



บทที่

4

วิพากษ์ระบบการศึกษาดนตรีผ่านมุมมองหลังอาณานิคม A Postcolonial view on Critical Music Education

กุลธีร์ บรรจุแก้ว
Kunthee Banjueaw



วิพากษ์ระบบการศึกษาดนตรีผ่านมุมมองหลังอาณานิคม A Postcolonial view on Critical Music Education

กุลธีร์ บรรจุแก้ว¹
Kunthee Banjueaw

บทคัดย่อ

บทความนี้ได้ทำการวิพากษ์ระบบการศึกษาดนตรีผ่านมุมมองหลังอาณานิคม จากข้อสงสัยที่ว่าเหตุใดรัฐบาลจึงเลือกให้ความสำคัญต่อองค์ความรู้เพียงบางชุด โดยเฉพาะอย่างยิ่งความรู้ทางดนตรีตะวันตก ได้ถูกยกให้เหนือกว่าความรู้ดนตรีที่มีอยู่ดั้งเดิมในท้องถิ่น อีกทั้งความรู้ดังกล่าวยังสามารถเป็นเครื่องมือชิ้นสำคัญ ต่อการสร้างอุดมการณ์รัฐชาติให้ปรากฏขึ้นมาอย่างเด่นชัด ในบทความนี้ จึงคัดเลือกตัวบทสำคัญสองส่วนที่เกี่ยวกับการสร้างนโยบายทางการศึกษาดนตรีของผู้มีอำนาจรัฐคือ 1) นโยบายที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาดนตรีของรัฐบาลประเทสจีน และ 2) นโยบายการปรับปรุงศิลปวัฒนธรรมของรัฐบาลไทยในสมัยจอมพล ป. พิบูลสงคราม โดยนำมาวิเคราะห์ด้วยมุมมองหลังอาณานิคม (postcolonial) ประเด็นหลักของบทความประกอบด้วย การสร้างองค์ความรู้ทางด้านดนตรีให้เป็น

¹ อาจารย์ประจำสาขาวิชาดนตรีสากล คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนครศรีอยุธยา

เครื่องมือสำคัญในการสร้างความหมายรัฐชาติของทั้งประเทศจีนและไทย และส่วนสุดท้ายเป็นการวิพากษ์ในประเด็นที่เกี่ยวข้องกับการสถาปนาองค์ความรู้ทางด้านดนตรีเพียงบางชุด ให้มีความสำคัญต่อการศึกษาดนตรีภาคบังคับ และการปลุกองค์ความรู้ดนตรีบางชุดให้กลายเป็นอื่น

คำสำคัญ : การศึกษาดนตรี รัฐชาติ แนวคิดหลังอาณานิคม

Abstract

This article criticized music education system arising from the establishment of the government on why the State chose to focus on a certain set of knowledge as an important tool for strengthening the nation-state ideology. The establishment of the structured set of knowledge on the cultural education of people in the nation reduced other musical cognition. If the knowledge had not been supported by the government, it would not have been more valuable than in the mainstream. The texts about music education from the government of China and the improving Thai cultural policy of Field Marshal Plaek Phibunsongkhram, the prime minister and head of the government at that time were analyzed according to the postcolonial perspective. The first part of the article's main points was how to construct the music knowledge as one of many important tools to create the nation-state of China and Thailand. The conclusion was to criticize the reason to establish the music knowledge into the compulsory music education and left other sets of music knowledge behind.

Keywords : Music Education ; Nation-state ; Postcolonial Concept



บทนำ

เมื่อสำนักแห่งรัฐชาติถือกำเนิดขึ้นอย่างเข้มข้นในช่วงศตวรรษที่ 19 เริ่มต้นจากโลกฝั่งตะวันตก ได้สถาปนาระบบอบการปกครองแคว้นรัฐให้ควบคุมอาณาจักรทั้งหมดได้อย่างเบ็ดเสร็จ ผ่านการบริหารจัดการของกลุ่มคนที่เป็นรัฐบาล อีกทั้งการเจริญเติบโตขึ้นของระบบทุนนิยมทำให้โลกตะวันตกต้องออกแสวงหาทรัพยากร เพื่อที่จะใช้สำหรับการผลิตในระบบอุตสาหกรรม และนำมาสู่การครอบครองทรัพยากรพื้นที่อื่น ๆ ในฐานะเจ้าอาณานิคม ซึ่งทำหน้าที่เป็นผู้ปกครองดูแลทรัพยากรในส่วนที่ตนสามารถตกลงหรือยึดครองมาได้ จากการค้าขาย ศาสนา และนำไปสู่การครอบงำของเจ้าอาณานิคมตะวันตก ส่งผลให้บางผู้นำท้องถิ่นหลายแห่งได้ปรับเปลี่ยนกลยุทธ์การปกครองใหม่ให้สอดคล้องกับโลกตะวันตก โดยสะท้อนผ่านการสมานานแนวคิดและวิธีการปกครองแบบตะวันตกที่มีการรวมศูนย์อำนาจ

แนวคิดพื้นฐานเกี่ยวกับอาณานิคม ตามแบบที่เราเข้าใจกันตามตำราเรียนมาตรฐานของรัฐไทยนั้น ประกอบไปด้วยเจ้าอาณานิคมที่ค่อยเข้ามาจกฉวยแย่งชิงทรัพยากรจากเจ้าถิ่นผู้ควรที่จะเป็นผู้ถือครองกรรมสิทธิ์ หากแต่กลับไม่เคยได้ใช้ทรัพยากรเหล่านั้น เพราะหลายครั้งก็ขาดองค์ความรู้ที่จะเปลี่ยนวัตถุดิบให้กลายเป็นทุนได้ เมื่อโลกตะวันตกก้าวสู่ระบบทุนนิยมการผลิตเพื่อส่งออกไปยังระบบตลาด จึงเป็นปัจจัยสำคัญต่อการแสวงหาทรัพยากรเพื่อเข้ามาป้อนโรงงาน หากแต่มีข้อสงสัยที่ว่าเหตุใดอำนาจรัฐจากโพ้นทะเลถึงได้มีอำนาจนำในการปกครองอย่างล้นพ้น เมื่อสำรวจกลับไปสิ่งที่เคยรับรู้เป็นข้อมูลโดยทั่วไป ที่ถือว่าเป็นมรดกที่เจ้าอาณานิคมให้ไว้กับเมืองอาณานิคมคือการแบ่งจัดตำแหน่งแห่งที่ทั้งทางภูมิศาสตร์และรัฐศาสตร์ การสร้างเส้นแบ่งอาณาเขตที่แย่งเขากออกจากเราคือพื้นฐานสำคัญของแนวคิดอาณานิคม ซึ่งแนวคิดหลังอาณานิคมมองปรากฏการณ์ดังกล่าวว่าเป็นเครื่องมือสำคัญต่อการสถาปนาอำนาจนำเหนือคนกลุ่มอื่นได้อย่างชอบธรรม

การศึกษาดนตรีเป็นเครื่องมือที่สำคัญชุดหนึ่ง ที่สามารถแบ่งแยกเขากออกจากเราได้เปรียบเสมือนกับการกั้นเส้นอาณาเขตทางดนตรีของรัฐเดียวกัน ที่อนุญาตสิ่งใดเหมาะสมแก่การผลิตซ้ำในระบบการศึกษาภาคบังคับ โดยเฉพาะ



หลักการพื้นฐานของขงจื้อได้ให้ความสำคัญกับสองส่วน ส่วนแรกคือ เหวิน (rén) หมายถึงคุณธรรม จริยธรรม ความเมตตากรุณา และส่วนที่สองคือ หลี่ (lǐ) หมายถึงพิธีกรรมทางศาสนา ซึ่งทั้งสองส่วนได้ตั้งอยู่ในหลักการของระบบการศึกษาของจีน โดยให้ความสำคัญกับศิลปศาสตร์ 6 ประการ อันประกอบด้วย พิธีกรรม, ดนตรี, การยิงธนู, การขี่ม้า, การเขียน, และ คณิตศาสตร์ ในฐานะหลักวิชาที่จะช่วยสังคมเกิดความสามัคคีและนำไปสู่การพัฒนาคุณธรรมจริยธรรม โดยเฉพาะอย่างยิ่งพิธีกรรมและดนตรีเป็นสิ่งสำคัญที่สุดเป็นหลักวิชาศิลปศาสตร์ 6 ประการ (Lau, 1979: 67) เช่น มนุษย์สามารถถูกกระตุ้นเราได้ด้วยเสียงเพลงที่เกิดขึ้นในพิธีกรรม และซึ่งพิธีกรรมจะสมบูรณ์แบบด้วยต้องกระทำผ่านดนตรี อีกทั้งดนตรีและพิธีกรรมยังถูกใช้เป็นเครื่องมือสำคัญในการแบ่งลำดับชั้นทางสังคมดั้งเดิมของจีน และปรับปรุงพฤติกรรมผู้คนในสังคมให้เหมาะสมและสามัคคีผ่านประเภทของเสียงดนตรี และดนตรีได้ปรากฏผ่านระบบการศึกษาดั้งเดิมและเป็นทั้งข้อสอบการแข่งขันของจีน เพื่อที่จะทดสอบบุคคลในฐานะเครื่องมือของรัฐที่มีคุณภาพได้ (Ho, 2010 : 190)

จากการที่ผู้ปกครองของจีนน้อมรับแนวคิดขงจื้อเป็นหลักการสำหรับใช้ปกครองรัฐ และขงจื้อได้ทำให้มองเห็นถึงคุณค่าของการศึกษาดนตรี เนื่องจากดนตรีสามารถถูกใช้เป็นเครื่องมือในการบริหารจัดการสังคมและการเมือง ให้มีความมั่นคงและอยู่จัดระเบียบผู้คนให้อยู่ภายใต้กฎระเบียบของรัฐ จึงพบการสนับสนุนระบบการศึกษาดนตรีที่มีกลุ่มข้าราชการหนุนหลังมาโดยตลอด แบบแผนการศึกษาดนตรีที่ถือว่าแม่แบบของประเทศจีน ถือกำเนิดขึ้นตั้งแต่สมัยราชวงศ์โจว (1122 ปีก่อนคริสต์ศักราช – 256 ปีก่อนคริสต์ศักราช) เป็นระบบการศึกษาดนตรีที่ต้องระยะเวลาการศึกษาหลักสูตรถึง 9 ปี (Ho, 2010 : 190) จนกระทั่งราชวงศ์ฮั่น (206 ปีก่อนคริสต์ศักราช – 220 ปีก่อนคริสต์ศักราช) รัฐบาลจีนได้มีการตั้งกรมกองที่ดูแลเกี่ยวกับดนตรี ที่จัดตั้งขึ้นเมื่อ 112 ปีก่อนคริสต์ศักราช โดยมีหน้าที่ในการเรียบเรียงบทเพลงพื้นเมืองและบทกวี ประพันธ์เพลง พื้นฟูโน้ตเพลง รวมไปถึงจัดแสดงดนตรี สำนักดังกล่าวมีบุคลากรกว่า 800 คน ตั้งแต่

นักดนตรีวิทยา นักประพันธ์เพลง ผู้กำกับ นักดนตรี นักเต้น ช่างซ่อมสร้างเครื่องดนตรี (Liang, 1985 : 79)

การเข้ามาของดนตรีตะวันตกในประเทศจีนช่วงก่อนการเปลี่ยนแปลงการปกครอง

ดนตรีตะวันตกเข้าสู่ประเทศจีนผ่านคณะนักบวชศาสนาคริสต์นิกายโรมันคาทอลิก และมิชชันนารีนิกายโปรเตสแตนต์ ทั้งสองกลุ่มนอกเหนือจากที่มาเผยแพร่ศาสนาในดินแดนจีนแล้ว ยังเป็นทั้งครูสอนดนตรีตะวันตกไปพร้อมกันอีกด้วย แมทเทโอ ริคชี (Matteo Ricci, 1552 - 1610) นักบวชคาทอลิกเข้ามาเผยแพร่ศาสนาและนำการร้องโอเปร่าและการร้องเพลงสรรเสริญพระเจ้าเข้ามาสู่ดินแดนจีนเป็นคนแรก เขามาพร้อมกับเครื่องดนตรีคลาเวียคอร์ด² (clavichord) โดยใช้เวลากว่า 8 ปี กว่าที่ราชวงศ์หมิงจะยอมรับให้เขานำเสนอเครื่องดนตรีดังกล่าว ในขณะที่มิชชันนารีนิกายโปรเตสแตนต์ที่ใช้วิธีการสอนร้องบทเพลงสรรเสริญพระเจ้า (hymn) ผ่านการมาร่วมชุมนุมในพิธีกรรมศาสนาตั้งแต่ช่วงศตวรรษที่ 19 (cited in Ho, 2010) และในปี ค.ศ.1862 แนวคิดการอ่านโน้ตด้วยระบบโทนิคซอล-ฟา (Tonic sol-fa)³ ได้เริ่มเข้าสู่ดินแดนจีนโดยเจมส์ เลกจ์ (James Legge, 1815-1897)

ต่อมาในช่วงต้นศตวรรษที่ 20 บทเพลงจากตะวันตกถูกนำเข้ามาใช้สอนและกลายเป็นวัตถุศึกษาหลักในการศึกษาดนตรีในประเทศจีน ซึ่งถือได้ว่าเป็นปรากฏการณ์ทางวัฒนธรรมใหม่ของจีน โดยมีการปะทะประสานกันระหว่างสอง

² เครื่องดนตรีต้นตระกูลเปียโน มีลักษณะคล้ายเปียโนย่อส่วนเป็นกล่องพร้อมฝาปิดสามารถพกพาได้

³ ระบบโทนิคซอลฟา (sol-fa) หรือ ระบบซอลเฟจ (solfège) คือ ระบบการอ่านโน้ตที่แทนค่าทุกบันไดเสียงด้วยการร้องแบบเดิม เช่น หากร้องโน้ตบันไดเสียงเสียง G เมเจอร์ จะแทนโน้ตตัวแรกด้วยเสียงโด (do) ทั้งที่ในความเป็นจริงต้องเริ่มร้องที่โน้ตซอล (G) แต่เป็นการออกแบบวิธีการอ่านโน้ตให้สามารถร้องได้คล่องปาก โดยการเคลื่อนเพียงเสียงแต่ลักษณะการออกเสียงยังคงเดิม



วัฒนธรรมระหว่าง วัฒนธรรมจากโลกตะวันตก กับวัฒนธรรมจากโลกตะวันออก อันได้แก่ จีน และญี่ปุ่น ที่ประจักษ์ผ่านการแสดงบทเพลงในโรงเรียนของจีน กล่าวคือบทเพลงของจีนที่สร้างขึ้นมามีส่วนมากรับวัฒนธรรมตะวันตกผ่านประเทศญี่ปุ่น ดังปรากฏจากบทเพลงที่ใช้เรียนในโรงเรียนเมืองเชียงใหม่ มีท่วงทำนองมาจากบทเพลงอังกฤษและอเมริกัน (cited in Ho, 2010: 191) แต่อย่างไรก็ตาม การศึกษาดนตรีกระแสหลักในประเทศจีน ณ เวลานั้นยังมุ่งเน้นระบบการท่องจำที่เป็นประเพณีนิยม และครูผู้ให้การศึกษายังถูกให้ความสำคัญน้อยมากในการปฏิรูประบบการศึกษาจีน

ในปีค.ศ.1897 รัฐบาลราชวงศ์ชิง (Qing) ได้จัดตั้งโรงเรียนเทศบาลนันทัง (Nanyang) เป็นโรงเรียนแห่งแรก เพื่อเป็นที่ผลิตบุคลากรทางการศึกษาในประเทศจีน จนกลายเป็นความจำเป็นที่คนเป็นครูจะต้องได้รับการศึกษา กระบวนการการสอนในแขนงวิชาที่ได้สอน ต่อมาหลังจากที่รัฐบาลของราชวงศ์ชิงได้ยกเลิกระบบการศึกษาตามประเพณีดั้งเดิม ที่มีการจัดสอบข้าราชการพลเรือนเพื่อเป็นขุนนาง (Civil Service Examination) จึงมีการสังคายนาระบบการศึกษาขึ้นมาใหม่ โดยเฉพาะอย่างยิ่งนักการศึกษาด้านดนตรีและนักดนตรี ริเริ่มที่จะนำระบบสัญลักษณ์ที่ใช้ตัวเลขใช้ในการอ่านเขียนโน้ตดนตรี โดยเรียกว่า เจียนปู (Jianpu system) แทนโน้ตด้วยเลขอารบิกตั้งแต่ตั้งแต่เลข 1 ถึง เลข 7 ซึ่งเป็นระบบที่ได้รับอิทธิพลมาจากประเทศญี่ปุ่น โดยนำเข้ามาจากนักดนตรีฝรั่งเศสอีกทอดหนึ่ง

ต่อมาในปีค.ศ. 1907 ดนตรีถูกบรรจุเป็นหลักสูตรอย่างเป็นทางการ โดยเริ่มจากโรงเรียนหญิงล้วนและในอีกสองปีต่อมาเริ่มขึ้นในโรงเรียนชาย (Liu, 1990) ดนตรีในฐานะที่เป็นวิชาแกนของการเรียนการสอนในการศึกษาภาคบังคับ โดยมากจะเป็นการศึกษาดนตรีในรูปแบบการเรียนผ่านบทเพลง และบุคคลที่ถือว่าเป็นบิดาแห่งการศึกษาดนตรีร่วมสมัยของจีนคือ เซี่ยว ยูเหมย (Xiao Yumei, 1884-1940) มีบทบาทสำคัญต่อการผลักดันดนตรีตะวันตกเข้าสู่การศึกษาภาคบังคับของจีน เนื่องจากเขาสำเร็จการศึกษาจากสถาบันดนตรีแห่งไลป์ซิก (Leipzig

Conservatory) จึงทำให้เขาเลือกที่จะทำการปรับปรุงดนตรีจีนใหม่ โดยหยิบยืมองค์ประกอบทางดนตรีตะวันตกเข้ามาใช้ โดยเฉพาะอย่างยิ่งการใช้ทฤษฎีของการประพันธ์เพลงตะวันตก ได้เข้ามาบทบาทสำคัญอย่างยิ่งในการประพันธ์บทเพลงของจีนในเวลานั้น (Ho, 2010: 192)

การศึกษาดนตรีภาคบังคับของประเทศจีนหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครอง

หลังจากเปลี่ยนแปลงการปกครองเป็นสาธารณรัฐจีน (Republic of China) โดยพรรคก๊กมินตั๋ง หรือพรรคชาตินิยมจีน เมื่อปี ค.ศ. 1911 ภารกิจหลักของคณะกรรมการศึกษาธิการคือการออกแบบหลักสูตรการเรียนดนตรี เพื่อใช้ในโรงเรียนและสร้างความปึกเป็นปึกแผ่นของประชาชน (Wiant, 1966) ในระหว่างปี ค.ศ. 1912 ถึง 1919 คณะกรรมการศึกษาธิการได้เริ่มผลิตนโยบายที่เกี่ยวข้องกับการจัดตารางกิจกรรมการเรียน ผ่านการออกแบบเป็นกฎหมายข้อบังคับ ตั้งแต่โรงเรียนระดับชั้นประถมจนถึงระดับมัธยม โดยเขียนหลักสูตรแกนกลางที่ต้องดำเนินการสอนผ่านครูที่ได้รับการอบรมจากรัฐบาลกลาง (Ho, 2010 : 192) และระบบการเรียนดนตรีได้แผ่ขยายออกไปทั่วดินแดนจีนเมื่อปี ค.ศ. 1920

ในปีค.ศ. 1923 รัฐบาลจีนได้เปลี่ยนชื่อจากบทเรียนดนตรีทั่วไปเป็น “*บทเรียนจากเพลงชาติ*” สำหรับ 6 ปีในระดับประถม และ 3 ปีในระดับมัธยมต้น โดยในระดับมัธยมต้นมีวัตถุประสงค์การเรียนรู้ 4 ประการ คือ 1) นักเรียนสามารถเข้าใจพื้นฐานทฤษฎีดนตรีได้ 2) นักเรียนสามารถขับร้องบทเพลงจีนได้ 3) เพื่อให้ให้นักเรียนมีความรู้ทางด้านสุนทรียศาสตร์และนำพาเด็กไปสู่จิตวิญญาณของดนตรี และ 4) เพื่อกระตุ้นเร้าให้นักเรียนมีความสนใจในศิลปะวิจิตร และในปี ค.ศ.1934 คณะกรรมการด้านการศึกษาได้สถาปนาโครงสร้างสำหรับการเรียนการสอนดนตรีในระดับประถมและมัธยมอีกครั้ง โดยต่อยอดจากการเล็งเห็นการศึกษาดนตรีในฐานะที่เป็นองค์ประกอบที่มีคุณค่าต่อการเรียนการสอนในหลักสูตรแกนกลาง ในฐานะที่เป็นเครื่องมือในการสร้างบุคลิกที่พึงประสงค์ของรัฐ ทางด้านสติ



ปัญหาที่ต้องตระหนักรู้ถึงความรับผิดชอบทางด้านคุณธรรมและจริยธรรม (cited in Ho, 2010 : 193)

การเติบโตขึ้นของสำนักชาตินิยมจีน ถูกควบแน่นผ่านการใช้เสียงดนตรีที่ใช้ขับขานในช่วงเวลาที่จีนต้องปกป้องประเทศจากการรุกรานของประเทศญี่ปุ่น ในช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2 (ค.ศ.1937-1945) โดยกระทรวงศึกษาธิการได้มีการสนับสนุนให้มีการร้องบทเพลงต่อต้านสงคราม และกลายเป็นหมุดหมายสำคัญของปรากฏการณ์ทางดนตรีจีน ระบบเสียงดนตรีตะวันตกมีอิทธิพลสำคัญต่อบทเพลงพื้นบ้านที่ถูกประพันธ์ขึ้นช่วงเวลานั้น เพื่อส่งเสริมเป้าหมายในการต่อต้านสงครามที่เกิดขึ้นจากประเทศญี่ปุ่นตั้งแต่ปี ค.ศ.1930 ถึง 1940 โดยนักดนตรีคอมมิวนิสต์จีนมีบทบาทสำคัญในการผลิตบทเพลงจำนวนมาก ผ่านการเผยแพร่ด้วยกระดาษอัดสำเนาและแผ่นพับ (Ho, 2010 : 194)

นี อาร์ (Nie Er, 1912-1935) นักประพันธ์เพลงชาตินิยมคอมมิวนิสต์ ได้ผลิตบทเพลงขนาดใหญ่สำหรับ ใช้ต่อต้านและปลดปล่อยจากการถูกรุกรานของประเทศญี่ปุ่น บทเพลง “มาร์ชอาสาสมัคร” (March of the Volunteers) ซึ่งเป็นหนึ่งในหลายบทเพลงสำคัญที่แสดงให้เห็นถึงการสร้างรูปแบบเพลงปลุกใจที่เป็นการประพันธ์เพลงโดยมีองค์ประกอบทางดนตรีตะวันตกแบบยุโรปเป็นหลัก และเป็นการปรากฏตัวของปัญญาชนชาวจีน ที่อาจหาญออกมายืนอยู่แถวหน้าในการใช้บทเพลงเป็นเครื่องมือทางการเมือง ต่อมาบทเพลงรูปแบบดังกล่าวใช้สอนในโรงเรียน โดยกระทรวงศึกษาธิการได้ส่งเจ้าหน้าที่ไปสำรวจบทเรียนดนตรี และนำมาผลิตใหม่ทั้งภาษาจีนและอังกฤษ ที่เป็นการรวบรวมบทเพลงต่อต้านสงคราม และสอนให้นักเรียนและประชาชนได้หัดร้องบทเพลงดังกล่าวสำหรับใช้ในการประสานเสียงจำนวนมากว่าพันคน ซึ่งเป็นปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นเมื่อปี ค.ศ. 1941 ณ เมืองฉงชิ่ง (Ho, 2010 : 194)

การศึกษาดนตรีในฐานะเครื่องมือทางการเมืองของพรรคคอมมิวนิสต์จีน

เหมา เจ๋อตุง (Mao Zedong, 1893–1976) ได้กล่าวสุนทรพจน์หลังที่การเคลื่อนไหวครั้งใหญ่ของพรรคคอมมิวนิสต์ในประเทศจีนเมื่อปี ค.ศ.1942 ณ การประชุมเยินอัน โดยชูนโยบายให้วรรณกรรมและศิลปะทำหน้าที่รับใช้อุดมการณ์ทางการเมืองของพรรคคอมมิวนิสต์ และต้องเป็นศิลปะที่มุ่งเน้นธรรมชาติตามแบบสังคมนิยม ในขณะที่ยพรรคชาตินิยมนำโดยเจียง ไคเชก (Chiang Kai-shek, 1887–1975) ที่มีบทบาทตั้งแต่หลังเปลี่ยนแปลงการปกครองจนถึงช่วงสงครามโลกครั้งที่สอง ได้หมดอำนาจลงและย้ายไปตั้งถิ่นฐานบนเกาะไต้หวัน ปัจจุบัน ถือเป็นชัยชนะของพรรคคอมมิวนิสต์จีน จึงได้จัดตั้งสาธารณรัฐประชาชนจีนขึ้นเมื่อวันที่ 1 ตุลาคม และตั้งเมืองหลวงขึ้นใหม่ ณ กรุงปักกิ่ง

พรรคคอมมิวนิสต์จีน (Chinese Communist Party, CCP) มีบทบาทสำคัญต่อการสนับสนุนการปฏิรูปทางการศึกษาดนตรีตะวันตก โดยทำหน้าที่ควบคุมและปราบปรามดนตรีแบบประเพณีดั้งเดิมและดนตรีสมัยนิยม การปฏิรูปทางการศึกษาดนตรีได้รับการสนับสนุนโดยตรงจากพรรค และมีบางส่วนที่ได้ดัดแปลงมาจากบทเพลงของโซเวียตให้กลายเป็นภาษาจีน รวมถึงคุณค่าทางการศึกษาและการเมืองได้ถูกผสมผสานกับแนวคิดประเพณีดั้งเดิมของจีน ทั้งแบบอย่างในวัฒนธรรมที่มีผู้นำเป็นศูนย์กลางและการเมืองที่ถูกต้องตามทำนองคลองธรรม ดังปรากฏได้จากบทเพลง “หากไร้ซึ่งพรรคคอมมิวนิสต์ พวกเราก็จะไร้ซึ่งชาติจีนใหม่” (Without the Communist Party, There Would Be No New China) ที่ถูกเผยแพร่โดยพรรคคอมมิวนิสต์จีน (Ho, 2010 : 195) และเนื่องจากพรรคคอมมิวนิสต์จีนได้รับอิทธิพลมาจากแนวคิดมาร์กซ์ เลนิน และเหมา จึงเรียกร้องให้ศิลปะทำหน้าที่รับใช้ประชาชนที่หมายความรวมถึงนักเรียน กรรมกร ชาวนา และทหาร อีกทั้งเป็นเครื่องมือสื่อสารสำคัญของรัฐบาล

ในช่วงทศวรรษที่ 1950 รัฐบาลจีนจึงส่งบุคลากรของพรรคที่ไว้ใจได้ไปศึกษาต่อด้านดนตรี ณ สถาบันดนตรีแห่งมอสโกว์ (Moscow Conservatory of Music) และสถาบันด้านดนตรีอื่น ๆ แถบภูมิภาคยุโรปตะวันออก (cited in



Ho, 2010 : 195) และเมื่อมีการประชุมการจัดการศึกษาแห่งชาติครั้งแรกในปี ค.ศ. 1949 รัฐมนตรีกระทรวงศึกษาในเวลานั้น ได้ชูนโยบายว่าการศึกษาของสาธารณรัฐประชาชนจีน ต้องมุ่งเน้นไปยังความเป็นชาติ วิทยาศาสตร์ และมุ่งเน้นประชาชนหมู่่มาก โดยเฉพาะอย่างยิ่งหลักสูตรการเรียนการสอนดนตรีแบบเก่ามิได้ส่งสะท้อนหรือเกื้อหนุนความเป็นยุคใหม่ของชาติจีน ดังเจตนาารมณ์ของพรรคคอมมิวนิสต์ที่ได้เริ่มสอดแทรกอุดมการณ์ทางการเมืองที่มุ่งเน้นความรักชาติ และทำให้ประชาชนตระหนักว่าตนเป็นทรัพย์สินสาธารณะที่มีคุณค่า

จนกระทั่งปี ค.ศ. 1952 กระทรวงศึกษาธิการได้ปฏิรูปกระบวนการเรียนการสอนใหม่ ที่นำเอาต้นแบบมาจากโซเวียตรัสเซีย มีเป้าหมายไปยังนักศึกษาครูฝึกหัดให้ได้เรียนรู้และเข้าใจระบบใหม่ ซึ่งในปี ค.ศ. 1952 มีเพียง 18.1% และเพิ่มอัตราขึ้น 23.5% ในปี ค.ศ. 1956 โดยออกเป็นนโยบายการศึกษาภาคบังคับ 9 ประการ สำหรับนักศึกษาที่จะออกไปเป็นครูดนตรี ได้แก่ 1) ความรู้เบื้องต้นทางศิลปะ 2) ทฤษฎีดนตรี 3) ศึกษาผลงานสำคัญทางดนตรี 4) เพลงร้องเดี่ยวและเพลงร้องประสานเสียง 5) ศึกษาเครื่องดนตรี 6) ศึกษากระบวนการสอนดนตรี 7) ศึกษาความรู้เบื้องต้นเกี่ยวกับกิจกรรมนันทนาการ 8) การฝึกซ้อมดนตรีและการร้องเพลง 9) การฝึกสอน (cited in Ho, 2010 : 195)

ตารางเรียนทั้งสัปดาห์ของนักศึกษาครูดนตรีฝึกหัด เน้นหนักไปยังกระบวนการสอนดนตรีที่ต้องเรียน 6 สัปดาห์ ตลอดทั้ง 6 ถึง 7 ภาคการศึกษา และก่อนที่จะจบต้องทดสอบวิชาที่เรียน 4 วิชา เพื่อวัดองค์ความรู้ทั้งหมดของที่ศึกษามา รวมถึงการสอบแนวคิดลัทธิเลนินมาร์กซ์ ตลอดจนความรู้เกี่ยวกับการปกครองในแบบประชาธิปไตยใหม่ ระเบียบวิธีทางการศึกษา กระบวนการสอนดนตรี ทฤษฎีดนตรี และการทักษะการบรรเลงดนตรีและการขับร้อง (cited in Ho, 2010 : 196)

การศึกษาดนตรีช่วงปฏิวัติทางวัฒนธรรม

การปฏิวัติทางวัฒนธรรม (Cultural Revolution) เริ่มต้นอย่างเป็นทางการ

เมื่อวันที่ 8 สิงหาคม ค.ศ.1966 โดยประธานเหมา เจ๋อตุง (Mao Zedong, 1893-1976) ใช้ระยะเวลาตั้งแต่ปี ค.ศ.1966 ถึง 1976 เป็นการปฏิวัติที่รื้อถอนฐานคิดของประเทศจีน ณ เวลานั้นเป็นอย่างมาก เนื่องจากมีนโยบายต่อต้านปัญญาชน ซึ่งส่งผลกระทบต่อการพัฒนาการศึกษาด้านดนตรีที่มีต่อเนื่องดังที่ยกตัวอย่างข้างต้น นโยบายทางการเมืองผ่านดนตรีในช่วงเวลานี้สะท้อนภาพการปฏิวัติวัฒนธรรมได้เป็นอย่างดี ผ่านบทเพลงชาติที่ถูกสถาปนาขึ้นใหม่อย่างบทเพลง “ตะวันออกคือสีแดง” (The East is Red) และนำบทเพลงที่ใช้ในการปฏิวัติก่อนหน้ามาเป็นส่วนหนึ่งในท่อนเพลงชาติ (Ho, 2010 : 196)

บทเพลง “ตะวันออกคือสีแดง” ให้ความหมายถึงประธานเหมา ในฐานะที่เป็นพระอาทิตย์ท่ามกลางดวงสวรรค์ กล่าวคือที่จีนมีวันนี้ได้เพราะประธานเหมาที่คอยทำงานเพื่อความสุขของประชาชน อีกทั้งเป็นผู้ช่วยให้รอดจากความทุกข์ยากของปวงชน (Ho, 2010 : 196) การศึกษาดนตรีที่เคยมุ่งเน้นผ่านบทเพลงประจำชาติ จึงกลายเป็นผลิตผลทางการเมืองที่ยังสามารถสะท้อนถึงอุดมการณ์รัฐชาติได้เป็นอย่างดี โดยมีบทเพลงเพียงไม่กี่บทเพลงที่ยังได้รับอนุญาตให้ถูกร้องในสังคมจีนในเวลานั้น อีกทั้งรัฐบาลจีนได้พยายามผลิตบทเพลงขึ้นใหม่ เพื่อตอบสนองต่อการสร้างอุดมคติที่ถูกต้องของประชาชนในรัฐไปพร้อมกัน

บทเพลงที่ถูกผลิตขึ้นมาในยุคนี้ได้ยกตัวอย่างบุคคลอย่าง เหลย เฟิง (Lei Feng, 1940-1962) ทหารหนุ่มอายุ 22 ปี ผู้ที่ตายในหน้าที่ให้กับพรรคคอมมิวนิสต์ ได้ที่ถูกยกย่องให้เป็นแบบอย่างแห่งรัฐ ประธานเหมาได้เลือกนำเรื่องราวเฟิง เป็นแบบอย่างแห่งความสัจซื่อต่อชาติจีน โดยผลิตออกมาเป็นโฆษณาชวนเชื่อ และประเด็นสำคัญคือได้สร้างบทเพลง “เรียนรู้จากเหลย เฟิง” (Learn from Lei Feng) “เราจะเป็นหนุ่มสาวที่ดียว่างเหลย เฟิง” (We Have to be Lei Feng-style Good Teenagers) และ “เหลย เฟิงเพื่อนของเราในสงคราม” (Our Friend in the War) โดยผลิตเพื่อสรรเสริญวีรกรรมของชายผู้นี้ และเผยแพร่ผ่านการนำไปบังคับใช้ในระบบการศึกษาภาคบังคับของประเทศจีน และยังมีอีก 8 บทเพลงที่ได้รับอนุญาตให้ใช้ในระบบการศึกษาดนตรี



ในช่วงปฏิวัติวัฒนธรรม ได้แก่ บทเพลง *symphonic suite Shachiapang*, บทเพลงบัลเลต์ 2 บทเพลงคือ *The Red Detachment of Women* และ *The White-haired Girl*, โอเปร่า 5 บทเพลง ได้แก่ *Red Lantern's Record*, *Capturing the Tiger Mountain by Strategy*, *On the Docks*, *Raid on the White Tiger Regiment* และ *Shajiabang* (Chen, 2002)

ในทางกลับกันการศึกษาด้านดนตรีในประเทศจีนช่วงเวลาดังกล่าว รัฐบาลได้ผูกขาดและคัดสรรวัฒนธรรมที่เหมาะสมให้กับมวลชน โดยเฉพาะอย่างยิ่งระบบการศึกษาด้านดนตรี ที่เคยรุ่มรวยได้หายไปจากระบบการศึกษาของจีนแผ่นดินใหญ่ ถึงแม้ว่ามีครูดนตรีบางคนที่สามารถกลับมาเปิดการเรียนการสอนได้เป็นอิสระจากการศึกษาของภาครัฐ เพราะเนื่องจากการเป็นการสอนที่ไม่ได้มีเป้าหมายหรือนโยบายที่ขับเคลื่อนโดยรัฐ หากแต่เป็นสอนเพื่อความต้องการเฉพาะกลุ่มเท่านั้น อีกทั้งครูดนตรีมีพื้นฐานทางดนตรีแตกต่างกัน จึงก่อให้เกิดความต้องการอันหลากหลายที่จะขับเคลื่อนดนตรีของตนเข้าสู่หลักสูตรการศึกษาภาคบังคับในโรงเรียน และอาจกล่าวได้ว่าเป็นยุคมืดของการจัดการเรียนการสอนด้านดนตรีของประเทศจีน

จนกระทั่งสิ้นยุคปฏิวัติวัฒนธรรม ตั้งแต่ปี ค.ศ. 1978 เมื่อเข้าสู่รัฐบาลของเติ้ง เสี่ยวผิง (Deng Ziaoping, 1904 - 1997) ประเทศจีนได้ดำเนินนโยบายเปิดประเทศ และมีการเจริญเติบโตด้านเศรษฐกิจ โดยเฉพาะการศึกษาด้านดนตรีก็กลับมามีชีวิตใหม่อีกครั้ง นักดนตรีจากทั่วทุกมุมโลกต่างถูกรัฐบาลจีนเชิญเข้าสอน และทำการแสดง อีกทั้งมีนักศึกษาดนตรีในจีนไปศึกษาต่อต่างประเทศ ทำให้พัฒนาการด้านดนตรีและการศึกษาดนตรีในจีน เจริญเติบโตขนานไปกับความเจริญด้านอื่น ๆ ของประเทศจีน

นโยบายสนับสนุนวัฒนธรรมของรัฐบาลไทยในสมัยจอมพล ป.พิบูลสงคราม

ภัทรวดี ภูษาภิรมย์ ได้ทำการศึกษา *วัฒนธรรมบันเทิงในชาติไทย การเปลี่ยนแปลงของวัฒนธรรมความบันเทิงในสังคมกรุงเทพฯ ดุษฎีนิพนธ์ระดับ*

ปริญญาเอก ภาควิชาประวัติศาสตร์ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย และภายหลังได้ถูกตีพิมพ์กับสำนักพิมพ์มติชน ในประเด็นที่เกี่ยวข้องกับการปฏิรูป วัฒนธรรมบันเทิงที่เกิดขึ้นในช่วงทศวรรษที่ 2490 ภายใต้การกำกับของรัฐบาล จอมพล ป. พิบูลสงคราม โดยใช้เอกสารหลักฐานร่วมสมัยเพื่ออธิบายถึงเงื่อนไข ทางประวัติศาสตร์ ที่ส่งผลต่อการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมบันเทิงไทย ทั้งนี้ นำ ข้อมูลจากการสัมภาษณ์บุคคลที่ยังมีชีวิตอยู่ร่วมสมัยกับ ในช่วงทศวรรษที่ 2490 เพื่อที่จะโต้แย้งกับมายาคติที่มองจอมพล ป. ในแง่ร้ายด้านเดียว หากแต่มีเงื่อนไข อื่นที่มีส่วนทำให้เกิดประวัติศาสตร์ชุดนั้นขึ้นมา

ในบทความนี้จึงนำข้อมูลสำคัญที่ถูกค้นพบผ่านงานเขียนของภัทรวดี มา ใช้เป็นตัวบทในการวิเคราะห์การดำเนินนโยบายทางวัฒนธรรม เพื่อนำมาเปรียบ เทียบกับกรณีศึกษาของประเทศจีน โดยเริ่มจากการตามหาที่มาของการปฏิรูป ระบบระเบียบการศึกษาดนตรีภาคบังคับ ที่เกิดขึ้นเป็นนโยบายจากส่วนบน ที่ลง มากำกับประชาชนผ่านนโยบายรัฐบาล ที่ข้องเกี่ยวกับงานวัฒนธรรมบันเทิงในช่วง ทศวรรษที่ 2490 เนื่องด้วยรัฐบาลเริ่มเล็งเห็นวัฒนธรรมบันเทิงเป็นสื่อแสดง ความ เจริญของชาติ และมุ่งเน้นสืบทอดศิลปะราชสำนักเป็นสำคัญ โดยมีกองสังคีต กรม ศิลปากรดำเนินการรับผิดชอบ ซึ่งต่อมาได้กลายเป็นศูนย์กลางในการสืบทอดแบบ วัฒนธรรมบันเทิงของราชสำนักให้แปรเปลี่ยนเป็นวัฒนธรรมประจำชาติ (ภัทรวดี ภูษฎาภิรมย์, 2550 : 77)

เมื่อองค์การศึกษาวิทยาศาสตร์และวัฒนธรรมของสหประชาชาติ UNESCO ก่อตั้งขึ้นจากการรวบรวมผู้แทนด้านศิลปะและวรรณคดีนานาชาติเข้าไว้ด้วยกัน มี เป้าหมายเพื่อสร้างสันติภาพและเสถียรภาพ ในความเข้าใจอันดีระหว่างชาติและ สวัสดิ์สภาพของมนุษยชาติ โดยมุ่งแสวงหาความร่วมมือที่จะกระทำตามแผนการ ศึกษา วิทยาศาสตร์ และวัฒนธรรม และสนับสนุนให้ประเทศต่าง ๆ เห็นคุณค่า ของวัฒนธรรมประจำชาติ (ภัทรวดี ภูษฎาภิรมย์, 2550 : 81) ส่งผลให้รัฐบาลไทย ในฐานะที่เป็นสมาชิกองค์การสหประชาชาติ เข้ามามีบทบาทสำคัญต่อการกำหนด ทิศทางของรูปแบบทางศิลปะ ในการเลือกสรรยกชูศิลปะบางประการที่สะท้อนถึง



อารยะธรรมความเจริญของประเทศไทย

แม้การสนับสนุนนโยบายด้านวัฒนธรรมดนตรีของรัฐบาลจอมพล ป. ในช่วงแรกไม่ได้เด่นชัดมากนัก แต่รัฐบาลได้ก็ทำให้การสนับสนุนผ่านหน่วยงาน กองการสังคีต กรมศิลปากร โดยมีเป้าหมายเพื่อที่จะดำเนินการบำรุงรักษาวัฒนธรรมประจำชาติ และปรากฏชัดผ่านข้อความในสูจิบัตรการแสดงละครดึกดำบรรพ์ เรื่องอิเหนา ของกรมศิลปากร ในปี พ.ศ.2490 ที่เชิญชวนให้ภาคเอกชนเข้ามาสนับสนุนงานเกี่ยวกับศิลปวัฒนธรรม โดยสามารถแจ้งเจตจำนงลงไปบนสูจิบัตรได้ (ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์, 2550 : 83) และได้โอนกรมมหรสพที่เคยเป็นส่วนหนึ่งของกระทรวงวัง มาอยู่แผนกละครและสังคีตในกอง ศิลปะวิทยาการ ซึ่งก่อนนี้ งานดนตรีและนาฏศิลป์ของกรมมหรสพ เป็นหน่วยงานที่ราชสำนักให้การสนับสนุน ผ่านการขีดเกล้าจากศิลปินราชสำนัก และเด่นชัดจนสามารถสถาปนาเป็นแบบแผนได้จากการสนับสนุนของรัชกาลที่ 6 (ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์, 2550 : 89)

กองการสังคีต กรมศิลปากร จึงมีหน้าที่หลักในการประกอบสร้างศิลปวัฒนธรรมกระแสหลัก โดยมุ่งเน้นส่งเสริมนโยบายสร้างชาติ ผ่านการกำหนดควบคุมมาตรฐานทักษะของศิลปิน ให้มีลำดับขั้นที่สามารถวัดความสามารถได้ตั้งมาตรฐานของตะวันตก จึงเกิดโครงการปรับปรุงละครและสังคีต โดยพระองค์เจ้าภาณุพันธุ์ยุคลเป็นผู้เสนอ สรุปหลักการพอสังเขปได้ คือ 1) ฟื้นฟูและปรับปรุง 2) สร้างสรรค์ และเผยแพร่ และ 3) วางมาตรฐาน (ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์, 2550 : 93) ซึ่งเป็นแก่นแกนหลักในการดำเนินงานของกองการสังคีต และสะท้อนให้เห็นว่ารัฐบาลไม่ได้มีแนวทางที่จะปรับปรุงดนตรีรวมถึงนาฏศิลป์สากล หากแต่มุ่งเน้นที่จะผลิตความเป็นไทยผ่านดนตรีและนาฏศิลป์ไทย

นโยบายรัฐบาลกับการจัดการดนตรีตะวันตก

พระองค์เจ้าภาณุพันธุ์ยุคลทรงให้ความสำคัญต่อวงดนตรีเครื่องสายตะวันตก โดยกล่าวว่า “แม้มิใช่ศิลปะของชาติ แต่ก็ต้องปลูกฝังทะนุบำรุงเพราะเป็นการบันเทิงที่ทั่วโลกนิยม” (อ้างถึงใน ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์, 2550 : 94) ซึ่งเป็นการ

สานต่อปณิธานของรัชกาลที่ 6 ที่ทรงริเริ่มให้มิวสิคเดпартаเมนต์ในราชสำนัก หรือเรียกว่า “วงเครื่องสายฝรั่งหลวง” สังกัดกรมมหรสพ โดยให้ชาวต่างชาติเข้ามาสอน และพัฒนาเป็นวงเครื่องสายขนาดใหญ่หรือวงออร์เคสตรา ต่อมาพระเจนดุริยางค์ (ปิติ วาทยกร) เป็นผู้ควบคุมวงจนสามารถแสดงตามพิธีทางการได้ และพระเจนดุริยางค์สามารถพัฒนาวงจนมีประสิทธิภาพสูงสุดในช่วงรัชกาลที่ 7 แต่หลังการเปลี่ยนแปลงการปกครอง เมื่อถูกโอนย้ายจากกรมมหรสพมาสังกัดกรมศิลปากร รัฐบาลก็ไม่ได้ให้การสนับสนุน (ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์, 2550 : 95)

จนกระทั่งสมัยรัฐบาลจอมพล ป. ในทศวรรษ 2490 วงดุริยางค์สากลของกรมศิลปากรได้รับการสนับสนุนอีกครั้ง จากนโยบายที่รัฐบาลมุ่งเน้นสร้างวัฒนธรรมให้มีอารย ซึ่งดนตรีตะวันตกหรือดนตรีสากลในเวลานั้น เป็นเครื่องหมายแสดงถึงความเจริญได้เช่นกัน โดยเฉพาะอย่างยิ่งในเหตุการณ์สำคัญที่วงได้มีโอกาสต้อนรับแขกบ้านแขกเมือง คือ สมเด็จพระราชินีเอลิซาเบธแห่งเบลเยียม ทรงโปรด ฯ ให้วงดุริยางค์ไทยไปประกวดระหว่างประเทศ (ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์, 2550 : 95) แต่รัฐบาลก็สนับสนุนเพียงเล็กน้อย เมื่อเทียบกับการสนับสนุนดนตรีและนาฏศิลป์ไทย

เนื่องจากดนตรีตะวันตกไม่สามารถตอบโจทย์รสนิยมของประชากรหมู่มากในสังคมไทย ณ เวลานั้น ดังปรากฏหลักฐานว่ากรมศิลปากรอนุมัติเงินสำหรับซ่อมแซมเครื่องดนตรีให้พอใช้ได้เป็นจำนวนเงิน 1 หมื่นบาท จากงบที่ขอไป 182,964 บาท (อ้างถึงใน ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์, 2550 : 95) และในภายหลังปี พ.ศ.2495 นโยบายวัฒนธรรมธรรมได้กลายเป็นส่วนหนึ่งของนโยบายการเมือง กองการสังคีต จึงได้รับการสนับสนุนจากรัฐบาลอย่างอีกครั้ง ในฐานะที่เป็นเสริมสร้างสถานะทางอารยธรรมของประเทศต่อประชาคมโลก และส่งผลให้กองการสังคีต กรมศิลปากร เป็นหน่วยงานสำคัญที่มีอิทธิพลต่อการประกอบสร้างวัฒนธรรมกระแสอย่างเป็นทางการของประเทศไทยในเวลาต่อมา



การใช้องค์ความรู้แบบตะวันตกในการสร้างมาตรฐานศิลปวัฒนธรรมไทย

ดังที่กล่าวไปข้างต้นกรมศิลปากรมีภารกิจหลักคือการสร้างมาตรฐานให้กับศิลปวัฒนธรรม ในการที่จะสร้างมาตรฐานได้นั้น ต้องมีการเลือกใช้เครื่องมือในการจดบันทึก อีกทั้งลดทอนความหลากหลายให้เหลือเพียงมาตรฐานตามความจำเป็นและอำนาจของผู้บันทึก จึงมีการโครงการจัดพิมพ์ตำรา เพื่อเผยแพร่สืบทอดแบบแผนตามอุดมคติของประเทศไทย โดยสร้างตำราตั้งแต่ การพ้อนรำตามที่สมเด็จพระยาดำรงราชานุภาพ ได้ทรงเรียบเรียงไว้ อีกทั้งบันทึกเสียงดนตรีและซับริ่องลงแผ่นเสียงไว้ และยังทำการบันทึกภาพเคลื่อนไหวของท่าร่ายรำนาฏศิลป์ไทย รวมถึงท่าบรรเลงดุริยางค์ไทยโดยรวบรวมไว้เป็นภาพยนตร์ (ภัทรวดี ภูษฎาภิรมย์, 2550 : 119)

ช่วงต้นทศวรรษ 2490 กรมศิลปากรจัดพิมพ์โน้ตเพลงไทยเผยแพร่สู่สาธารณะ เนื่องจากต้นฉบับที่เก็บไว้ถูกเขียนด้วยดินสอดำบนกระดาษอัดสำเนาเลอะเลือนง่าย กรมศิลปากรจึงจัดหาวิธีที่ไม่เพียงจะเก็บรักษาโน้ตเพลงเอาไว้คงเดิม แต่ต้องการสร้างเป็นแบบแผนมาตรฐานของชาติ โดยนำเพลงไทยที่กรมศิลปปะเก็บรักษา ทำการบันทึกใหม่ด้วยระบบโน้ตดนตรีตะวันตก สำหรับการใส่ระบบโน้ตตะวันตกบันทึกโน้ตเพลงไทยเกิดขึ้นครั้งแรกตั้งแต่ก่อนการเปลี่ยนแปลงการปกครอง เมื่อปี พ.ศ.2473 โดยราชบัณฑิตยสภา สาเหตุที่ต้องใช้ระบบบันทึกโน้ตตะวันตกเนื่องจากต้องการอนุรักษ์เพลงเอาไว้ เพราะการถ่ายทอดบทเพลงแต่เดิมนั้น ต้องอาศัยครูในการถ่ายทอด หากครูใดสามารถจำเพลงได้มากก็จะได้รับยกย่อง ทำให้เกิดการหวงเพลง อีกทั้งบางบทเพลงถ่ายทอดกันในเฉพาะกลุ่ม (ภัทรวดี ภูษฎาภิรมย์, 2550 : 119) ดังนั้นหากบทเพลงใด ไม่ได้รับการถ่ายโน้ตผ่านระบบการบันทึกแบบดนตรีตะวันตก จะไม่สามารถล่วงรู้ได้เลยว่าบทเพลงมีเค้าโครงอย่างไร

ต่อมาหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครอง ได้มีการดำเนินการโครงการบันทึกโน้ตดนตรีไทยอีกครั้ง ในปี พ.ศ.2497 เนื่องจากการบันทึกครั้งแรกก่อนนี้ไม่ดำเนินการไม่สำเร็จ จึงตั้งกรมการชุดใหม่เพื่อตรวจสอบความถูกต้อง และสาน

ต่องานบันทึกจากครั้งก่อน โดยผลออกมาเป็นที่น่าพอใจเพราะมีการเก็บเพลงทั้งสิ้น 475 เพลง ซึ่งทำให้กรมศิลปากรสามารถสถาปนาตนในการสร้างองค์ความรู้ใหม่ และสร้างเป็นแบบแผนแห่งความรู้ทางวิชาการดนตรีไทย เพราะแต่ละเพลงได้ถูกบันทึกจากผู้รู้ในทางดนตรีไทย โดยมีผู้จัดบันทึกที่มีความรู้ด้านการเขียนโน้ตตะวันตกที่อยู่ภายใต้การกำกับของพระเจนดุริยางค์ อีกทั้งยังถูกนำไปตรวจสอบจากการบรรเลง โดยกลุ่มนักดนตรีที่สามารถอ่านโน้ตตะวันตกได้ ซึ่งกรรมการในระดับครูที่เป็นต้นฉบับยอมรับ และหากเพลงใดไม่ถูกต้องจะถูกนำมาพิจารณาถกเถียงจนเป็นที่ยอมรับตามมติคณะกรรมการ (ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์, 2550 : 120)

แม้ว่ากรมศิลปากรได้ของบประมาณจำนวน 100,000 บาท สำหรับการจัดพิมพ์โน้ตเพลงไทยครั้งแรก เมื่อปี พ.ศ.2493 โดยเลือกจากบทเพลงที่ใช้ในการพิธีทั่วไปเป็นอันดับแรก แต่รัฐบาลในเวลานั้นไม่อนุมัติงบประมาณตามที่กรมศิลปากรได้ตั้งไว้ โน้ตเพลงไทยจึงถูกเลื่อนและได้มาตีพิมพ์ในปี พ.ศ.2496 ระหว่างการของบประมาณจนถึงปีที่ได้ตีพิมพ์ แม้ว่ากรมศิลปากรจะไม่สามารถตีพิมพ์ฉบับสมบูรณ์ได้ แต่มีการนำเสนอองค์ความรู้ผ่านสูจิบัตรประกอบการแสดงดนตรีและนาฏศิลป์ จึงทำให้มีการรวบรวมผลงานการดำเนินการของกองการสังคีตในปี พ.ศ.2494 ในชื่อหนังสือว่า “งานสังคีตศิลปะ 2492-2494” เป็นการรวบรวมตั้งแต่ปัญหาในการนำเสนอเผยแพร่งานดนตรีและนาฏศิลป์ รวมทั้งองค์ความรู้เกี่ยวกับดนตรีนาฏศิลป์ในรูปแบบ ความเป็นมา และการเข้าถึงสุนทรียภาพทางศิลปะ (ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์, 2550 : 122)

วิเคราะห์การศึกษาดนตรีผ่านแนวคิดหลังอาณานิคม

ในบทความนี้ได้เลือกวิธีการศึกษาวิเคราะห์ผ่านแนวคิดหลังอาณานิคม (postcolonialism) ที่ก่อตัวขึ้นตั้งแต่ช่วงปลายทศวรรษที่ 1970 จุดเริ่มต้นจากผลงานการประพันธ์ของเอ็ดเวิร์ด ซาอิด (Edward Said, 1935-2003) เรื่อง Orientalism หรือแปลเป็นภาษาไทยว่า *บูรพาทิศคดี* (นพพร ประชากุล, 2552 : 212) ซึ่งในหนังสือดังกล่าวได้ใช้เรื่องเล่าและวิเคราะห์ความหมายของคำว่า



Orientalism มีสาระสำคัญที่สามารถแบ่งออกเป็นสองส่วนคือ 1) บुरพาติศศึกษา (oriental studies) เป็นการศึกษที่ว่าด้วยเรื่องความรู้ทางด้านตะวันออกทั้งหมด และ 2) บुरพาติศนิยม (orientalism) เป็นความนิยมชมชอบที่ว่าด้วยเรื่องความสนใจใคร่รู้ในปรากฏการณ์ทางวัฒนธรรมที่เกิดขึ้นแทบตะวันออก โดยชาติดต้องการที่จะชี้ให้เห็นว่าการที่โลกตะวันตก ริเริ่มสั่งสมและศึกษาองค์ความรู้โลกตะวันออกมาตั้งแต่ศตวรรษที่ 18 ก็เพื่อที่จะนิยามตัวตน (self) ของชาวยุโรปด้วยการแบ่งแยกแบบคู่ตรงกันข้าม ที่ผลักให้ผู้คนรวมถึงสังคมและวัฒนธรรมที่เกิดขึ้นจากฝั่งตะวันออกนั้นกลายเป็นอื่น (the other) (Moosavinia, S. R., Niazi, N., and Ghaforian, A., 2011 : 105) กล่าวคือเป็นการสร้างสำนึกูที่ตระหนักให้เห็นความเจริญก้าวหน้าทางอารยธรรมที่แตกต่างกัน ซึ่งสร้างผ่านองค์ความรู้ตะวันออกที่สั่งสมมา ซึ่งชี้ให้ความแตกต่างกันระหว่างสังคมตะวันตกและสังคมตะวันออกอย่างชัดเจน และต่อมาได้กลายเป็นการสร้างอำนาจนำผ่านวาทกรรมมาตรฐานสากล ซึ่งหมายถึงมาตรฐานตามแบบสังคมตะวันตก

หากย้อนกลับไปถึงความหมายของแนวคิดอาณานิคมทั่วไป มักเกิดขึ้นมาจากความต้องการที่จะครอบครองทรัพยากรของผู้มีอำนาจทางการทหารเหนือกว่า ฉกเช่นชาวยุโรป โดยต้องการทรัพยากรใช้สำหรับการผลิตและแลกเปลี่ยนสินค้าเพื่อการค้าขายจากแหล่งหนึ่งไปสู่แหล่งหนึ่ง ซึ่งก่อให้เกิดกระบวนภาวะและปัจจัยต่าง ๆ ที่ทางรัฐบาลของประเทศในแถบยุโรปไม่สามารถควบคุมปัจจัยเหล่านี้ได้ จึงก่อให้เกิดนวัตกรรมการปกครองด้วยรูปแบบอาณานิคม ซึ่งเป็นการปกครองด้วยการเมืองและใช้กำลังทหารเข้าควบคุมยึดครอง แต่หากเทียบกับจำนวนกองทหารต่อจำนวนประชากรที่เป็นเจ้าของดินแดนนั้น กลับพบว่ามีความแตกต่างกันอย่างสิ้นเชิง ดังนั้นอำนาจทางการทหารจึงมิได้เป็นเพียงเดียว ที่สามารถทำให้ประชากรซึ่งอยู่ภายใต้อาณานิคมยอมจำนน หากแต่เป็นการสร้างอำนาจนำผ่านองค์ความรู้ที่กระทำให้เกิดการยอมรับในความด้อยกว่า หรือควบคุมผ่านการเลือกจ้างผู้คุมกฎเกณฑ์ที่เป็นผู้คนในท้องถิ่นด้วยตนเอง ที่มักจะเป็นชนกลุ่มน้อยในสังคมที่เคยมีปัญหาต่อกัน เช่น ในประเทศอินเดียและเมียนมาร์รัฐบาลอังกฤษ เลือกที่จะจ้าง

ทหารจากท้องถิ่นซึ่งเป็นกลุ่มผู้นับถือศาสนาอิสลาม หรือกลุ่มที่มีปัญหาเป็นคู่ขัดแย้งกับอำนาจรัฐเก่า และเมื่อเจ้าอาณานิคมออกไป กลุ่มผู้นับถือศาสนาอิสลามที่เคยเป็นผู้รักษากฎหมายให้รัฐบาลอังกฤษ จึงต้องกลับกลายมาเป็นผู้ถูกปกครอง ที่ถูกกดขี่ในสภาพตรงกันข้ามกับตอนที่อังกฤษเข้ามาปกครองอินเดียและเมียนมาร์

ผลจากของการสร้างองค์ความรู้ที่ถูกใช้เป็นเครื่องมือครอบงำทางความคิด ได้สร้างเส้นแบ่งอย่างชัดเจนระหว่างความเป็นตะวันตกกับตะวันออก เริ่มต้นจากการเปรียบเทียบสังคมในแบบคู่ตรงข้าม (binary oppositions) เช่น อารยธรรม/อนารยธรรม รวย/จน ชาย/ดำ ชาย/หญิง ตะวันออก/ตะวันตก เป็นต้น ในประเด็นดังกล่าวผู้ที่ตระหนักถึงความแตกต่างระหว่างวัฒนธรรม ถือว่าได้เปรียบกว่าผู้ที่ไม่ตระหนักรู้ในความแตกต่าง เพราะนำไปสู่การสถาปนาโลกตะวันตกให้กลายเป็นผู้นำและกดทับชั่วคราวข้าม ผ่านรูปแบบการสถาปนาอำนาจนำ (hegemony)⁴ จากการสร้างองค์ความรู้ วัฒนธรรมและความเจริญทั้งทางด้านการค้าและการทหาร รวมไปถึงการแพทย์ที่ผ่านเข้ามาทางศาสนา ที่สร้างคู่ตรงข้ามให้เกิดการเปรียบเทียบระหว่างความเจริญจากตะวันตกและความล้าหลังในโลกตะวันออก ซึ่งเป็นหากมองผ่านแนวฟูโกต์ (Michel Foucault, 1926 – 1984) การสร้างคู่ตรงข้าม จึงเป็นเพียงการผลิตวาทกรรม (discourse) ขึ้นมาชุดหนึ่งเพื่อกำหนดและกำกับความคิดของสังคมในช่วงเวลาหนึ่ง ซึ่งส่งผลมาสู่ความเป็นจริงในโลกปัจจุบันที่ความเป็นสากลนั้นเท่ากับตะวันตก ดังเช่นที่ปรากฏในคำเรียกดนตรีตะวันตกให้เป็นดนตรีสากล หรือการที่เราเชื่อกันว่าภาษาอังกฤษนั้นเป็นภาษาสากล เป็นต้น มิเพียงแต่ชาติตะวันตกเท่านั้นที่มุ่งเข้ามาปกครอง หรือใช้แนวคิดแบบ

⁴ แนวคิดที่เกิดขึ้นจากงานเขียนของ อันโตนิโอ กรัมสกี (Antonio Gramsci, 1891 – 1937) โดยสร้างตั้งคำถามต่อแนวคิดมาร์กซิสต์แบบดั้งเดิมที่เชื่อในหลักเศรษฐกิจเป็นตัวกำหนด กรัมสกีกลับให้ความสนใจต่อเรื่องอุดมการณ์ (Ideology) ที่เป็นตัวกำหนดจากโครงสร้างส่วนบนที่มีบทบาทสำคัญต่อการเกลี้ยกล่อมให้ประชาชนยอมจำนนและทำตามโครงสร้างโดยไม่ทันตั้งคำถามได้ การสถาปนาอำนาจจึงเป็นการทำให้ประชาชนมีสำนึกในการยินยอมพร้อมใจโดยธรรมชาติและไม่รู้สึกว่าตนถูกบังคับอยู่ (ดูใน วัชรพล พุทธิรักษา, 2557)



อาณานิคมในการควบคุมและกำกับอำนาจในรัฐอันไกลโพ้น ทว่าตั้งแต่รัชสมัยของ พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว จากวิกฤตการณ์เมืองระหว่างชาติตะวันตก ที่ต้องการเข้ามาครอบครองดินแดนในแถบเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ส่งผลให้รัฐไทยในเวลานั้นต้องเร่งสร้างสำนักแห่งขอบเขตหรือดินแดนสยามให้ปรากฏเด่นชัด ในช่วงเวลาเดียวกันกับที่ต่อรองกับชาติตะวันตก รัฐบาลผู้ปกครองในช่วงเวลานั้นได้สร้างสำนักความชาติสยามขึ้นครั้งแรก ผ่านการออกไปสำรวจตรวจสอบผู้คนที่ย้ายห่างไกลออกไป ดังปรากฏในงานเขียนของธงชัย วินิจจะกุล เรื่อง *The Others Within: Travel and Ethno-Spatial Differentiation of the Siamese Subjects 1885-1910* (Winichakul, 2000) การที่รัชการที่ 5 ออกเดินทางพร้อมกับข้าราชการ เพื่อที่จะสำรวจและตรวจสอบข้อมูลของผู้คนที่อยู่ห่างไกลออกไป และเพื่อแสดงแสดงให้เห็นถึงขอบเขตของราชอาณาจักรสยาม ผ่านการเก็บข้อมูลทางวัฒนธรรมและการใช้ภาษาเพื่อยืนยันตัวตนของผู้คนให้มีสำนึกรัฐชาติในเวลาเดียวกันก็มีสำนึกที่จะต้องพึงพิงอำนาจรัฐในฐานะที่เป็นคนอื่นที่มีเจริญต่อยกกว่า โดยมีเจ้านายชั้นสูงหรือผู้ดำรงตำแหน่งแห่งที่ในฝ่ายบริหารทำหน้าที่จัดบันทึกในลักษณะของงานเชิงชาติพันธุ์วรรณา โดยเข้าไปเก็บข้อมูลของชาวบ้าน ตั้งแต่ ประเพณี ความเชื่อ รูปพรรณสัณฐาน ภูมิศาสตร์ และวิถีชีวิตทั่วไปตามหัวเมืองต่าง ๆ ที่อยู่ในดินแดนที่รัฐต้องการครอบครอง

ภาพสะท้อนสำคัญของชนชั้นนำที่มีต่อชาวบ้านได้ปรากฏผ่านพระนิพนธ์ใน สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ เรื่อง *นิทานโบราณคดี* โดยเก็บรวบรวมวิถีชีวิตผู้คนที่อยู่ไกลออกไป โดยมักเป็นการนำเสนอภาพเหมารวมให้กับชาวบ้าน ในลักษณะที่มีความเชื่อที่ยังไม่เป็นวิทยาศาสตร์ เชื่อในสิ่งเร้นลับไสยศาสตร์ เพื่อกล่าวเป็นนัยว่าแตกต่างอย่างไรจากสังคมที่ผู้เขียนอยู่ ในระหว่างที่พระองค์ออกตรวจราชการ ภาพสะท้อนของแนวคิดชนชั้นนำจึงคล้ายคลึงกับมุมมองแบบเจ้าอาณานิคม ที่เดินทางออกไปในดินแดนอันไกลโพ้นทะเล เพื่อจัดบันทึกและสะสมองค์ความรู้บางประการ ที่มีใช้การกระทำในลักษณะสรรเสริญเยินยอ ทว่าเป็นการสร้างคู่ตรงข้ามให้กับจุดยืนตนมี เพื่อเน้นย้ำความแตกต่าง

ให้เห็นเด่นชัด ว่าตนมีอำนาจเหนือกว่าในฐานะผู้มีอารยธรรม ซึ่งในช่วงเวลานั้น อารยธรรมหมายถึงสังคมแบบตะวันตก ดังจะเห็นได้ว่าเจ้านายหลายพระองค์ได้ ถูกส่งไป ก็เพื่อที่จะสมทานองค์ความรู้ที่ศิวิไลซ์เข้าสู่ดินแดน เพื่อที่จะสามารถ กลับมาปกครองชาวบ้านที่ถูกปลุกให้มีที่มความเป็นอื่น ในสายตาชนชั้นนำ ชาวบ้านจึงเป็นแต่เพียงผู้รอรับการพัฒนาจากผู้มีอารยะเท่านั้น

ต่อมาปี พ.ศ.2481 จอมพล ป. พิบูลสงคราม ผู้นำรัฐบาลในขณะนั้นมุ่งสร้าง เอกลักษณะทางวัฒนธรรมแห่งแก่รัฐชาติ โดยเฉพาะอย่างยิ่งการสถาปนาวัฒนธรรม แห่งชาติ ซึ่งเป็นผลมาจากการแก้ไขสนธิสัญญาที่ไม่เสมอภาคกับหลายประเทศ สำเร็จลงเมื่อปี พ.ศ.2480 ทำให้ประเทศไทยได้รับเอกราชในทางศาล จอมพล ป. พิบูลสงคราม จึงเริ่มเห็นความสำคัญบทบาทของวัฒนธรรม ในฐานะที่เป็นเครื่องมือพัฒนาประเทศให้ทัดเทียมชาติอื่น ๆ (นิภาพร รัชตพัฒนากุล, 2547 : 148) และเป็นเสมือนหมุดในการเริ่มเอกราชใหม่อย่างแท้จริง เพื่อบรรลุนิยามประสงค์ ของการสร้างชาติให้ทัดเทียมอารยะจึงก่อให้เกิดการออกนโยบายรัฐนิยม มีหน้าที่ คล้ายกับพระราชนิยมของพระมหากษัตริย์ ทว่ารัฐนิยมแตกต่างกันตรงที่เป็น มติของรัฐ ซึ่งถือว่าตั้งขึ้นโดยมติมหาชนเป็นประเพณีนิยมประจำชาติ (อ้างถึงใน รัชตพัฒนากุล, 2547 : หน้าเดียวกัน) รัฐบาลได้เริ่มสร้างเอกลักษณ์ชาติไทยผ่าน นโยบายรัฐนิยมออกมา 12 ฉบับ โดยประกาศใช้ฉบับแรกเมื่อวันที่ 24 มิถุนายน พ.ศ.2482 ไม่ว่าจะเป็นเรื่องการเคารพธงชาติ เพลงชาติ และเพลงสรรเสริญ พระบารมี ซึ่งในช่วงแรกเป็นเพียงลักษณะการเชิญชวนและต่อมาได้กลายมาเป็น กฎหมายใช้บังคับ เพื่อให้ประชาชนมีอารยะในระยะเวลาอันสั้น

รัฐนิยมทั้ง 12 ฉบับได้ออกมาเพื่อกำหนดอัตลักษณ์ที่เกี่ยวข้องกับวัฒนธรรม แห่งชาติ ซึ่งรัฐเป็นผู้กำหนดตั้งแต่กิจวัตรประจำวันไปจนถึงบทเพลงที่ควรจะต้อง ร้อง และยังกำกับเนื้อหาทำนองของบทเพลง ดังปรากฏผ่านเพลงชาติและการยืน ตรงเคารพธงชาติ ที่เป็นผลพวงมาจากนโยบายรัฐ-นิยมของรัฐบาลชุดนี้ การสร้าง องค์ความรู้ขึ้นมาใหม่ผ่านกระบวนการบังคับใช้ทางกฎหมาย ทำให้ประชาชนในรัฐ ที่เคยมีวัฒนธรรมอยู่ก่อนได้ถูกกลืนหรือทำให้กลายเป็นอื่น ซึ่งจะเห็นชัดได้ว่า



กระบวนการดังกล่าวไม่แตกต่างอะไรกับลักษณะการปกครองแบบเจ้าอาณานิคมที่กำกับผ่านการสร้างความหมายทางสังคมและสร้างวัฒนธรรมที่มีอารยะ และเกิดขึ้นในลักษณะที่เป็นอำนาจแบบรวมศูนย์ ปรากฏการณ์ดังกล่าวที่เกิดขึ้นจึงสามารถเรียกได้ว่าเป็นอาณานิคมภายในรัฐ หรือเป็นการสร้างความเป็นอื่นที่อยู่ภายใน (the other within) ด้วยการเลือกสถาปนาความหมายทางวัฒนธรรมที่รัฐบาลประกอบสร้างให้มีความสำคัญกว่าวัฒนธรรมอื่นที่รัฐบาลไม่ได้เลือกสรรไว้

การเลือกระบบเสียงดนตรีตะวันตกให้เป็นแม่แบบหลักในการศึกษาดนตรีของประเทศจีน เป็นผลมาจากความสัมพันธ์ระหว่างประเทศของจีนกับญี่ปุ่น และชาติตะวันตกที่เข้ามาตั้งแต่สมัยราชวงศ์หมิง ตั้งแต่นั้นได้มีการรับรองความรู้ดนตรีตะวันตกจากประเทศญี่ปุ่น จนกระทั่งหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครองที่หลักสูตรดนตรีถูกนำมาบรรจุเป็นวิชาภาคบังคับ และยังเป็นเครื่องมือในการสร้างความมั่นคงทางความคิดให้กับประเทศ กฎหมายที่ออกมาบังคับใช้จึงให้หลักสูตรการเรียนดนตรีของประเทศมีมาตรฐานเท่ากันหมด ซึ่งเป็นรูปแบบการบริหารจัดการแบบรวมศูนย์อำนาจ ที่สถาปนาอำนาจนำให้กับองค์ความรู้ชุดหนึ่ง และกดทับความรู้ดนตรีท้องถิ่นที่มีมาอยู่ก่อนให้ไม่ถูกนับ หรืออยู่รอดได้ก็ต่อเมื่อสามารถปรับตัวให้เข้ากับระบบการศึกษาที่เป็นนโยบายของรัฐ เพราะรัฐบาลได้ออกนโยบายสร้างความหมายใหม่ผ่านการเปลี่ยนชื่อของบทเพลงในบทเรียนดนตรีทั่วไป ให้กลายเป็นบทเรียนจากเพลงชาติ ซึ่งให้ประโยชน์ได้ตั้งแต่ความรู้ทางทฤษฎี ความสามารถในการร้องเพลง ไปจนถึงการเข้าใจสุนทรียศาสตร์และเข้าใจศิลปะ จึงเท่ากับเป็นการสถาปนาความรู้เพียงชุดเดียวให้ถูกต้อง และทำให้ความรู้ชุดอื่นในอยู่สถานะที่ต่ำกว่าความรู้ของทางการ

เหตุใดประเทศจีนที่ประวัติศาสตร์ทางวัฒนธรรมอันยาวนาน อีกทั้งปกครองด้วยระบอบคอมมิวนิสต์ ถึงเลือกรูปแบบการศึกษาดนตรีในแบบคลาสสิกตะวันตกให้เป็นแก่นแกนหลักของกระบวนการศึกษาทางดนตรีขั้นพื้นฐาน เมื่อวิเคราะห์แล้วจึงพบสาเหตุสำคัญสองประการคือ ประการแรกจากการที่ประเทศจีนนั้นได้รับอิทธิพลมาจากการเลียนแบบความคิดวิไลซ์ตามอย่างประเทศรัสเซีย ที่เลือกใช้ดนตรี

คลาสสิกเป็นเครื่องมือสำคัญ ต่อการสร้างอุดมการณ์รัฐชาติและปลูกปั้นความเป็นชาตินิยมขึ้นมา ดังปรากฏให้เห็นผ่านบทประพันธ์เพลงของนักประพันธ์อย่าง ดิมิทรี ชีออสตาร์ โควิช (Dmitri Shostakovic, 1906-1975) ที่สะท้อนออกมาเป็นรูปแบบบทเพลงดังที่รัฐบาลจีนสนับสนุนอย่างเช่น บทเพลง *มาร์ชอาสาสมัคร* และ *หากไรซึ่งพรรคคอมมิวนิสต์ พวกเราก็จะไรซึ่งชาติจีนใหม่* มีลักษณะคล้ายคลึงกับเพลงปลุกใจของรัสเซีย และยังถูกนำมาใช้งานเป็นเครื่องมือโฆษณาชวนเชื่อไม่ต่างกับที่เกิดขึ้นในประเทศรัสเซียโดยนำมาใช้ผ่านการสร้างนโยบายเป็นหลักสูตรการศึกษาภาคบังคับ แม้กระทั่งในยุครัฐบาลเหมา เจ๋อตุง ถึงแม้ว่าจะออกนโยบายต่อต้านวัฒนธรรมตะวันตก แต่ยังคงเปิดช่องให้กับวัฒนธรรมดนตรีแบบตะวันตกไหลล้นเป็นกระแสหลักอยู่ภายใต้บริบทของการเป็นกระบอกเสียงให้รัฐบาล

ประการต่อมาเหตุที่จีนเลือกดนตรีคลาสสิกตะวันตก เป็นแก่นแกนในการเรียนการสอนเนื่องจากดนตรีคลาสสิกเป็นเครื่องมือแสดงถึงความมีอารยะทางสังคมและวัฒนธรรม ในประเด็นดังกล่าวจึงเห็นได้ชัดถึงการครอบครองอุดมการณ์ทางความคิดแบบคู่ตรงกันข้าม ที่โลกตะวันตกได้ผลักดันดนตรีชนิดอื่นให้ไม่ได้มาตรฐาน หรือทำให้มีพลังไม่เพียงพอที่ต่อต้านต่อรองกับดนตรีตะวันตกได้ ซึ่งหากย้อนไปสู่ความหมายของความสากลในตัวดนตรีคลาสสิกนั้น เป็นผลผลิตทางศิลปะของชนชั้นนำในสังคมยุโรปตั้งแต่ศตวรรษที่ 17 โดยที่เจ้าผู้ครองแคว้นรัฐได้สถาปนาอำนาจขึ้นมาแทนศาสนาจักรอย่างเต็มรูปแบบ ประกอบกับอำนาจทางเศรษฐกิจและการเมือง จึงสามารถจ้างนักดนตรีและนักประพันธ์เพลงให้อยู่ประจำราชสำนัก เพื่อผลิตซ้ำสุนทรียศาสตร์แบบชนชั้นนำต่อเนื่อง จนมาถึงศตวรรษที่ 19 บทเพลงคลาสสิกที่เคยเป็นผลผลิตมาจากชนชั้นนำแต่เก่าก่อนนั้น กลับพบได้โดยทั่วไปและกลายเป็นรสนิยมกระแสหลักของชนชั้นกระดุกฎี ที่ต่างต้องการเลียนแบบวัฒนธรรมชนชั้นสูงเคยมีมาก่อน จนปัจจุบันยังคงปรากฏผ่านรูปแบบบันไดเสียงและโครงสร้างทางดนตรีที่แฝงฝังในการเรียนการสอนดนตรีแบบตะวันตก ซึ่งระบบการผลิตซ้ำทางการศึกษาดนตรี ได้ทำให้ดนตรีตะวันตกได้กลายเป็นความงามสากลเป็นที่เรียบริ้อย ดนตรีตะวันตกจึงถูกนำมาใช้เพื่อสร้างอัตลักษณ์



ของรัฐที่ต้องการแสดงให้เห็นถึงความเจริญทัดเทียมเท่ากับประเทศอื่น ๆ ตามแบบอย่างโลกตะวันตก และกดทับดนตรีท้องถิ่นให้มีความหมายต่ำกว่าดนตรีที่รัฐเลือกสถาปนาขึ้นมาแทนที่

ฉากเช่นรัฐบาลไทยในสมัยจอมพล ป. พิบูลสงคราม ที่มุ่งสร้างวาทกรรมรัฐชาติให้มีความเข้มข้นและชัดเจน ผ่านการประกอบสร้างวัฒนธรรมชั้นใหม่ โดยเลือกคัดสรรเบื้องต้นจากการต่อยอดวัฒนธรรมชนชั้นนำให้คงอยู่ต่อไป ซึ่งเท่ากับยึดเยียดความเป็นอื่นให้กับวัฒนธรรมชาวบ้าน และเลือกรับวัฒนธรรมชนชั้นสูงไม่ว่าจะเป็นทั้งดนตรีและนาฏยศิลป์ สถาปนาให้เป็นอัตลักษณ์แห่งรัฐชาติ ในขณะที่เดียวกันวัฒนธรรมชนชั้นนำที่ไม่มีพลังต่อสู้เพียงพอ ก็สามารถล้มหายตายจากไปพร้อมกับวัฒนธรรมชาวบ้านได้เช่นกัน ดังนั้นการสถาปนาองค์ความรู้ชุดหนึ่งให้สืบต่อไปได้ จึงมิใช่การใช้อำนาจผ่านกฎหมายที่บังคับใช้เท่านั้น หากแต่ต้องสร้างวาทกรรมชุดใหม่ขึ้นมา เพื่อรองรับความชอบธรรมของวัฒนธรรมบางชุดที่รัฐบาลเห็นควรในการรักษาสภาพให้คงอยู่และ/หรือพัฒนาให้มีความเจริญก้าวหน้าต่อไป ผ่านการอนุญาตให้มีการผลิตซ้ำในสถาบันการศึกษาที่รัฐจัดตั้ง โดยกองการสังคีตกรมศิลปากร ที่ต่อมาได้พัฒนาเป็นวิทยาลัยนาฏศิลป์ที่ตั้งขึ้นทั่วประเทศไทย เพื่อที่จะผลิตซ้ำต่อกันอย่างอุดมการณ์รัฐชาติผ่านศิลปะการแสดงที่คัดสรรให้เป็นความรู้แห่งชาติ และกลายเป็นความรู้ทางวัฒนธรรมกระแสหลักจวบจนถึงปัจจุบัน

การเลือกสรรกรรมวิธีและกระบวนการเก็บรักษาบทเพลงไทย ที่รัฐบาลจอมพล ป. เลือกใช้เป็นกรรมวิธีการบันทึกแบบโน้ตตะวันตก โดยมีผู้รับผิดชอบโครงการนี้คือพระเจนดุริยางค์ เพราะการบันทึกโน้ตตะวันตกหรือที่เรียกกันจนถึงปัจจุบันว่าเป็นโน้ตสากลนั้น เป็นผลผลิตมาจากการสถาปนาความหมายขององค์ความรู้ตะวันตก ให้มีคุณค่าสากลมาตรฐานเหมือนกันทัดเทียมทั่วโลก และเป็นภาพสะท้อนสำคัญของระบบอาณานิคมที่เกิดขึ้นผ่านการยอมรับด้วยองค์ความรู้ซึ่งไม่แตกต่างจากอาณานิคมทางกายภาพ ทว่าเป็นอำนาจที่แผ่ฝังด้วยเทคโนโลยีการบันทึกแบบใหม่ ที่ไม่เคยปรากฏมาก่อนในสังคมดนตรีไทย เนื่องจากการเรียนการสอนดนตรีไทยที่ผ่านมา มักกระทำผ่านรูปแบบมุขปาฐะ โดยไม่

สามารถบันทึกเป็นโน้ตได้อย่างชัดเจน รูปแบบทางดนตรีของแต่ละสำนักหรือบ้านนั้นแตกต่างกัน และมีลักษณะเฉพาะที่เป็นอัตลักษณ์โดยระบบบันทึกโน้ตตะวันตกไม่สามารถเก็บข้อมูลได้ครบถ้วน แม้ว่าจะมีความพยายามที่จะแทนค่าโน้ตทางดนตรีไทยให้ทัดเทียมและเท่ากับระบบเสียงตะวันตก ทว่าสิ่งเหล่านี้เป็นการกระทำที่ทำให้ดนตรีไทยสูญเสียอัตลักษณ์ที่มีมา เหลือไว้แต่เพียงกระดาดบันทึกโน้ตที่ขาดรายละเอียดปลีกย่อย และถูกเขียนขึ้นจากมุมมองของผู้มีอำนาจรัฐ ที่มาด้วยจุดมุ่งหมายเดียวคือสลายความเป็นปัจเจก เพื่อหลอมรวมให้เหลือวัฒนธรรมกระแสหลักเพียงชุดเดียว ผ่านกระดาดบันทึกโน้ตที่เป็นความทรงจำที่รัฐสร้างขึ้น และถูกผลิตซ้ำด้วยกระบวนการการศึกษามาตรฐานที่ได้บรรจุข้อมูลที่ทางการเลือกสรรคัดมาให้เป็นวัฒนธรรมแห่งชาติ

และแม้ว่ารัฐบาลจอมพล ป. เลือกที่จะสร้างความเป็นไทยผ่านวัฒนธรรมดนตรีไทย ทว่าประเทศไทยมิได้อยู่โดดเดี่ยวบนผืนแผ่นดินโลก หากแต่ต้องปะทะสังสรรค์กับวัฒนธรรมอื่น ๆ ในโลก โดยเฉพาะอย่างยิ่งการที่รัฐไทยเป็นสมาชิกองค์การสหประชาชาติ ที่มีบทบาทสำคัญหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 ในการส่งเสริมให้แต่ละชาติเล็งเห็นคุณค่าของศิลปวัฒนธรรมของมวลมนุษยชาติ ที่องค์การสหประชาชาติสนับสนุนแนวคิดดังกล่าว เพื่อที่จะให้รัฐชาติไม่พุ่งรบต่อกันเหมือนดังที่เกิดขึ้นช่วงสงครามโลกสองครั้งที่ผ่านมา ส่งผลให้รัฐบาลไทยต้องทำตระหนักทั้งการสร้างวัฒนธรรมชาติไทย ที่เป็นการหิบบั่มพัฒนาวัฒนธรรมดนตรีของชนชั้นสูงบางชุด โดยผนวกเข้ากับวัฒนธรรมตะวันตก โดยเฉพาะอย่างยิ่งดนตรีคลาสสิก ซึ่งเป็นเครื่องมือแสดงความเจริญทางวัฒนธรรมของชนชาติไทย ณ เวลานั้น ซึ่งเห็นได้ชัดว่านโยบายชาตินิยมในการประดิษฐ์ความหมายของวัฒนธรรมดนตรีในระยะแรกนั้น รัฐบาลจอมพล ป. ระยะแรกได้ละเลยดนตรีตะวันตก ด้วยเหตุที่ว่าเพราะมีเพียงชนชั้นสูงบางกลุ่มเท่านั้นที่สามารถเข้าถึงได้ และไม่สามารถสร้างให้เป็นวัฒนธรรมประชานิยมได้ จึงเลือกที่จะไม่สนับสนุนวัฒนธรรมดนตรีดังกล่าว แต่เมื่อรัฐชาติไทยมิได้อยู่โดดเดี่ยว ในภายหลังรัฐบาลชุดเดิมที่ตัดสินใจสนับสนุนดนตรีตะวันตก กลับมาสนับสนุนดนตรีตะวันตกในไทยอีกครั้ง โดยมอง



ว่าเป็นเครื่องมือสะท้อนความเจริญตามแบบที่โลกตะวันตกมี

บทสรุป

ระบบศึกษาดนตรีภาคบังคับที่รัฐบาลจัดสรรให้เยาวชนในชาติต้องศึกษานั้น เป็นเพียงการสถาปนาความรู้ทางดนตรีชุดหนึ่ง ให้มีความหมายเหนือกว่าความรู้ทางดนตรีชุดอื่นที่เคยมีอยู่มาก่อนในสังคม โดยปรากฏออกมาในลักษณะแบบแผนหรือนโยบายจากอำนาจรัฐ ที่เข้ามามีส่วนกำกับหรือกำหนดบทบาทให้วัฒนธรรมดนตรีแบบใด ที่จะสามารถคงอยู่ให้เป็นอัตลักษณ์หรือถูกปล่อยให้เลือนหายไปตามกาลเวลา ระบบการศึกษาภาคบังคับจึงมีส่วนสำคัญ ในผลิตซ้ำชุดความรู้มาตรฐานทางดนตรีที่รัฐต้องการ รวมถึงเก็บบันทึกโน้ตเพลงท้องถิ่นด้วยระบบบันทึกโน้ตดนตรีตะวันตกก็เป็นอีกเครื่องมือหนึ่ง ที่จะสามารถควบคุมคัดสรรเสียงบันทึกลงไปบนกระดาษที่ไม่สามารถเก็บรายละเอียดได้ทั้งหมด

เมื่อมองผ่านมุมมองหลังอาณานิคมพบว่า ทั้งรัฐบาลไทยและจีนต่างเลือกวัฒนธรรมดนตรีบางชุดเพื่อใช้เป็นนโยบายทางการศึกษาดนตรี ในการที่จะสร้างความเป็นตัวตน (self) ให้แก่รัฐบาล และผลักให้วัฒนธรรมดนตรีท้องถิ่น หรือวัฒนธรรมดนตรีของชนชั้นนำที่มีพลังไม่เพียงพอกลายเป็นอื่น (the other) ผ่านองค์ความรู้ดนตรีเพียงไม่กี่ชุดที่รัฐปรารถนาให้เกิดขึ้น หรือหากเป็นความรู้ดนตรีที่มีมาอยู่ก่อน รัฐบาลก็จะเข้าไปควบคุมคัดสรรให้กลายเป็นมาตรฐาน โดยเฉพาะอย่างยิ่งการนำความรู้ทางดนตรีตะวันตก มาใช้เป็นกรอบในการสร้างมาตรฐานให้กับดนตรีท้องถิ่น และสถาปนาดนตรีบางรูปแบบ ให้กลายเป็นชุดความรู้กระแสหลักจากน้ำมือของคนเพียงไม่กี่กลุ่มในรัฐบาล ซึ่งส่งผลกระทบต่อวัฒนธรรมดนตรีอื่น ๆ ที่มีอัตลักษณ์อันหลากหลาย และดำรงมาก่อนการสถาปนาวัฒนธรรมดนตรีกระแสหลักของรัฐบาล จากมาตรฐานที่รัฐบาลได้สร้างบรรทัดฐานเอาไว้ หากดนตรีชนิดอื่นที่อยู่นอกกรอบของรัฐ กลับกลายเป็นไม่มีมาตรฐานตามสายตาของรัฐที่กำหนด ทั้งที่ยังมีวัฒนธรรมดนตรีอื่น ๆ อีกมากที่รัฐไม่สามารถกำหนดด้วยกรอบคิดแบบตะวันตก ในการที่จะครอบงำจัดแบ่งวัฒนธรรมเหล่า

นั้นได้ และรัฐบาลได้ใช้อำนาจผ่านระบบการศึกษาให้ผู้คนในรัฐเข้าใจและเชื่อว่าสิ่งที่ดนตรีที่รัฐจัดสรรให้มีมาแต่ดั้งเดิม ทั้งที่เป็นการประดิษฐ์และประกอบสร้างขึ้นมาเพียงไม่ถึงร้อยปี ดังปรากฏผ่าน เพลงชาติ เพลงปลุกสำนึกความเป็นชาตินิยม หรือเพลงอื่น ๆ ที่ทำให้ดูเหมือนว่ามีสิ่งเหล่านี้มานาน แต่กลับเป็นสิ่งที่เพิ่งถูกประกอบสร้างขึ้นทั้งนั้น

ดังนั้นดนตรีที่ถูกยกย่องให้เป็นวัฒนธรรมแห่งชาติ จึงเป็นเพียงวาทกรรมทางวัฒนธรรม ดังปรากฏผ่านการสถาปนาระบบการศึกษาดนตรีในไทยและประเทศจีน ที่บทเพลงต่างถูกประกอบสร้างขึ้นมา ซึ่งทำให้เห็นว่าวัฒนธรรมมิใช่ความจริงสูงสุดที่เกิดขึ้นมาตามธรรมชาติ หากแต่เป็นการประกอบสร้างความจริงของรัฐบาลผู้มีอำนาจในแต่ละช่วงเวลา ในการที่จะสนับสนุนหรือกดทับหรือปิดเสียงดนตรีอื่น ๆ ที่รัฐไม่ต้องการได้ยินให้เงียบและจางหายไป วัฒนธรรมดนตรีจึงมิได้เป็นเพียงเสียงของท่วงทำนอง ที่นิยามได้เพียงความไพเราะอย่างไรเหตุผล หากแต่มีนัยยะทางการเมือง โดยเฉพาะอย่างยิ่งเมื่อมองผ่านระบบการศึกษาดนตรีภาคบังคับ ดนตรียังคงเป็นเครื่องมือสำคัญ ต่อการสร้างความมั่นคงแห่งรัฐจวบจนถึงปัจจุบัน และแม้ว่าเราจะมิเคยตกเป็นอาณานิคมของชนชาติใด แต่เราก็กังเลือกที่จะเชื่อและรับอาณานิคมทางความคิดตามแบบโลกตะวันตก ที่เชื่อว่าเป็นความรู้สามารถเป็นมาตรฐานสากลได้ โดยหันกลับมาจัดการวัฒนธรรมดนตรีภายในรัฐให้กลายเป็นมาตรฐานตามอย่างอารยะ ซึ่งถือว่าการสมานานแนวคิดแบบอาณานิคมเข้ามาโดยไม่รู้เนื้อรู้ตัว จากการที่รัฐสร้างตัวตนผ่านสถาปนาอำนาจนำขึ้น และผลักดนตรีที่รัฐไม่พึงปรารถนาให้ออกไปเป็นอื่นจากมาตรฐานกลางของรัฐ ซึ่งมีแตกต่างอะไรกับการที่โลกตะวันตกใช้อำนาจรูปแบบเดียวกันผ่านการสร้างความรู้ในการปกครองโลกตะวันออก เพราะสิ่งที่รัฐบาลทั้งไทยและจีนปฏิบัติ เท่ากับเป็นการการสร้างอาณานิคมภายในโดยผ่านอำนาจรัฐแบบศูนย์กลาง โดยทำให้วัฒนธรรมดนตรีอื่นเป็นคู่ตรงข้ามกับวัฒนธรรมของรัฐ และผลิตซ้ำอุดมการณ์รัฐผ่านระบบการศึกษาดนตรี เพื่อให้ประชาชนในรัฐยอมรับและปฏิบัติตามอย่างไม่มีเงื่อนไขต่อไป



เอกสารอ้างอิง

นพพร ประชากุล. 2552. **ขอกอักษร ย้อนความคิด เล่ม 2 ว่าด้วยสังคมศาสตร์ และมนุษยศาสตร์.** กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์อ่านและสำนักพิมพ์วิภาษา.

นิภาพร รัชตพัฒนากุล. “ไทย-ญี่ปุ่นในระหว่างสงคราม.” **วารสารธรรมศาสตร์** 27 (ธันวาคม 2547) : 140-166.

ภัทรวดี ภูษฎาภิรมย์. 2550. **วัฒนธรรมบันเทิงในชาติไทย การเปลี่ยนแปลงของวัฒนธรรมความบันเทิงในสังคมกรุงเทพฯ.** กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์มติชน.

วัชรพล พุทธิรักษา. 2557. **บทสำรวจความคิดทางการเมืองของ อันโตนิโอ กรัมชี่.** กรุงเทพมหานคร : สมมติ.

B. Wiant. 1966. **The Music of China.** Hong Kong : Chung Chi College, the Chinese University of Hong Kong.

Jingzhi Liu. 1990. **History of New Music in China 1946-1976 : Collected Essays.** Translation by Caroline Mason. Hong Kong : University of Hong Kong.

D. C. Lau. 1979. **Confucius : The Analects.** London : Penguin.

Ho, W.-C. 2010. “China: Socio-political constructions of school music.” In **The Origins and Foundations of Music Education**, Pp. 189-200. Edited by G. Cox, and R. Stevens. London : BLOOMSBURY.

M. Y. Liang. 1985. **Music of Billion : An Introduction to Chinese Musical Culture.** New York : Heinrichshofen Edition.

- Moosavinia, S. R., Niazi, N., and Ghaforian, A. “Edward Said’s Orientalism and the study of the Self and the Other in Orwell’s *Burmese Days*.” **Studies in Literature and Language** 2,1 (2011) : 103-113.
- Thongchai Winichakul. 2000. “The Others Within : Travel and Ethno-Spatial Differentiation of Siamese Subjects 1885-1910.” In **Andrew Turton, Civility and Savagery Social Identity in Tai States**, Pp. 38-62. Edited by Andrew Turton. London : Curzon Press.
- X. M. Chen. 2002. **Acting the Righy Part : Political Theater and Popular Drama in Contemporary China**. Honolulu : University of Hawaii Press.