งานเขียนประวัติศาสตร์ศิลปะยุคต้นสงครามเย็น: สำนักศิลปากรกับแนวคิดชาตินิยมสายกลาง

Early Cold War Art Historical Writings: Silpakorn School of Art History and the Idea of Moderate Nationalism [1]

ชาตรี ประกิตนนทการ

Chatri Prakitnonthakan

ภาควิชาศิลปสถาปัตยกรรม คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

กรุงเทพมหานคร 10200 ประเทศไทย

Department of Arts and related fields, Faculty of Architecture, Silpakorn University,

Bangkok, 10200, Thailand

บทคัดย่อ

บทความชิ้นนี้มีเป้าหมายเพื่อศึกษางานเขียนประวัติศาสตร์ศิลปะไทยในยุคต้นสงครามเย็น ซึ่งงานศึกษาที่ผ่านมามิได้ให้ความสำคัญกับประเด็นนี้แต่อย่างใด แต่งานชิ้นนี้เสนอว่ายุคต้นสงครามเย็นคือปัจจัยก่อให้เกิดรูปแบบและลักษณะงานเขียนที่สำคัญ 2 ประการที่ยังคงส่งอิทธิพลสืบเนื่องมาจนถึงปัจจุบัน ประการแรกคือ ภายใต้บริบทดังกล่าวได้ทำให้งานเขียนมีลักษณะที่เน้นระเบียบวิธีการทางวิทยาศาสตร์ที่เน้นระบบระเบียบมากขึ้น ไม่เน้นการตีความหรือประเมินคุณค่าใด ๆ จากนักประวัติศาสตร์ศิลปะ แนวทางนี้สัมพันธ์โดยตรงกับทิศทางการสร้างองค์ความรู้ทางวิชาการในกลุ่มประเทศ “โลกเสรี” ในยุคสงครามเย็น ประการที่ 2 คือ หลังจากสิ้นสุดสงครามโลกครั้งที่ 2 ประเทศ

พิธีเปิดนิทรรศการศิลปกรรมไทย ณ มหาวิทยาลัยอินเดียน่า สหรัฐอเมริกา 9 ตุลาคม พ.ศ. 2503
ที่มา: *ศิลปากร* 4, 4 (พฤศจิกายน 2503): 36

ไทยไม่สามารถนิยามตนเองในฐานะประเทศมหาอำนาจได้อีกต่อไป แนวคิดชาตินิยมไทยที่เคยตั้งอยู่บนฐานคิดแบบ “เชื้อชาตินิยม” ที่เป็นเครื่องมือสำคัญในการสร้างชาติในยุคสงครามโลกต้องถูกเปลี่ยนกลายมาเป็นชาตินิยมบนฐานคิดแบบ “ชาตินิยมสายกลาง” ผลของการเปลี่ยนแปลงดังกล่าวได้ทำให้งานเขียนทางประวัติศาสตร์ศิลปะเปลี่ยนจุดเน้นของงานมาที่การสร้างความหมายใหม่ให้แก่โบราณวัตถุสถานต่าง ๆ โดยเฉพาะอย่างยิ่งโบราณวัตถุสถานสมัยสุโขทัย ให้กลายมาเป็นสัญลักษณ์ของ “เอกราช” และ “อิสรภาพ” ของคนไทยจากการเป็นเมืองขึ้นของอาณาจักรขอม ความหมายใหม่ในงานเขียนประวัติศาสตร์ศิลปะดังกล่าวถูกสร้างขึ้นเพื่อประโยชน์ในการใช้เป็นเครื่องมือในการรณรงค์ให้คนไทยร่วมกันรักษาเอกราชและอิสรภาพของชาติจากการรุกรานของคอมมิวนิสต์ในช่วงเวลาดังกล่าว

คำสำคัญ: ยุคต้นสงครามเย็น, ประวัติศาสตร์ศิลปะสำนักศิลปากร, ชาตินิยมสายกลาง

Abstract

The paper aims to study Thai art historical writings in the early Cold War period that have been ignored for years in the Thai academic field. The paper suggests that the early Cold War was an important factor to form two major characteristics of the writings which have influenced until now. The first one, the rise of writing style which based on scientific method and value-free that related to the 'free world' knowledge-building approach in the Cold War period, named 'Silpakorn School of Art History'. The second one, after World War II, Thailand could never again imagine itself as a member of the club of 'Great Nations'. Thai nationalism which was based on 'racism' as a tool of nation-building in the World War II has been forced turned into 'moderate nationalism'. As a result, the writings of Thai art history in this period were changed to emphasize on creating new meaning of antiquities, especially the antiquities of the Sukhothai period, as a symbol of 'Independence' and 'freedom' of Thai people from the Khmer empire. The writings were used as a tool for promoting an idea of maintaining Independence and freedom of the nation from the Communist invasion at that time.

Keywords: Early Cold War, Silpakorn School of Art History, Moderate Nationalism

ความนำ

ในประวัติศาสตร์การจัดแสดงศิลปวัตถุระหว่างชาติของไทยคงไม่มีครั้งใดยิ่งใหญ่และยาวนานมากไปกว่า "นิทรรศการศิลปกรรมไทย" ที่จัดร่วมกันระหว่างรัฐบาลไทยกับมหาวิทยาลัยอินเดียน่า (Indiana University) สหรัฐอเมริกา[2] โดยมีจำนวนศิลปวัตถุที่นำไปจัดแสดงมากถึง 339 ชิ้น ใช้เวลาจัดแสดง 2 ปี

(พ.ศ. 2503-2505) ตามพิพิธภัณฑ์ 8 แห่งทั่วสหรัฐ อีกทั้งยังถูกนำไปจัดแสดงในยุโรปและเอเชียต่ออีกมากถึง 10 ประเทศ[3] โดยสิ้นสุดใน พ.ศ. 2508 รวมเป็นระยะเวลาจัดแสดงนิทรรศการชุดนี้ยาวนานถึง 6 ปี การคัดเลือกศิลปวัตถุทำโดยคณะกรรมการระหว่างฝ่ายไทยโดยกรมศิลปากร ร่วมกับ ธีโอดอร์ โบวี่ (Theodore Bowie) จากมหาวิทยาลัยอินเดียนา, ภัณฑารักษ์ฝ่ายศิลปตะวันออกของพิพิธภัณฑ์ศิลปเมืองบอสตัน และ เอ บี กริสโวลด์ (A. B. Griswold) ซึ่งหากมองอย่างผิวเผินเราอาจเห็นว่าเป็นความร่วมมือทางวิชาการตามปกติ แต่ความจริงนิทรรศการชุดนี้ถูกจัดขึ้นในฐานะที่เป็นส่วนหนึ่งของนโยบายสหรัฐต่อภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ในการทำสงคราม “การเมืองวัฒนธรรม” ใน “ยุคสงครามเย็น” (Cold War)[4] โดยการสร้างความร่วมมือในกิจกรรมทางวัฒนธรรมต่าง ๆ ผ่านองค์กรการกุศลที่ได้รับทุนสนับสนุนจาก “ซีไอเอ” (The Central Intelligence Agency)[5]

ตามหลักฐานที่บันทึกไว้ นิทรรศการชุดนี้ถูกริเริ่มโดยตรงจากรัฐบาลสหรัฐภายใต้โครงการนำศิลปวัตถุมีค่าของประเทศพันธมิตร “โลกเสรี” (Free World) มาจัดนิทรรศการเพื่อสร้างความสัมพันธ์อันดีระหว่างประเทศ ซึ่งก่อนหน้านี้มีการจัดมาแล้ว 2 ครั้งที่ญี่ปุ่นและเกาหลี โดยไทยคือประเทศที่ 3 ที่ถูกเลือก งบประมาณทั้งหมดได้รับการสนับสนุนจากรัฐบาลสหรัฐและ “มูลนิธิเอเชีย” (Asia Foundation) หรือชื่อเดิมคือ “คณะกรรมการเพื่อเอเชียเสรี” (Committee For Free Asia) องค์กรที่ได้รับการสนับสนุนเงินทุนจากซีไอเอเพื่อทำงานด้านการเมืองวัฒนธรรมในเอเชียยุคสงครามเย็น[6] ศิลปวัตถุทั้งหมดในครั้งนั้นถูกจัดสถานะให้เป็นสมบัติทางการทูต (diplomatic property) ระหว่างรัฐบาล การขนย้ายกระทำโดยกองเรือสหรัฐ มหาวิทยาลัยอินเดียน่ามีสถานะเป็นเพียงตัวแทนรัฐบาลสหรัฐเพื่อทำให้โครงการนี้ดูมีภาพพจน์ทางวิชาการเท่านั้น ส่วนฝ่ายไทยมอบหมายให้ หม่อมเจ้าสุภัทรดิศ ดิศกุล ข้าราชการและอาจารย์มหาวิทยาลัยศิลปากร เป็นคณะกรรมการและผู้ประสานงาน[7]

ในทัศนะของผู้เขียน นิทรรศการชุดนี้คือสัญลักษณ์ที่สะท้อนให้เห็นความสัมพันธ์ระหว่างการสร้างความรู้ประวัติศาสตร์ศิลปะไทยเพื่อตอบสนองอุดมการณ์รัฐภายใต้บรรยากาศยุคต้นสงครามเย็นที่เกิดขึ้นหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 ราวทศวรรษ 2490 ถึงสิ้นสุดทศวรรษที่ 2500 โดยประมาณ[8] บริบทใหม่นี้เป็นสิ่งที่แตกต่างออกไปอย่างมากจากกลางพุทธศตวรรษที่ 25 ที่เคยเป็นรากฐานให้แก่งานเขียนประวัติศาสตร์ศิลปะไทยในยุคก่อนหน้า[9] และเป็นบริบทสำคัญที่เข้ามาก่อร่างสร้างความรู้ความเข้าใจ ตลอดจนสร้าง

คำอธิบายเกี่ยวกับศิลปะไทยในหลายด้านให้เกิดขึ้นในแบบที่วงวิชาการไทยรู้จักและรับรู้กันในปัจจุบัน แต่สิ่งที่น่าสนใจคือหากทำการสำรวจงานประวัติศาสตร์นิพนธ์ประวัติศาสตร์ศิลปะไทยที่พูดถึงงานเขียนประวัติศาสตร์ศิลปะในช่วงนี้ กลับพบว่าแทบไม่มีการศึกษาที่ให้ความสนใจต่อบริบทสงครามเย็นในช่วงเวลาดังกล่าวที่ส่งผลต่อการสร้างความรู้ทางประวัติศาสตร์ศิลปะไทยเลย

ที่เป็นเช่นนั้นเพราะทัศนะกระแสหลัก 2 ฝ่ายในวงวิชาการด้านนี้ที่แม้ว่าจะมีจุดยืนทางวิชาการตรงข้ามกันแต่กลับประเมินงานเขียนยุคสงครามเย็นไปในทิศทางที่คล้ายกัน กล่าวคือมองงานเขียนยุคนี้ว่ามิได้สร้างข้อเสนอใหม่อะไรนักต่อองค์ความรู้ประวัติศาสตร์ศิลปะไทย โดยฝ่ายแรกเป็นทัศนะของนักวิชาการสายวิพากษ์วิจารณ์ซึ่งมี พิริยะ ไกรฤกษ์ เป็นนักวิชาการคนสำคัญที่นำเสนอมุมมองนี้อย่างตรงไปตรงมา[10] งานในแนวทางนี้จะเน้นการอธิบายว่างานเขียนยุคสงครามเย็น (และเรื่อยมาจนปัจจุบัน) เป็นเพียงการผลิตซ้ำความรู้เดิม ๆ ที่ถูกสร้างขึ้นตั้งแต่ราวกลางพุทธศตวรรษที่ 25 โดยแทบไม่มีความเปลี่ยนแปลงทางความรู้อะไรเกิดขึ้นอีกเลยแต่นั้นมา ด้วยทัศนะเช่นนี้บริบทสงครามเย็นจึงไม่มีนัยยะสำคัญอะไร งานของ เมาริซิโอ เปเลจจี (Maurizio Peleggi) นักวิชาการที่สนใจศึกษางานเขียนประวัติศาสตร์ศิลปะของไทยมาอย่างยาวนานก็เช่นกัน ที่แม้จะให้ความสำคัญอยู่บ้างต่อบริบทยุคสงครามเย็น แต่ก็เป็นเพียงการอธิบายบรรยากาศทั่วไปโดยแทบมิได้วิเคราะห์อย่างชัดเจนเลยว่า บริบทนี้ส่งผลต่อโครงสร้างหรือเนื้อหางานเขียนอย่างไร[11] แต่ที่น่าสนใจยิ่งไปกว่าก็คือการอธิบายของกลุ่มนักวิชาการฝ่ายที่สอง ฝ่ายนี้มีลักษณะร่วมทางวิชาการที่ตรงข้ามกับพิริยะและมักปฏิเสธในแทบทุกประเด็นที่พิริยะนำเสนอ แต่ในประเด็นนี้กลับมีท่าทีต่างไป แม้ภาพรวมจะมีการออกมาโต้แย้งอย่างมากเช่นกัน แต่หากพิจารณาข้อโต้แย้งจะพบว่ามิได้เป็นการแย้งว่างานเขียนยุคสงครามเย็นมีข้อเสนอใหม่ที่ยิ่งใหญ่อะไร โดยการแย้งจะเน้นไปที่การเสนอว่าความไม่เปลี่ยนแปลงนั้นเป็นเพราะข้อเสนอเดิมมีความถูกต้องและสมบูรณ์อยู่แล้ว หรือแม้จะไม่สมบูรณ์แต่ก็เป็นกรอบวิธีศึกษาที่ช่วยทำให้เข้าใจภาพรวมทางศิลปะของไทยได้ดีอยู่แล้ว จึงไม่มีเหตุผลที่จะต้องสร้างคำอธิบายใหม่[12] แม้ว่าบางคนจะพยายามอธิบายความรู้ใหม่ ๆ ที่เกิดขึ้นในช่วงสงครามเย็น แต่การอธิบายก็แสดงการยอมรับอยู่ในทีว่าเป็นเพียงการปรับเปลี่ยนในรายละเอียดโดยมิได้เข้าไปแตะโครงสร้างหรือสร้างข้อเสนอที่สำคัญอะไร[13]

จากเพดานการถกเถียงข้างต้นทำให้มองเห็นว่า ไม่ว่าจะเป็นนักวิชาการที่มีทัศนะที่แตกต่างกันอย่างไรแต่ก็มีจุดร่วมแบบเดียวกัน คือ การยกบริบท

สงครามเย็นออกไปจากการวิเคราะห์ปัจจัยกำหนดเนื้อหาและแนวทางงานเขียนทางประวัติศาสตร์ศิลปะของไทย แต่ในบทความนี้ผู้เขียนมองต่างออกไปโดยเห็นว่า บริบทยุคสงครามเย็น (โดยเฉพาะในช่วงต้นของสงครามเย็น) มีนัยยะสำคัญมากต่อรูปแบบและทิศทางงานเขียนประวัติศาตร์ศิลปะไทยในช่วงดังกล่าว

ควรกล่าวไว้ก่อนว่า ผู้เขียนเห็นด้วยกับแนวคิดของนักวิชาการฝ่ายแรกที่มองว่า งานเขียนในยุคสมัยนี้มิได้สร้างข้อเสนอในเชิงโครงสร้างในการอธิบายประวัติศาสตร์ศิลปะที่มีนัยยะสำคัญมากแต่อย่างใด โดยเฉพาะอย่างยิ่งหากนำไปเทียบเคียงกับงานในยุคก่อนหน้า ทั้งของสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, รัชกาลที่ 6 และ ยอร์ช เซเดส์ (George Cœdès) อย่างไรก็ตามการพิจารณางานเขียนยุคสงครามเย็นในลักษณะที่หยุดนิ่งเกินไปนั้นก็ไม่ตรงกับข้อเท็จจริงเช่นกัน ยิ่งหากเชื่อว่าความรู้ทางด้านนี้ในทุกยุคทุกสมัยล้วนเกิดขึ้นเพื่อเป็นเครื่องมือทางอุดมการณ์ (ไม่มากก็น้อย) ของรัฐ โดยเฉพาะประเด็นเรื่องความสัมพันธ์ต่ออุดมการณ์ชาตินิยมไทย ซึ่งเป็นมิติที่ถูกพูดถึงกันมากขึ้นในนักวิชาการฝ่ายแรก ย่อมเป็นไปไม่ได้เลยที่บรรยากาศยุคสงครามเย็นที่เป็นบริบทอันต่างออกไปอย่างมากจากยุคสมัยก่อนหน้าจะไม่ส่งผลต่อทิศทางงานเขียนประวัติศาสตร์ศิลปะของไทย

ประเด็นสำคัญของผู้เขียนก็คือ การนิยาม “ชาติ” ว่าคืออะไรและมีจุดเน้นอะไรบ้างนั้นเป็นสิ่งที่เลื่อนไหลตลอดเวลา ขึ้นอยู่กับบริบทของสถานการณ์และกลุ่มคนที่ออกมาสร้างนิยาม กล่าวให้ชัดก็คือหลักฐานทางประวัติศาสตร์มากมายได้แสดงให้เราเห็นอย่างชัดเจนว่า นิยามของชาติไทยในช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2 (และก่อนหน้านั้น) กับนิยามว่าด้วยชาติไทยในยุคต้นสงครามเย็นเป็นสิ่งที่มีความแตกต่างกันมาก ดังนั้นงานเขียนประวัติศาสตร์ศิลปะที่ด้านหนึ่งเป็นสิ่งที่เกิดขึ้นมาเพื่อรับใช้ “ชาติ” จึงไม่มีทางที่จะมีแนวทางและข้อเสนอชุดเดียวกันตลอดโดยไม่มีความเปลี่ยนแปลงใด ๆ เกิดขึ้น บทความนี้จึงเกิดขึ้นโดยมีเป้าหมายหลักเพื่ออธิบายพลวัตและความเปลี่ยนแปลงในงานเขียนประวัติศาสตร์ศิลปะยุคต้นสงครามเย็น โดยมุ่งเน้นไปที่ความสัมพันธ์ระหว่างนิยามว่าด้วย “ชาติไทย” และ “ความเป็นไทย” ที่เปลี่ยนแปลงไปในช่วงต้นสงครามเย็น กับเนื้อหางานเขียนประวัติศาสตร์ศิลปะที่เกิดขึ้นเพื่อตอบสนองนิยามใหม่ดังกล่าว

การปรับนิยามชาติไทยและความเป็นไทยยุคต้นสงครามเย็น

เมื่อสิ้นสุดสงครามโลกครั้งที่ 2 ขั้วอำนาจทางการเมืองระดับโลกถูกแบ่งออกเป็นสอง ด้านหนึ่งคือ “โลกเสรี” ที่มีสหรัฐเป็นแกนนำ ส่วนอีกด้านคือโลกคอมมิวนิสต์ที่มีสหภาพโซเวียตเป็นแกนนำ โลกก้าวเข้าสู่ยุคใหม่ที่เรียกว่ายุคสงครามเย็น เมื่อมองมาที่สังคมไทยก็มีความผันผวนเกิดขึ้นมากมาย ความพ่ายแพ้ในสงครามโลกครั้งที่ 2 ของฝ่ายอักษะต่อฝ่ายสัมพันธมิตร โดยเฉพาะอย่างยิ่งความพ่ายแพ้ของญี่ปุ่นที่เป็นพันธมิตรกับไทยในสงครามโลกได้ทำให้ไทยตกอยู่ในสภาวะที่ซับซ้อน ที่แม้จะสามารถเอาตัวรอดจากการตกเป็นประเทศแพ้สงครามได้ด้วยความช่วยเหลือของสหรัฐและผลงานของ “ขบวนการเสรีไทย” แต่กระนั้นก็ไม่อาจเรียกว่าเป็นประเทศชนะสงครามได้เช่นกัน ภายใต้บรรยากาศเช่นนี้ ประเทศไทยที่เคยถูกสร้างภาพในฐานะประเทศมหาอำนาจในภูมิภาคหรือแม้กระทั่งของโลก ภายใต้แนวคิด “มหาอาณาจักรไทย” ในสมัยจอมพล ป. พิบูลสงคราม เป็นนายกรัฐมนตรีได้พังทลายลงไปในทันที การปฏิรูปวัฒนธรรมไทยครั้งใหญ่ในช่วงสงครามที่ต้องการสร้างชาติไทยไปสู่มหาอำนาจล้มเหลวและถูกยกเลิก ไม่ว่าจะเป็น “รัฐนิยม”, การแต่งกาย, การปฏิวัติภาษาไทยแบบใหม่ ฯลฯ บริบทยุคสงครามเย็นได้เปลี่ยนชาติไทยให้กลายเป็นเพียงชาติเล็ก ๆ ที่ตกอยู่ในวงล้อมของสงครามระหว่างมหาอำนาจโลกเสรีกับโลกคอมมิวนิสต์ จนอาจกล่าวได้ว่าประเทศไทยยุคหลังสงครามโลกนั้นเต็มไปด้วยความกังวลและความไม่แน่นอน[14] รูปแบบทางศิลปะและวัฒนธรรมหลายอย่างที่เคยถูกนิยามให้เป็นตัวตนของชาติไม่สามารถนำมาเน้นย้ำในฐานะหัวใจของความเป็นไทยได้อีกต่อไป[15] ความคิดว่าด้วย “ชาติ” และการปลูกฝังอุดมการณ์ “ชาตินิยมไทย” แม้จะคงอยู่ แต่ด้วยบริบททางสังคมการเมืองที่เปลี่ยนไปอย่างมาก ส่งผลทำให้การนิยาม “ชาติ” จำเป็นต้องเปลี่ยนความหมายและจุดเน้นให้แตกต่างไปจากเดิม (คืออะไรนั้นจะอธิบายในหัวข้อต่อไป)

เมื่อพูดถึงสงครามเย็นย่อมเลี่ยงไม่ได้ที่จะต้องพูดถึง “ยุคอเมริกัน” (American era)[16] ที่สหรัฐได้เข้ามามีอิทธิพลอย่างมหาศาลในฐานะที่ประเทศไทยคือประเทศพันธมิตรที่สำคัญในสงครามต่อต้านคอมมิวนิสต์ในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ไทยกลายเป็นศูนย์กลางการปฏิบัติการทางทหารของสหรัฐและมีฐานทัพสหรัฐกระจายตัวอยู่ในหลายพื้นที่ของไทย และเมื่อมีการจัดตั้ง “องค์การสนธิสัญญาป้องกันภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้” (SEATO) ขึ้นเมื่อ พ.ศ. 2497 กรุงเทพฯ ก็ถูกเลือกให้เป็นที่ตั้งสำนักงานใหญ่ สหรัฐสนับสนุน

งบประมาณทางทหารอย่างมหาศาลให้แก่ไทย[17] ในทางเศรษฐกิจระหว่างไทยกับสหรัฐก็แนบแน่นไม่แพ้กัน มีการศึกษาพบว่าเพียงในปี 2492 ซึ่งเป็นยุคเริ่มต้นสงครามเย็นก็มีตัวเลขมูลค่าการค้าระหว่างกันเพิ่มขึ้นอย่างก้าวกระโดดถึง 2,000 เปอร์เซ็นต์ และเพิ่มขึ้นเรื่อย ๆ ตลอดทุกปีนับจากนั้น[18] ในปริมณฑลทาง “การเมืองวัฒนธรรม” ภายใต้ความสัมพันธ์ที่แนบแน่นข้างต้นทำให้สิ่งที่เรียกว่า “วิถีอเมริกัน” ได้เข้ามามีอิทธิพลต่อคนไทยทุกด้าน ทั้งการแต่งกาย เพลง ภาพยนตร์ อาหาร ฯลฯ เฉพาะในส่วนภาพยนตร์ มีผู้ศึกษาไว้ว่า 95 เปอร์เซ็นต์ของภาพยนต์ที่ฉายในไทยในช่วงทศวรรษที่ 2490 ล้วนเป็นการนำเข้าจากสหรัฐ[19] แม้แต่ในวงการศาสนา สหรัฐก็เข้ามามีบทบาทสัมพันธ์กับองค์กรคณะสงฆ์ไทยและก่อให้เกิดนโยบายหลายอย่างในวงการศาสนาที่เข้าไปสนับสนุนการเมืองในยุคสงครามเย็น[20]

อย่างไรก็ตามการเน้นบทบาทสหรัฐในฐานะตัวละครหลักที่กำหนดทิศทางทุกอย่างในการนิยามความเป็นไทยใหม่ในยุคสงครามเย็นก็เป็นมุมมองที่สุดโต่งมากไป ผู้เขียนมีทัศนะว่าการพิจารณาปฏิสัมพันธ์ที่สลับซับซ้อนระหว่างบทบาทสหรัฐกับปัจจัยภายในของแต่ละสังคมที่เต็มไปด้วยเงื่อนไขและปัญหาเฉพาะของตนเอง คือวิธีการที่จะนำไปสู่ความเข้าใจบริบทของสงครามเย็นที่เกิดขึ้นในแต่ละพื้นที่ได้อย่างแท้จริง ดังที่ คาร์ล แฮค (Karl Hack), เจฟ เวด (Geoff Wade) และ โทนี เดย์ (Tony Day) ได้เสนอเอาไว้อย่างน่าสนใจว่าหน้าตาของสงครามเย็นในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในปริมณฑลทางการเมืองวัฒนธรรรมนั้นมิได้เกิดขึ้นจากการเข้ามามีบทบาทโดยตรงของสหรัฐและโซเวียต แต่เป็นในทางตรงกันข้าม คือถูกสร้างขึ้นจากการต่อสู้แข่งขันกันของกลุ่มพลังทางการเมืองและสังคมกลุ่มต่าง ๆ ที่ต้องการจะสนองเป้าหมายทางการเมืองของกลุ่มตน โดยอาศัยความขัดแย้งระหว่างโลกเสรีกับคอมมิวนิสต์เป็นข้ออ้าง[21] ซึ่งกรณีของไทยก็สามารถพิจารณาภายใต้กรอบนี้ได้เช่นกัน เพราะนับตั้งแต่สิ้นสุดสงครามโลกครั้งที่ 2 ที่ตามมาด้วยการหมดอำนาจของ “คณะราษฎร” ได้นำมาซึ่งความซับซ้อนและขัดแย้งกันจากขั้วอำนาจใหม่หลายฝ่ายที่เกิดขึ้น ไม่ว่าจะเป็น จอมพล ป. พิบูลสงคราม, จอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ และ “เครือข่ายสถาบันกษัตริย์” ที่ต่างฝ่ายต่างก็อาศัยประเด็นสงครามเย็นมาเป็นเครื่องมือสร้างความชอบธรรมในการสถาปนาอำนาจนำทางการเมืองวัฒนธรรมให้เกิดขึ้นกับกลุ่มของตนเองในการเข้าไปมีอำนาจรัฐ[22] จนก่อให้เกิดลักษณะของการต่อรอง ผสมผสาน และขัดแย้งกันในทางความคิดและอุดมการณ์ ทั้งที่เป็นเงื่อนไขจากภายนอกและภายในคู่ขนานไป

พร้อมกันตลอดเวลา เป็นสภาวะที่ต่างฝ่ายต่างก็เลือกที่จะกระทำการบนฐานผลประโยชน์หรือความเข้าใจของตนเอง และทำให้ผลลัพธ์ที่เกิดขึ้นไม่อาจพิจารณาบนฐานคิดที่เน้นบทบาทของสหรัฐเพียงฝ่ายเดียวได้

งานศึกษาของ ราเชล แฮริสัน (Rachel V. Harrison) เกี่ยวกับภาพยนตร์ไทยที่ถูกสร้างขึ้นเพื่อเป็นเครื่องมือทางอุดมการณ์ต่อต้านคอมมิวนิสต์ที่มีลักษณะผสมผสานระหว่างภาพยนตร์ต่อต้านคอมมิวนิสต์แบบโลกตะวันตกกับความเข้าใจแบบไทย ๆ ที่มีต่อคอมมิวนิสต์[23], แมททิว ฟิลิปป์ (Matthew Phillips) ที่ศึกษาสิ่งที่เป็น “วัฒนธรรมมวลชน” (popular culture) เช่น เสื้อผ้า การแต่งกาย และการท่องเที่ยวที่เข้ามาสร้างให้ไทยกลายเป็นส่วนหนึ่งของ “โลกเสรี” ในยุคสงครามเย็น[24] และ สายชล สัตยานุรักษ์ ที่ศึกษาการเมืองของปัญญาชนฝ่ายขวาผ่านการนิยามความเป็นไทยแบบต่าง ๆ ในยุคหลังทศวรรษที่ 2490-2500[25] งานทั้งหมดนี้แม้จะพูดถึงสงครามเย็นในฐานะเบื้องหลังอันเป็นกรอบใหญ่ที่เข้ามามีอิทธิพลต่อสังคมไทย แต่ข้อเท็จจริงที่งานเหล่านี้นำเสนอก็แสดงให้เห็นถึงการต่อรองปรับเปลี่ยน แม้กระทั่งปฏิเสธมากบ้างน้อยบ้าง ที่มีลักษณะเฉพาะที่สนองตอบต่อประเด็นปัญหาภายในสังคมไทยเอง ซึ่งลักษณะผสมผสานดังกล่าวเป็นสิ่งที่ช่วยก่อรูปก่อร่างนิยามของความเป็นไทยและความเป็นชาติขึ้นใหม่ว่า ควรจัดวางสถานะของตนเองอย่างไรภายใต้บริบทใหม่ในยุคต้นสงครามเย็น

ภายใต้กระบวนการดังกล่าว งานเขียนประวัติศาสตร์ศิลปะคือเครื่องมือที่สำคัญที่สุดอย่างหนึ่งในการเข้ามาช่วยปรับเปลี่ยนนิยามของชาติไทยและความเป็นไทยขึ้นมาใหม่ ซึ่งภารกิจดังกล่าวเป็นสิ่งที่เนื้อหาในบทความนี้ต้องการวิเคราะห์และนำเสนอ และนอกจากงานเขียนยุคต้นสงครามเย็นจะมีความเปลี่ยนแปลงเพื่อตอบสนองต่อบริบททางการเมืองวัฒนธรรมรูปแบบใหม่แล้ว บทความนี้ยังต้องการชี้ให้เห็นความแตกต่างที่สำคัญอีกประการที่ไม่สามารถแยกออกจากการวิเคราะห์ได้นั่นก็คือ การเกิดขึ้นของกลุ่มคนหน้าใหม่ที่เข้ามารับหน้าที่ในการผลิตงานเขียนประวัติศาสตร์ศิลปะยุคต้นสงครามเย็น ซึ่งในงานชิ้นนี้จะขอนิยามคนกลุ่มใหม่ดังกล่าวว่า “สำนักศิลปากร” ซึ่งมีศูนย์กลางของเครือข่ายอยู่ที่ “มหาวิทยาลัยศิลปากร”

สำนักศิลปากร: ที่มาและการสร้างความเป็น วิชาชีพ-วิชาการ ในยุคต้นสงครามเย็น

มหาวิทยาลัยศิลปากรถือกำเนิดขึ้นจาก “โรงเรียนประณีตศิลปกรรม” ที่ก่อตั้งขึ้นเมื่อ พ.ศ. 2476 ภายใต้สังกัดกรมศิลปากร ภาระหน้าที่หลัก ๆ คือทำการสอนวิชาจิตรกรรมและประติมากรรมให้แก่ข้าราชการและนักเรียนที่มีทักษะทางช่าง ต่อมาใน พ.ศ. 2478 ได้รวมส่วนที่เป็นโรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์เข้ามาไว้ด้วยกัน โดยเปลี่ยนชื่อใหม่ว่าเป็น “โรงเรียนศิลปากร” แบ่งการศึกษาเป็น 3 แผนก คือแผนกปราณีตศิลปกรรม แผนกศิลปอุตสาหกรรม และแผนกนาฏดุริยางค์ และด้วยผลงานเป็นที่ประจักษ์ภายใต้การดูแลของ ศิลป์ พีระศรี ผนวกกับรัฐบาลคณะราษฎรให้ความสำคัญต่อการใช้งานศิลปะเป็นเครื่องมือปลูกฝังอุดมการณ์ประชาธิปไตยและชาตินิยมไทย โรงเรียนศิลปากรจึงได้รับการยกระดับครั้งใหญ่ขึ้นเป็นมหาวิทยาลัยในที่สุดเมื่อ พ.ศ. 2486 โดยมีเป้าหมายหลักในการผลิตข้าราชการให้แก่กรมศิลปากรและสนับสนุนกิจกรรมทางศิลปวัฒนธรรมของชาติในด้านต่าง ๆ มหาวิทยาลัยในยุคแรกคือส่วนหนึ่งของกรมศิลปากร อาจารย์ทั้งหมดคือข้าราชการกรมศิลปากร แม้แต่ผู้อำนวยการมหาวิทยาลัย (อธิการบดีในเวลาต่อมา) ก็ให้อธิบดีกรมศิลปากรทำหน้าที่รับผิดชอบโดยตำแหน่ง โดยมี พระยาอนุมานราชธน ซึ่งเป็นอธิบดีกรมศิลปากรในขณะนั้นรับหน้าที่ผู้อำนวยการมหาวิทยาลัยเป็นคนแรก

อย่างไรก็ตามนับตั้งแต่ทศวรรษที่ 2490 เป็นต้นมา บทบาทของกรมศิลปากรและมหาวิทยาลัยเริ่มแยกขาดจากกัน หน่วยงานแรกยังคงดำรงสถานะของการเป็นกลไกรัฐที่รับผิดชอบงานด้านวัฒนธรรม ดูแลรักษาโบราณวัตถุสถาน พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ และหอสมุดแห่งชาติ ส่วนหน่วยงานหลังรับบทบาทเชิงวิชาการ รับผิดชอบการผลิตบัณฑิตและสร้างองค์ความรู้ทางด้านทางด้านศิลปะไทย สถาปัตยกรรมไทย และโบราณคดี ส่วนในด้านบุคลากรก็เริ่มแยกออกจากกัน โดยยุคเริ่มต้นใช้วิธีโอนย้ายข้าราชการกรมศิลปากรหรือจ้างข้าราชการกรมศิลปากรที่เกษียณอายุราชการมาเป็นอาจารย์ เช่น หลวงบริบาลบุรีภัณฑ์ โอนย้ายมาดำรงตำแหน่งคณบดีคนแรกคณะโบราณคดี พ.ศ. 2498, หม่อมเจ้าสุภัทรดิศ ดิศกุล ทรงโอนย้ายมาดำรงตำแหน่งคณบดีคณะโบราณคดี พ.ศ. 2507, พระพรหมพิจิตร หลังเกษียณราชการที่กรมศิลปากรได้มาดำรงตำแหน่งคณบดีคณะสถาปัตยกรรมไทยคนแรกใน พ.ศ. 2498 หรือ ชิน อยู่ดี หลังเกษียณจากกรมศิลปากรก็ได้มาเป็นอาจารย์ที่คณะโบราณคดี

เป็นต้น การแยกขาดออกจากกันที่ชัดเจนเกิดขึ้นใน พ.ศ. 2508 ที่กำหนดให้ตำแหน่งอธิการบดีแยกจากตำแหน่งอธิบดีกรมศิลปากร[26] ซึ่งนับแต่นั้นมาทั้งสองหน่วยงานก็เป็นอิสระจากกันโดยสมบูรณ์

สาเหตุที่อธิบายการแยกตัวออกมาของมหาวิทยาลัยศิลปากรข้างต้นมิใช่เป็นแค่การอธิบายประวัติการก่อตั้งมหาวิทยาลัยเพียงเท่านั้น แต่ประเด็นที่ผู้เขียนเห็นว่าสำคัญที่สุดภายใต้กระบวนการแยกตัวออกมาเป็นหน่วยงานทางวิชาการดังกล่าวคือการเริ่มต้นกระบวนการที่เรียกว่า “การทำให้เป็นวิชาชีพ” (professionalization) ให้เกิดขึ้นกับวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะและโบราณคดี[27] ปรากฏการณ์นี้คือหัวใจของการถือกำเนิดขึ้นของ “สำนักศิลปากร”

ความรู้ทางประวัติศาสตร์ศิลปะและโบราณคดีสมัยใหม่ในสังคมไทยแม้จะเริ่มขึ้นตั้งแต่ราวต้นพุทธศตวรรษที่ 25 แต่กระนั้นงานเขียนยุคแรกก็ยังมีลักษณะลูกผสมของระเบียบวิธีการศึกษาที่ปนเปกันไประหว่างจารีตดั้งเดิมของการเล่านิทานหรือตำนาน กับความแบบนักเลงของเก่า (antiquarian), การประเมินสุนทรียภาพตามอัตวิสัย และความรู้แบบสมัยใหม่ทางโบราณคดียุคแรกเริ่ม แต่เมื่อย่างเข้าสู่ทศวรรษที่ 2490 พร้อมกับการเกิดขึ้นของมหา-วิทยาลัยศิลปากร (จะกล่าวในรายละเอียดต่อไปข้างหน้า) งานเขียนทางด้านนี้เริ่มเปลี่ยนเข้าสู่รูปแบบใหม่ ซึ่งในแง่ของระเบียบวิธีการศึกษาจะเน้นการหาความรู้บนฐานการศึกษาที่อิง “กระบวนการทางวิทยาศาสตร์” (scientific methodology) แบบ “ประจักษ์นิยมเชิงตรรกะ” (logical empiricism) ที่ความรู้ทุกอย่างจะถือว่าเป็นความรู้ที่แท้ได้จะต้องเกิดจากการศึกษาที่เป็น “วัตถุวิสัย” (objectivity) มีกระบวนการสังเกตและวิเคราะห์อย่างเป็นระบบและพิสูจน์ด้วยเหตุผลหรือตรรกะเชิงประจักษ์ที่เป็นวิทยาศาสตร์ ซึ่งเป็นแนวคิดที่แพร่หลายในวงวิชาการสหรัฐในขณะนั้น[28] กระบวนการนี้เกิดขึ้นพร้อมกับสถานภาพของกลุ่มคนที่เข้ามามีบทบาทในการสร้างงานเขียนประวัติศาสตร์ศิลปะที่เปลี่ยนไป โดยในยุคก่อน งานเขียนทั้งหมดคือผลผลิตของนักการเมือง นักปกครอง หรือชนชั้นนำระดับสูงที่ผลิตงานประวัติศาสตร์ศิลปะและโบราณคดีในลักษณะ “สมัครเล่น”[29] เช่น รัชกาลที่ 4, รัชกาลที่ 5, รัชกาลที่ 6, สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ และหลวงวิจิตรวาทการ เป็นต้น ในขณะที่ยุคหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 บทบาทจะเริ่มย้ายมาสู่คนกลุ่มใหม่ที่มีสถานะ “นักวิชาการ” ในสังกัดมหาวิทยาลัยศิลปากร ซึ่งคนกลุ่มหลังแม้ไม่มีอำนาจการเมืองทางตรง

แบบคนกลุ่มแรก แต่ก็ถือครองอำนาจทางอ้อมในรูปแบบใหม่ผ่านการอ้างความเป็นผู้รู้และผู้เชี่ยวชาญ[30]

ความเป็นนักวิชาการและระเบียบวิธีการศึกษาบนฐานของกระบวนการทางวิทยาศาสตร์ข้างต้น ในด้านหนึ่งเป็นภาพสะท้อนทางอุดมการณ์ของอิทธิพลอเมริกันในการแสวงหาความรู้และความจริงในศาสตร์สาขาต่าง ๆ ที่ขยายตัวขึ้นกลายเป็นบรรทัดฐานทางวิชาการไปทั่วโลกภายหลังสงครามโลกครั้งที่ 2[31] หากมองอย่างผิวเผินจะเห็นเพียงการแสวงหาความรู้ที่เป็นสัจจะความจริงเป็นอิสระปราศจากอคติหรืออุดมการณ์ทางการเมือง แต่โดยความเป็นจริงแล้วการอ้างถึงความเป็นอิสระทางวิชาการหรือวิธีการทางวิทยาศาสตร์ทั้งหลายกลับมีความเป็นการเมืองในอีกรูปแบบหนึ่งที่สัมพันธ์อย่างลึกซึ้งกับการต่อสู้ทางการเมืองวัฒนธรรมของสหรัฐในโลกยุคสงครามเย็น

ในหนังสือ How the Cold War Transformed Philosophy of Science โดย ยอร์ช ไรซ์ (George A. Reisch) อธิบายไว้อย่างน่าคิดว่ายุคสงครามเย็นได้ส่งผลทำให้เกิดแนวโน้มสำคัญในวงการวิชาการสหรัฐ ที่หันมาเน้นการให้คุณค่างานวิชาการว่าต้องปราศจากนัยยะใด ๆ ทางการเมือง ซึ่งคนทั่วไปอาจคิดว่าแนวโน้มนี้เป็นเรื่องปกติสากล โดยเป็นผลพวงจากพัฒนาการทางความคิดในเรื่องการเข้าถึงความรู้และความจริงที่ต้องเป็นกลางแบบวิทยาศาสตร์ แต่ ไรซ์ กลับชี้ว่าแนวโน้มนี้มีแรงผลักสำคัญมาจากสงครามอุดมการณ์ระหว่างโลกเสรีกับคอมมิวนิสต์ โดยเป็นผลของอาการวิตกจริตรวมหมู่ของสังคมอเมริกันที่มีต่อภัยคอมมิวนิสต์ในทุกด้าน ที่ลามเข้ามาสู่ความระแวงต่องานวิชาการเป็นจำนวนมากว่าโน้มเอียงไปในทางที่สนับสนุนโซเวียต โดยเฉพาะอย่างยิ่งงานวิชาการที่ใช้แนวคิดแบบสังคมนิยม (ที่หลายชิ้นไม่เกี่ยวข้องเลยกับการเมือง) ถึงขนาดที่ “เอฟ บี ไอ” (Federal Bureau of Investigation) ได้เรียกตัวนักวิชาการเป็นจำนวนมากเข้าไปสืบสวนหาความเชื่อมโยงกับโซเวียต[32]

บรรยากาศแห่งการคุกคามเสรีภาพทางวิชาการดังกล่าวส่งผลสะท้อนนำไปสู่ทิศทางการศึกษาวิจัยในทุกศาสตร์สาขาที่พยายามจะปราศจากนัยยะการเมืองอย่างล้นเกิน โดยหันมาให้ความสำคัญกับงานศึกษาที่เน้นแนวทางแบบ logical empiricism สุดโต่ง พร้อมกับการสร้างภาพความเป็นวิชาชีพภายใต้ปรัชญาในงานวิชาการที่ต้องปราศจากการประเมินเชิงคุณค่าใด ๆ ทั้งสิ้น (a value-free philosophy of science) ปรากฏการณ์นี้ไม่ว่าจะเกิดขึ้นจากความหวาดกลัวการคุกคามของรัฐ หรือการที่นักวิชาการบางกลุ่มมีแนวโน้มใน

แนวนี้เป็นทุนเดิมก็ตาม แต่ผลที่เกิดขึ้นก็คืองานศึกษาในทัศนะดังกล่าวกลายเป็นกระแสหลักที่แพร่กระจายไปทั่ว เป็นงานวิจัยที่ทั้งปลอดภัยและได้รับทุนสนุบสนุนง่ายดาย และจากนั้นมาทิศทางงานวิชาการดังกล่าว ซึ่งไรซ์ นิยามว่าเป็นงานวิชาการที่แห้งแล้งเย็นชา (the icy slopes of logic)[33] ก็สถาปนาตนเอง ภายใต้นิยามสูงส่งของวิชาชีพและวิชาการที่ปราศจากการเมือง และไม่ว่าจะโดยตั้งใจหรือไม่ก็ตาม งานวิชาการที่เต็มไปด้วยแบบแผนทางวิชาการแห้งแล้ง และปราศจากการประเมินในเชิงคุณค่าใด ๆ ก็ถูกยกขึ้นมาเป็นสัญลักษณ์ทางการเมืองวัฒนธรรมที่ใช้โจมตีโลกคอมมิวนิสต์ เกิดเป็นการสร้างคู่ตรงข้ามระหว่างการแสวงหาความรู้แบบโลกเสรีที่ปราศจากการเมืองที่สามารถเข้าถึงความจริงได้อย่างถูกต้องและเป็นกลาง กับการแสวงหาความรู้ที่มิใช่ความรู้ที่แท้จริงเพราะถูกควบคุมและชี้นำด้วยอุดมการณ์แบบคอมมิวนิสต์[34] ทั้ง ๆ ที่การแสวงหาความรู้ทั้งสองแบบต่างอยู่ภายใต้อุดมการณ์ทางการเมืองด้วยกันทั้งสิ้น

นอกจากนี้ยังมีแนวคิดทางวิชาการอีกแบบในหมู่นักวิชาการสหรัฐในช่วงเวลานั้นที่พยายามอธิบายอุดมการณ์ทางการเมืองแบบโลกเสรีด้วยการบอกว่า สิ่งเหล่านี้เป็นสัจธรรมของมนุษยชาติ มิใช่เรื่องของความคิดทางการเมืองแต่อย่างใด เช่น ซิดนีย์ ฮุค (Sydney Hook) นักปรัชญาอเมริกันที่มีชื่อเสียงและบทบาทในยุคสงครามเย็น ที่เชื่อว่าความรู้ทั้งหลายในโลกที่ถูกต้องควรที่จะถูกศึกษาภายใต้การตระหนักถึงคุณค่า 2 แบบไปด้วยกัน คือหนึ่ง คุณค่าในฐานะที่เป็นศาสตร์ที่แสวงหาความรู้ทางวิทยาศาสตร์ที่นำไปสู่การสร้างความเข้าใจความเป็นมนุษย์ในทางสากล และสองคือต้องนำพามนุษย์ไปสู่โลกที่มีอิสรภาพ (free men) และเป็นสังคมเสรี (free societies) ฮุคยังเน้นย้ำด้วยว่า โดยเฉพาะอย่างยิ่งในโลกปัจจุบัน (ยุคสงครามเย็น) อันเป็นห้วงเวลาที่ยากลำบากที่สุดยุคหนึ่งในประวัติศาสตร์มนุษยชาติที่กำลังถูกคุกคามด้วยระบอบเผด็จการ การสร้างความรู้เพื่อปลดปล่อยมนุษย์ออกจากการเป็นทาสถือเป็นภารกิจที่สำคัญที่สุดของวิชาการความรู้ด้านต่าง ๆ[35] ทัศนะนี้เป็นความพยายามที่จะเสนอว่าคุณค่าแบบโลกเสรีนั้นมิใช่คุณค่า แต่เป็นสัจธรรมที่มิใช่การโน้มเอียงทางอคติแต่อย่างใด และการสร้างความรู้เพื่อปกป้องอุดมการณ์แบบโลกเสรีคือสิ่งที่ถูกต้องทางวิชาการ

ปรัชญาในการเข้าถึงความรู้และความจริงตามทัศนะเช่นนี้ได้ส่งอิทธิพลอย่างกว้างขวางในโลกวิชาการยุคสงครามเย็นโดยเฉพาะในกลุ่มประเทศโลกเสรี ผ่านองค์กรวิชาการระหว่างประเทศมากมาย เช่น Americans for

Intellectual Freedom (AIF), Congress for Cultural Freedom (CCF), และ American Committee for Cultural Freedom (ACCF) ซึ่งได้รับทุนจากซีไอเอเพื่อสนับสนุนแนวคิดในการศึกษาหาความรู้แบบนี้ไปทั่วโลก เพื่อใช้ต่อสู้ทางอุดมการณ์กับโซเวียต[36] ในกรณีของภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้และประเทศไทย “มูลนิธิเอเชีย” (Asia Foundation) คือหน่วยงานที่เข้ามาทำหน้าที่ในลักษณะดังกล่าว โดยมีเป้าหมายชัดเจนในการสนับสนุนงานทางด้านวิชาการและวัฒนธรรมที่เน้น “คุณค่าแบบโลกเสรี”[37] กรณีประเทศไทยนอกจากจะเป็นผู้สนับสนุนหลักของ “นิทรรศการศิลปกรรมไทย” ดังที่กล่าวถึงในตอนต้นของบทความแล้ว ยังมีการให้ทุนวิจัยและจัดพิมพ์หนังสือวิชาการให้แก่นักวิชาการไทยไม่น้อยในช่วงนั้น ที่เกี่ยวข้องกับประวัติศาสตร์ศิลปะโดยตรงก็เช่นการให้ทุนสนับสนุนการพิมพ์และวิจัยเรื่อง “เทวรูปสัมฤทธิ์สมัยสุโขทัย” ของ หม่อมเจ้าสุภัทรดิศ ดิศกุล เป็นต้น ไม่นับรวมการช่วยเหลือทางวิชาการอีกมากมายระหว่างไทยกับสหรัฐ การสนับสนุนทุนวิจัยในรูปแบบต่าง ๆ ทั้งการให้ทุนนักเรียนไทยไปศึกษาในสหรัฐ (ที่สำคัญคือทุน ฟูลไบร์ท-Fulbright) และการให้ทุนนักวิจัยสหรัฐมาทำการศึกษาในประเทศไทย ทั้งหมดนำไปสู่สิ่งที่เรียกว่า “ไทยศึกษา” (Thai Studies) อย่างเป็นระบบที่ทำให้ความรู้ในศาสตร์สาขาต่าง ๆ ของไทยถูกวางรากฐานขึ้นบนกรอบทัศนะทางวิชาการแบบอเมริกัน[38] โดยมีมหาวิทยาลัยคอร์แนล (Cornell University) และ มหาวิทยาลัยอินเดียน่า (มหาวิทยาลัยที่เป็นเจ้าภาพหลักในการจัด “นิทรรศการศิลปกรรมไทย”) เป็นสถาบันหลักที่มีบทบาทอย่างมากในการศึกษาและวิจัย ตลอดจนอิทธิพลทางความรู้และความคิดในวงวิชาการไทยในช่วงสงครามเย็น[39] ซึ่งคุณค่าแบบโลกเสรีดังกล่าวก็ถูกส่งผ่านมาสู่แวดวงวิชาการทางประวัติศาสตร์ศิลปะและโบราณคดีของไทยในรูปแบบและวิธีการที่ไม่ต่างกัน โดยมีมหาวิทยาลัยศิลปากรหรือที่งานชิ้นนี้นิยามว่า “สำนักศิลปากร” เป็นศูนย์กลางที่สำคัญ

ก่อนที่จะลงรายละเอียดว่างานเขียน “สำนักศิลปากร” เสนออะไรและเข้าไปเกี่ยวข้องกับการเมืองวัฒนธรรมยุคต้นสงครามเย็นอย่างไรนั้น ผู้เขียนคิดว่าเราควรทำความรู้จักก่อนว่า ใครคือนักวิชาการคนสำคัญที่มีอิทธิพลทางความคิดมากที่สุดของสำนักนี้ เพื่อที่จะเป็นการปูพื้นก่อนนำไปสู่เนื้อหาต่อไป จากการศึกษาของผู้เขียนขอเสนอว่า หม่อมเจ้าสุภัทรดิศ ดิศกุล คือผู้นำทางความคิดที่สำคัญที่สุดของสำนักคิดนี้ พระองค์ทรงมีบทบาทไม่เฉพาะแค่ผลิตงานเขียนเท่านั้น แต่ยังเชื่อมโยงเครือข่ายไปสู่กรมศิลปากรและหน่วยงาน

ภาครัฐที่เกี่ยวข้องกับประวัติศาสตร์ ศิลปะ วัฒนธรรมของชาติมากมายตลอดพระชนม์ชีพ ดังนั้นในทัศนะผู้เขียน พระองค์คือภาพแทนที่ดีที่สุดที่สะท้อนสิ่งที่เรียกว่างานเขียน “สำนักศิลปากร”

พระองค์ทรงเป็นโอรสสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ประสูติเมื่อ พ.ศ. 2466 เมื่อเจริญชันษาทรงเข้าศึกษาที่คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ภายหลังสำเร็จการศึกษาใน พ.ศ. 2486 ทรงบรรจุเป็นข้าราชการกระทรวงศึกษาธิการ และต่อมาทรงย้ายไปทำงานเป็นหัวหน้าแผนกหอสมุดดำรงราชานุภาพในกรมศิลปากรเมื่อ พ.ศ. 2490[40] หลังจากนั้น 1 ปี เสด็จไปศึกษาต่อทางด้านประวัติศาสตร์ศิลปะและโบราณคดีทางเอเชียอาคเนย์ที่กรุงปารีส ประเทศฝรั่งเศส ภายใต้การแนะนำของ ยอร์ช เซเดส์ พระองค์ทรงเลือกศึกษาที่ “โรงเรียนลูฟร์” (Ecole Du Louvre) โดยมี ฟิลิปป์ สแตร์น (Philippe Stern) นักประวัติศาสตร์ศิลปะผู้มีชื่อเสียงในด้านการใช้ทฤษฎีวิวัฒนาการรูปแบบและลวดลายเป็นเครื่องมือในการกำหนดอายุสมัยงานศิลปะเป็นอาจารย์ที่ปรึกษา ซึ่งแนวทางนี้จะส่งอิทธิพลอย่างสำคัญต่องานเขียนของพระองค์ และการวางรากฐานวิชาชีพประวัติศาสตร์ศิลปะในสังคมไทยในเวลาต่อมา

หลังจากสำเร็จหลักสูตร 3 ปีของโรงเรียนลูฟร์ เสด็จไปศึกษาต่อระดับปริญญาเอกในสถาบันโบราณคดี (Institute Of Archaeology) มหาวิทยาลัยลอนดอนใน พ.ศ. 2494 อย่างไรก็ตามพระองค์ตัดสินพระทัยเสด็จกลับประเทศไทยเมื่อ พ.ศ. 2496 ก่อนที่จะสำเร็จการศึกษาระดับปริญญาเอก โดยทรงได้รับการบรรจุทำงานในกรมศิลปากร เป็นภัณฑารักษ์ในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร ระหว่าง พ.ศ. 2496-2507 ในช่วงเวลานี้ทรงรับหน้าที่ในการออกแบบจัดแสดงในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติที่สร้างขึ้นใหม่หลายแห่ง[41] ที่สำคัญคือเป็นผู้มีบทบาทสำคัญมากในการจัดแสดง “นิทรรศการศิลปกรรมไทย” ร่วมกับมหาวิทยาลัยอินเดียน่าใน พ.ศ. 2503

นอกจากงานในฐานะข้าราชการกรมศิลปากรแล้ว ในบทบาทอาจารย์ก็มีมาก โดยทรงช่วยวางรากฐานการสอนทางด้านประวัติศาสตร์ศิลปะและโบราณคดีขึ้นในโรงเรียนศิลปศึกษาของกรมศิลปากรร่วมกับ ชิน อยู่ดี ผู้เชี่ยวชาญทางด้านวิชาก่อนประวัติศาสตร์ ซึ่งต่อมาได้ขยายไปสู่การจัดตั้งคณะโบราณคดีขึ้นใน พ.ศ. 2498 อันเป็นจุดเริ่มต้นการสร้างความเป็นวิชาชีพประวัติศาสตร์ศิลปะในสังคมไทย โดยจุดเปลี่ยนสำคัญเกิดขึ้นใน พ.ศ. 2507 ที่ทรงย้ายไปดำรงตำแหน่งคณบดีคณะโบราณคดี (ทรงดำรงตำแหน่งนี้อยู่ถึง

11 ปี) ในช่วงเวลานี้ทรงมีส่วนอย่างสำคัญในการผลักดันการเรียนการสอนทางประวัติศาสตร์ศิลปะให้มีระบบแบบแผนทางวิชาการสมัยใหม่ และก่อตั้งภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะและหลักสูตรประวัติศาสตร์ศิลปะขึ้นในปี 2517 ซึ่งทำให้มีนักศึกษาในสาขาวิชานี้โดยตรงเป็นครั้งแรก และภายในเวลาไม่นานวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะก็ขยายไปยังมหาวิทยาลัยอีกหลายแห่งจนกลายเป็นวิชาชีพจนถึงปัจจุบัน[42]

งานเขียนยุคแรกของ หม่อมเจ้าสุภัทรดิศ ภายหลังจากที่ทรงโอนย้ายมาเป็นอาจารย์ที่คณะโบราณคดีสะท้อนให้เห็นถึงความพยายามอย่างชัดเจนที่จะวางรากฐานสาขาวิชานี้ให้เป็นศาสตร์ที่มีมาตรฐานทางวิชาการและวิชาชีพ[43] ที่น่าสนใจคือบทความที่ทรงนิยามความหมายของวิชาโบราณคดี โดยทรงอ้างอิงงานของ สจ๊วต ปิคคอต (Stuart Piggott) มาเป็นตัวแบบอ้างอิง[44] และยังทรงแปลเนื้อหาบางส่วนในบทแรกที่ว่าด้วย “ระเบียบวินัยแห่งวิชาโบราณคดี” (The Discipline of Archaeology) มาเผยแพร่แก่นักศึกษา ซึ่งเนื้อหาส่วนนี้เป็นการนิยามวิชาโบราณคดีว่าเป็นแขนงหนึ่งของสาขาวิชาประวัติศาตร์ที่มีระเบียบวิธีศึกษาเป็นวิทยาศาสตร์อย่างเคร่งครัด[45] ห่างกันไม่นานก็ทรงมีพระนิพนธ์ “หลักการค้นคว้าวิชาโบราณคดีสมัยประวัติศาสตร์” ในวารสาร “โบราณคดี” ฉบับปฐมฤกษ์ พ.ศ. 2509 โดยในบทความทรงจำแนกหลักฐานชนิดต่าง ๆ ที่ใช้ในการศึกษาทางประวัติศาสตร์ศิลปะและโบราณคดีออกเป็น 3 อันดับตามความน่าเชื่อถือ หลักฐานอันดับแรกที่น่าเชื่อถือที่สุดคือ โบราณ-วัตถุสถาน จารึก และจดหมายเหตุ ที่สร้างหรือเขียนขึ้นร่วมสมัยกับเหตุการณ์นั้น ๆ อันดับสองคือตำนานหรือจดหมายเหตุพื้นเมืองต่าง ๆ ที่แต่งขึ้นหลังเหตุการณ์หลายร้อยปีที่มีความน่าเชื่อถือน้อยลง และอันดับสามที่น่าเชื่อถือน้อยสุดคือหนังสือต่าง ๆ ที่ถูกเขียนขึ้นในสมัยปัจจุบัน ในแต่ละประเภททรงอธิบายในรายละเอียดด้วยว่าควรใช้หลักฐานเหล่านี้อย่างไร[46] บทความทั้งสองชิ้นนี้คืองานเขียนนำร่องที่สำคัญของการเปลี่ยนผ่านสู่ความเป็นวิชาชีพและวิชาการของศาสตร์ด้านนี้ในสังคมไทย

นอกจากนี้พระองค์ยังทรงเป็นผู้นำในการใช้ทฤษฎีทางประวัติศาสตร์ศิลปะและโบราณคดีที่ทันสมัยในโลกวิชาการขณะนั้นเข้ามาเป็นเครื่องมือในการศึกษาอย่างใหม่ โดยทฤษฎีสำคัญของสำนักนี้คือ “ทฤษฎีวิวัฒนาการรูปแบบและลวดลาย” ของ ฟิลิปป์ สแตร์น อดีตภัณฑารักษ์พิพิธภัณฑ์กีเมต์ (Guimet Museum) และศาสตราจารย์ที่โรงเรียนลูฟท์ ซึ่งเป็นวิธีการพิจารณาวิวัฒนาการลวดลายหลายชนิด โดยนำมาเทียบเคียงทดสอบกันว่าลวดลายแบบใดควรมา

ก่อน ลวดลายใดมาทีหลัง จนทุกอย่างถูกต้องสอดคล้องกัน จากนั้นก็นำสายวิวัฒนาการที่วิเคราะห์ดังกล่าวไปเทียบเคียงเข้ากับลวดลายที่ทราบอายุสมัยที่ชัดเจนในจารึกหรือจดหมายเหตุที่เชื่อถือได้ ก็จะทำให้เราสามารถวิเคราะห์อายุสมัยของลวดลายอื่นที่ไม่มีจารึกระบุเอาไว้ได้อย่างน่าเชื่อถือ[47] ซึ่งวิธีการนี้ ฟิลิปป์ สแตร์น ได้นำไปใช้จนสามารถปรับเปลี่ยนอายุเวลาของศิลปะขอม, จาม, และศิลปะอมราวดีของอินเดียได้อย่างถูกต้องมากขึ้นจนเป็นที่ยอมรับกว้างขวางในระดับสากล ในฐานะที่เป็นกระบวนการวิเคราะห์อย่างเป็นวิทยาศาสตร์ที่น่าเชื่อถือ ซึ่งหม่อมเจ้าสุภัทรดิศได้ทรงนำมาสอนให้แก่นักศึกษา และทดลองใช้ในการวิเคราะห์จัดแบ่งยุคสมัยให้แก่เทวรูปสัมฤทธิ์สมัยสุโขทัย ซึ่งต่อมาได้กลายเป็นแนวทางสำคัญของงานเขียนสำนักศิลปากร[48]

การสร้างความเป็นวิชาการผ่านการใช้ทฤษฎีอย่างจริงจังยังถูกนำเสนอผ่านงานพระนิพนธ์แปลของพระองค์ด้วย ผู้สนใจศึกษางานของ หม่อมเจ้าสุภัทรดิศ ย่อมทราบดีว่า นอกจากงานที่ทรงศึกษาวิจัยด้วยพระองค์เองแล้ว ยังมีพระนิพนธ์แปลเป็นจำนวนมาก ทั้งแบบที่ทรงแปลบรรทัดต่อบรรทัดและแบบสรุปใจความสำคัญมาเรียงร้อยใหม่ผสมเข้ากับข้อเสนอของพระองค์เอง (แบบหลังมีเป็นจำนวนมากที่สุด) เช่น ประติมากรรมขอม[49] ทรงแปลจากงานของ ชองส์ บวสเซอลีเย่ร์, วิวัฒนาการศิลปะอินเดียแบบอมราวดี[50] ทรงแปลจากงานของ ฟิลิปป์ สแตร์น, ศาสนาพราหมณ์ในอาณาจักรขอม[51] ทรงแปลจากงานของ กมเลศวร ภัฏฏาจารย์ (Kamaleswar Bhattacharya), ประวัติเมืองพระนคร (Angkor) ของขอม[52] ทรงแปลจากงานของ มาดแลน จีโต (Madeleine Giteau) ฯลฯ ซึ่งจะว่ากันตามจริงแล้วงานพระนิพนธ์แปลถือเป็นงานเขียนกลุ่มใหญ่ที่สุดของพระองค์ก็ว่าได้ และแม้จะมิใช่พระนิพนธ์โดยตรง แต่ก็ต้องถือว่างานแปลกลุ่มนี้มีคุณูปการมาก ไม่เฉพาะแค่ในเชิงเนื้อหาความรู้ที่นำเสนอทฤษฎีสำคัญในยุคสมัยนั้นเข้ามาสู่โลกวิชาการประวัติศาสตร์ศิลปะภาษาไทยเท่านั้น แต่ที่สำคัญนอกเหนือไปจากเนื้อหาคือการวางมาตรฐานรูปแบบงานเขียนทางวิชาการให้เกิดขึ้นในสังคมไทยในช่วงเปลี่ยนผ่านสู่ความเป็นวิชาชีพ ไม่ว่าจะเป็นการใช้ทฤษฎี การวิเคราะห์หลักฐาน ไปจนถึงรายละเอียดเล็กน้อย เช่นวิธีการอ้างอิงหรือการใส่เชิงอรรถ ฯลฯ

การสร้างลักษณะที่ดูเป็นวิชาการมากขึ้นจำเป็นจะต้องมีพื้นที่แบบวิชาการที่เรียกว่า “วารสารวิชาการ” ไปพร้อมกัน ทั้งเพื่อเป็นเวทีในการนำเสนองานของสำนักศิลปากร และเป็นสัญลักษณ์ของความเป็นวิชาชีพในตัวของมันเอง หม่อมเจ้าสุภัทรดิศน่าจะทรงตระหนักถึงประเด็นนี้เป็นอย่างดี ดังจะเห็นได้จาก

การเข้าไปเกี่ยวข้องกับการผลิตวารสารวิชาการด้วยกันอย่างน้อย 2 เล่มที่สำคัญ เล่มแรกชื่อ “โบราณคดี” เริ่มตีพิมพ์ พ.ศ. 2509 หลังจากที่ทรงโอนย้ายมาเป็นอาจารย์ประจำที่ศิลปากรเพียงราว 2 ปี และทรงรับเป็นบรรณาธิการด้วยพระองค์เองจนถึง พ.ศ. 2518 อีกฉบับคือ “วารสารมหาวิทยาลัยศิลปากร” ตีพิมพ์ฉบับแรก พ.ศ. 2520 ซึ่งวารสารทั้ง 2 ฉบับนี้มีลักษณะรูปแบบของ “วารสารวิชาการ” ทางประวัติศาสตร์ศิลปะและโบราณคดีที่เข้มข้นมาก[53] ยิ่งหากมองเปรียบกับ “วารสารศิลปากร” ของกรมศิลปากร (เริ่มตีพิมพ์ฉบับแรก พ.ศ. 2478) ยิ่งเห็นความต่างอย่างชัดเจน ในขณะที่วารสารศิลปากรยุคทศวรรษ 2470-2480 โครงสร้างบทความมักประกอบไปด้วย 4 ส่วนหลัก ๆ คือ รายงานผลงานกรมศิลปากรที่ดำเนินไปในแต่ละรอบปี, บทละครประวัติศาสตร์ของหลวงวิจิตรวาทการ, เพลงประกอบละครประวัติศาสตร์, และบทความวิชาการ ซึ่งในส่วนบทความวิชาการมีสัดส่วนน้อยมาก และถึงแม้ว่าวารสารศิลปากรจะปรับตัวให้ดูเป็นวิชาการขึ้นหลังทศวรรษ 2490 แต่โครงสร้างและภาพลักษณ์วารสารก็ยังดูเป็นรายงานผลงานกรมศิลปากรมากอยู่นั่นเอง[54] วารสาร “โบราณคดี” เกือบทั้งเล่มคือบทความวิชาการทั้งที่แปลจากภาษาต่างประเทศ และเปิดพื้นที่ให้นักประวัติศาสตร์ศิลปะไทยได้ตีพิมพ์งานในเชิงรูปแบบวารสาร ทรงวางโครงสร้างคณะบรรณาธิการตามแบบแผนวารสารวิชาการสมัยใหม่ มีบทคัดย่อภาษาอังกฤษ (วารสารมหาวิทยาลัยศิลปากร) และเชิงอรรถทางวิชาการ ซึ่งทั้งหมดคือการวางรากฐานและภาพลักษณ์ที่สำคัญต่อการสร้างความเป็นวิชาการให้เกิดขึ้น

ต่อมาใน พ.ศ. 2519 ทรงย้ายไปดำรงตำแหน่งคณบดีบัณฑิตวิทยาลัย และต่อด้วยตำแหน่งอธิการบดีใน พ.ศ. 2525 จนถึง พ.ศ. 2529 ซึ่งอาจกล่าวได้ว่าในช่วงนี้ได้ทรงก้าวขึ้นมาเป็นศูนย์กลางของเครือข่ายนักวิชาการทางด้านประวัติศาสตร์ศิลปะไทยที่กว้างขวางมากที่สุด ทั้งในระดับประเทศและระดับสากล และคงจะไม่เกินเลยไปนักที่จะพูดว่าในช่วงทศวรรษที่ 2520 สิ่งที่เรียกว่า “สำนักศิลปากร” ได้ลงหลักปักฐานอย่างมั่นคงและมีอิทธิพลสูงยิ่งต่อสังคมไทย[55]

สำนักศิลปากรกับข้อเสนอว่าด้วย “ชาตินิยมสายกลาง”

ในหัวข้อที่ผ่านมาเราอภิปรายถึงการเกิดขึ้นของ “สำนักศิลปากร” มาโดยละเอียดแล้ว ในหัวข้อนี้เราจะมาวิเคราะห์ถึงงานเขียนของสำนักนี้ว่ามีสาระ

สำคัญอะไรบ้าง และดังที่เกริ่นเอาไว้เมื่อตอนต้นของบทนี้แล้วว่าเมื่อสิ้นสุดสงครามโลกครั้งที่ 2 ได้ทำให้แนวคิดชาตินิยมไทยตามโครงการสถาปนา “มหาอาณาจักรไทย” ต้องพังทลายลง และนำมาสู่การทบทวนค้นหาว่าประเทศไทยควรจะกำหนดตัวตนหรือความเป็นไทยอย่างไรกันแน่ในโลกยุคสงครามเย็น ชาตินิยมรูปแบบใดที่รัฐไทยควรสร้างขึ้นใหม่เพื่อตอบสนองต่อบริบทใหม่ที่ทุกอย่างนั้นดูแตกต่างออกไปอย่างสิ้นเชิง ซึ่งจากการศึกษาของผู้เขียนทำให้พบว่าหากเราจะเข้าใจชาตินิยมไทยในยุคนี้ควรต้องทำความเข้าใจข้อเสนอและข้อถกเถียงว่าด้วย “ชาตินิยมที่แท้จริง” (genuine nationalism) ของสหรัฐในยุคต้นสงครามเย็นเป็นส่วนประกอบ

“ชาตินิยมที่แท้จริง” คืออะไร เราอาจต้องเริ่มต้นด้วยการพิจารณาสถานการณ์การเมืองในภาพรวมระดับโลกเป็นลำดับแรก เป็นที่ทราบดีอยู่แล้วว่าแรงผลักสำคัญที่สุดอย่างหนึ่งของสงครามโลกครั้งที่ 2 ก็คือแนวคิดชาตินิยมสุดโต่งที่เน้นทัศนะแบบเชื้อชาตินิยม ความคิดดังกล่าวทำให้เกิดการฆ่าล้างเผ่าพันธุ์มนุษย์ไปหลายสิบล้านคนตลอดช่วงสงคราม ดังนั้นโลกยุคหลังสงครามไม่ว่าจะมีอุดมการณ์ทางการเมืองแบบโลกเสรีแบบสหรัฐ หรือคอมมิวนิสต์แบบสหภาพโซเวียตต่างก็ปฏิเสธชาตินิยมแบบเชื้อชาตินิยม และถือเป็นภัยคุกคามที่สำคัญอย่างหนึ่งของโลกยุคหลังสงคราม

ประเด็นต่อไปคือการพิจารณาสถานการณ์การเมืองในระดับภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ สถานการณ์ยุคต้นสงครามเย็นในภูมิภาคอินโดจีนในช่วงแรก เป็นที่ทราบกันว่าสหรัฐเลือกนโยบาย “ต่อต้านอาณานิคม” และเน้นนโยบายเป็นกลางไม่เข้าแทรกแซงสถานการณ์การเมืองในภูมิภาคนี้ แต่ภายหลังจากสถานการณ์คอมมิวนิสต์ในภูมิภาคขยายตัว จีนกลายเป็นคอมมิวนิสต์ใน พ.ศ. 2492 และเกิดสงครามเกาหลีใน พ.ศ. 2493 และตามมาด้วยกระแสชาตินิยมเรียกร้องเอกราชเกิดขึ้นอย่างกว้างขวางในภูมิภาค โดยเฉพาะอย่างยิ่งคือขบวนการชาตินิยมเวียดนามที่ต้องการเรียกร้องเอกราชจากเจ้าอาณานิคมฝรั่งเศส ซึ่งหากมองภายใต้นโยบายที่เป็นกลางและต่อต้านอาณานิคมของสหรัฐในยุคแรก สหรัฐก็ควรวางเฉยหรือสนับสนุนขบวนการต่อสู้เพื่อประกาศเอกราชของเวียดนามจากฝรั่งเศส แต่เมื่อสหรัฐมองมาที่ขบวนการชาตินิยมเวียดนาม สหรัฐพบว่าเป็นขบวนการชาตินิยมที่ขับเคลื่อนภายใต้ลัทธิคอมมิวนิสต์ ซึ่งสหรัฐไม่อาจยอมรับได้ ดังนั้นจึงเป็นที่มาที่ทำให้สหรัฐเปลี่ยนนโยบายของตนที่มีต่อภูมิภาคนี้โดยเริ่มเข้าแทรกแซงทางการเมืองโดยตรง[56] และเปลี่ยนนโยบายจากที่เคยสนับสนุนชาตินิยมที่ต่อต้านอาณานิคมมาสู่การช่วยเหลือ

เจ้าอาณานิคมฝรั่งเศสในการปกครองเวียดนามต่อไป และหันมาปฏิเสธขบวนการชาตินิยมที่อาจจะนำไปสู่การปฏิวัติมวลชนเปลี่ยนประเทศไปสู่คอมมิวนิสต์ทั้งในเวียดนามและในประเทศต่าง ๆ[57] ปรากฏการณ์ดังกล่าวทำให้สหรัฐนอกจากจะปฏิเสธชาตินิยมแบบเชื้อชาตินิยม ยังปฏิเสธชาตินิยมที่มีลัทธิคอมมิวนิสต์อยู่เบื้องหลังในเวลาเดียวกัน

อย่างไรก็ตามในโลกสมัยใหม่ที่ชาตินิยมได้กลายเป็นธรรมชาติพื้นฐานของการก่อตัวของรัฐเป็นที่เรียบร้อยแล้ว และไม่อาจปฏิเสธกระแสความคิดดังกล่าวได้ ดังนั้นสหรัฐจึงหาทางออกตามแบบที่ ดีน อคีสัน (Dean Acheson) รัฐมนตรีกระทรวงการต่างประเทศสหรัฐในรัฐบาลของประธานาธิบดี แฮรี่ ทรูแมน (Harry S. Truman) ได้กำหนดขึ้น นั่นก็คือการนิยามสิ่งที่เรียกว่า “ชาตินิยมที่แท้จริง”[58] ขึ้นมา โดยมีองค์ประกอบที่สำคัญคือ ต้องเป็นชาตินิยมที่ “ไม่สุดโต่ง” (moderate) ไม่ขวาจัดแบบนาซีและฟาสซิสต์ในช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2, เป็นขบวนการชาตินิยมที่สนับสนุนและอยู่ฝ่ายเดียวกับโลกตะวันตก (pro-Western nationalist movement) และเป็นชาตินิยมประชาธิปไตย (democratic nationalism) ที่ต่อต้านคอมมิวนิสต์[59] โดยสหรัฐจัดวางสถานะของขบวนการ “ชาตินิยมสุดโต่ง” (ขวาจัด) และ “คอมมิวนิสต์” (ซ้ายจัด) ให้มีสถานะเป็นภัยคุกคามต่อระเบียบโลกในระดับเดียวกัน[60]

ควรกล่าวไว้ก่อนว่าเมื่อพิจารณาข้อเท็จจริงในแง่นี้ “ชาตินิยมที่แท้จริง” หากจะนิยามให้เห็นภาพที่เหมาะสมกว่า ผู้เขียนคิดว่าเราควรเรียกมันว่าเป็น “ชาตินิยมสายกลาง” (moderate nationalism) มากกว่าที่จะใช้คำว่า “ชาตินิยมที่แท้จริง” ซึ่งเป็นคำที่มีปัญหาและเต็มไปด้วยอคติทางการเมืองแบบโลกเสรีที่ต้องการชี้ถูกชี้ผิดว่าอะไรคือสิ่งที่ถูกต้องตลอดเวลา ส่วนการใช้คำว่า “ชาตินิยมสายกลาง” นั้นเป็นคำที่แสดงแนวคิดที่ตั้งอยู่บนแนวคิดที่แตกต่างกันระหว่างสองฝั่งมากกว่า แน่นอนคำนี้ก็ยังให้ภาพที่มีปัญหาไม่น้อย เป็นปัญหาของการใช้คำที่ทำให้รู้สึกว่าสิ่งนี้เป็นข้อเสนอแบบทางสายกลางที่ไม่สุดโต่งเกินไป ซึ่งก็ยังให้ภาพที่ดูดีเกินจริงไปมากอยู่ อย่างไรก็ตามผู้เขียนเห็นว่าคำนี้แม้มีปัญหาแต่ก็ไม่มากเท่ากับคำแรก

เมื่อพิจารณาปรากฏการณ์ข้างต้นและย้อนกลับมาพิจารณาบริบทของสังคมไทยภายใต้ร่มเงาสหรัฐยุคสมัยนั้น ผู้เขียนจึงขอเสนอว่าแนวคิดว่า “ชาตินิยมสายกลาง” (“ชาตินิยมที่แท้จริง” ตามที่ ดีน อคีสัน กำหนด) คือกรอบความคิดที่จะเข้ามามีผลต่อการกำหนดนิยามตัวตนความเป็นไทยอย่างใหม่ในยุคต้นสงครามเย็น โดยมีงานเขียนประวัติศาสตร์ศิลปะสำนักศิลปากร

เข้ามาทำหน้าที่ในการประกอบสร้างความหมายดังกล่าวภายใต้เงื่อนไขภายในของสังคมไทย

สำนักศิลปากร กับ กระแสความคิดศิลปะแบบเชื้อชาตินิยม

เป็นที่ทราบดีว่างานเขียนประวัติศาสตร์ศิลปะทศวรรษ 2480 พยายามอย่างยิ่งที่จะขยายเพดานความเก่าแก่ของชนชาติไทยให้ถอยกลับไปไกลหลายพันปีก่อน และขยายอาณาจักรไทยกว้างไกลไปจนถึงเทือกเขาอัลไต, จีนตอนใต้, และครอบคลุมอาณาบริเวณเกือบทั้งหมดของแหลมอินโดจีน ด้วยทัศนะเช่นนี้ โบราณวัตถุสถานทั้งหลายในขอบเขตมหาอาณาจักรไทยจึงถูกอธิบายให้เป็นผลงานการสร้างสรรค์ของคนไทย ซึ่งแนวคิดดังกล่าวยังได้รับการสืบทอดต่อมาในช่วงทศวรรษที่ 2490 เช่นการปรากฏขึ้นของข้อเสนอว่า จิ๋นซีฮ่องเต้ มีเชื้อสายเป็นเผ่าไทยเดิม และกำแพงเมืองจีนคือผลงานก่อสร้างของคนไทยมิใช่ของคนจีน[61] หรือข้อเสนอว่าศิลปะทวารวดีนั้นหากมองไปที่ใบหน้าพระพุทธรูปจะแสดงถึงเค้าโครงของใบหน้าของชนชาติไทยอย่างชัดเจน ดังนั้นศิลปะทวารวดีจึงถูกสร้างขึ้นโดยคนไทยมิใช่มอญ[62] หรือแม้กระทั่งการอธิบายว่าภาพจำหลักหินอันโด่งดังที่ปราสาทนครวัดที่มีจารึกว่า “กองทัพเสียมกุก” นั้นก็เป็นฝีมือของคนไทยไม่ใช่ขอม[63] และไปไกลจนถึงข้อเสนอที่ว่า “ขอม” คือชนชาติที่สูญหายไปแล้วซึ่งไม่ใช่ “เขมร” ในปัจจุบัน การอธิบายเช่นนี้ก็เพื่อที่จะบอกว่าปราสาทหินทั้งหลายนั้นไม่ใช่ของคนเขมร ฯลฯ ตัวอย่างทั้งหมดนี้คือการอธิบายเพื่อแสดงให้เห็นว่าชนชาติไทยนั้นเก่าแก่และยิ่งใหญ่ที่สุดในภูมิภาค และเป็นการอธิบายศิลปะบนรากเหง้าทางอุดมการณ์แบบมหาอาณาจักรไทยที่ยังคงมีพลังตกค้างข้ามยุคสมัยมาจนถึงยุคต้นสงครามเย็น แต่งานเขียนของ หม่อมเจ้าสุภัทรดิศ ได้เข้ามาปฏิเสธแนวคิดดังกล่าวอย่างชัดเจน โดยในบทความเรื่อง “หลักการค้นคว้าวิชาโบราณคดีสมัยประวัติศาสตร์” ตีพิมพ์ในวารสาร “โบราณคดี” ทรงอธิบายในประเด็นนี้อย่างตรงไปตรงมาว่า

> ภาษาพื้นเมืองที่ใช้ในจารึกจึงสำคัญมากเพราะเป็นเครื่องส่อให้เห็นว่าในขณะนั้นประชาชนที่อยู่ในท้องถิ่นที่ค้นพบจารึกเหล่านั้นส่วนใหญ่พูดภาษาอะไร และด้วยเหตุนี้เองนักปราชญ์หลายท่านจึงลงความเห็นว่าประชาชนแห่งอาณาจักรทวารวดีเป็นมอญ เพราะเหตุว่าได้ค้นพบศิลาจารึกภาษามอญโบราณ...การที่จะใช้ตำนานหรือจดหมายเหตุที่แต่งขึ้นในสมัยหลังอ้างว่าประชาชนในอาณาจักรทวารวดีและ

> หริภุญชัยเป็นไทยนั้น หาเป็นการเพียงพอที่จะลบล้างหลักฐานอันดับ ๑ คือจารึกได้ไม่...เรื่องอำนาจของขอมที่แผ่เข้ามาปกครองดินแดนที่เป็นภาคตะวันออกเฉียงเหนือและภาคกลางของประเทศไทย ตั้งแต่ต้นพุทธศตวรรษที่ ๑๘ นั้น เรื่องนี้ข้าพเจ้าเห็นว่าไม่มีทางที่จะโต้แย้งให้เห็นเป็นอย่างอื่นไปได้...ก็เมื่อหลักฐานทั้งทางด้านจารึกและโบราณ-วัตถุสถานอันเป็นลำดับ ๑ ทั้งสิ้นรับรองต้องกันอย่างมั่นคงเช่นนี้แล้ว จะไม่ให้เชื่อถือว่าขณะนั้นอำนาจของขอมได้แผ่เข้ามาในประเทศไทยอย่างไรได้...คำว่า “ขอม” และ “เขมร” นั้น ข้าพเจ้าเห็นว่ามีความหมายเท่ากับคำว่า “สยาม” กับ “ไทย” นั้นเอง คือคำว่า “ขอม” เป็นคำที่ชนชาติอื่นโดยเฉพาะชนชาติไทยใช้เรียก ส่วนคำว่า “เขมร” นั้น เป็นคำที่เขาเรียกตัวของเขาเอง จนปัจจุบันนี้ข้าพเจ้าก็ยังไม่เห็นมีท่านผู้ใดสามารถใช้หลักฐานอันดับ ๑ เป็นต้นว่าจารึกมายืนยันได้เลยว่า “ขอม” กับ “เขมร” นั้นเป็นคนละเชื้อชาติ[64]

ตัวอย่างนี้แสดงให้เห็นว่าด้านหนึ่งแม้จะไม่ทรงยอมเลิกใช้คำว่า “ศิลปะลพบุรี” (ซึ่งเป็นประเด็นที่ถูกโจมตีมากจากนักวิชาการฝ่ายก้าวหน้า) แต่ก็ไม่ทรงยอมที่จะไปไกลขนาดที่จะไม่ยอมรับการมีอยู่ของศิลปะเขมรในดินแดนไทยเลยเช่นกัน และแม้ว่าข้อเขียนของพระองค์คืองานเขียนแนวทางชาตินิยมอย่างแน่นอน แต่ก็เป็นชาตินิยมที่ไม่สุดโต่งขนาดอ้างความเก่าแก่ของชนชาติไทยผ่านศิลปะทวารวดีด้วยวิธีการสังเกตใบหน้าว่าคล้ายคนไทยปัจจุบัน และจากงานพระนิพนธ์หลายชิ้นเราจะเห็นว่าทรงแย้งความเห็นนักวิชาการหลายท่านที่มักชอบยกให้งานศิลปะโบราณในประเทศไทยทุกอย่างล้วนสร้างด้วยคนไทยอยู่เสมอ ๆ เช่นในบทบรรณาธิการวารสาร “โบราณคดี” พ.ศ. 2511 ที่มีพระนิพนธ์ว่า

> หลายครั้งที่เราได้ยินว่า นั้นเป็นของไทยโดยแท้ นี้เป็นของไทยคิดขึ้นมาเอง โน้นเป็นของคนไทยมีมาตั้งแต่ดึกดำบรรพ์ คำกล่าวดังนี้บางครั้งก็ผิด เพราะหลายสิ่งเหล่านั้นเรารับแบบอย่างมาจากอินเดีย บ้างจีนบ้าง สิ่งเหล่านี้เป็นธรรมดา แต่เมื่อเกิดความเชื่ออย่างฝังหัวว่าโน่นก็ไทย นี่ก็ไทย แทนที่จะเกิดคุณประโยชน์ก็กลับจะเป็นโทษเสียอีก[65]

ในบทความของ ปรีดา ศรีชลาลัย เรื่อง “ข้อปลีกย่อยเกี่ยวกับโบราณคดีไทย” ซึ่งตีพิมพ์เป็นหลายตอนลงวารสาร “โบราณคดี” ระหว่าง พ.ศ. 2509-2510 มีใจความสำคัญคือเพื่อพิสูจน์ว่าชนชาติไทยได้ลงมาอยู่ในแหลมอินโดจีนเป็นชนชาติแรกก่อนชาติอื่นทั้งหมด ซึ่งหม่อมเจ้าสุภัทรดิศทรง

ไม่เห็นด้วยและอธิบายแย้งด้วยความรู้ทางประวัติศาสตร์ศิลปะเพื่อชี้ให้เห็นว่าไม่จริง[66] การตอบของพระองค์มีท่วงทำนองชัดเจนที่ยอมรับการเข้ามาอาศัยอยู่ในดินแดนแถบนี้ของคนชนชาติต่าง ๆ ก่อนหน้าคนไทย และเมื่อคนไทยมีอำนาจเหนือดินแดนประเทศไทยปัจจุบันแล้ว งานศิลปะที่สร้างขึ้นก็ยังมีลักษณะผสมผสานรูปแบบศิลปะจากหลากหลายชาติจนเข้ามาเป็นไทย[67]

กรณีที่น่าสนใจที่สุดคือ ประเด็นคนไทยมาจากเทือกเขาอัลไตนั้น น่าสังเกตว่าวารสาร “โบราณคดี” แทบจะเป็นฉบับแรก ๆ ที่เริ่มเสนอให้กระทรวงศึกษาธิการพิจารณาทบทวนทฤษฎีนี้ โดยในฉบับ พ.ศ. 2520 หน้าปกวารสารโปรยตัวอักษรขนาดใหญ่ว่า *“รายงานขุดค้นที่อัลไต: ไม่มีข่าวจากคนไทยในอาณาจักรอ้ายลาว”* พร้อมทั้งลงบทความแปลรายงานการขุดค้นบริเวณเทือกเขาอัลไตของ เอ็ม. ไอ. อทาโมนอฟ (M. I. Artamonov) ที่แสดงว่าอัลไตมิได้มีความสัมพันธ์อะไรกับคนไทยแต่อย่างใด[68] แม้บรรณาธิการในยุคสมัยนี้ได้เปลี่ยนจากหม่อมเจ้าสุภัทรดิศมาเป็นประทีป ชุมพล แล้วก็ตาม แต่พระองค์ก็ยังทรงเป็นที่ปรึกษาและมีบทความตีพิมพ์อยู่เสมอ ซึ่งเป็นไปไม่ได้เลยที่จะไม่ทรงรับทราบการเล่นประเด็นนี้สู่สาธารณะ ทฤษฎีว่าด้วยอาณาจักรน่านเจ้าก็เป็นอีกตัวอย่างที่เกิดความเปลี่ยนแปลง โดยในหนังสือ “ศิลปสุโขทัย” ของพระองค์มีพระนิพนธ์ไว้ว่า

> เชื่อกันว่าชนชาติไทยคงอพยพลงมาจากภาคตะวันออกเฉียงใต้ของประเทศจีน...อย่างไรก็ดีประวัติศาสตร์ตอนนี้ยังไม่อาจทราบได้อย่างแน่นอน เพราะส่วนใหญ่ปรากฏอยู่ในตำนานพื้นเมืองและนิยายซึ่งเขียนขึ้นในชั้นหลังเป็นพื้น[69]

และในบันทึกฉบับหนึ่งที่เก็บรักษาอยู่ที่ห้องสมุด ศ. มจ. สุภัทรดิศ ดิศกุล ได้ทรงอ้างถึงงานของนักวิชาการต่างชาติเอาไว้ว่า “ชนชาติไทยลงมาจากทางตอนใต้ของประเทศจีน แต่ลงมาจากทิศตะวันออกเฉียงใต้ของประเทศจีน และอาณาจักรน่านเจ้านั้นไม่ใช่ของชนชาติไทย”[70]

ทัศนะที่เปลี่ยนไปต่ออาณาจักรน่านเจ้าเป็นอีกตัวชี้วัดหนึ่งของกระแสชาตินิยมสายกลางซึ่งมิได้พบเพียงแค่ในงานเขียนประวัติศาสตร์ศิลปะ สายชล สัตยานุรักษ์ เสนอว่าทศวรรษที่ 2500 พระยาอนุมานราชธน เมื่อกล่าวถึงน่านเจ้าก็มิได้มุ่งปลุกเร้าความรู้สึกชาตินิยมในลักษณะที่เน้นย้ำว่าเป็นอาณาจักรของคนเชื้อชาติไทยแบบในทศวรรษ 2480 อีกต่อไป[71] แน่นอนว่าสำนักศิลปากรโดยหม่อมเจ้าสุภัทรดิศนั้นยังทรงเชื่อว่าคนไทยเพิ่งอพยพเคลื่อนย้ายมาสู่

ดินแดนไทยและประกาศเอกราชจากขอมเมื่อราว พ.ศ. 1600 เป็นต้นมา[72] แต่พระองค์แทบไม่เคยมีพระนิพนธ์ที่พูดถึงอาณาจักรไทยที่ยิ่งใหญ่ดั้งเดิมในจีนตามแบบทฤษฎีมหาอาณาจักรไทยเลย ด้วยตัวอย่างที่ยกมาทำให้เราพอจะมองเห็นได้ว่า งานเขียนประวัติศาสตร์ศิลปะสำนักศิลปากรในด้านหนึ่งเป็นงานที่เกิดขึ้นโดยมีลักษณะที่ไม่เห็นด้วยกับความคิดชาตินิยมสุดโต่งตามแบบทศวรรษที่ 2480

สำนักศิลปากร กับ กระแสศิลปะเพื่อชีวิตของฝ่ายซ้ายไทย

อย่างไรก็ตามสำนักศิลปากรก็มิได้มีแต่ด้านที่ต่อสู้กับกระแสชาตินิยมฝ่ายขวาที่เน้นประเด็นเรื่องเชื้อชาตินิยมเพียงอย่างเดียว กระแสความคิดการอธิบายประวัติศาสตร์ศิลปะแบบฝ่ายซ้ายก็เป็นอีกแนวคิดที่สำนักศิลปากรไม่เห็นด้วยอย่างมากเช่นกัน

ใน พ.ศ. 2518 หม่อมเจ้าสุภัทรดิศ ตีพิมพ์พระนิพนธ์แปลเรื่อง “อดีตรับใช้ปัจจุบัน จีนคอมมิวนิสต์มองวิชาโบราณคดีอย่างไร” ซึ่งเนื้อหาภายในพูดถึงการทำงานโบราณคดีของจีนที่มีแนวโน้มที่จะใช้การค้นพบหลักฐานใหม่ ๆ มาตีความเพื่อสนับสนุนอุดมการณ์คอมมิวนิสต์ที่มากเกินหลักวิชาการ โดยในบทความตอนหนึ่งกล่าวว่า นักโบราณคดีจีนชอบที่จะเน้นอธิบายการขุดพบวัตถุทางวัฒนธรรมว่าเป็นสัญลักษณ์ที่แสดงให้เห็นว่าประชาชนทั้งชายและหญิงชั้นสามัญของประเทศจีนเป็นผู้ที่มีการสร้างสรรค์และเต็มไปด้วยพลัง และพร้อมกันนั้นก็แสดงนัยยะสื่อไปถึงชนชั้นปกครองในอดีตว่าชอบแย่งผลงานของราษฎรสามัญไปขยายความถึงความสำเร็จและอำนาจบารมีของตนจนเกินความเป็นจริง หรือการกล่าวอ้างการค้นพบทางโบราณคดีอีกกรณีหนึ่งที่พบว่าการเผาหนังสือในสมัยจิ๋นซี ที่แท้จริงนั้นเป็นการเผาเฉพาะหนังสือตามแนวปรัชญาขงจื้อเท่านั้น ส่วนหนังสือในสกุลปรัชญาอื่นไม่ถูกเผาไปด้วย ซึ่งการอธิบายแบบนี้สอดคล้องกับนโยบายรัฐบาลคอมมิวนิสต์ในช่วงดังกล่าวที่กำลังรณรงค์ต่อต้านแนวคิดแบบขงจื้อว่าไม่ดี โดยอาศัยอดีตมาเป็นการสร้างความชอบธรรมให้แก่ปัจจุบัน[73] ซึ่งการกระทำของนักโบราณคดีจีนเช่นนี้ หม่อมเจ้าสุภัทรดิศ ทรงสรุปเอาไว้ท้ายบทความว่า

> ๑. วิชาโบราณคดีเป็นวิชาที่สำคัญแม้ในประเทศที่ปกครองด้วยระบอบคอมมิวนิสต์ ๒. การเมืองอาจผันแปรความรู้ทางวิชาการได้เสมอ

> หากมีผู้ต้องการ ๓. ถ้าไม่มีชนชั้นศักดินาในอดีตแล้วไซร้ โบราณวัตถุที่งดงามเหล่านั้นจะเกิดขึ้นได้อย่างไร[74]

บทความนี้ตีพิมพ์ในเดือนธันวาคม พ.ศ. 2518 ซึ่งเป็นช่วงเวลาที่กระแสคอมมิวนิสต์ในสังคมไทยกำลังแหลมคมที่สุด ดังนั้นบทความวิชาการโดย “นักวิชาการ” ที่พยายามชี้ให้เห็นว่าคอมมิวนิสต์จีนนั้นทำได้ทุกอย่าง แม้กระทั่งบิดเบือนหลักวิชาการจึงเป็นปฏิบัติการทางการเมืองวัฒนธรรมรูปแบบหนึ่ง และ “การสร้าง (ภาพ) ความเป็นวิชาการและวิชาชีพ” ในยุคนี้ของสำนักศิลปากรจึงแยกไม่ได้จากการเป็นเครื่องมือทางวัฒนธรรมในยุคต้นสงครามเย็นระหว่างโลกเสรี ที่เสนอภาพของการยึดมั่นในวิชาการด้วยระเบียบวิธีทางวิทยาศาสตร์ที่เป็นอิสระ ปราศจากอคติกับคอมมิวนิสต์ที่บิดเบือนความจริงทุกอย่างเพียงเพื่อผลประโยชน์การเมือง

แต่ในความเป็นจริง หากเราพิจารณางานเขียนสำนักศิลปากรให้ถึงที่สุดก็จะพบว่าเป็นงานเขียนที่มิได้ยึดมั่นต่อความเป็นวิชาการในฐานะหลักการสูงสุดของวิชาชีพแต่อย่างใด ยิ่งหากความจริงนั้นนำไปสู่การสั่นคลอนความมั่นคงของชาติและอุดมการณ์ชาตินิยมกระแสหลักที่รัฐไทยปลูกฝังไว้ งานเขียนสำนักนี้ก็พร้อมจะงดเว้นหลักการทางวิชาการเช่นกัน ข้อความในจดหมาย “คำปรารภ” ของ หม่อมเจ้าสุภัทรดิศ ที่ประทานให้แก่สมาคมประวัติศาสตร์เมื่อเดือนพฤศจิกายน พ.ศ. 2526 เพื่อนำไปตีพิมพ์ลงในวารสาร “รวมบทความประวัติศาสตร์” ช่วยยืนยันข้อเท็จจริงดังกล่าวได้เป็นอย่างดี

> ข้าพเจ้าเห็นด้วยในการค้นคว้าและคิดว่าถ้าเมื่อไรได้ค้นพบหลักฐานใหม่ที่แน่นอนกว่า ก็ย่อมลบล้างหลักฐานเดิมที่มีผู้เขียนไว้ก่อนแล้วอยู่เสมอ อย่างไรก็ตามข้าพเจ้าเห็นว่านักประวัติศาสตร์โดยเฉพาะครูบาอาจารย์ไม่สมควรเป็นผู้ “อยากดัง” ดังที่มีผู้นิยามให้ข้าพเจ้าฟังว่า ผู้ที่อยากดังในวิชาประวัติศาสตร์นั้นอาจกระทำได้ 2 ประการคือ คุ้ยเขี่ยเรื่องที่ไม่มีความสำคัญในประวัติศาสตร์และโดยมากเป็นเรื่องส่วนตัวของผู้ที่ล่วงลับไปแล้วออกมาเผยแพร่ รวมทั้งเหยียบย่ำผู้ที่ค้นคว้ามาก่อนตน
>
> ยังอีกเรื่องหนึ่งที่ข้าพเจ้าใคร่กล่าวถึงก็คือนักประวัติศาสตร์ในสมัยปัจจุบันมักทำการค้นคว้าโดยบูชาความจริงเป็นหลักซึ่งข้าพเจ้าก็เห็นด้วย แต่ความจริงนั้นเมื่อค้นพบแล้วเราสมควรเผยแพร่ได้ทุกเรื่องหรือเปล่า ข้าพเจ้าเห็นว่าคนไทยทุกคนไม่ว่าจะมีอาชีพอย่างไรก็ตาม

เรามีหน้าที่ ๆ จะต้องรับผิดชอบต่อความมั่นคงและความเป็นเอกราช ของชาติด้วยกันทุกคน[75]

แม้ว่าเนื้อความในจดหมายฉบับนี้จะมิได้เขียนขึ้นภายใต้บรรยากาศยุคสงครามเย็น[76] และแม้สุดท้ายคำปรารภนี้ไม่ได้ถูกนำไปตีพิมพ์[77] แต่ข้อความในจดหมายที่ปัจจุบันเก็บรักษาอยู่ที่หมวดเอกสารต้นฉบับ “ห้องสมุด ศ. ม.จ. สุภัทรดิศ ดิศกุล” ก็แสดงให้เห็นว่าเมื่อ “ความจริง” กับ “ชาติ” (แบบที่รัฐไทยนิยาม) ขัดแย้งกัน “สำนักศิลปากร” ก็พร้อมที่จะปฏิเสธหรือเพิกเฉยต่อ “ความจริง” หรือถ้าจะพูดให้ตรงกว่าก็คือ ความเป็นวิชาการถูกใช้เป็นเพียงเครื่องค้ำยันอุดมการณ์ทางการเมืองแบบหนึ่งเท่านั้น เพราะการอ้างตลอดเวลาว่างานเขียนของตนเป็นวิชาการและเคารพความจริง แต่เมื่อพบว่าความจริงจะมากระทบกับอุดมการณ์ทางการเมืองของตนกลับเลือกที่จะละเลยหรือปิดซ่อนไว้ การกระทำนี้ก็เท่ากับเป็นการอาศัยสถานะความเป็นวิชาการเข้าไปโอบอุ้มอุดมการณ์ของตนเองทางอ้อมนั้นเอง

ย้อนกลับไปพิจารณาข้อสรุปข้อ 3 ของบทความ “อดีตรับใช้ปัจจุบัน จีนคอมมิวนิสต์มองวิชาโบราณคดีอย่างไร” อีกครั้ง เราก็ย่อมเห็นถึงจุดยืนทางการเมืองของพระองค์เช่นกัน อันเป็นจุดยืนเพื่อโต้ตอบกับกระแส “ศิลปะเพื่อชีวิต ศิลปะเพื่อประชาชน”[78] ที่เป็นเครื่องมือทางอุดมการณ์ในการนำไปสู่การเรียกร้องการปฏิวัติมวลชนของ พคท. เพื่อยกเลิกระบอบศักดินาที่เริ่มได้รับการต้อนรับในวงกว้างมากขึ้น ณ ขณะนั้น ซึ่งในแวดวงศิลปะของไทยยุคดังกล่าวก็รับเอาแนวคิดนี้มาอธิบายงานศิลปะแบบจารีตว่า สะท้อนการกดขี่ทางชนชั้นในสังคมศักดินามากขึ้นพอสมควร[79] โดยมีจิตร ภูมิศักดิ์ ปัญญาชนฝ่ายซ้ายที่สำคัญในยุคสมัยนั้นเป็นผู้จุดกระแสนี้และทำให้แนวคิดนี้แพร่เข้ามาในมหาวิทยาลัยศิลปากร (จิตร เคยมาเป็นอาจารย์สอนภาษาอังกฤษที่มหาวิทยาลัยศิลปากรช่วงหนึ่งในต้นทศวรรษที่ 2500) จนกลายเป็นวิวาทะใหญ่ในประเด็นงานศิลปะที่รับใช้อุดมการณ์คอมมิวนิสต์ในช่วงราว พ.ศ. 2500 ที่นำมาซึ่งความรุนแรงการยึดและเผาหนังสือที่มีบทความทางศิลปะที่ถูกอธิบายว่าเป็นคอมมิวนิสต์[80] ซึ่งแนวคิดนี้ก็ยิ่งขยายตัวหลังเหตุการณ์ “14 ตุลา 2516” โดยในหนังสือที่โด่งดังอีกเล่มของจิตรที่ชื่อ “โฉมหน้าศักดินาไทย” ตีพิมพ์ครั้งแรก พ.ศ. 2517 (ตีพิมพ์เป็นบทความครั้งแรก พ.ศ. 2500[81]) ได้อธิบายงานศิลปะในสังคมศักดินาเอาไว้ว่า

> ศิลปะของสังคมศักดินาทั้งมวลมีทั้งศิลปะของประชาชนและศิลปะในราชสำนักและสำนักผู้ดี ศิลปะของประชาชนถูกเหยียบย่ำเป็นของต่ำ ศิลปะในราชสำนักที่รับใช้ชนชั้นศักดินาเท่านั้นที่ได้รับการส่งเสริมยกย่องเป็นแบบฉบับ...ศิลปะและวรรณคดีของสังคมศักดินาในยุคต้น ๆ เป็นศิลปะและวรรณคดีที่ดำเนินไปในคติ “ศิลปะเพื่อชีวิต” ซึ่งหมายถึงเพื่อชีวิตของชนชั้นศักดินาเท่านั้น! ประชาชนไม่มีสิทธิเสรีภาพในการผลิตศิลปะเพื่อรับใช้ชีวิตของพวกเขาเองได้...สภาพเช่นนี้ทำให้ศิลปินรุ่นใหม่ของชนชั้นกลางในปลายยุคศักดินารู้สึกอึดอัด เขากำลังต่อสู้เพื่อระบบเศรษฐกิจแบบเสรีนิยม ศิลปะและวรรณคดีของพวกเขาจะเป็นเครื่องมือที่รับใช้พวกเขาในการต่อสู้อยู่ชั่วระยะหนึ่ง ครั้นเมื่อเขาประสบชัยชนะแล้ว ศิลปะและวรรณคดีของพวกชนชั้นกลางก็จะเตลิดเข้ารกเข้าพงไปสู่คติ “ศิลปะเพื่อศิลปะ” อันเป็นแนวคิดทางศิลปะของระบบเสรีนิยมที่ต้องการความอิสระทางความเพ้อฝัน ไม่ผูกพันกับชีวิตใด ๆ ในสังคม[82]

ข้อความนี้โจมตีทั้งศิลปะแบบจารีตและศิลปะที่เป็นสัญลักษณ์ของอุดมการณ์เสรีนิยมอเมริกันไปพร้อมกัน ซึ่งศิลปะทั้ง 2 แบบเป็นสิ่งที่ “สำนักศิลปากร” ยุคหลัง 2490 สนับสนุน น่าสังเกตว่าหลังจากตีพิมพ์ “โฉมหน้าศักดินาไทย” ราว 1 ปี หม่อมเจ้าสุภัทรดิศก็ได้ทรงตีพิมพ์บทความแปล “อดีตรับใช้ปัจจุบัน จีนคอมมิวนิสต์มองวิชาโบราณคดีอย่างไร” ขึ้น และมีบทสรุปในตอนท้ายที่น่าสนใจว่า “ถ้าไม่มีชนชั้นศักดินาในอดีตแล้วไซร้ โบราณวัตถุที่งดงามเหล่านั้นจะเกิดขึ้นได้อย่างไร” ซึ่งไม่อาจมองเป็นอื่นไปได้นอกจากการพิจารณาพระนิพนธ์แปลเรื่องนี้ว่าเป็นการโต้ตอบกับกระแสความนิยมในการมองงานศิลปะตามแบบ “ลัทธิมาร์กซ์” ของ จิตร ภูมิศักดิ์ นั่นเอง

จุดยืนทางการเมืองเช่นนี้ของพระองค์ยังคงชัดเจนแม้เมื่อบริบทของสังคมไทยได้ก้าวผ่านเลยยุคสงครามเย็นไปแล้ว ดังหลักฐานที่ทรงแสดงจุดยืนในทำนองนี้ซ้ำอย่างตรงไปตรงมาอีกครั้งใน พ.ศ. 2526 ปรากฏในตอนท้ายของจดหมายที่ส่งไปถึงสมาคมประวัติศาสตร์ด้วยข้อความที่ว่า

> ถ้าเราเห็นว่าระบบการปกครองแบบประชาธิปตัยที่มีพระมหากษัตริย์เป็นประมุขเป็นระบบการปกครองที่เหมาะสมที่สุดสำหรับประเทศไทยในปัจจุบันแล้ว การเขียนหรือเผยแพร่บทความติเตียนพระมหากษัตริย์จะเป็นในอดีตหรือปัจจุบันก็ตาม ถ้าไม่มีผลเกี่ยวข้อง

> กับประวัติศาสตร์โดยตรงแล้วไซร้ จะสมควรกระทำหรือไม่ ข้อนี้ ข้าพเจ้าขอให้ท่านนักประวัติศาสตร์ทั้งหลายได้โปรดไตร่ตรองดูด้วย[83]

อย่างไรก็ตามน่าตั้งเป็นข้อสังเกตว่า จิตร ภูมิศักดิ์ ในบางด้านก็มีความคิดที่พ้องร่วมกันกับหม่อมเจ้าสุภัทรดิศ โดยเฉพาะในประเด็นที่ปฏิเสธแนวคิดแบบเชื้อชาตินิยมที่เน้นอาณาจักรน่านเจ้าว่าเป็นของคนไทย โดยในหนังสือ “โฉมหน้าศักดินาไทย” จิตร เขียนเอาไว้ว่า

> ปัจจุบันนี้ นักประวัติศาสตร์และนักมานุษยชาติวิทยาทั่วไปกำลังสงสัยอยู่ว่าอาณาจักรน่านเจ้าจะมิใช่อาณาจักรของประชาชนไทย! เพราะตามหลักฐานที่สอบค้นได้ใหม่ทำให้จำต้องเชื่อว่า อาณาจักรน่านเจ้าเป็นอาณาจักรของชนชาติ “โลโล” ซึ่งเป็นชนชาติในตระกูลธิเบต-จีน...หลักฐานที่สอบค้นได้ใหม่นี้ ในปัจจุบันก็เป็นที่ยอมรับกันบ้างแล้วในวงนักศึกษาประวัติศาสตร์ของไทย[84]

ความเหมือนที่น่าสนใจมากอีกอย่างคือเมื่อจิตรต้องอธิบายประวัติศาสตร์ไทย กรอบวิธีคิดก็ยังติดอยู่ในทัศนะแบบชาตินิยมไทยเช่นกัน และยังอธิบายกำเนิดอาณาจักรไทยภายใต้ทฤษฎีการประกาศเอกราชจากขอมไม่ต่างจากสำนักศิลปากร ความน่าสนใจนี้เป็นที่เข้าใจได้เพราะหากใครศึกษาประวัติศาสตร์ยุคสงครามเย็นทั้งในระดับสากลและภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ย่อมทราบดีว่าการปฏิวัติมวลชนที่อ้างทฤษฎีมาร์กซิสหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 เป็นต้นมาล้วนเกิดขึ้นภายใต้เงื่อนไขชาตินิยมที่ต้องการปลดแอกชาติตนให้เป็นเอกราชทั้งสิ้น[85] ต่างกันเพียงแค่การวิเคราะห์ว่าอะไรหรือใครคือแอกของชาติที่เราต้องปลดทิ้ง ใครคือผู้นำของชาติที่แท้จริง และจุดยืนทางชนชั้นของผู้เขียน[86] ซึ่งนำมาสู่ข้อแตกต่างกันระหว่างการอธิบายของ หม่อมเจ้าสุภัทรดิศ กับ จิตร ในประเด็นชาติกำเนิดของผู้นำในการประกาศเอกราชของชาติไทยโดย จิตรอธิบายว่าเกิดจากการนำโดยชาวบ้านธรรมดาที่ชื่อ “นายร่วง” บุตรชายของ “นายคงเครา”[87] ซึ่งเป็นการเลือกหยิบนิทานเรื่องหนึ่งในพงศาวดารเหนือที่เน้นบทบาทสามัญชนมาใช้เป็นตัวแบบในการอธิบายบนฐานอุดมการณ์สังคมนิยมที่ต่อต้านศักดินา ขณะที่ประวัติศาสตร์ศิลปะฉบับทางการจะเลือก “พระร่วง” ที่เป็น “อรุณราชกุมาร” โอรสกษัตริย์กับนางนาค ซึ่งก็เป็นนิทานอีกเรื่องในพงศาวดารเหนือเช่นกัน โดยเป็นการเลือกที่เน้นไปที่บทบาทของกษัตริย์ในการนำเอกราชมาสู่คนไทย

จากรายละเอียดที่ยกมานำเรามาสู่ข้อเท็จจริงที่ว่าทุกทัศนะทางการเมือง ไม่ว่าจะขัดแย้งกันแค่ไหนต่างก็ตกอยู่ในความคิดชาตินิยมด้วยกันทั้งสิ้น ประเด็นก็คือ “ชาติ” แบบใดที่งานเขียนสำนักศิลปากรสังกัดอยู่ ซึ่งผู้เขียนขอเสนอว่า เราต้องพิจารณางานเขียนของสำนักนี้บนอุดมการณ์ “ชาตินิยมสายกลาง” ที่เป็นผลมาจากการนิยาม “ชาตินิยมที่แท้จริง” ของสหรัฐและโลกเสรีในยุคต้นสงครามเย็น โดยทัศนะดังกล่าวถูกแปลงมาสู่อุดมการณ์ชาตินิยมไทย โดยมีเนื้อหาสาระสำคัญของชาตินิยมที่ไม่สามารถอ้างความยิ่งใหญ่ของชาติแบบทศวรรษ 2480 เพื่อขยายอาณานิคมไทยได้อีกต่อไป และทำให้การเชื่อมโยงงานศิลปะเข้ากับแนวคิดเชื้อชาตินิยมตามทฤษฎีมหาอาณาจักรไทยแบบหลวงวิจิตรวาทการและประภาศิริยอมรับไม่ได้ ในขณะเดียวกันทัศนะแบบฝ่ายซ้ายไทยที่ยืนตรงข้ามกับโลกเสรีและต้องการรื้อถอนโครงสร้างความสัมพันธ์เชิงอำนาจแบบจารีตลงทั้งหมดตามแบบจิตร ภูมิศักดิ์ ก็ยอมรับไม่ได้เช่นกัน เป็นทัศนะชาตินิยมที่เสมือนยืนอยู่ระหว่างกลางของขั้วความคิดสองด้าน การวางจุดยืนดังกล่าวเราอาจสรุปได้จากคำกล่าวของหม่อมเจ้าสุภัทรดิศที่ประทานไว้ในงานสัมนา “ใครคือศัตรูของโบราณสถาน” ราวต้นทศวรรษที่ 2510[88] ดังนี้

> การใช้โบราณสถานเป็นเครื่องจูงใจให้เกิดความรักชาติบ้านเมืองนี้ ทำกันทั้งในประเทศประชาธิปไตยและประเทศที่ปกครองในระบอบคอมมิวนิสต์ แต่ว่าอันนี้ผมขอกล่าวสักนิดว่าถ้าเผื่อใช้มากเกินไปก็อาจจะเป็นอันตรายได้เหมือนกัน อย่างประเทศเยอรมันนีสมัยฮิตเลอร์ หรือในประเทศอิตาลีสมัยมัสสุโรนี ได้พยายามใช้วิชาโบราณคดี หรือโบราณวัตถุสถานปลุกใจประชาชนของตนให้เกิดรักชาติจนเกินไป เห็นว่าชาติตนดีที่สุดในโลกจนกระทั่งเกิดเป็นมหาสงครามโลกครั้งที่ ๒ นี่ก็เคยมีกรณีย์มาแล้ว เพราะฉะนั้นการที่จะชักจูงประชาชนให้เกิดความรักชาตินี่ก็ต้องทำให้พอเหมาะพอควร[89]

การสร้างความหมาย “เอกราช” และ “อิสรภาพ” ของชาติผ่านโบราณวัตถุสถาน

ประเด็นต่อไปก็คือ อะไรคือจุดเน้นหลักของงานเขียนสำนักนี้บนจุดยืนแบบชาตินิยมสายกลาง ภายใต้บรรยากาศโลกยุคต้นสงครามเย็นที่ชาติไทยกลายเป็นเพียงชาติเล็ก ๆ ที่ต้องนำตัวเองเข้าไปเป็นส่วนหนึ่งของพันธมิตรโลกเสรีและ

ต้องทำสงครามต่อต้านคอมมิวนิสต์ งานศึกษาของนักวิชาการหลายท่านต่างชี้ให้เห็นตรงกันว่า ชาตินิยมไทยยุคหลังสงครามโลกไม่ได้ทำไปบนฐานการคิดที่จะนำชาติไปสู่การเป็นมหาอำนาจ โดยปรับจุดยืนของชาติใหม่เน้นไปที่การรักษาเอกราชและอิสรภาพที่ต้องอยู่ท่ามกลางมหาอำนาจต่าง ๆ แทน[90] ความเป็นไทยทางวัฒนธรรมจะไม่แสดงภาพพจน์ของความเป็น “สากลนิยม” มากเท่าในช่วงสงครามโลก มีลักษณะที่หวนย้อนกลับไปยกลักษณะแบบแผนจารีตประเพณีในด้านต่าง ๆ รวมไปถึงวัฒนธรรมแบบท้องถิ่นของชาวบ้านในชนบทที่ไม่เคยได้รับการพูดถึง ในฐานะส่วนหนึ่งของความเป็นไทยกระแสหลักมาก่อนในอดีต ก็เริ่มถูกนำมาอธิบายในฐานะส่วนหนึ่งของความเป็นไทย และถูกยกเชิดชูใช้เป็นเครื่องมือในการแสดงออกซึ่งตัวตนทางสังคมของตนเองในยุคต้นสงครามเย็น[91]

ในงานศึกษาเรื่อง “หลวงวิจิตรวาทการกับบทละครประวัติศาสตร์” ประอรรัตน์ บูรณมาตร์ สรุปเอาไว้ว่าในครึ่งหลังของทศวรรษ 2490 จอมพล ป. พิบูลสงคราม แม้จะกลับมาใช้เครื่องมือทางศิลปวัฒนธรรมเพื่อปลูกฝังความรักชาติอีกครั้ง เพราะเชื่อว่าเป็น “ลัทธิอันเดียวในโลกที่น่าจะเป็นป้อมปราการป้องกันความระบาดของคอมมิวนิสต์”[92] โดยมีการรื้อฟื้นสภาวัฒนธรรมแห่งชาติ โดยตั้งเป็นกระทรวงวัฒนธรรมและขยายงานออกไปยังส่วนภูมิภาค และมีคำสั่งให้หลวงวิจิตรวาทการรื้อฟื้นละครศิลปากรขึ้นมาอีกครั้งในนามของละครชุดที่เรียกว่า “อานุภาพ” ต่าง ๆ หลายเรื่อง เช่น อานุภาพพ่อขุนราม คำแหง พ.ศ. 2497, อานุภาพแห่งความเสียสละ พ.ศ. 2498, อานุภาพแห่งความรัก พ.ศ. 2499 และ อานุภาพแห่งศีลสัตย์ พ.ศ. 2500 แต่การกลับมาของละครปลุกใจกลับมิได้ใช้แนวคิดมหาอาณาจักรไทยอีกต่อไป แต่เปลี่ยนไปเน้นการต่อต้านลัทธิคอมมิวนิสต์ผ่านเรื่องเล่าว่าด้วยการให้คนไทยจะต้องพยายามรักษา “เอกราช” ของชาติเอาไว้ให้ได้[93]

การหันมาเน้นประเด็นนี้เป็นเสมือนทางออกของรัฐไทยที่จำเป็นต้องยอมรับว่าตนเองเป็นชาติเล็ก เป็นทางออกในการสร้างความรู้สึกชาตินิยมได้โดยไม่ต้องสร้างมหาอาณาจักรไทย ซึ่งความรู้สึกนี้สัมพันธ์กับสภาวะหลังสงครามโลกที่นำมาซึ่งเศรษฐกิจตกต่ำอย่างมากภายในประเทศ ความไร้ระเบียบและความไม่ศักดิ์สิทธิ์ของกฎหมาย โจรผู้ร้ายชุกชุมและขยายตัวทั้งในเมืองและชนบทยุคหลังสงคราม[94] ผนวกเข้ากับภาพลักษณ์ที่ตกต่ำลงของ จอมพล ป. พิบูลสงคราม จากการนำประเทศเข้าสู่สงครามโลกด้วยการเป็นพันธมิตรกับญี่ปุ่น จนทำให้ประเทศไทยเกือบตกเป็นประเทศแพ้สงคราม แม้หลังสงคราม

กลุ่มคณะราษฎรสายของ ปรีดี พนมยงค์ จะสามารถขึ้นมามีบทบาทนำทางการเมืองได้แทนด้วยสถานะของการเป็นหนึ่งในผู้นำ “เสรีไทย” แต่เมื่อเกิดเหตุการณ์สวรรคตของ รัชกาลที่ 8 ในปี 2489 ปรีดี พนมยงค์ ก็ถูกกล่าวหาว่ามีส่วนเกี่ยวข้องกับเหตุการณ์นั้นและต้องจบบทบาททางการเมืองของตนเองลงอย่างรวดเร็ว ตามมาด้วย “การรัฐประหาร 2490” ซึ่งถือเป็นการปิดฉากบทบาท “คณะราษฎร” ในสังคมการเมืองไทย บริบทการเมืองภายในเหล่านี้ได้นำมาซึ่งคำถามต่อนโยบายทั้งหลายของกลุ่มคณะราษฎร, การปฏิวัติ 2475, และแน่นอนรวมไปถึงอุดมการณ์ชาตินิยมแบบที่เน้นแนวคิดมหาอาณาจักรไทย

ขณะเดียวกันการหันมาเน้นประเด็น “เอกราช” และ “อิสรภาพ” ของชาติแทนในยุคหลังสงครามโลกยังสัมพันธ์สอดคล้องกับการนำมาใช้เป็นเครื่องมือปลูกฝังความคิดทางการเมืองให้แก่คนในชาติ เพื่อใช้ต่อต้านการคุกคามจากคอมมิวนิสต์และแสดงตัวเป็นส่วนหนึ่งของ “พันธมิตรโลกเสรี” (ซึ่งเป็นบทบาทอย่างใหม่ของประเทศไทยยุคหลังสงคราม) ไปพร้อมกัน

“โลกเสรี” เป็นคำที่ถูกนำเสนอในฐานะอุดมการณ์ทางการเมืองครั้งแรกในช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2 มีความหมายสื่อถึงประเทศฝ่ายสัมพันธมิตรที่อยู่ตรงข้ามกับฝ่ายอักษะ คำดังกล่าวยังถูกใช้โดยสื่อนัยยะของคำว่า “เสรี” (free) ที่หมายถึงการเป็นอิสระไม่ตกเป็นทาส ความหมายนี้ถูกสื่อสารเป็นครั้งแรก ๆ ในภาพยนตร์เรื่อง Prelude to War ภาพยนตร์ 1 ใน 7 เรื่องของภาพยนตร์ชุด Why We Fight ซึ่งเป็นภาพยนตร์โฆษณาชวนเชื่อในการทำสงครามของสหรัฐในสงครามโลกครั้งที่ 2 โดยในเรื่องมีการนำเสนอภาพของ “โลกเสรี”ในลักษณะดาวเคราะห์สีขาวตรงข้ามกับดาวเคราะห์สีดำที่ถูกเรียกว่า “โลกของทาส” (slave world) ภาพยนตร์พยายามสื่อโลกเสรีให้เป็นลักษณะซีกโลกตะวันตกที่นำโดยสหรัฐและประเทศในยุโรปตะวันตก ส่วนโลกแห่งทาสถูกนำเสนอให้มีลักษณะของซีกโลกตะวันออกที่ถูกครอบครองโดยนาซีเยอรมันและจักรวรรดิญี่ปุ่น[95]

พอหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 ศัพท์คำนี้ก็ถูกปรับนิยามสวมเข้ามาในบริบทใหม่ยุคต้นสงครามเย็นที่หมายถึงกลุ่มประเทศที่ต่อต้านลัทธิคอมมิวนิสต์ที่มีสหรัฐเป็นแกนนำ โดยนัยยะของโลกแห่งทาสก็ถูกสวมทับลงบนประเทศคอมมิวนิสต์ที่มีโซเวียตและจีนเป็นแกนนำแทน คำว่า “โลกเสรี” ยังมีอีกนิยามหนึ่งที่สื่อถึงการเป็นประเทศที่ยึดถืออุดมการณ์เสรีประชาธิปไตยและเศรษฐกิจแบบทุนนิยมที่ผูกโยงเข้ากับนัยยะของการมีเสรีภาพในทุก ๆ ด้าน ไม่ว่าจะเป็นเสรีภาพในการพูด การแสดงออก เสรีภาพในการดำรงชีวิต และ

นับถือศาสนา ฯลฯ ซึ่งก็เช่นเดียวกันคือเป็นภาพที่ถูกสร้างขึ้นในลักษณะคู่ตรงข้ามกับระบอบคอมมิวนิสต์ที่ไม่มีเสรีภาพในการพูด การแสดงออก และไม่มีศาสนา เป็นภาพของสังคมที่ไม่ต่างจากโลกของทาส

ความหมายของโลกที่แบ่งออกเป็นคู่ตรงข้าม “เสรี-ทาส” เป็นสิ่งที่ถูกสร้างให้เกิดขึ้นผ่านสื่อทางวัฒนธรรมในทุกด้าน ภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้และประเทศไทยก็หนีไม่พ้นอิทธิพลของความพยายามปลูกฝังความคิดดังกล่าวเช่นเดียวกัน จอมพล ป. พิบูลสงคราม ได้ก่อตั้งกระทรวงวัฒนธรรมขึ้นใน พ.ศ. 2495 ซึ่งบทบาทหลักอย่างหนึ่งของหน่วยงานนี้คือส่งเจ้าหน้าที่ไปตามโรงเรียนต่าง ๆ จัดรายการวิทยุ แจกเอกสาร และออกหน่วยเฉพาะกิจเดินทางไปยังที่ต่าง ๆ เพื่อทำการปลูกฝังความเป็นไทยในด้านต่าง ๆ และนำเสนอภาพด้านลบของลัทธิคอมมิวนิสต์ แม้กระทั่งการใช้วัฒนธรรมบันเทิงของชาวบ้านเป็นสื่อกลาง เช่น ลิเกที่มีเนื้อหาต่อต้านคอมมิวนิสต์[96] และการสร้างภาพยนตร์ เช่น “ทางอเวจี” โดย เผ่า ศรียานนท์ ใน พ.ศ. 2499[97] ซึ่งต่อมาในยุคจอมพล สฤษดิ์ และ จอมพลถนอม ก็มีการสร้างอีกหลายเรื่อง เช่น อวสานอินทรีแดง ฉาย พ.ศ. 2506, อินทรีทอง ฉาย พ.ศ. 2513, และหนักแผ่นดิน ฉาย พ.ศ. 2520 เป็นต้น เนื้อหาภาพยนตร์ก็ล้วนแฝงไปด้วย “สาร” ที่ชี้ให้เห็นความเลวร้ายกดขี่ในโลกคอมมิวนิสต์ และคนไทยทุกคนควรต้องต่อสู้ในทุกด้าน เพื่อให้ไทยเรามีเอกราชและอิสรภาพจากคอมมิวนิสต์[98] ผู้เขียนเห็นพ้องกับข้อสังเกตจากนักวิชาการทั้งหลายข้างต้น และจากการศึกษางานเขียนสำนักศิลปากรยุคนี้ก็ทำให้เห็นทิศทางที่สอดรับกัน โดยเราจะเริ่มพบการสร้างคำอธิบายที่แสดงให้เห็นว่า โบราณวัตถุสถานในอดีตนั้นถูกสร้างขึ้นเพื่อเป็นสัญลักษณ์ของ “เอกราช” และ “อิสรภาพ” ของชาติไทย ซึ่งเป็นความหมายใหม่ที่มิได้ถูกเน้นย้ำมาก่อนในงานเขียนก่อนหน้านี้

ตัวอย่างที่ชัดเจนที่สุดก็คืองานเขียนเกี่ยวกับ “เจดีย์ทรงดอกบัวตูม” ในยุคสมัยนี้ เป็นที่ทราบดีในวงวิชาการทางประวัติศาสตร์ศิลปะมานานแล้วว่าความสนใจเกี่ยวกับรูปแบบเจดีย์ทรงนี้ไม่มีปรากฏมาก่อนเลยจวบจนกระทั่งราวทศวรรษที่ 2460 โดยรัชกาลที่ 6 ทรงพยายามที่จะนำเจดีย์ทรงนี้มาเป็นต้นแบบสถาปัตยกรรมหลายแห่ง ซึ่งเป็นหมุดหมายสำคัญของการให้ความหมายแก่เจดีย์รูปทรงนี้ในฐานะสัญลักษณ์ของชาติ แต่กระนั้นก็ดูจะไม่แพร่หลายในวงกว้างมากนักในยุคสมัยดังกล่าว เพราะไม่มีอาคารใดที่ถูกออกแบบในรูปทรงนี้ได้รับการก่อสร้างจริงเลย[99] หรือแม้แต่ยุคที่เน้นอุดมการณ์ชาตินิยมเป็นอย่างมากในสมัย จอมพล ป. พิบูลสงคราม ที่สุโขทัยได้กลายมาเป็นยุคทองและ

อุดมคติของความเป็นไทยแล้ว แต่ก็ยังไม่ปรากฏความสนใจในเจดีย์รูปแบบนี้มากเท่าที่ควร โดยในหนังสือ “วัฒนธรรมสุโขทัย” ของ หลวงวิจิตรวาทการ พ.ศ. 2484 จะยกตัวอย่าง ถนนพระร่วง, พระปางลีลา, จารึกหลักที่ 1 และสังคโลก เป็นหลักมากกว่า[100]

แต่ความเปลี่ยนแปลงที่ชัดเจนจะเกิดขึ้นอีกครั้งเมื่อเข้าสู่ยุคต้นสงครามเย็น โดยเจดีย์รูปแบบนี้จะเริ่มได้รับความสนใจมากขึ้นโดยมีความพยายามที่จะหาเหตุผลในการก่อสร้าง ที่ทำให้รูปแบบเจดีย์นี้มีความประหลาดและแตกต่างจากเจดีย์ในแบบจารีตทั้งหลาย และดูเสมือนว่านักประวัติศาสตร์ศิลปะในยุคนี้จะเห็นพ้องว่าเป็นรูปแบบที่สร้างขึ้นเพื่อต้องการให้เป็นสัญลักษณ์ของการประกาศเอกราชและความเป็นอิสระของชาติไทยจากการปกครองของขอม โดยจากหลักฐานที่มีอยู่ ความคิดนี้น่าจะปรากฏครั้งแรกในงานของ ยอร์ช เซเดส์ เรื่อง L'art siamois de l'époque de Sukhodaya (ศิลปไทยสมัยสุโขทัย) ตีพิมพ์ในวารสาร Arts Asiatiques พ.ศ. 2497 โดยการเขียนถึงแนวคิดเบื้องหลังการสร้างพระพุทธรูปและเจดีย์ดอกบัวตูมในความหมายดังกล่าวอย่างชัดเจน

> ศิลปสุโขทัย...ไม่เหมือนกับศิลปอื่น ๆ ในประเทศข้างเคียง ในด้านสถาปัตยกรรม ก็มีแบบอาคารซึ่งไม่เหมือนปรางค์ขอม...ไม่เหมือนเจดีย์มอญ...ไม่เหมือนกับพระเจดีย์พม่าที่เมืองพุกาม อาคารแบบดั้งเดิมของสุโขทัยนี้ก็คือ เจดีย์ทรงพุ่มข้าวบิณฑ์ (เจดีย์ทรงดอกบัวตูม-ผู้เขียน)...ในด้านประติมากรรม สุโขทัยก็มีการหล่อพระพุทธรูป...เป็นแบบซึ่งแตกต่างไปจากพระพุทธรูปขอม มอญ และพม่า และมักแสดงเป็นรูปปางลีลา ซึ่งเป็นปางที่ไม่รู้จักกันเลยในประเทศกัมพูชา มอญ หรือพม่า...สิ่งตรงกันข้ามที่มีปรากฏอยู่ระหว่างปราสาทขอมกับพระเจดีย์ทรงพุ่มข้าวบิณฑ์ พระพุทธรูปแบบลพบุรีกับแบบสุโขทัย...ข้าพเจ้าคิดว่าเราอาจอธิบายความแตกต่างนี้ได้ว่าเป็นความพยายามที่จะเป็นอิสระของชนชาติไทย ซึ่งเมื่อมีเอกราชขึ้นแล้วก็พยายามให้หลุดพ้นจากประเพณีของผู้ปกครองเก่าของตน...สิ่งที่ข้าพเจ้าต้องการกล่าวก็คือว่าช่างไทยทำงานในบรรยากาศแห่งการปฏิวัติ ในปฏิกิริยาต่อต้านสิ่งซึ่งเป็นขอมทุกสิ่งทุกอย่างไม่ว่าจะเป็นทางด้านการเมือง สังคม หรือทางด้านพุทธิปัญญา ไม่ว่าช่างไทยจะทำไปโดยรู้สึกตัวหรือไม่ เขาก็ได้สร้างศิลปกรรมที่แตกต่างที่สุดจากศิลปขอม[101]

ความหมายดังกล่าวดูจะเป็นที่ยอมรับกันทันทีในหมู่นักวิชาการ ดังจะเห็นได้จากจดหมายของ เอ. บี. กริสโวลด์ ที่เขียนวิจารณ์บทความชิ้นดังกล่าว แต่เมื่อถึงประเด็นนี้ กริสโวลด์ ก็เห็นพ้องและสรุปในท้ายจดหมายว่า “ขณะนี้ (สมัยสุโขทัย-ผู้เขียน) เป็นระยะแห่งอิสรภาพของศิลปะ ซึ่งท่าน (ยอร์ช เซเดส์-ผู้เขียน) ได้อธิบายเกี่ยวกับเหตุผลทางด้านจิตวิทยามาได้เป็นอย่างดียิ่ง”[102]

ทฤษฎีในบทความนี้มิได้หมายความเพียงเจดีย์ดอกบัวตูมเท่านั้น แต่หมายถึงศิลปะสุโขทัยทั้งหมดโดยภาพรวม โดยเฉพาะการอธิบายรูปแบบพระพุทธรูปสุโขทัยว่าถูกสร้างขึ้นด้วยความตั้งใจที่จะทำให้แตกต่างจากพระพุทธรูปแบบขอมโดยสิ้นเชิง (โดยเฉพาะพระพุทธรูปปางลีลา) เพื่อแสดงถึงความเป็นเอกราชของชาติไทย ซึ่งชุดความคิดนี้ได้รับการตอบรับแทบจะในทันทีจากโลกวิชาการไทยภายใต้บริบทสังคมไทยยุคนั้น หม่อมเจ้าสุภัทรดิศ ทรงแปลบทความชิ้นนี้เป็นภาษาไทยใน พ.ศ. 2507 เพื่อเป็นหนังสือที่ระลึกในการเปิดพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติรามคำแหง และในหนังสือ “ศิลปสุโขทัย” ในเวลาต่อมาของพระองค์เองก็ทรงยกทฤษฎีนี้เมื่ออธิบายถึงเจดีย์ดอกบัวตูมที่วัดมหาธาตุกลางเมืองสุโขทัยความว่า “ไทยสมัยสุโขทัยได้มาสร้างเจดีย์ทรงพุ่มข้าวบิณฑ์ ครอบปรางค์ขอมองค์กลางไว้ภายใน...บางท่านก็กล่าวว่าคงสร้างขึ้นพร้อมกัน เพื่อแสดงว่าชนชาติไทยสมัยสุโขทัยมีชัยชนะต่อขอม”[103]

ส่วนนักวิชาการสำนักศิลปากรอื่น ๆ ก็เริ่มนำเสนอความคิดแบบนี้ในช่วงเวลาไล่เลี่ยกัน โดยในงานเขียนเรื่อง “ประติมากรรมพุทธศาสนาของไทย” (Thai Buddhist Sculpture) ของ ศิลป์ พีระศรี ใน พ.ศ. 2497 เมื่ออธิบายถึงเอกลักษณ์เฉพาะที่โดดเด่นของพระพุทธรูปสุโขทัย ได้มีการพูดถึงการที่ช่างสุโขทัยเลือกที่จะรับอิทธิพลทางศิลปะจากลังกาแทนที่จะสืบทอดรูปแบบศิลปะขอม ซึ่งเป็นปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นพร้อม ๆ กับการเป็นอิสระของสุโขทัยจากขอม[104] และในงานสัมมนาครั้งใหญ่เรื่องสุโขทัยเมื่อปี 2503 ศิลป์ พีระศรี ได้ย้ำจุดนี้อีกครั้ง โดยเริ่มต้นคำบรรยายเรื่องจิตรกรรมและประติมากรรมสมัยสุโขทัยของตน ด้วยการระบุว่าศิลปะสุโขทัยซึ่งถือเป็นยุคทองของชาติไทยนั้นจะเกิดขึ้นมิได้เลยหากปราศจากซึ่งความเป็นเอกราชของชาติไทยและพุทธ-ศาสนา[105] แม้ศิลป์จะไม่ชี้ชัดลงไปตรง ๆ แบบที่ เซเดส์ อธิบาย แต่ก็เห็นร่องรอยความคิดนี้ หรือในกรณี วิทย์ พิณคันเงิน ราชบัณฑิต สาขาวิจิตรศิลป์ ที่แสดงทัศนะเอาไว้อย่างตรงไปตรงมาในปี 2503 ว่า พระปางลีลาสุโขทัยเป็นสัญลักษณ์ที่หมายความว่าไทยเราได้ชัยชนะต่อขอมแล้ว[106]

น. ณ ปากน้ำ (ประยูร อุลุชาฎะ) เป็นศิลปินนักวิชาการที่สำคัญของสำนักศิลปากรที่นำความคิดนี้มาขยายความในรายละเอียดได้อย่างน่าที่ง แม้แนวคิดหลายอย่างจะแตกต่างจากหม่อมเจ้าสุภัทรดิศ โดยเฉพาะประเด็นเรื่องอาณาจักรอโยธยาที่ดำรงอยู่ก่อนสถาปนาอยุธยา[107] และระเบียบวิธีการศึกษาที่ต่างกันระหว่างนักประวัติศาสตร์ศิลปะกับศิลปินที่นำมาซึ่งวิวาทะผ่านบทความหลายชิ้น[108] แต่ในประเด็นนี้ต่างเห็นพ้องไปในทางเดียวกัน โดย น. ณ ปากน้ำ เป็นนักวิชาการคนสำคัญมากที่ทำให้แนวคิดนี้แพร่ไปในวงกว้างผ่านงานเขียนชิ้นสั้น ๆ กึ่งวิชาการที่ตีพิมพ์ลงใน “สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์” และ “ชาวกรุง” ในช่วงทศวรรษที่ 2500 ที่ต่อมาจะถูกรวมเล่มและตีพิมพ์ครั้งแรกใน พ.ศ. 2510 ในชื่อ “ความงามของศิลปไทย” และได้ถูกคัดเลือกใน พ.ศ. 2541 ให้เป็น 1 ใน 100 เล่มที่คนไทยควรอ่าน บทความส่วนใหญ่จะเขียนผ่านมุมมองและสายตาแบบศิลปิน โดยมีเป้าหมายเพื่ออธิบายเอกลักษณ์และคุณค่าความงามของศิลปะไทยว่าเก่าแก่ ยิ่งใหญ่ และงดงามมากในระดับที่เทียบได้กับงานศิลปะในโลกตะวันตก หากจะว่าไปก็อาจกล่าวได้ว่างานของท่านเป็นเสมือนการสืบทอดและต่อยอดแนวทางของ ศิลป์ พีระศรี นั่นเอง โดยในบทความเรื่อง “ปริทรรศน์ ศิลปไทย” น. ณ ปากน้ำ ตั้งคำถามว่า “พระพุทธรูปสุโขทัย ทำไมจึงดูยิ้มเล็กน้อย” และก็ได้ตอบในเนื้อความต่อมาว่า

> สมัยนี้เป็นสมัยที่คนไทยเชื่อมั่นในตนเองและสามารถขับขอมผู้เคยเข้ามามีอำนาจกดขี่อยู่ให้กระเจิดกระเจิงไป จึงมีจิตใจผ่องแผ้วจากทรุยุคกันเสียที อารมณ์เหล่านี้และวิญญาณผาสุกเหล่านี้ได้จารึกลงบนพระพักตร์พระพุทธรูปแบบสุโขทัย[109]

และยังได้เปรียบกับศิลปะลพบุรีด้วยวิธีการเดียวกันต่อมาว่า

> ส่วนพระพุทธรูปสมัยลพบุรีนั้นเป็นฝีมือช่างไทย ในสมัยที่ขอมเข้ามามีอำนาจอยู่ ขอมบังคับให้ทำพระพุทธรูปและก่อสร้างปรางค์ปราสาทหินอันมีจำนวนมากมายตามแบบของขอมที่วางกฎเกณฑ์ไว้ ด้วยเหตุนี้ศิลปินพื้นเมืองที่เป็นคนไทยจึงระบายอารมณ์อันคับแค้นใจของเขาออกมาบนพระพุทธรูปสมัยลพบุรีนั้น จึงทำให้รู้สึกว่า พระพุทธรูปสมัยลพบุรีมีแววเคร่งเครียดและค่อนข้างจะบึ้งตึงสักหน่อย[110]

เนื้อความข้างต้นเป็นการเชื่อมโยงเอกราชและอิสรภาพของชาติเข้ากับการแสดงออกทางรูปแบบศิลปะผ่านสัญลักษณ์การยิ้มอย่างมีความสุขของพระพุทธรูปสุโขทัย พร้อมกับสัญลักษณ์ของความทุกข์ยากที่ต้องตกเป็น

ทาสผ่านใบหน้าที่เคร่งเครียดของพระพุทธรูปสมัยลพบุรี วิธีการนี้จะถูกนำไปอธิบายในงานชิ้นอื่น ๆ ของ น. ณ ปากน้ำ อีกมาก และเป็นส่วนสำคัญหนึ่งที่ทำให้เกิดคู่ตรงข้ามในเชิงสัญลักษณ์ระหว่างไทยคือความอ่อนช้อยอ่อนหวานของเส้นสายต่าง ๆ กับขอมคือความแข็งกระด้างของเส้นสายต่าง ๆ เช่นในบทความเรื่อง “คุณค่าของภาพไทยในอดีต” ก็มีการพูดถึงภาพแกะสลักหินของขอมที่จะมีเอกลักษณ์คือความกระด้างท่าทางเป็นเหลี่ยมสัน กับศิลปะไทยที่จะแสดงความอ่อนหวานเป็นอิสระของเส้นสายต่าง ๆ มากกว่า[111]

การสร้างความหมายว่าด้วย “เอกราช” และ “อิสรภาพ” ของคนไทยใส่ลงไปโบราณวัตถุสถานในอดีตดังที่ได้อธิบายมา โดยเฉพาะอย่างยิ่งในโบราณวัตถุสถานสมัยสุโขทัย ได้กลายมาเป็นความเข้าใจกระแสหลักที่ยังคงมีพลังในการอธิบาย และยังคงได้รับการผลิตซ้ำผ่านงานเขียนทั้งที่เป็นงานวิชาการและไม่เป็นวิชาการมากมายจวบจนกระทั่งในปัจจุบัน

สรุป

บทความนี้เป็นการอธิบายงานเขียนประวัติศาสตร์ศิลปะไทยยุคสงครามเย็น โดยผู้เขียนมีข้อเสนอหลักว่า ภายใต้บรรยากาศยุคต้นสงครามเย็นได้นำมาซึ่งงานเขียนประวัติศาสตร์ศิลปะ “สำนักศิลปากร” ที่มีศูนย์กลางทางความคิดอยู่ที่นักวิชาการมหาวิทยาลัยศิลปากร โดยมี หม่อมเจ้าสุภัทรดิศ ดิศกุล เป็นศูนย์กลางที่สำคัญ โดยแนวทางงานเขียนของสำนักนี้มีลักษณะเฉพาะที่สำคัญสองประการที่แตกต่างออกไปจากงานเขียนในยุคสมัยก่อนหน้า

ประการแรก เป็นงานเขียนที่พัฒนาสู่การเป็นงานเขียนทางวิชาการที่เต็มไปด้วยระบบระเบียบแบบแผนทางวิชาการ ตลอดจนมีการนำเข้ากรอบแนวคิดทฤษฎีสมัยใหม่ทางประวัติศาสตร์ศิลปะและโบราณคดีเข้ามาใช้ในการศึกษา ความเปลี่ยนแปลงนี้เชื่อมโยงกับแนวโน้มการสร้างความรู้ในทุกศาสตร์สาขาใน “โลกเสรี” ยุคสงครามเย็น ที่จะเน้นรูปแบบของความเป็นวิชาการที่เป็นวิทยาศาสตร์ เป็นกลาง และไร้ซึ่งการประเมินในเชิงคุณค่าใด ๆ เพื่อสร้างภาพของความเป็นอิสระทางวิชาการที่ปราศจากการเมือง เพื่อให้เกิดคู่ตรงข้ามในการสร้างความรู้แบบ “โลกคอมมิวนิสต์” ที่มีลักษณะของความเป็นการเมืองสูง ซึ่งงานเขียน “สำนักศิลปากร” ก็รับเอาแนวคิดนี้มาเป็นแนวทางหลักเช่นกัน อย่างไรก็ตามผู้เขียนนำเสนอว่า ความเป็นกลางทางวิชาการที่ “สำนักศิลปากร” อ้างถึงนั้นมิได้มีอยู่จริง ภายใต้ระเบียบวิธีทางวิชาการและงานเขียน

ที่ดูไร้การประเมินคุณค่านั้นกลับแทรกจุดยืนทางการเมืองแบบโลกเสรีเอาไว้อย่างเต็มที่

ประการที่สอง ภายใต้ความพ่ายแพ้ของพันธมิตรฝ่ายอักษะในสงครามโลกครั้งที่ 2 ซึ่งไทยเป็นหนึ่งในประเทศพันธมิตรดังกล่าว และเหตุการณ์สวรรคตของรัชกาลที่ 8 ได้ทำให้ความชอบธรรมของคณะราษฎรลดน้อยลงจนนำไปสู่การรัฐประหาร พ.ศ. 2490 ซึ่งสิ่งที่ตามมาก็คือการสร้างชาติด้วยทิศทางแบบเน้นเชื้อชาตินิยมของ จอมพล ป. พิบูลสงคราม ได้ล่มสลายลง ประเทศไทยกลายมาเป็นประเทศเล็ก ๆ ที่มิใช่มหาอำนาจอีกต่อไป และภายใต้สถานการณ์ดังกล่าวประเทศไทยก็จำเป็นต้องก้าวเข้าไปยืนอยู่ใต้ร่มเงาของสหรัฐอเมริกาในฐานะใหม่คือพันธมิตรโลกเสรีที่ต่อต้านอุดมการณ์คอมมิวนิสต์ สถานการณ์ดังกล่าวส่งผลทำให้อุดมการณ์ชาตินิยมไทยต้องปรับตัวครั้งใหญ่ ปฏิเสธแนวทางชาตินิยมแบบฝ่ายขวาที่เน้นเชื้อชาตินิยมแบบในทศวรรษที่ 2480 ซึ่งสหรัฐปฏิเสธ ขณะเดียวกันอุดมการณ์ชาตินิยมแบบฝ่ายซ้ายที่เน้นการปฏิวัติมวลชนในแบบโลกคอมมิวนิสต์ก็เป็นแนวทางที่ต้องปฏิเสธเช่นกันในฐานะที่ไทยเป็นพันธมิตรโลกเสรี ดังนั้นทางออกในกรณีนี้ก็คือ การสร้างแนวทาง “ชาตินิยมสายกลาง” ขึ้นแทนที่ เนื้อหาสาระของ “ชาตินิยมสายกลาง” ในงานเขียนประวัติศาสตร์ศิลปะไทยยุคดังกล่าวจะหันมาเน้นเฉพาะประเด็นเรื่องการรักษา “เอกราช” และ “อิสรภาพ” ของชาติไทยแทน ซึ่งงานเขียน “สำนักศิลปากร” ก็ได้เข้ามาเป็นเครื่องมือในการปลูกฝังแนวทางนี้อย่างมีพลังผ่านการอธิบายโบราณวัตถุสถานทั้งหลาย โดยเฉพาะอย่างยิ่งศิลปะสุโขทัยในฐานะที่เป็นรูปแบบทางศิลปะที่แสดงออกซึ่งสัญลักษณ์ของความเป็น “เอกราช” และ “อิสรภาพ” ของชาติไทยที่สำคัญที่สุด

เชิงอรรถ

[1] บทความนี้เป็นส่วนหนึ่งของวิทยานิพนธ์ระดับปริญญาเอก หัวข้อ “การประกอบสร้างศิลปะไทยฉบับทางการ: ประวัติศาสตร์ศิลปะกับการก่อร่างสร้างชาติ พ.ศ. 2408-2525” เสนอต่อสาขาวิชาประวัติศาสตร์ คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ โดยได้รับทุนสนับสนุนจากมหาวิทยาลัยเชียงใหม่ ภายใต้โครงการปริญญาเอก 50 ปี–มช.

[2] ดูรายละเอียดเกี่ยวกับนิทรรศการชุดนี้ใน หม่อมเจ้าสุภัทรดิศ ดิศกุล, “การนำศิลปวัตถุไทยไปจัดแสดงที่สหรัฐอเมริกา,” *ศิลปากร* 4, 4 (พฤศจิกายน 2503): 27-31; “งานศิลปในขวบปีของกรมศิลปากร,” *ศิลปากร* 5, 1 (พฤษภาคม 2504): 66; “อีกปีหนึ่งปีผ่านมา,” *ศิลปากร* 8, 1 (พฤษภาคม 2507): 80-81 และ “งานกรมศิลปากร,” *ศิลปากร* 9, 2 (กรกฎาคม 2508): 96-97.

[3] รายชื่อประเทศที่ถูกเลือกให้นำนิทรรศการชุดนี้ไปจัดแสดงต่อคือ ฟิลิปปินส์, ญี่ปุ่น, เยอรมันตะวันตก, ฮอลแลนด์, อังกฤษ, ฝรั่งเศส, เบลเยียม, อิตาลี และเดนมาร์ก ซึ่งเห็นชัดว่าล้วนแล้วแต่เป็นประเทศโลกเสรีและพันธมิตรในการทำสงครามต่อต้านคอมมิวนิสต์ ยิ่งหากมองดูรายชื่อ 3 ประเทศแรกที่นิทรรศการชุดนี้เดินทางไป คือ ฟิลิปปินส์, ญี่ปุ่น และเยอรมันตะวันตก โดยนำไปทาบทับกับประเทศยุทธศาสตร์สำคัญทางทหาร เรายิ่งจะมองเห็นนัยยะของนิทรรศการชุดนี้มากยิ่งขึ้น

[4] งานเปิดที่จัดในแต่ละประเทศถูกจัดขึ้นอย่างยิ่งใหญ่ ระดับรัฐที่มีผู้นำประเทศมาเป็นประธานเกือบทั้งหมด คำกล่าวเปิดแต่ละแห่งก็เต็มไปด้วยนัยยะทางการเมืองในบริบทสงครามเย็น เช่น คำกล่าวเปิดของ “คาร์ล ไฮน์ริช ลุบเก” (Karl Heinrich Lübke) ประธานาธิบดีเยอรมันตะวันตกในงานเปิดนิทรรศการชุดนี้เมื่อ พ.ศ. 2506 ที่กล่าวว่าเมื่อมองดูศิลปวัตถุเหล่านี้ทำให้มองเห็นจิตวิญญาณแห่งการต่อสู้เพื่อเอกราชของไทยที่ไม่ต่างจากคนเยอรมัน และตามมาด้วยการยกประวัติศาสตร์การปลดแอกของคนเยอรมันจากการเป็นทาสของ “มองโกล” เช่นเดียวกับคนไทยที่ต้องต่อสู้กับการรุกรานของ “มองโกล” เมื่อราว 700 ปีก่อนเช่นกัน และประธานาธิบดีก็สรุปว่านั่นแสดงว่าคนไทยกับคนเยอรมันนั้นมีศัตรูร่วมกันมาตั้งแต่ในอดีต ซึ่งในด้านหนึ่งคำกล่าวนี้มีนัยยะเพื่อสื่อสารถึงการเป็นพันธมิตรร่วมกันอีกครั้งในยุคสงครามเย็นเพื่อต่อต้านคอมมิวนิสต์นั่นเอง ดูรายละเอียดสุนทรพจน์นี้ใน *ศิลปากร* 7, 3 (กันยายน 2506): 93-97.

[5] ดูใน Frances Stonor Saunders, *The Cultural Cold War: The CIA and the World of Arts and Letters* (New York: The New Press, 2000).

[6] Christina Klein, “Cold War Cosmopolitanism: The Asia Foundation and 1950s Korean Cinema,” *The Journal of Korean Studies* 22, 2 (Fall 2017): 286–287.

[7] โครงการนี้ความจริงเริ่มต้นมีการพูดคุยกันมายาวนานแล้วตั้งแต่เมื่อราว พ.ศ. 2499 แต่ไม่มีความคืบหน้า จนมาได้ข้อสรุปในสมัย จอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ ในกลางปี 2502

[8] บทความนี้เน้นเฉพาะช่วงเวลาดังกล่าว เนื่องจากช่วงเวลาที่เรียกว่าสงครามเย็นในภูมิภาคนี้ที่กินเวลายาวนานมากกว่า 40 ปี (ทศวรรษ 2490-2520) นั้น หากพิจารณาเฉพาะประเด็นว่าด้วยการต่อสู้แย่งชิงนิยามว่าด้วยชาตินิยมในบริบทสังคมไทยเราอาจแบ่งออกเป็นช่วงใหญ่ ๆ ได้ 2 ช่วงคือ ช่วงตั้งแต่ทศวรรษ 2490-2500 ซึ่งเป็นการต่อสู้ระหว่าง “ชาตินิยมขวาสุดโต่งแบบเชื้อชาตินิยม”, “ชาตินิยมแบบฝ่ายซ้ายคอมมิวนิสต์” และ “ชาตินิยมสายกลาง” ซึ่งบทความนี้ให้ความสำคัญ แต่เมื่อสงครามเย็นในสังคมไทยก้าวมาสู่ทศวรรษที่ 2510 กระแสการต่อสู้แย่งชิงนิยามว่าด้วยชาตินิยมก็เปลี่ยนไปในอีกรูปแบบภายใต้กระแสประชาธิปไตยที่ถูกปลุกขึ้นจากการต่อสู้เรียกร้องของนักศึกษาและประชาชนในเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 และ 6 ตุลาคม 2519 อันเป็นผลทำให้สิ่งที่เรียกว่า “ชาตินิยมสายกลาง” ในยุคต้นสงครามเย็นไม่มีอีกต่อไป โดยเปลี่ยนรูปกลายร่างไปเป็นส่วนหนึ่งของกระแสชาตินิยมฝ่ายขวาแบบ “ราชาชาตินิยม” ในที่สุด ดังนั้นเพื่อความชัดเจน บทความนี้จึงเน้นช่วงเวลาในการศึกษาเฉพาะยุคต้นสงครามเย็นเป็นสำคัญ

[9] ดูใน Maurizio Peleggi, "From Buddhist Icons to National Antiquities: Cultural Nationalism and Colonial Knowledge in the Making of Thailand's History of Art," *Modern Asian Studies* 47, 5 (2013): 1520–1548 และ ชาตรี ประกิตนนทการ, "งานเขียนประวัติศาสตร์ศิลปะยุคแรกกับการก่อร่างสร้างรัฐสมบูรณาญาสิทธิราชย์," *หน้าจั่ว ว่าด้วยประวัติศาสตร์สถาปัตยกรรมและสถาปัตยกรรมไทย*, ฉบับที่ 15 (2561): 86-121.

[10] ตัวอย่างเช่น Piriya Krairiksh, "Not a Matter of Style: Revisiting the Dating of Thai Buddhist Art," *The Journal of the Asian Arts Society of Australia* 5, 4 (December 1996): 14-15; พิริยะ ไกรฤกษ์, *ข้อคิดเห็นเกี่ยวกับแบบศิลปในประเทศไทย คัดเลือกจากพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติส่วนภูมิภาค* (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2520); พิริยะ ไกรฤกษ์, *ประวัติศาสตร์ศิลปในประเทศไทย ฉบับคู่มือนักศึกษา* (กรุงเทพฯ: อมรินทร์การพิมพ์, 2528) และ พิริยะ ไกรฤกษ์, *อารยธรรมไทย พื้นฐานทางประวัติศาสตร์ศิลปะ* (กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง, 2544).

[11] ในหนังสือเล่มล่าสุดของ เปเลจจี มีบทที่อธิบายถึงความสนใจในประเด็นโบราณคดียุคก่อนประวัติศาสตร์ของไทย โดยพยายามที่จะอธิบายมันภายใต้บรรยากาศยุคสงครามเย็น แต่ในรายละเอียดยังไม่สามารถชี้ให้เห็นความเชื่อมโยงได้ การอธิบายบริบทสงครามเย็นมีลักษณะแยกขาดและไม่เกี่ยวข้องกับเนื้อหาที่พยายามนำเสนอเท่าที่ควร ดูใน Maurizio Peleggi, "Whose Prehistory? Thailand before the Thai," in *Monastery, Monument, Museum: Sites and Artifacts of Thai Cultural Memory* (Honolulu: University of Hawai'i Press, 2017), 100-117.

[12] ดูตัวอย่างทัศนะนี้ใน นันทนา ชุติวงศ์, "โต้ ดร.พิริยะ ไกรฤกษ์ ปรับเปลี่ยนยุคสมัยของพุทธศิลป์ในประเทศไทย," *ศิลปวัฒนธรรม* 22, 1 (พฤศจิกายน 2543): 50-55.

[13] เช่น การปรับอายุสมัยของศิลปะ "สมัยทวารวดี" จาก พ.ศ. 500 มาเป็นพุทธศตวรรษที่ 11-17 โดย หลวงบริบาลบุรีภัณฑ์ หรือราวพุทธศตวรรษที่ 11 หรือ 12-16 โดย หม่อมเจ้าสุภัทรดิศ ดิศกุล เป็นต้น ดูใน รุ่งโรจน์ธรรมรุ่งเรือง, *ประวัติ แนวความคิด และวิธีค้นคว้าวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะไทย* (กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ, 2551), 140-141. หรือประเด็นการเพิ่ม "ฝีมือช่างสมัยเชียงใหม่ (เชียงแสนชั้นหลัง)" โดย หลวงบริบาลบุรีภัณฑ์ เพื่อขยายความรายละเอียด "ศิลปะเชียงแสน", การเพิ่ม "วัตถุรุ่นเก่าที่ค้นพบในประเทศไทย" โดย หม่อมเจ้าสุภัทรดิศ ดิศกุล เพื่ออธิบายวัตถุที่มีอายุเก่ากว่า "ศิลปะทวารวดี" หรือการเพิ่ม "ศิลปะหริภุญชัย" โดย สันติ เล็กสุขุม แทรกเพิ่มระหว่าง "ศิลปะลพบุรี" กับ "ศิลปะสุโขทัย" เป็นต้น ดูใน เรื่องเดียวกัน, 140-141, 144.

[14] Matthew Phillips, *Thailand in the Cold War* (New York: Routledge, 2016), 82-83.

[15] ตัวอย่างเช่นในวงการศิลปะ การสร้างสรรค์งานตามแนวทาง "ศิลปะเหมือนจริง" (Realistic Art) ของ ศิลป์ พีระศรี และลูกศิษย์ ที่แสดงความหมายสื่อถึงอุดมการณ์ประชาธิปไตยแบบ "คณะราษฎร" และความเป็นไทยที่ยิ่งใหญ่ในยุค "มหาอาณาจักรไทย" ในช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2 ซึ่งมีความทับซ้อนคาบเกี่ยวทางรูปแบบและความหมายกับ "ศิลปะฟาสซิสต์" (Fascist Art) ถูกยกเลิกและลดความนิยมลงอย่างมีนัยยะสำคัญ ดูใน ชาตรี ประกิตนนทการ, *ศิลปะ-สถาปัตยกรรมคณะราษฎร: สัญลักษณ์ทางการเมืองเชิงอุดมการณ์* (กรุงเทพฯ: มติชน, 2552).

[16] เบเนดิกท์ แอนเดอร์สัน, *ในกระจก: วรรณกรรมและการเมืองสยามยุคอเมริกัน* (กรุงเทพฯ: อ่าน, 2553), 14.

[17] มีรายงานระบุว่าเฉพาะในช่วงระหว่าง พ.ศ. 2494-2514 นั้น 59% ของงบประมาณทางการทหารของไทยได้มาจากสหรัฐ ดูใน John L.S. Girling, *Thailand: Society and Politics* (Ithaca: Cornell University Press, 1981), 236.

[18] ตัวเลขนี้เพิ่มขึ้นอย่างก้าวกระโดดในทุกปีหลังจากนั้น มีการสำรวจว่าเฉพาะเพียงในด้านการท่องเที่ยว ยอดคนอเมริกันที่เข้ามาเที่ยวไทยต้นทศวรรษที่ 2500 กลายเป็นอันดับหนึ่งโดยทิ้งอันดับสองมากกว่าเท่าตัว มีการสำรวจว่าการใช้จ่ายเพื่อการพักผ่อนเฉพาะของทหารอเมริกันในไทยในช่วงราว 20 ปีแรกของสงครามเย็นนั้นมีมูลค่าสูงถึง 850 ล้านเหรียญสหรัฐ ดูใน Matthew Phillips, *Thailand in the Cold War*, 48.

[19] Boonrak Boonyaketmala, "The Rise and Fall of the Film Industry in Thailand, 1897-1992," *East-West Film Journal* 6, 2 (1992): 67.

[20] Eugene Ford, *Cold War Monks: Buddhism and America's Secret Strategy in Southeast Asia* (Connecticut: Yale University Press, 2017).

[21] Karl Hack and Geoff Wade, "The Origins of the Southeast Asian Cold War," *The Journal of Southeast Asian Studies* 40, 3 (2009): 443 และ Tony Day, "Culture at War in Cold War Southeast Asia: An Introduction," in *Cultures at War: The Cold War and Cultural Expression in Southeast Asia*, eds. Tony Day and Mayaht Liem (New York: Cornell University, 2010), 1-19.

[22] งานศึกษาที่ให้ภาพลักษณะนี้ของสังคมไทยชิ้นแรก ๆ ดูใน ทักษ์ เฉลิมเตียรณ, *การเมืองระบบพ่อขุนอุปถัมภ์แบบเผด็จการ* (กรุงเทพฯ: มูลนิธิตำราสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์, 2548).

[23] Rachel V. Harrison, "The Man with the Golden Gauntlets: Mit Chaibuncha's Insi thong and the Hybridization of Red and Yellow Perils in Thai Cold War Action Cinema," in *Cultures at War: The Cold War and Cultural Expression in Southeast Asia*, eds. Tony Day and Mayaht Liem (New York: Cornell University, 2010), 195-226.

[24] Matthew Phillips, *Thailand in the Cold War* (New York: Routledge, 2016).

[25] สายชล สัตยานุรักษ์, *10 ปัญญาชนสยาม เล่ม 2 ปัญญาชนหลังการปฏิวัติ 2475* (กรุงเทพฯ: โอเพ่น โซไซตี้, 2557).

[26] ผู้ดำรงตำแหน่งอธิการบดีมหาวิทยาลัยศิลปากร ท่านแรกคือ หม่อมหลวงปิ่น มาลากุล

[27] โดยความเป็นจริงมิใช่แค่วิชาประวัติศาสตร์ศิลปะเท่านั้น จิตกรรมและสถาปัตยกรรมก็ถือกำเนิดขึ้นในฐานะศาสตร์และวิชาชีพเฉพาะจากการแยกตัวออกมาของมหาวิทยาลัยศิลปากรในคราวนั้นด้วย

[28] ระเบียบวิธีดังกล่าวหากเทียบเคียงในบริบทสากลก็อาจเทียบได้กับการศึกษาตามแบบที่ บรู๊ซ ทริกเกอร์ (นักโบราณคดีแคนาดาที่มีชื่อเสียงอย่างมากในการศึกษาทางประวัติศาสตร์ของวิชาโบราณคดี) เรียกว่าคือ "โบราณคดีใหม่" (New Archaeology) ซึ่งเกิดขึ้นอย่างสัมพันธ์กับวิธีการหาความรู้ในศาสตร์สาขาต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็น เศรษฐศาสตร์ รัฐศาสตร์ ประวัติศาสตร์ ฯลฯ ในช่วงเวลานั้นที่ต่างก็ได้รับอิทธิพลจากวิธีการแบบนี้ ดูใน Bruce Trigger, *A History of Archaeological Thought* (New York: Cambridge University Press, 2006), 392-417.

[29] "สมัครเล่น" ในที่นี้มิได้ต้องการแสดงนัยยะสื่อถึงคุณภาพงานและระดับผลกระทบต่อสังคม แต่ต้องการสื่อถึงการผลิตงานด้านนี้ที่มิใช่ภาระหน้าที่หลักและมิได้มีระเบียบวิธีศึกษาที่เป็นระบบจริงจัง

[30] ดูเพิ่มประเด็นว่าด้วยสถานะและอำนาจของวิชาชีพประวัติศาสตร์ศิลปะในสังคมสมัยใหม่ใน Elizabeth C. Mansfield, ed., *Making art history: a changing discipline and its institutions* (New York; London: Routledge, 2007), 4-6.

[31] Bruce Trigger, *A History of Archaeological Thought*, 409.

[32] George A. Reisch, *How the Cold War Transformed Philosophy of Science* (New York: Cambridge University Press, 2005), 259-282.

[33] เรื่องเดียวกัน, 344-368.

[34] เรื่องเดียวกัน, 136-148.

[35] Sydney Hook, ed., *John Dewey: philosopher of science and freedom* (New York: The Dial Press, 1950), vi.

[36] George A. Reisch, *How the Cold War Transformed Philosophy of Science*, 21, 312-318.

[37] ดูใน Christina Klein, "Cold War Cosmopolitanism: The Asia Foundation and 1950s Korean Cinema," *The Journal of Korean Studies* 22, 2 (Fall 2017): 285–291.

[38] ดูใน Charles F. Keyes, "Thai Studies in the United States," *วารสารสังคมศาสตร์* 29, 1 (มกราคม-มิถุนายน 2560): 19-63.

[39] ในปลายทศวรรษที่ 1960 มหาวิทยาลัยอินเดียน่ามิได้มีบทบาทสำคัญในด้านนี้อีกต่อไป แต่ไทยศึกษาก็ขยายตัวไปมากขึ้นอีกหลายแห่ง เช่น มหาวิทยาลัยมิชิแกน, มหาวิทยาลัยฮาวายอิ, มหาวิทยาลัยวิสคอนซิน, มหาวิทยาลัยวอชิงตัน มหาวิทยาลัยนอร์ทเทิร์น อิลินอย เป็นต้น อ้างถึงใน เรื่องเดียวกัน, 30.

[40] พระประวัติในส่วนนี้เป็นการสรุปความจากพระประวัติที่หม่อมเจ้าสุภัทรดิศ ดิศกุล ทรงนิพนธ์ไว้เมื่อ พ.ศ. 2537 เพื่อจัดพิมพ์ในหนังสือที่ระลึกวันคล้ายวันประสูติครบรอบ 72 พรรษา ดูใน "ชีวิตและงาน ศาสตราจารย์ หม่อมเจ้าสุภัทรดิศ ดิศกุล," ใน *ศาสตราจารย์ หม่อมเจ้าสุภัทรดิศ ดิศกุล* (กรุงเทพฯ: ม.ป.พ., 2547), 33-40.

[41] เช่น พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติไชยา พ.ศ. 2500, พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติเจ้าสามพระยา พ.ศ. 2504 , และพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติรามคำแหง พ.ศ. 2507 เป็นต้น ดูรายละเอียดเพิ่มใน ธรรมนูญ อัตถากร, "ไปจัดพิพิธภัณฑ์ที่ไชยา," *ศิลปากร* 1, 3 (กันยายน 2500): 60-69; ธ. สุมาวงศ์, "การเปิดพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ เจ้าสามพระยา," *ศิลปากร* 6, 1 (พฤษภาคม 2505): 60 และ "การเปิดพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติรามคำแหง," *ศิลปากร* 7, 5 (มกราคม 2507): 74.

[42] แม้จะทรงย้ายมาสังกัดมหาวิทยาลัยแล้ว แต่กรมศิลปากรก็ยังให้ทรงช่วยงานในหลายด้าน โดยเฉพาะการออกแบบการจัดแสดงพิพิธภัณฑ์ ที่สำคัญเช่น พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ อู่ทอง พ.ศ. 2509 และการปรับปรุงการจัดแสดงครั้งใหญ่ที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติพระนคร เมื่อ พ.ศ. 2510 เป็นต้น ดูใน "พิธีเปิดพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ อู่ทอง," *ศิลปากร* 10, 5 (มกราคม 2510): 83 และ ธนิต อยู่โพธิ์, "งานพัฒนาพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติพระนคร," *ศิลปากร* 11, 2 (กรกฎาคม 2510): 36.

[43] ความพยายามในการวางรากฐานวิชาโบราณคดีให้เป็นศาสตร์อาจเริ่มก่อนหน้านั้นเล็กน้อยโดยหลวงบริบาลบุรีภัณฑ์ ดูใน หลวงบริบาลบุรีภัณฑ์, "นิเทศแห่งวิชาโบราณคดี," *จดหมายเหตุราชบัณฑิตยสถาน* เล่ม 1 ตอน 1 (2478): 1-16 แต่หากพิจารณาอย่างจริงจังแล้วก็ต้องถือว่าการวางรากฐานอย่างเป็นวิชาการนั้นเริ่มโดยหม่อมเจ้าสุภัทรดิศ เป็นต้นมา

[44] Stuart Piggott, *Approach to archaeology* (Middlesex: Penguin, 1959).

[45] หม่อมเจ้าสุภัทรดิศ ดิศกุล, "ความหมายของวิชาโบราณคดี," เอกสารส่วนพระองค์หม่อมเจ้าสุภัทรดิศ ดิศกุล, หมายเลขแฟ้ม 001 หมวดเอกสารต้นฉบับ, ห้องสมุด ศ. มจ. สุภัทรดิศ ดิศกุล, หน้า 1-9.

[46] หม่อมเจ้าสุภัทรดิศ ดิศกุล, "หลักการค้นคว้าวิชาโบราณคดีสมัยประวัติศาสตร์," *โบราณคดี* ฉบับปฐมฤกษ์ (พฤษภาคม 2509): 3-12.

[47] ดูใน หม่อมเจ้าสุภัทรดิศ ดิศกุล, *เทวรูปสัมฤทธิ์สมัยสุโขทัย* (กรุงเทพฯ: สภาวิจัยแห่งชาติและมูลนิธิเอเชีย, 2509), 1-3.

[48] ลูกศิษย์ของพระองค์หลายคนได้นำวิธีการนี้ไปใช้ในการศึกษางานศิลปะต่อมามากมาย ที่สำคัญเช่น สันติ เล็กสุขุม ในการกำหนดอายุสมัยโบราณสถานสมัยอยุธยาตอนต้น ดูใน สันติ เล็กสุขุม, "การศึกษาวิวัฒนาการลวดลายปูนปั้นประดับโบราณสถานสมัยอยุธยาตอนต้น (พ.ศ. 1893-1967)" (วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต โบราณคดีสมัยประวัติศาสตร์ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2521) และ ไขแสง ศุขะวัฒนะ นำไปใช้ศึกษาสถาปัตยกรรมที่ได้รับอิทธิพลจีนในสมัยรัชกาลที่ 3 ดูใน ไขแสง ศุขะวัฒนะ, *การศึกษาอิทธิพลของสถาปัตยกรรมจีนที่มีต่อสถาปัตยกรรมในประเทศไทย ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว* (กรุงเทพฯ: มูลนิธิเจมส์ ทอมป์สัน, 2521).

[49] ชองส์ บวสเซอลีเย่ร์, *ประติมากรรมขอม*, แปลโดย หม่อมเจ้าสุภัทรดิศ ดิศกุล (พระนคร: กรุงสยามการพิมพ์, 2515).

[50] ฟิลิปป์ สแตร์น, *วิวัฒนาการของศิลปอินเดียแบบอมราวดี*, แปลโดย หม่อมเจ้าสุภัทรดิศ ดิศกุล (พระนคร: กรุงสยามการพิมพ์, 2511)

[51] กมเลศวร *ภัฏฏาจารย์*, *ศาสนาพราหมณ์ในอาณาจักรขอม,* แปลโดย หม่อมเจ้าสุภัทรดิศ ดิศกุล (พระนคร: คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2516).

[52] มาดแลน จีโต, *ประวัติเมืองพระนคร (Angkor) ของขอม = Histoire d'Angkor*, แปลโดย หม่อมเจ้าสุภัทรดิศ ดิศกุล (กรุงเทพฯ: บริษัท จันวาณิชย์, 2526).

[53] ความเข้มข้นทางวิชาการอาจจะพูดได้ว่าอยู่ในระดับที่พยายามจะขึ้นไปเทียบเคียงกับวารสาร Journal of the Siam Society (JSS) ของสยามสมาคมซึ่งเป็นวารสารวิชาการทางประวัติศาสตร์ศิลปะและโบราณคดีที่เก่าแก่ที่สุดในสังคมไทย แน่นอนการเปรียบเทียบเช่นนี้อาจดูเกินจริงไปบ้าง โดยเฉพาะในเชิงคุณภาพบทความและความหลากหลายของผู้เขียน แต่หากพิจารณาเพียงในมิติของรูปแบบเราก็อาจถือได้ว่าวารสารโบราณคดีมีรูปแบบที่เป็นไปในทิศทางวิชาการเข้มข้นแบบเดียวกัน

[54] แม้วารสารศิลปากรในทศวรรษ 2490-2500 จะมีการปรับตัวที่ดูเป็นวิชาการมากขึ้นก็ตาม แต่หากลองวางเทียบกันเราก็ยังเห็นชัดถึงระดับความเข้มข้นที่เทียบกันไม่ได้ ถึงแม้วารสารศิลปากรจะยังคงมีบทความวิชาการลงอยู่เสมอ แต่สิ่งที่น่าสังเกตคือพลังในการอธิบายลดน้อยลงอย่างชัดเจน

[55] หลังเกษียณอายุราชการพระองค์ยังทรงรับเป็นอาจารย์สอนให้กับมหาวิทยาลัยศิลปากรและมหาวิทยาลัยอื่น ๆ มาโดยตลอด อีกทั้งยังทรงดำรงตำแหน่งสำคัญมากมายที่เกี่ยวข้องในด้านประวัติศาสตร์ศิลปะและโบราณคดี อาทิ ผู้อำนวยการศูนย์สปาฟา (SPAFA), ที่ปรึกษากรมศิลปากรด้านโบราณคดีและพิพิธภัณฑสถาน, ประธานคณะกรรมการชำระประวัติศาสตร์, นายกสยามสมาคม, และ ประธานมูลนิธิเจมส์ ทอมส์สัน เป็นต้น พระองค์สิ้นชีพิตักษัยในพ.ศ. 2546 สิริรวมชันษาได้ 80 พรรษา

[56] Fredrik Logevall, *The Origins of the Vietnam War* (New York: Routledge, 2001), 17-20.

[57] Thomas G. Paterson, "The Quest for Peace and Prosperity: International Trade, Communism, and the Marshall Plan," in *Politics and Policies of the Truman Administration*, ed. Barton J. Bernstein (Chicago: Quadrangle Books, 1972), 80-82.

[58] Robert L. Beisner, *Dean Acheson: A Life in the Cold War* (New York: Oxford University Press, 2006), 273.

[59] ดูใน Fredrik Logevall, *The Origins of the Vietnam War*, 101.

[60] Thomas G. Paterson, "The Quest for Peace and Prosperity: International Trade, Communism, and the Marshall Plan," in *Politics and Policies of the Truman Administration*, 93.

[61] ประภาศิริ [นามแฝง], "เรื่องไทยและกรุงสุโขทัย," *ศิลปากร* 3, 6 (เมษายน 2493): 46-50.

[62] น. ณ ปากน้ำ [นามแฝง], "ศิลปวัฒนธรรมไทยในยุคสุวรรณภูมิ," ใน *ความงามของศิลปะไทย* (พระนคร: โอเดียนสโตร์, 2510), 327-328.

[63] น. ณ ปากน้ำ [นามแฝง] "คุณค่าของภาพไทยในอดีต," ใน *ความงามของศิลปะไทย* (พระนคร: โอเดียนสโตร์, 2510), 21.

[64] หม่อมเจ้าสุภัทรดิศ ดิศกุล, "หลักการค้นคว้าวิชาโบราณคดีสมัยประวัติศาสตร์," *โบราณคดี* ฉบับปฐมฤกษ์ (พฤษภาคม 2509): 6-7.

[65] หม่อมเจ้าสุภัทรดิศ ดิศกุล, "บทบรรณาธิการ," *โบราณคดี* 2, 1 (กรกฎาคม-กันยายน 2511): ไม่ปรากฏเลขหน้า.

[66] หม่อมเจ้าสุภัทรดิศ ดิศกุล, "ตอบคุณปรีดา ศรีชลาลัย," *โบราณคดี* 3, 3 (มกราคม-มีนาคม 2514): 43-47.

[67] แนวการอธิบายเช่นนี้มีลักษณะที่ทำให้เรานึกถึงงานพระนิพนธ์หลายเรื่องของ สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ซึ่งมีลักษณะการอธิบายเช่นเดียวกันคือการยอมรับการผสมผสานที่หลากหลายของรูปแบบศิลปะจากหลากหลายเชื้อชาติที่เข้ามาผสมกันจนกลายเป็นไทย

[68] เอ็ม. ไอ. อทาโมนอฟ, "การขุดค้นที่บริเวณเทือกเขาอัลไต," *โบราณคดี* 7, 2 (ตุลาคม-ธันวาคม 2520): 17-32.

[69] หม่อมเจ้าสุภัทรดิศ ดิศกุล, *ศิลปสุโขทัย* (กรุงเทพฯ: คณะกรรมการฝ่ายวัฒนธรรม ยูเนสโก), 7.

[70] หม่อมเจ้าสุภัทรดิศ ดิศกุล, “ความหมายของวิชาโบราณคดี,” เอกสารส่วนพระองค์หม่อมเจ้าสุภัทรดิศ ดิศกุล, หมายเลขแฟ้ม 001 หมวดเอกสารต้นฉบับ, ห้องสมุด ศ. มจ. สุภัทรดิศ ดิศกุล, หน้า 1.

[71] สายชล สัตยานุรักษ์, *10 ปัญญาชนสยาม เล่ม 2 ปัญญาชนหลังการปฏิวัติ 2475* (กรุงเทพฯ: โอเพ่น โซไซตี้, 2557), 101.

[72] หม่อมเจ้าสุภัทรดิศ ดิศกุล, *ศิลปในประเทศไทย* (พระนคร: กรุงสยามการพิมพ์, 2513), 33.

[73] หม่อมเจ้าสุภัทรดิศ ดิศกุล, “อดีตรับใช้ปัจจุบัน จีนคอมมิวนิสต์มองวิชาโบราณคดีอย่างไร,” *โบราณคดี* 6, 2 (ธันวาคม 2518): 27.

[74] เรื่องเดียวกัน, 29.

[75] หม่อมเจ้าสุภัทรดิศ ดิศกุล “คำปรารภ,” เอกสารส่วนพระองค์หม่อมเจ้าสุภัทรดิศ ดิศกุล, หมายเลขแฟ้ม 008 หมวดเอกสารต้นฉบับ, ห้องสมุด ศ. มจ. สุภัทรดิศ ดิศกุล.

[76] เนื้อความในจดหมายฉบับนี้มีความเป็นไปได้ที่จะเขียนขึ้นเพื่อตอบโต้งานเขียนของ นิธิ เอียวศรีวงศ์ ซึ่งในช่วงเวลานั้นกำลังผลิตงานทางประวัติศาสตร์ไทยออกมาหลายชิ้นที่ได้เข้าไปท้าทายโครงสร้างของประวัติศาสตร์กระแสหลักเป็นอย่างมาก (ข้อสังเกตนี้มาจากความเห็นของ สายชล สัตยานุรักษ์ ซึ่งผู้เขียนขอขอบคุณมา ณ ที่นี้)

[77] ในจดหมายทรงอ้างถึงว่าได้รับเชิญให้เขียนคำปรารภลงในวารสารของสมาคมประวัติศาสตร์ ซึ่งก็คือ “วารสารรวมบทความประวัติศาสตร์” แต่จากการสำรวจกลับไม่พบการตีพิมพ์คำปรารภนี้

[78] ทีปกร [นามแฝง], *ศิลปเพื่อชีวิตศิลปเพื่อประชาชน* (พระนคร: หนังสือ, 2515).

[79] ดูตัวอย่างใน จิตร ภูมิศักดิ์, *ตำนานแห่งนครวัด* (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์อมรินทร์, 2545), 5-7, 23-38.

[80] ดูใน เกษรา ศรีนาคา, “ศิลป์ พีระศรี กับ การสถาปนา “ศิลปะแห่งชาติ” (พ.ศ. 2475-2505),” (วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, 2558), 228-231.

[81] ตีพิมพ์ในวารสาร “นิติศาสตร์ฉบับศตวรรษใหม่” พ.ศ. 2500 โดยใช้ชื่อว่า “โฉมหน้าศักดินาไทยในปัจจุบัน” แต่หลังจากเหตุการณ์ 14 ตุลา 2516 งานของจิตรได้รับการรื้อฟื้นขนานใหญ่ในหมู่นักศึกษาและปัญญาชน จึงเป็นเหตุให้มีการตีพิมพ์งานนี้ใหม่เป็นหนังสือ

[82] จิตร ภูมิศักดิ์, *โฉมหน้าศักดินาไทย* (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศรีปัญญา, 2550), 20-21.

[83] หม่อมเจ้าสุภัทรดิศ ดิศกุล “คำปรารภ,” เอกสารส่วนพระองค์หม่อมเจ้าสุภัทรดิศ ดิศกุล, หมายเลขแฟ้ม 008 หมวดเอกสารต้นฉบับ, ห้องสมุด ศ. มจ. สุภัทรดิศ ดิศกุล.

[84] จิตร ภูมิศักดิ์, *โฉมหน้าศักดินาไทย*, 35.

[85] เบเนดิกท์ แอนเดอร์สัน, *ชุมชนจินตกรรม: บทสะท้อนว่าด้วยกำเนิดและการแพร่ขยายของชาตินิยม* (กรุงเทพฯ: มูลนิธิโครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์, 2552), 2-4.

[86] ในกรณีชาตินิยมของพรรคคอมมิวนิสต์แห่งประเทศไทย (พคท.) ก็ไม่ต่างกัน งานศึกษาปัจจุบันต่างชี้ให้เห็นแรงผลักที่สำคัญประการหนึ่งของ พคท. ก็คือ “ลัทธิรักชาติ” ที่ต้องการปลดปล่อยชาติไทยให้มีเอกราชจากลักษณะกึ่งเมืองขึ้นกึ่งศักดินา ดูเพิ่มประเด็นชาตินิยมของ พคท. เพิ่มใน ธิกานต์ ศรีนารา, “ลัทธิรักชาติของ พคท. และการต่อต้านลัทธิชาตินิยมทางการ (พ.ศ. 2519-2523),” *จุลสารหอจดหมายเหตุธรรมศาสตร์,* ฉบับที่ 13 (2552): 107-118 และ เกษียร เตชะพีระ, “การเมืองไทยจาก 14-6 ตุลาฯ: สองชาตินิยมชนกัน,” *มติชนสุดสัปดาห์* (14-20 ตุลาคม 2545): 30; (21-27 ตุลาคม 2545): 38-39; (28 ตุลาคม-พฤศจิกายน 2545): 43.

[87] เรื่องเดียวกัน, 47-48.

[88] เอกสารชิ้นนี้ไม่ได้ระบุปีที่แน่นอนของงานสัมมนา แต่จากการอ่านพบว่าในเอกสารพูดถึง เชื้อ สาริมาน ในฐานะอธิบดีกรมศิลปากร ซึ่งตามประวัติดำรงตำแหน่งระหว่าง พ.ศ. 2511-2515

[89] หม่อมเจ้าสุภัทรดิศ ดิศกุล “ใครคือศัตรูของโบราณ-สถาน” เอกสารส่วนพระองค์หม่อมเจ้าสุภัทรดิศ ดิศกุล, หมายเลขแฟ้ม 003 หมวดเอกสารต้นฉบับ, ห้องสมุด ศ. มจ. สุภัทรดิศ ดิศกุล, หน้า 3.

[90] ดูใน สายชล สัตยานุรักษ์, *ความเปลี่ยนแปลงในการสร้าง “ชาติไทย” และ “ความเป็นไทย” โดยหลวงวิจิตรวาทการ* (กรุงเทพฯ: มติชน, 2545), 151.

[91] ดูใน สายชล สัตยานุรักษ์, *10 ปัญญาชนสยาม เล่ม 2 ปัญญาชนหลังการปฏิวัติ 2475* (กรุงเทพฯ: โอเพ่น โซไซตี้, 2557), 117-130 และดูการเสนอภาพลักษณ์ชนบทในฐานะความเป็นไทยในยุคนี้เพิ่มใน Matthew Phillips, *Thailand in the Cold War* (New York: Routledge, 2016), 145-173.

[92] เป็นคำกล่าวของ หลวงวิจิตรวาทการ ใน "คำบรรยายเรื่องชาติกับศาสนา," ใน *วิจิตรวาทการอนุสรณ์ เล่ม 2* (พระนคร: รัชดารมภ์การพิมพ์, 2505), 13 อ้างถึงใน ประอรรัตน์ บูรณมาตร์, *หลวงวิจิตรวาทการกับบทละครประวัติศาสตร์* (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2528), 123.

[93] เรื่องเดียวกัน, 119-134.

[94] ดูเพิ่มใน Chalong Sootravanich, "Small Arms, Romance, and Crime and Violence in Post WW II Thai Society," *Southeast Asian Studies* 43, 1 (June 2005): 26-46.

[95] ภาพยนตร์เรื่องนี้กำกับโดย แฟรงค์ คาฟรา (Frank Capra) ออกฉายครั้งแรกเมื่อ 27 พฤษภาคม พ.ศ. 2485.

[96] ทักษ์ เฉลิมเตียรณ, *การเมืองระบบพ่อขุนอุปถัมภ์แบบเผด็จการ=Thailand: The Politics of Despotic Paternalism* (กรุงเทพฯ: มูลนิธิตำราสังคมศาสตร์มนุษยศาสตร์, 2548), 117.

[97] หนังสือพิมพ์ *ชาวไทย* (16 ตุลาคม 2499): 4.

[98] ดูประเด็นเพิ่มเติมที่ว่าด้วยการตีความคอมมิวนิสต์ในภาพยนตร์เหล่านี้ที่มีลักษณะผสมผสานระหว่างภาพยนตร์ต่อต้านคอมมิวนิสต์ในโลกตะวันตกกับความเป็นไทยใน Rachel V. Harrison, "The Man with the Golden Gauntlets: Mit Chaibuncha's Insi thong and the Hybridization of Red and Yellow Perils in Thai Cold War Action Cinema," in *Cultures at War: The Cold War and Cultural Expression in Southeast Asia*, eds. Tony Day and Mayaht Liem (New York: Cornell University, 2010), 195-226.

[99] มีงาน 2 ชิ้นที่ถูกสร้างขึ้นด้วยรูปทรงเจดีย์ดอกบัวตูม คือ "จิตกาธาน" ในงานพระเมรุของ สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมหลวงพิษณุโลกประชานารถ แต่ก็เป็นเพียงจิตกาธานและเป็นศิลปกรรมแบบชั่วคราวในงานพระเมรุ อีกชิ้นคือ "อนุสาวรีย์ทหารอาสา" ภายใน "ดุสิตธานี" ซึ่งก็เป็นเพียงหุ่นจำลองเท่านั้น

[100] ดูใน หลวงวิจิตรวาทการ, *วัฒนธรรมสุโขทัย* (พระนคร: อารยยุค, 2484), 22-76.

[101] ยอร์ช เซเดส์, *ศิลปไทยสมัยสุโขทัย และราชธานีรุ่นแรกของไทย*, แปลโดย หม่อมเจ้าสุภัทรดิศ ดิศกุล (พระนคร: กรมศิลปากร, 2507), 29-31.

[102] เรื่องเดียวกัน, 50.

[103] หม่อมเจ้าสุภัทรดิศ ดิศกุล, *ศิลปสุโขทัย* (กรุงเทพฯ: คณะกรรมการฝ่ายวัฒนธรรม ยูเนสโก), 25.

[104] Silpa Birasri, *Thai Buddhist Sculpture* (Bangkok: The National Culture Institute, 1956), 14.

[105] Silpa Bhirasri, *An Appreciation of Sukhothai Art* (Bangkok: The Fine Art Department, 1962), 3.

[106] ดูใน ศิลป์ พีระศรี, "จิตรกรรมและประติมากรรมสมัยสุโขทัย," ใน *บทความ ข้อเขียน และงานศิลปกรรมของศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี*, แปลโดย พระยาอนุมานราชธน, หม่อมเจ้าสุภัทรดิศ ดิศกุล และเขียน ยิ้มศิริ (กรุงเทพฯ: หอศิลป์ มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2545), 142.

[107] น. ณ ปากน้ำ เชื่อว่ามีเมืองอโยธยาที่เก่าแก่และยิ่งใหญ่ตั้งอยู่ก่อนที่จะมีการสถาปนาอยุธยา ในขณะที่ หม่อมเจ้าสุภัทรดิศ ไม่เชื่อว่าจะมีเมืองอโยธยานั้นอยู่จริง ดูข้อเสนอเรื่องเมืองอโยธยาใน น. ณ ปากน้ำ [นามแฝง], *ห้าเดือนกลางซากอิฐปูนที่อยุธยา* (กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ, 2541), 11-16.

[108] ดูวิวาทะนี้เพิ่มใน หม่อมเจ้าสุภัทรดิศ ดิศกุล, "โบราณคดีวิจารณ์," *โบราณคดี* 2, 2 (ตุลาคม – ธันวาคม 2511): 142-155.

[109] น. ณ ปากน้ำ [นามแฝง], *ความงามของศิลปไทย* (พระนคร: โอเดียนสโตร์, 2510), 184-185.

[110] เรื่องเดียวกัน, 185.

[111] เรื่องเดียวกัน, 20-21.

Bibliography

Sources (Thai)

Anderson, Benedict. *nai kračhok: wannakam læ kānmūang Sayām yuk ʻamērikan [In the Mirror: Literature and Politics in Siam in the American Era].* Bangkok: AAN, 2010.

Atamonov, M.I. "kān khutkhon thī bọ̄riwēn thūakkhao ʻan tai [An Excavations at the Altai Mountain range]." *Borannakhadi [Archaeology]* 7, 2 (October-December 1977): 17-32.

Bhattacharya, Kamaleswar. *sātsanā phrām nai ʻānāčhak khọ̄m [Brahmanism in Angkor Kingdom].* Translated by H.S.H. Subhadradis Diskul. Phra Nakon: Faculty of Archaeology, Silpakorn University, 1973.

Boisselier, Jean. *pratimākam khọ̄m [Angkor Sculptures].* Translated by H.S.H. Subhadradis Diskul. Phra Nakon: Krung Saim Kan Phim, 1972.

Boriban Buriphan, Luang. "nithēt hǣng wichā bọ̄rānnakhadī [Introduction of Archaeology]." *čhotmaihēt rātchabanthittayasathān [Journal of Royal Academy Archives]* 1, 1 (1935): 1-16.

botkhwām khọ̄khīan læ ngān sinlapakam khọ̄ng sāttračhān sin phīrasī [Professor Silp Bhirasi's Art Work and Literatures]. Bangkok: Silpakorn Art Gallery, 2002.

Chaothai Newspaper. (October 16, 1956): 4.

Chatri Prakitnonthakan. "ngān khīan prawattisāt sinlapa yuk rǣk kap kānkọ̄ ʻarāng sāng rat sombūranāyāsitthirāt [Early Art Historical Wittings and the Rise of Siamese's Absulute Monarchy]." *NAJUA: History of Architecture and Thai Architecture,* no. 14 (January-December 2017): 86-121.

_____. *sinlapa-sathāpattayakam khana rātsadọ̄n : sanyalak thāngkān mūang chœ̄ng ʻudomkān [Art and Architecture of the People Party: Political Symbols].* Bangkok: Matichon, 2009.

Coedes, George. *sinlapa Thai samai sukhōthai læ rātchathānī run rǣk khọ̄ng Thai [Sukhothai Art and the Early Kingdom of Thailand].* Translated by H.S.H. Subhadradis Diskul. Phra Nakorn: Fine Art Department, 1964.

Giteau, Madeleine. *prawat mūang phra nakhọ̄n khọ̄ng khọ̄m [Histoire d'Angkor].* Translated by H.S.H. Subhadradis Diskul. Bangkok: Chanwanich, 1983.

"ʻīk nưng pī thī phān mā [Annual Report of Fine Art Department]." *Silpakorn* 8, 1 (May 1950): 78-92.

Jit Phumisak. *chōmnā sakdinā Thai [The Face of Thai Feudalism].* Bangkok: Sripunya Printing, 2007.

_____. *tamnān hǣng nakhọ̄n wat [History of Angkor Wat].* Bangkok: Amain Printing, 2002.

"kān pœ̄t phiphitthaphanthasathān hǣng chāt rām khamhǣng [Opening of Ramkamheang Museum]." *Silpakorn* 7, 5 (January 1964): 59-80.

Kaisang Sukawatthana. *kānsuksā ʻitthiphon khǫ̆ng sathāpattayakam Čhīn thī mī tǭ sathāpattayakam nai prathēt Thai nai ratchasamai phra bāt somdetphranangklao čhaoyūhūā [A Study of Chinese Architectural Influences in Thai Architecture of King Rama the Third].* Bangkok: Jim Thompson Foundation, 1978.

Kasain Tejapera. "kānmūang Thai čhāk sipsī - hok tulā : sǫ̆ng chātniyom chonkan [Thai Politics from the 14 Oct to the 6 Oct: Two Types of Nationalism]." *Matichon Weekly* (14-20 October 2002): 30.

_____. "kānmūang Thai čhāk sipsī - hok tulā : sǫ̆ng chātniyom chonkan [Thai Politics from the 14 Oct to the 6 Oct: Two Types of Nationalism]." *Matichon Weekly* (21-27 October 2002): 38-39.

_____. "kānmūang Thai čhāk sipsī - hok tulā : sǫ̆ng chātniyom chonkan [Thai Politics from the 14 Oct to the 6 Oct: Two Types of Nationalism]." *Matichon Weekly* (28 October-November 2002): 43, 47-48.

Kessara Srinaka. "sin phīrasī kap kān sathāpanā sinlapa hǣng chāt Phǭ.Sǭ. 2475-2505 [Silp Bhirasri and the Construction of National Art, 1932-1962]." Master's Thesis in History, Graduate School, Chiang Mai University, 2015.

Nanthana Chutiwong. "tō da ra. Phiriya Krai rœ̄k prap plīan yuk samai khǫ̆ng phut sin nai prathēt Thai [Comments on Piriya Krairiksh's theory of Thai Art Periodization]." *Silpawatthanatham* 22, 1 (November, 2000): 50-55.

"ngān Krom Sinlapākǭn [Annual Report of Fine Art Department]." *Silpakorn* 9, 2 (July 1951): 94-99.

"ngān sinlapa nai khūap pī khǫ̆ng Krom Sinlapākǭn [Annual Report of Fine Art Department]." *Silpakorn* 5, 1 (May 1947): 64-68.

Nor Na Paknam [pseud.]. *hā dūan klāng sāk ʻit pūn thī ʻAyutthayā [Five Months with Archaeological Sites in Ayutthaya].* Bangkok: Muang Boran, 1998.

_____. *khwām ngām khǫ̆ng sinlapa Thai [Aesthetics of Thai Art].* Phra Nakon: Odean Store, 1967.

"phithī pœ̄t phiphitphanthasathān hǣng chāt ʻūthǫ̆ng [Opening of Uthong Museum]." *Silpakorn* 10, 5 (January 1967): 62-96.

Piriya Krairiksh. *ʻārayatham Thai phūnthān thāng prawattisāt sinlapa [Thai Civilization: History of Art].* Bangkok: Amarin Printing and Publishing, 2001.

Piriya Krairiksh. *khoṭkhithen kīeokap bæp sinlapa nai prathēt Thai khatluak čhak phiphitthaphanthasathān hæng chāt suan phumphak [Comments on Style of Art in Thailand: Selected from Regional National Museums]*. Bangkok: Fine Art Department, 1977.

_____. *prawattisāt sinlapa nai prathēt Thai chabap khumu naksuksa [History of Art in Thailand: Student Handbook].* Bangkok: Amarin Printing, 1985.

Praornrat Buranamatr. *luang wičhit wāt kankap bot lakhoṇ prawattisāt [Historical Dramas of Luang Wichitwathakan].* Bangkok: Thammasat University Pinting, 1985.

Praphasiri [pseud.]. "ruang Thai læ krung sukhothai [History of Thai and Sukhothai Kingdom]." *Silpakorn* 3, 6 (April 1950): 46-50.

Rungrod Thamrungrueng. *prawat næo khwamkhit læ withi khonkhwa wicha prawattisāt sinlapa Thai [Thai Art History: Histories, Ideas and Methodologies]*. Bangkok: Muang Boran, 2008.

Saichol Sattayanurak. *khwam plianplæng nai kansang chāt Thai læ khwampen Thai doi luang wičhit wāt kan [Changes of Construction of Thai Nation and Thai-ness by Luang Wichitwathakan].* Bangkok: Matichon, 2002.

Saichol Sattayanurak. *sip panyačhon Sayam lem soṇng panyačhon lang kan patiwat 2475 [10 Siamese Intellectuals Vol. 2: Intellectuals after the 1932 Revolution].* Bangkok: Open Society, 2014.

Santi Leksukhum. "kansuksa wiwatthanakan luatlai punpan pradap borānna sathān samai ʻAyutthaya toṇ ton Phoṭ.Soṭ. 1893-1967 [A Study of Stucco Ornaments of Early Ayutthaya Period, 1350-1424]." Master's thesis in Archaeology, Graduate School, Silpakorn University, 1978.

sattračhan moṁčhao Suphattharadit Ditsakun [Professor H.S.H. *Subhadradis Diskul].* Bangkok: n.p., 1994.

Stern, Philippe. *wiwatthanakan khoṇng sinlapa ʻIndia bæp ʻAmarawadi [Evolution of Amaravati Art].* Translated by H.S.H. Subhadradis Diskul. Phra Nakon: Krung Saim Kan Phim, 1968.

Subhadradis Diskul, H.S.H. "ʻadit rapchai patčhuban Čhin khoṁmiunit moṇng wicha borānnakhadi yangrai [Making the Past Serve the Present: Communist Party of China's Perspective of *Archaeology*]." *Borannakhadi [Archaeology]* 6, 2 (December 1975): 22-30.

_____. "botbannathikan [Editorial]." *Borannakhadi [Archaeology]* 2, 1 (July-September 1968): n. pag.

Subhadradis Diskul, H.S.H. “boranˉnakhadiˉ wicˇhanˉ [Archaeological Critique].” *Borannakhadi [Archaeology]* 2, 2 (October-December 1968): 142-155.

_____. “kanˉnam sinlapawatthu Thai pai cˇhat sadæˉngˌ thiˉ saratʻameˉrikaˉ [Thai Ancient Artifact Exhibition in America].” *Silpakorn* 4, 4 (November 1946): 27-31.

_____. “lakkanˉ khonkhwaˉ wichaˉ boranˉnakhadiˉ samai prawattisaˉt [Principle of Archaeology].” *Borannakhadi [Archaeology]* (May 1964): 3-12.

_____. “toˌp khun prˉidaˉ siˉ chalaˉlai [Letter to Prida Sichalasai].” *Borannakhadi [Archaeology]* 2, 1 (January-March 1971): 43-47.

_____. “khoˌlam toˌp panhaˉ kiˉeokap sinlapa [Questions and Answers of Art Problems].” H.S.H. Subhadradis Diskul’s documents. File no. 003. Original manuscript section. Professor H.S.H. Subhadradis Diskul Library, 1-3.

_____. *theˉwarupˉ samrit samai sukhoˉthai [Bronze Images of Sukhothai Period].* Bangkok: National Research Council of Thailand and Asia Foundation, 1966.

_____. “khwaˉmmaiˉ khoˌngˌ wichaˉ boranˉnakhadiˉ [Meaning of Archaeology].” H.S.H. Subhadradis Diskul’s documents. File no. 001. Original manuscript section. Professor H.S.H. Subhadradis Diskul Library, 1-9.

Subhadradis Diskul, H.S.H. “khampraˉrop [Preface].” H.S.H. Subhadradis Diskul’s documents. File no. 008. Original manuscript section. Professor H.S.H. Subhadradis Diskul Library, 1.

_____. “khrai khuˉ sattruˉ khoˌngˌ boranˉnasathanˉ [Who is an Enemy of Archaeological Sites].” H.S.H. Subhadradis Diskul’s documents. File no. 003. Original manuscript section. Professor H.S.H. Subhadradis Diskul Library, 3.

_____. *sinlapa nai prathetˉ Thai [History of Art in Thailand].* Pha Nakorn: Krungˌ Saim Kan Phim, 1970.

“sunthoˌnpharot khoˌngˌ Karl Heinrich Lübke [Speech of President Karl Heinrich Lübke].” *Silpakorn* 7, 3 (September 1963): 93-97.

Thak Chaleumtiarana. *kanˉmuˉangˌ rabop Phoˌ Khun ʻuppatham bæpˉ phadetkanˉ [Thailand: The Politics of Despotic Paternalism].* Bangkok: The Foundation for the Promotion of Social Sciences and Humanities Textbooks Project, 2005.

Thammanoon Atthakorn. “pai cˇhat phiphitthaphan thiˉ Chaiya [Curatingˌ Chaiya Museum].” *Silpakorn* 1, 3 (September 1957): 60-69.

Thanit Yupko. “ngˌanˉ phatthanaˉ phiphitthaphan-thasathanˉ hæˉngˌ chaˉt phra nakhoˌn [Development Project of Phra Nakorn National Museum].” *Silpakorn* 11, 2 (July 1967): 18-42.

Thikarn Srinara. “latthi rak chāt khoṃng phoṭ thoṭ khoṭ læ kān toṭtān latthi chātniyom thāngkān Phoṭ.Soṭ. 2519-2523 [Nationalism of the Communist Party of Thailand and the Anti-Official Nationalism, 1976-1980].” *Journal of Thammasat Archives*, no. 13 (2009): 107-118.

Thipakon [pseud.]. *sinlapa phūa chīwit sinlapa phūa prachāchon [Art for Life’s Sake].* Phra Nakorn: Nungsue, 1972.

Thor Sumawong [pseud.]. “kān pœ̄t phiphittha - phanthasathān hǣng chāt c̆hao sām phrayā [Opening of Chao Samphraya Museum].” *Silpakorn* 6, 1 (May 1962): 49-73.

Wichitwathakan, Luang. *watthanatham sukhōthai [Culture of Sukhothai].* Phra Nakorn: Arayayuk, 1941.

Sources (Other Languages)

Anderson, Benedict. *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism*. London: Verso, 2006.

Beisner, Robert L. *Dean Acheson: A Life in the Cold War*. New York: Oxford University Press, 2006.

Boonrak Boonyaketmala. “The Rise and Fall of the Film Industry in Thailand, 1897-1992.” *East-West Film Journal* 6, 2 (1992): 62-98.

Chalong Sootravanich. “Small Arms, Romance, and Crime and Violence in Post WW II Thai Society.” *Southeast Asian Studies* Vol. 43, No. 1 (June 2005): 26-46.

Day, Tony and Mayaht Liem, eds. *Cultures at War: The Cold War and Cultural Expression in Southeast Asia*. New York: Cornell University, 2010.

Ford, Eugene. *Cold War Monks: Buddhism and America’s Secret Strategy in Southeast Asia*. Connecticut: Yale University Press, 2017.

Girling, John L.S. *Thailand: Society and Politics*. Ithaca: Cornell University Press, 1981.

Hack, Karl and Wade, Geoff. “The Origins of the Southeast Asian Cold War.” *The Journal of Southeast Asian Studies* 40, 3 (2009): 441-448.

Harrison, Rachel V. “The Man with the Golden Gauntlets: Mit Chaibuncha’s Insi thong and the Hybridization of Red and Yellow Perils in Thai Cold War Action Cinema.” In *The Cold War and Cultural Expression in Southeast Asia*, 195-226. Edited by Tony Day and Mayaht Liem. New York: Cornell University, 2010.

Hook, Sydney, ed. *John Dewey: philosopher of science and freedom*. New York: The Dial Press, 1950.

Keyes, Charles F. “Thai Studies in the United States.” *The Journal of Social Sciences* 29, 1 (January-June 2017): 19-63.

Klein, Christina. “Cold War Cosmopolitanism: The Asia Foundation and 1950s Korean Cinema.” *The Journal of Korean Studies* 22, no. 2 (Fall 2017): 285–291.

Logevall, Fredrik. *The Origins of the Vietnam War*. New York: Routledge, 2001.

Mansfield, Elizabeth C. *Making art history: a changing discipline and its institutions*. New York; London: Routledge, 2007.

Paterson, Thomas G. “The Quest for Peace and Prosperity: International Trade, Communism, and the Marshall Plan.” In *Politics and Policies of the Truman Administration*, 78-112. Edited by Bernstein, Barton J. Chicago: Quadrangle Books, 1972.

Peleggi, Maurizio. “From Buddhist Icons to National Antiquities: Cultural Nationalism and Colonial Knowledge in the Making of Thailand’s History of Art.” *Modern Asian Studies* 47, 5 (2013): 1520–1548.

_____. *Monastery, Monument, Museum: Sites and Artifacts of Thai Cultural Memory*. Honolulu: University of Hawai‘i Press, 2017.

Phillips, Matthew. *Thailand in the Cold War*. New York: Routledge, 2016.

Piggott, Stuart. *Approach to archaeology*. Middlesex: Penguin, 1959.

Piriya Krairiksh. “Not a Matter of Style: Revisiting the Dating of Thai Buddhist Art.” *The Journal of the Asian Arts Society of Australia.* 5, 4 (December 1996), 9-23.

Reisch, George A. *How the Cold War Transformed Philosophy of Science*. New York: Cambridge University Press, 2005.

Saunders, Frances Stonor. *The Cultural Cold War: The CIA and the World of Arts and Letters*. New York: The New Press, 2000.

Silpa Bhirasri. *An Appreciation of Sukhothai Art*. Bangkok: The Fine Art Department, 1962.

_____. *Thai Buddhist Sculpture*. Bangkok: The National Culture Institute, 1956.

Trigger, Bruce. *A History of Archaeological Thought*. New York: Cambridge University Press, 2006.