็นการฟังเชิงสังคม (social listening) ผู้ฟังไม่ได้แยกตัวออกจากเหตุการณ์ดนตรี หากแต่มีส่วนร่วมในกระบวนการแสดงดังกรณีของวงซอที่เป็นตัวอย่างที่เห็นได้ชัดของการฟังเชิงสังคม ผู้ขับซอกล่าวถึงเหตุการณ์พรรณนาเรื่องราวต่าง ๆ และมีปฏิสัมพันธ์กับผู้ฟังไปพร้อม ๆ กัน ดังนั้นจึงกล่าวได้ว่า การฟังเป็นส่วนหนึ่งของการสื่อสาร การโต้ตอบ และการร่วมสร้างความหมาย ในทางกลับกัน การฟังผ่านแผ่นเสียงหรือสื่อใหม่ ๆ ยุคปัจจุบันกลับสร้างรูปแบบการฟังแบบใหม่ ซึ่ง Sterne อธิบายว่าเป็นส่วนหนึ่งของการทำให้การฟังเป็นเหตุเป็นผล (rationalization of listening) ผู้ฟังสามารถควบคุมประสบการณ์การฟังได้โดยตรง เลือกแผ่น หยุด ฟังซ้ำ หรือเปรียบเทียบเสียงต่าง ๆ ได้ เสียงจึงถูกแยกออกจากบริบททางสังคมและถูกทำให้เป็นวัตถุแห่งการพิจารณาเชิงสุนทรีย์ะ ดังนั้น ในสังคมล้านนา การเปลี่ยนผ่านนี้ปรากฏอย่างชัดเจนผ่านการย้ายพื้นที่ฟัง จากผามซอ ลานพิธีกรรม และพื้นที่สาธารณะเข้าไปสู่ห้องนั่งเล่นในบ้านเรือน ร้านค้าที่เปิดเสียงขับซอ และพื้นที่ส่วนตัว การฟังไม่จำเป็นต้องมีการมีส่วนร่วมเชิงสังคมแบบเดิมหากแต่กลายเป็นกิจกรรมเชิงปัจเจก เสียงซอถูกฟังในฐานะ “ผลงาน” ที่แยกขาดจากผู้แสดงและบริบททางสังคม พัฒนาการนี้สะท้อนให้เห็นว่า Ensoniment ไม่ได้หมายถึงการมีเสียงดนตรีล้านนามากขึ้นผ่านจำนวนการผลิตแผ่นเสียงเข้าสู่ตลาด แต่หมายถึงการที่สังคมเรียนรู้ “วิธีฟังแบบใหม่” ซึ่งสอดคล้องกับตรรกะของความเป็นสมัยใหม่ที่เน้นการควบคุม ความเป็นปัจเจก และการจัดระเบียบประสบการณ์ส่วนตัวของผู้บริโภคเอง



ภาพที่ 5 โฆษณาแผ่นเสียงตราครุฑพานิชที่แสดงถึงการเปลี่ยนแปลงเป็นแผ่นไวนิล
และสร้างสำนึกของความเป็นชาวเหนือ
(ที่มา: หอจดหมายเหตุดนตรีล้านนาเจอร์ลด์ ไคค์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่)

จากมุมมองทางแผ่นเสียงวิทยา ในแง่หนึ่งนั้นแผ่นเสียงไม่ควรถูกพิจารณาเพียงในฐานะสื่อบันทึกเสียง แต่ควรถูกพิจารณาในฐานะที่เป็นสิ่งประดิษฐ์ทางวัฒนธรรมที่สามารถบรรจุความหมายหลายชั้นทั้งตัวแผ่นเสียงเอง ฉลากบนหน้าแผ่นเสียง ภาษาและตัวอักษรที่ใช้ ตลอดจนหมายเลข สิ่งเหล่านี้ล้วนเป็นองค์ประกอบที่สะท้อนโครงสร้างอำนาจ เศรษฐกิจ และความรู้ในยุคสมัยนั้น ในบริบทล้านนา แผ่นเสียงเป็นหลักฐานเชิงวัตถุของการเข้ามาของความทันสมัย กล่าวคือเป็นสัญลักษณ์ของการจัดระเบียบเสียง การจัดระเบียบศิลปิน และการจัดระเบียบประสบการณ์การฟัง ดนตรีล้านนาถูกนำเข้าสู่ระบบการจัดหมวดหมู่ การสะสม และการค้า ซึ่งเป็นลักษณะสำคัญของสังคมสมัยใหม่ ยิ่งไปกว่านั้น แผ่นเสียงยังทำหน้าที่เป็นเครื่องมือผลิตความทรงจำแบบสมัยใหม่ เสียงที่ถูกบันทึกถูกทำให้คงที่ และสามารถอ้างอิงย้อนกลับได้ในฐานะ “อดีต” ที่จับต้องได้ สิ่งนี้ทำให้ดนตรีล้านนาทั้งถูกฟังในสังคมปัจจุบัน ตลอดจนถูกนำไปใช้ในการเขียนประวัติศาสตร์ การอนุรักษ์ และการนิยามอัตลักษณ์ของความเป็นดนตรีล้านนาในระยะเวลาต่อมา ในความหมายนี้ แผ่นเสียงจึงเป็นส่วนหนึ่งของโครงสร้างความทันสมัยเชิงอะคูสติกที่จัดระเบียบทั้งเสียง เวลา และความทรงจำของสังคมล้านนาไปพร้อมกัน เมื่อพิจารณาโดยรวม การบันทึกแผ่นเสียงดนตรีล้านนาจึงเป็นการนำเสียงเข้าสู่ระบอบความรู้และอำนาจแบบสมัยใหม่ เสียงถูกทำให้เป็นวัตถุที่จับต้องได้ การฟังถูกทำให้เป็นกิจกรรมเชิงเหตุผล และแผ่นเสียงถูกทำให้เป็นหลักฐานของความทันสมัยอันได้แก่พัฒนาการจากกระบอกเสียงขี้ผึ้ง แผ่นครั่ง และแผ่นไวนิล Ensoniment ในดนตรีล้านนาจึงเป็นกระบวนการทางสังคมที่จัดระเบียบวิธีที่ผู้คนรับรู้ เข้าใจ และให้คุณค่าแก่เสียง ดนตรีล้านนาในยุคแผ่นเสียงจึงดำรงอยู่ในฐานะพื้นที่ต่อรองระหว่างจารีตกับความทันสมัย ระหว่างเสียงที่มีชีวิตกับเสียงที่ถูกทำให้คงที่ และระหว่างการฟังในฐานะการมีส่วนร่วมกับการฟังในฐานะการบริโภค

สรุปและอภิปรายผลการวิจัย

การบันทึกแผ่นเสียงดนตรีล้านนาในช่วงพุทธศักราช 2460–2500 ควรถูกทำความเข้าใจในฐานะกระบวนการเปลี่ยนผ่านเชิงโครงสร้างของระบบเสียงมากกว่าการเปลี่ยนแปลงทางเทคโนโลยีแต่เพียงอย่างเดียว แผ่นเสียงได้กลายเป็นสิ่งประดิษฐ์ทางวัฒนธรรมที่เข้ามาจัดระเบียบความสัมพันธ์ระหว่างดนตรี สังคม เศรษฐกิจ และอำนาจใหม่ทั้งหมด ซึ่งหมายรวมถึงอำนาจนำของรัชชาติสยามที่ปฏิบัติการร่วมกับกลไกตลาดทุนนิยมโลก อำนาจใหม่นี้ได้เข้ามามีส่วนร่วมในการควบคุมเสียงดนตรีออกจากพื้นที่ทางสังคมของท้องถิ่นไปอยู่ในมือของนายทุนและชนชั้นนำส่วนกลางผู้ทำหน้าที่ชี้ขาด สถาปนาความรู้ และกำหนดมาตรฐานว่าความเป็นล้านนาแบบใดจึงจะถูกต้องและมีมูลค่า เสียงดนตรีล้านนาซึ่งเดิมดำรงอยู่ในฐานะการปฏิบัติการทางสังคมแบบมุขปาฐะถูกแยกออกจากบริบทจารีตและนำเข้าสู่ระบบการผลิตซ้ำ การจัดหมวดหมู่ และการแลกเปลี่ยนในตลาดสมัยใหม่ ในเชิงประวัติศาสตร์ การเข้ามาของกระบอกเสียงและแผ่นเสียงตั้งแต่ปลายสมัยรัชกาลที่ 5 เป็นส่วนหนึ่งของการทำให้ประเทศทันสมัยซึ่งเชื่อมโยงเทคโนโลยีเสียงเข้ากับรัชชาติ ความรู้ และทุน หลักฐานจากการบันทึกเสียงโดยบริษัทต่างชาติ การขยายตัวของเครือข่ายการผลิตระหว่างยุโรป อินเดีย และสยาม ตลอดจนระบบหมายเลขเมทริกซ์และฉลากแผ่นเสียงแสดงให้เห็นว่าเสียงไม่ได้ถูกจัดการในฐานะวัฒนธรรมท้องถิ่นเท่านั้น หากแต่ถูกผนวกเข้าเป็นส่วนหนึ่งของโครงสร้างเศรษฐกิจวัฒนธรรมระดับโลก การปรากฏของแผ่นเสียงในพื้นที่ล้านนาจึงเป็นผลของการเชื่อมต่อเชิงโครงสร้างระหว่างศูนย์กลาง อาณานิคมทางเศรษฐกิจ และความเป็นภูมิภาคชายขอบ

ปัจจัยด้านโครงสร้างพื้นฐานโดยเฉพาะการสร้างทางรถไฟสายเหนือมีบทบาทสำคัญในการทำให้เสียงดนตรีล้านนาสามารถเดินทางได้ทั้งในเชิงกายภาพและเชิงสัญลักษณ์ การลดระยะเวลาเดินทางมิได้เพียงเปิดพื้นที่ทางเศรษฐกิจ หากแต่เปิดพื้นที่ทางเสียงที่ทำให้ศิลปินล้านนาสามารถถูกดึงเข้าสู่กระบวนการผลิตแผ่นเสียงในกรุงเทพฯ และทำให้เสียงจากท้องถิ่นกลายเป็นสินค้าที่หมุนเวียนในตลาดระดับชาติ การขยายตัวของร้านแผ่นเสียงในภูมิภาค เช่น ร้านนครพานิชในเชียงใหม่สะท้อนให้เห็นการจัดตั้งโครงข่ายการบริโภคเสียงแบบใหม่ที่เชื่อมโยงผู้ฟังในพื้นที่ห่างไกลเข้ากับอุตสาหกรรมดนตรีสมัยใหม่ และเมื่อพิจารณาในกรอบเศรษฐศาสตร์การเมืองแบบมาร์กซิสต์ กระบวนการบันทึกแผ่นเสียงได้ผลักดันดนตรีล้านนาเข้าสู่กระบวนการทำให้เป็นสินค้าอย่างชัดเจน โดยกระบวนการดังกล่าวไม่ได้เกิดขึ้นอย่างฉับพลันหากแต่ใช้ระยะเวลาในการเปลี่ยนผ่านราว 4 ทศวรรษ (พุทธศักราช 2460–2500) ซึ่งสามารถแบ่งออกได้เป็น 3 ระยะสำคัญ กล่าวคือ ระยะที่ 1 การถอดบริบทและออกจากพื้นที่ในช่วงพุทธศักราช 2460 โดยอาศัยโครงสร้างการเดินทางที่สามารถดึงศิลปินออกจากพื้นที่ทางสังคมเข้าสู่ห้องบันทึกเสียงในเมืองหลวง ระยะที่ 2 การสร้างมาตรฐานและทำให้เป็นวัตถุซึ่งเป็นกระบวนการตัดทอนและจัดระเบียบโครงสร้างดนตรีให้ตายตัวเพื่อบรรจุลงในหน้าแผ่นเสียง และระยะที่ 3 การประกอบสร้างมูลค่าและการจัดจำหน่าย (Marketization) ในช่วงพุทธศักราช 2480 เป็นต้นมา ที่แผ่นเสียงถูกกระจายกลับสู่การบริโภคในภูมิภาคผ่านร้านค้าตัวแทนผ่านกระบวนการทั้งสามระยะนี้

การศึกษาของ Mitchell (2022) เสนอว่าแผ่นเสียงในสยามช่วยสร้างตลาดมวลชน (Mass Market) ทำให้ดนตรีไม่จำกัดอยู่เพียงชนชั้นสูงและก่อให้เกิดภูมิทัศน์ทางดนตรีที่มีความหลากหลายมากขึ้น เช่นเดียวกันกับเสียงดนตรีล้านนาที่เคยมีคุณค่าในฐานะมูลค่าใช้สอยทางสังคม ถูกแปรสภาพกล่าวคือเพิ่มบทบาทให้เป็นมูลค่าแลกเปลี่ยนภายใต้กลไกตลาดทุน ดนตรีเกิดบทบาทหน้าที่ใหม่ที่ในแง่หนึ่งยังคงมีบทบาทในพิธีกรรมหรือ

ความสัมพันธ์ทางชุมชนอยู่พร้อมกันกับการมีคุณค่าเพราะสามารถผลิตซ้ำ จำหน่าย และสร้างกำไรได้ การเพิ่มสถานภาพของนักดนตรีจากช่างซ่อมประจำชุมชนไปสู่ “ศิลปินบันทึกเสียง” สะท้อนการเปลี่ยนแปลงเชิงชนชั้นและแรงงานวัฒนธรรมอย่างสำคัญ ในขณะที่ศิลปินจำนวนมากไม่มีอำนาจในการควบคุมผลผลิตของตนเอง เสียงที่บันทึกจึงกลายเป็นทรัพย์สินของบริษัท มากกว่าจะเป็นของศิลปินหรือชุมชนต้นทาง

กระบวนการดังกล่าวยังสอดคล้องกับข้อเสนอของ Adorno (1991) ว่าด้วยอุตสาหกรรมวัฒนธรรม ซึ่งแผ่นเสียงทำหน้าที่เป็นกลไกของการจัดมาตรฐานและการผลิตซ้ำ ข้อจำกัดด้านเทคโนโลยีเช่นความยาวการบันทึก 3-4 นาทีต่อหน้าแผ่นได้บังคับให้นักดนตรีเล่นนาซึ่งเดิมมีความยืดหยุ่นสูง อาทิการบรรเลงแบบไม่นับรอบหรือแม้แต่ทำนองเพลงที่บางครั้งมีความเลื่อนไหลอิสระมากกว่าการเป็นโน้ตที่ตายตัวในห้องเพลงต้องถูกจัดระเบียบใหม่ทั้งในระดับโครงสร้าง เวลา และรูปแบบการแสดง การดันสดและการโต้ตอบกับผู้ฟังซึ่งเป็นหัวใจของดนตรีมุขปาฐะเริ่มถูกแทนที่ด้วยการวางแผนและการควบคุมผลลัพธ์ให้แน่นอนและทำซ้ำได้ ดนตรีเล่นนาในแผ่นเสียงจึงกลายเป็นต้นแบบมาตรฐานที่ส่งอิทธิพลต่อการฟังและการรับรู้ในยุคต่อมาแม้พ้นจากยุคแผ่นเสียงไปแล้วก็ตาม ควบคู่กับกระบวนการทำให้เป็นสินค้า แผ่นเสียงยังทำหน้าที่เป็นกลไกสำคัญในการสร้างภาพตัวแทนของความเป็น “ล้านนา” เสียงที่ถูกเลือกมาบันทึกมิได้เป็นตัวแทนของความหลากหลายทางดนตรีทั้งหมด แต่เป็นเสียงบางรูปแบบที่สามารถทำหน้าที่แทนทั้งภูมิภาคได้ภายใต้กรอบความเข้าใจของศูนย์กลาง การเลือกวงซอและเสียงปี่จุมเป็นภาพแทนหลักสะท้อนการผลิตความหมายผ่านกระบวนการคัดเลือกและจัดวาง เสียงเหล่านี้ถูกทำให้เข้าใจง่าย ฟังง่าย และไม่ท้าทายกรอบความรู้ของชนชั้นกลางสยาม ตามข้อเสนอของ Hall ที่กล่าวว่า ภาพตัวแทนมิได้สะท้อนความเป็นจริง หากแต่เป็นพื้นที่ของการต่อรองอำนาจที่กำหนดว่าอะไรควรถูกได้ยินและอะไรควรถูกทำให้เงียบ (Hall 2013)

ในทำนองเดียวกัน แนวคิดของ Taylor (1997) ทำให้เห็นว่า “ความแปลกถิ่น” ของดนตรีล้านนาในแผ่นเสียงมิใช่คุณสมบัติธรรมชาติของเสียง หากแต่เป็นผลของกระบวนการผลิตที่ตอบสนองความคาดหวังของผู้บริโภค เสียงที่อ่อนหวาน นุ่มนวล และเชื่อมโยงกับบรรณกรรมอย่างพระลอถูกทำให้เป็นสัญลักษณ์ของล้านนา ขณะที่เสียงที่หยาบ แข็ง หรือฝังรากลึกในพิธีกรรมเฉพาะถิ่นกลับไม่ถูกเลือก กระบวนการนี้ทำให้ความแตกต่างทางวัฒนธรรมถูกปรุงแต่งให้สวยงามและบริโภคได้ง่ายโดยไม่ท้าทายระเบียบอำนาจของดนตรีศูนย์กลาง สำหรับในระดับของประสบการณ์การฟัง การบันทึกแผ่นเสียงนำไปสู่การก่อรูปของความทันสมัยเชิงอะคูสติก และกระบวนการ Ensoniment ตามแนวคิดของ Sterne (2003) กล่าวคือเสียงที่เคยเป็นเหตุการณ์เฉพาะหน้าถูกทำให้เป็นวัตถุที่สามารถจัดเก็บ วัด เปรียบเทียบ และควบคุมได้ เสียงกลายเป็นข้อมูลและหลักฐาน การฟังจึงเปลี่ยนจากการฟังเชิงสังคมไปสู่การฟังเชิงเหตุผลและปัจเจก พื้นที่การฟังย้ายจากผามซอและลานพิธีกรรมไปสู่ห้องนั่งเล่นและร้านค้า เสียงดนตรีล้านนาถูกทำให้แยกขาดจากผู้แสดงและบริบททางสังคมที่พร้อมเปิดให้ตีความภายใต้กรอบภาพแทนที่ถูกกำหนดไว้แล้ว

เมื่อพิจารณาโดยรวม แผ่นเสียงดนตรีล้านนาในช่วงต้นคริสต์ศตวรรษที่ 20 หรือพุทธศตวรรษที่ 25 คือพื้นที่ที่กระบวนการทำให้เป็นสินค้า การสร้างภาพตัวแทน และความทันสมัยเชิงอะคูสติกทำงานร่วมกันอย่างเป็นระบบ ดนตรีล้านนาในยุคแผ่นเสียงจึงเป็นผลผลิตของโครงสร้างอำนาจ ความรู้ และเศรษฐกิจสมัยใหม่ แผ่นเสียงเปิดโอกาสให้เสียงท้องถิ่นเดินทางและได้รับการรับรู้ในวงกว้าง ขณะเดียวกันก็ตรึงความหมายของเสียงนั้นให้อยู่ใน

กรอบจินตนาการของคนนอกวัฒนธรรม ความตึงเครียดระหว่างการเผยแพร่กับการตรึงความหมายนี้เองที่ทำให้แผ่นเสียงดนตรีล้านนาเป็นพื้นที่ที่ต่อรองสำคัญระหว่างจารีตกับความทันสมัย ระหว่างท้องถิ่นกับศูนย์กลาง และระหว่างเสียงที่มีชีวิตกับเสียงที่ถูกทำให้คงที่ ในเชิงวิธีวิทยา การศึกษานี้เสนอให้ใช้การบูรณาการระหว่างบรรณนิทัศน์แผ่นเสียงและแผ่นเสียงวิทยายเป็นกรอบในการทำความเข้าใจแผ่นเสียงในฐานะทั้งหลักฐานเสียงและวัตถุทางวัฒนธรรม การวิเคราะห์หมายเลขเมทริกซ์ ฉลาก ตรา และบริบทการผลิตแสดงให้เห็นว่าแผ่นเสียงเป็นทั้งวัตถุเทคโนโลยี เอกสารประวัติศาสตร์ และพื้นที่ของการผลิตความหมาย ข้อเสนอเชิงวิธีวิทยานี้เปิดพื้นที่ใหม่ในการศึกษาประวัติศาสตร์ดนตรีล้านนาผ่านการอ่านแผ่นเสียงในฐานะหลักฐานที่เชื่อมโยงเสียง เทคโนโลยี ตลาด และอำนาจเข้าด้วยกัน

เอกสารอ้างอิง

- กรกวิ ธาราพันธุ์รักษ์. 2564. *ตามรอยช่วงซอล้านนาในอดีต*. กรุงเทพฯ: ทริปเฟลล์ กรุ๊ป.
- กรมศิลปากร. 2496. *ลิลิตพระลอ*. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร.
- กาญจนา แก้วเทพ, และ สมสุข หินวิมาน. 2551. *สายธารแห่งนักคิดทฤษฎีเศรษฐศาสตร์การเมืองกับสื่อการศึกษา*. นนทบุรี: ภาพพิมพ์.
- ชิงเกอร์, ปีเตอร์. 2558. *มาร์กซ์: ความรู้ฉบับพกพา*. แปลโดย เกษียร เตชะพีระ. กรุงเทพฯ: โอเพ่นเวิลด์ส พับลิชชิง เฮาส์.
- ธณัฐ หินอ่อน. 2561ก. *การศึกษาเพลงละครร้องกลุ่มคณะละครร้องปรีดาวัลย์จากแผ่นเสียงโบราณ*. รายงานผลการวิจัย. คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น.
- _____. 2561ข. “การศึกษาเพลงละครร้องกลุ่มคณะละครร้องปรีดาวัลย์จากแผ่นเสียงโบราณ.” *วารสารครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย* 46(4): 188-210.
- ธัญญา วีระเกียรติสุนทร. 2553. “จดหมายเหตุของหมอลำเดวิด ริชาร์ดสัน: ภาพสะท้อนความสัมพันธ์ระหว่างล้านนา อังกฤษ สยาม และพม่า.” ใน *100 เอกสารสำคัญ: สรรพสาระประวัติศาสตร์ไทย ลำดับที่ 3*, แก้ไขโดย วินัย พงศ์ศรีเพียร, 153-194. กรุงเทพฯ: สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย (สกว.).
- เนื่ออ่อน ขวัญทองเขียว. 2553. “รัฐสยามกับล้านนา พ.ศ. 2417-2476.” *วิทยานิพนธ์ปริญญาอักษรศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย*.
- บรัดเลย์, แดน ปีช. 2416. *หนังสืออักขราภิธานศรับท์*. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว.
- พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์. 2556. *สังคีตสมัย*. กรุงเทพฯ: โครงการตำราและหนังสือคณะอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร.
- พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว. 2497. *พระราชนิพนธ์เรื่องไกลบ้าน*. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์คุรุสภา.
- มาร์กซ์, คาร์ล. 2542. *ว่าด้วยทุน: เศรษฐศาสตร์การเมืองวิพากษ์*. แปลโดย เมธี เอี่ยมวราร. กรุงเทพฯ: อีทรานส์.
- ราชบัณฑิตยสภา. 2476. *บทแผ่นเสียงของราชบัณฑิตยสภา ชุดที่ 1*. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์สยามพาณิชย์การ.
- วสันต์ ปัญญาแก้ว. 2561. *วัฒนธรรมศึกษาเบื้องต้น*. เชียงใหม่: คณะสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

- วัชรพล พุทธรักษา. 2559. *สินค้า มูลค่า และสถานะแปลกแยกในหนังสือ ว่าด้วยทุน ของคาร์ล มาร์กซ*. สืบค้นเมื่อ 10 มกราคม 2569. <https://bit.ly/30nMVXQ>.
- สงกรานต์ สมจันทร์. 2557. “ระบบเสียงและเพลงแห่ของวงพาทย์ค้องในจังหวัดเชียงใหม่และจังหวัดลำพูน.” *วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาดนตรี, มหาวิทยาลัยมหิดล*.
- _____. 2563. *ประวัติดนตรีล้านนา*. 2. เชียงใหม่: คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่.
- _____. 2567. *ดนตรีล้านนาสาระ*. เชียงใหม่: ศูนย์ความเป็นเลิศด้านดนตรีและนาฏศิลป์ล้านนา มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่.
- สมิธ, เฮอเบิร์ต วาริงตัน. 2562. *ห้าปีในสยาม*. เล่มที่ 1 แปลโดย เสาวลักษณ์ กิจานนท์. กรุงเทพฯ: สำนักวรรณกรรมและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร.
- หลวงอนุสารสุนทรกิจ. 2562. *ภาพถ่ายฟิล์มกระจกเมืองเชียงใหม่*. ฉะเชิงเทรา: ศิริวัฒนาอินเตอร์พริ้นท์.
- อนุสรณ์ อุณโณ, จันทนี เจริญศรี, และ สลิสยา ยุกตะนันท์. 2558. *อ่านวิพากษ์ มิเชล ฟูกูเกต์*. กรุงเทพฯ: ศยาม.
- อนุสรณ์ในงานพระราชทานเพลิงศพ นาย ต. ธีรवारชร์ บ.ม. 2514. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์สามมิตร.
- อรุณรัตน์ วิเชียรเขียว. 2554. *สังคมและวัฒนธรรมล้านนาจากคำบอกเล่า*. เชียงใหม่: ส. การพิมพ์.
- Adorno, Theodor W. 1991. *The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture*, edited by Jay M. Bernstein. London: Routledge.
- Brooks, Tim, and Dick Spottswood. 2004. *Lost Sounds: Blacks and the Birth of the Recording Industry, 1890-1919*. Illinois: University of Illinois Press.
- Delaunay, Charles. 1938. *Hot Discography*. Paris: Hot Jazz.
- Feaster, Patrick. 2023. "Discography." In *A Most Valuable Medium: The Remediation of Oral Performance on Early Commercial Recordings*, 169–200. Indiana: Indiana University Press.
- Hall, Stuart. 2013. "The Work of Representation." In *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, edited by Stuart Hall, Sean Nixon and Jessica Evans, 1-47. California: SAGE Publications.
- Malm, Krister. 1952. "The music industry." In *Ethnomusicology: An Introduction*, edited by Helen Myers, 349-364. New York: W. W. Norton & Company.
- Marx, Karl. 2002. "Economic and Philosophic Manuscripts of 1844." *Marxists Internet Archive*. Accessed 25 December, 2025 <https://www.marxists.org/archive/marx/works/download/pdf/Economic-Philosophic-Manuscripts-1844.pdf>.
- Mitchell, James Leonard. 2022. *Music and Recording in King Chulalongkorn's Bangkok*. Bangkok: Silkworm Books.

- _____. 2017. "The Siamese record industry 1903-1940." In *Contributions to the History of the Record Industry*, edited by Pekka Gronow, Christiane Hofer and Matthias Böhm, 18-26. Vienna: Gesellschaft für Historische Tonträger.
- Myers-Moro, Pamela Ann. 1993. *Thai music and musicians in contemporary Bangkok: An ethnography*. Ph.D. Dissertation, University of California. Accessed 3 January, 2025. <https://www.semanticscholar.org/paper/Thai-music-and-musicians-in-contemporary-Bangkok-Myers-Moro/5bc485aa6cb434978b3f6ba5043075ced374c7f6>.
- Nettl, Bruno. 2015. *The Study of Ethnomusicology: Thirty-Three Discussions*. Illinois: University of Illinois Press.
- Racevskis, Karlis. 2005. "Edward Said and Michel Foucault: Affinities and Dissonances." *Research in African Literatures* 36(3): 83–97.
- Rust, Brian. 1978. *Jazz Records, A-Z, 1897-1931*. New York: Arlington House.
- Said, Edward W. 1995. *Orientalism*. Haryana: Penguin Books India
- Sterne, Jonathan. 2003. *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*. North Carolina: Duke University Press.
- Stevenson, Gordon. 1972. "Discography: Scientific, Analytical, Historical and Systematic." *Library Trends* 21(1): 101-135.
- Stumpf, Carl. 1901. "Tonsystem und Musik der Siamesen." *Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft* 3: 69-138.
- Taylor, Timothy D. 1997. *Global Pop: World Music, World Markets*. London: Routledge.
- _____. 2007. *Beyond Exoticism: Western Music and the World*. North Carolina: Duke University Press.
- _____. 2012. *The Sounds of Capitalism: Advertising, Music, and the Conquest of Culture*. Chicago: The University of Chicago Press.
- _____. 2013. "Globalized New Capitalism and the Commodification of Taste." In *The Cambridge History of World Music*, edited by Philip V. Bohlman, 744–764. Cambridge: Cambridge University Press.
- Yampolsky, Philip Bradford. 2013. "Music and media in the Dutch East Indies: Gramophone records and radio in the late colonial era, 1903-1942." Doctoral dissertation, University of Washington.