จาก "ศิลปะส่องทางให้แก่กัน"
สู่ "การวิจารณ์ส่องทางให้แก่กัน"

บทนำ : เมื่อศิลปะส่องทางให้แก่กัน การวิจารณ์ก็ย่อมส่องทางให้แก่กัน

บทความนี้เป็นการหลอมรวมและขยายความจากบทความ 2 เรื่องของผู้เขียนที่ได้ตีพิมพ์เผยแพร่ไปแล้ว คือ "ศิลปะส่องทางให้แก่กันในวัฒนธรรมไทย" และ "การวิจารณ์ส่องทางให้แก่กัน"[1] ความคิดหลักอันเป็นรากฐานของบทความเรื่องใหม่นี้ก็คือ ประเด็นที่เชื่อมต่อกันที่ว่า *ถ้าศิลปะส่องทางให้แก่กันอยู่แล้วในสภาพความเป็นจริง การวิจารณ์ศิลปะแขนงต่างๆ ก็ย่อมจะต้องส่องทางให้แก่กันด้วย* จะขอให้อรรถาธิบายเพิ่มเติมเพื่อให้เกิดความชัดเจน จากประสบการณ์ของไทย ศิลปะประเภทต่างๆ ดำรงอยู่ร่วมกันในชุมชน ในประชาคมและในสังคม วงการศิลปะดั้งเดิมของไทยมั่งคั่งด้วยผู้ที่มีความสามารถหลายทาง ดังจะเห็นได้จากตัวอย่างของดนตรีไทยที่มีอระนาดระดับยอดเยี่ยมของเราก็มีความสามารถในเครื่องดนตรีประเภทปี่ไม่ยิ่งหย่อนไปกว่ากัน บางคนอาจจะมีความเชี่ยวชาญในแขนงที่สามเพิ่มไปอีกก็ได้ เช่นในเรื่องของการขับร้อง[2] ศิลปินบางคนมีความสามารถข้ามสาขา เช่น ศิลปินร่วมสมัยของไทย อังคาร กัลยาณพงศ์ เชี่ยวชาญทั้งด้านวรรณศิลป์และจิตรกรรม ส่วนเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ เชี่ยวชาญทั้งวรรณศิลป์และดุริยางคศิลป์ และก็จะสังเกตได้ว่าผลงานในแขนงหนึ่งสร้างความมั่งคั่งทั้งในด้านความคิดและการแสดงออกให้อีก

แขนงหนึ่ง ดังตัวอย่างของอังคารนั้น ความแหลมคมในการมองโลกที่ปรากฏในงานด้านวรรณศิลป์ก็แฝงอยู่ในงานด้านทัศนศิลป์เช่นกัน ราวกับว่างานทั้งสองประเภทเป็นแรงกระตุ้นให้แก่กัน

เท้าจะพิจารณาถึงศิลปินคนละคนที่มีความเชี่ยวชาญในสาขาที่ต่างกัน ก็จะเห็นได้ว่าผู้สร้างงานศิลปะในแขนงหนึ่งเรียนรู้จากงานศิลปะแขนงอื่น จิตรกรรมฝาผนังอันจัดได้ว่าเป็นสุดยอดของงานทัศนศิลป์แบบประเพณีของไทย เป็นการนำเนื้อหาที่รู้จักกันในรูปของวรรณศิลป์ไม่ว่าจะเป็นลายลักษณ์หรือมุขปาฐะมาสร้างใหม่ มิใช่เป็นเพียงการเล่าเรื่องด้วยศิลปะอีกประเภทหนึ่งเท่านั้น แต่เป็นการตีความใหม่ คิดใหม่ แสดงออกด้วยวิธีการใหม่ จะสังเกตได้จากภาพพุทธประวัติ ช่างไทยแต่ละคนมีวิธีเล่าเรื่องที่มีเนื้อหาตรงกันด้วยภาพที่แตกต่างกัน โดยที่ยังรักษาองค์ประกอบหลักของท้องเรื่องเดิมเอาไว้ เช่น ภาพพระพุทธเจ้าประสูติ จะต้องมีภาพพระมารดาใช้พระหัตถ์ยึดกิ่งรังที่โน้มตัวลงมารับ ช่างไทยทุกคนไม่ละเลยที่จะบรรจุองค์ประกอบนี้ไว้ในภาพ แต่เราก็ย่อมจะไม่มองข้ามปัจเจกลักษณ์ของช่างแต่ละคนที่แสดงออกด้วยจิตรกรรมที่ตนสร้างขึ้น หมายความว่าช่างแต่ละคนก็มีวิธี "อ่าน" หรือ "รับ" เรื่องราวของพุทธประวัติ แล้วนำมาคิดและสร้างใหม่วิธีการที่ตนเห็นว่าเหมาะ ศิลปะส่องทางให้แก่กันในแนวนี้จึงมิใช่กระบวนการที่ดำเนินไปโดยอัตโนมัติ ปัจเจกบุคคลเป็นผู้กำกับให้การส่องทางดำเนินไปในทิศทางที่ตนเลือกเท่าที่เสรีภาพในการสร้างสรรค์จะอำนวย (แต่เสรีภาพนั้นก็คงจะไปไม่ถึงการตัดภาพต้นรังและกิ่งรังออกไปจากจิตรกรรมเสียเลย) อันที่จริงหลักการของศิลปะส่องทางให้แก่กันอาจผันแปรไปตามกาลเวลา อาจเป็นไปได้ว่า ศิลปินร่วมสมัยของเราอาจจะใช้เสรีภาพไปถึงขั้นที่มองไม่เห็นต้นรังเอาเสียเลยก็ได้! ที่กล่าวมาข้างต้นนี้เป็นการพิจารณาประเด็นในแง่ของ "ผู้สร้าง"

เราอาจจะศึกษาปัญหาจากแง่ของ "ผู้รับ" งานศิลปะได้เช่นกัน ประสบการณ์จากศิลปะแขนงหนึ่งอาจจะช่วยให้เกิดความเข้าใจในศิลปะแขนงอื่นก็ได้ (หรือถ้าจะมองในทางลบ ความไม่เข้าใจในศิลปะแขนงหนึ่งอาจจะเป็นอุปสรรคต่อการที่จะเข้าใจศิลปะอีกแขนงหนึ่งก็ได้) จะขอยกตัวอย่างจากโลกของดนตรีมาพิจารณา ศาสตราจารย์ด้านดนตรีตะวันตก (สาขาเฉพาะ : ไวโอลิน) จากสถาบันการดนตรีชั้นสูงแห่งเมืองไลป์ซิก (Leipzig) เยอรมนี ได้รับเชิญจากโครงการวิจัย "การวิจารณ์ในฐานะพลังทางปัญญาของสังคมร่วมสมัย" ให้มาบรรยายในหัวข้อ "ความสัมพันธ์ระหว่างภาษา

กับดนตรีที่มีต่อการเรียนการสอนดนตรี" เมื่อวันที่ 19 กุมภาพันธ์ 2543 วิทยากรเล่าประสบการณ์ที่น่าสนใจยิ่งให้ฟังว่า ในการสอนไวโอลินให้แก่นักศึกษาจากเอเชียนั้น ปรากฏว่านักศึกษากลุ่มดังกล่าวพัฒนาในทางเทคนิคได้อย่างรวดเร็วมากจนถึงระดับมาตรฐานที่น่าพอใจยิ่ง แต่ส่วนที่ขาดไปคือความเข้าใจในวิญญาณของดนตรีตะวันตก ท่านศาสตราจารย์เป็นผู้ที่มีความเชื่อในเรื่องของความสัมพันธ์ระหว่างวรรณศิลป์กับคีตศิลป์อยู่แล้ว จึงจัดให้นักศึกษาเอเชียได้เรียนภาษาเยอรมันจนถึงขั้นที่จะเข้าใจ*กวีนิพนธ์*เยอรมันได้ ไม่นานนักนักศึกษาก็สามารถเข้าใจในแก่นของดุริยางคศิลป์ตะวันตกได้ เป็นอันว่า วรรณศิลป์ส่องทางให้แก่ดุริยางคศิลป์ในกรณีนี้ ท่านศาสตราจารย์ได้ใช้วิธีดังกล่าวซ้ำหลายครั้ง จนสามารถยืนยันได้ว่าได้ผลจริง นั่นคือตัวอย่างของ "การรับ" งานศิลป์ที่ส่งผลไปสู่ "การสร้าง" (ในที่นี้เป็นการสร้างในกรอบของศิลปะการแสดง คือ มิใช่ผู้สร้างงานต้นแบบ แต่เป็นผู้ตีความงานหรือนำผลงานออกแสดงในฐานะของศิลปินผู้ตีความ [interpretative artist])

ตัวอย่างที่เป็นไปในทางลบก็เห็นจะเป็นความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นกับวงการดนตรีแนวสากลของไทย เมื่อเพลงไทยสากลก่อตัวขึ้นเมื่อต้นศตวรรษที่ 20 สังคมไทยยังเป็นสังคมที่ดื่มด่ำในวรรณศิลป์อยู่ นักแต่งเพลงของไทยสามารถใช้ภาษาวรรณศิลป์ในเพลงที่แต่งขึ้นเพื่อบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีตะวันตก การประสานสัมพันธ์ระหว่างคีตศิลป์กับวรรณศิลป์ก่อให้เกิดสิ่งมหัศจรรย์ในทางศิลปะในรูปของเพลงไทยสากลขึ้นได้[3] ความตกต่ำของเพลงแนวตะวันตกในรอบ 20 ปีที่ผ่านมาสะท้อนให้เห็นถึงความตกต่ำของวรรณศิลป์ไปด้วยพร้อมๆ กัน ทั้งนี้เพราะการสื่อสารด้วยภาษาในยุคของ "ข้อมูลข่าวสาร" มุ่งใช้ภาษาเพียงเพื่อการสื่อความในระดับของภาษาพูดในชีวิตประจำวัน ยิ่งเมื่อภาษาที่ใช้ในคอมพิวเตอร์เข้ามาครอบงำผู้คนจำนวนมาก อรรถรสทางวรรณศิลป์จึงกลายเป็นส่วนเกิน ซ้ำร้ายยิ่งไปกว่านั้น นักแต่งเพลงรุ่นหลังลอกเพลงแนวตะวันตกโดยไม่ใส่ใจที่จะคิดเอง (ต่างจากนักแต่งเพลงไทยสากลยุคบุกเบิก) เพลงแนวตะวันตกที่ไม่เอื้อต่อลักษณะเฉพาะของภาษาไทยก็เข้ามาเป็นกระแสหลักของสิ่งบันเทิง เมื่อวรรณศิลป์ไม่ส่องทางให้แก่คีตศิลป์ เมื่อคีตศิลป์เองขาดความเป็นตัวของตัวเองและกลายสภาพเป็นการผลิตซ้ำต้นแบบตะวันตก (ที่มิใช่มีคุณภาพเสมอไป) กระบวนการสร้างความมั่งคั่งให้แก่กันระหว่างศิลปะแขนงต่างๆ ก็เจือจางลงจนถึงขั้นที่เพลงร้องรุ่นใหม่บางเพลงกลายเป็นเพียง "การสำรอกประกอบจังหวะ" ไป

ข้อสรุปเบื้องต้นที่เกี่ยวกับการสร้างสรรค์ทางศิลปะคงจะเป็นว่า ความแข็งแกร่งหรือแม้แต่คุณภาพของงานสร้างสรรค์ในส่วนหนึ่งมาจากการที่ศิลปะส่องทางให้แก่กัน ถ้าโลกของการสร้างสรรค์เป็นเช่นนั้น เราก็คงจะอดสงสัยไม่ได้ ว่า หลักการเดียวกันใช้กับการรับงานศิลปะได้หรือไม่ ประสบการณ์จากสังคมไทยในอดีตน่าจะยืนยันได้ว่า สมาชิกของสังคมมีความสนใจในศิลปะหลายสาขาไปพร้อมกัน มรดกที่รับสืบทอดมาจากอดีตอาจจะยังหลงเหลืออยู่ในบางท้องที่ อาทิ จังหวัดเพชรบุรี ซึ่งมีความจัดเจนทั้งในด้านวรรณศิลป์ ทัศนศิลป์ สถาปัตยกรรม และศิลปะการแสดง ผู้เขียนเองเกิดทันที่จะได้สัมผัสกับกรุงเทพฯ ในฐานะเมืองศิลปะที่มีความหลากหลาย ซึ่งในบางครั้งก็ถ่ายแบบลงไปจนถึงระดับของโรงเรียน เช่น โรงเรียนมัธยมที่ผู้เขียนเคยเรียนอยู่ มิได้เน้นแต่เฉพาะวิชาหนังสือ แต่จะให้ความสำคัญต่อวิชาดนตรีและทัศนศิลป์ (อันรวมถึงหัตถกรรมด้วย) คือฝึกปฏิบัติเพื่อที่จะสร้างผู้รับที่ดีในระดับของ *ผู้รักสมัครเล่น* (amateurs) ข้อพึงสังเกตสำหรับสังคมไทย โดยเฉพาะสังคมแบบประเพณีก็คือ เส้นพรมแดนระหว่างผู้สร้างหรือผู้ปฏิบัติกับผู้รับหรือผู้เสพไม่ชัดเจน (อันเป็นลภาวะอุดมคติที่กวีและนักเขียนบทละครชาวเยอรมัน แบร์ทอลท์ เบรชท์ [Bertolt Brecht : 1898-1956] พยายามผลักดันที่จะให้เกิดขึ้นในสังคมของเขา แต่ทำไม่สำเร็จ) ดังนั้นความสามารถใน "การวิจารณ์" ในสังคมไทยจึงมิใช่เป็นคุณสมบัติของผู้รับแต่ฝ่ายเดียว หากแต่เป็นสิ่งที่เราคาดหวังได้จากผู้ปฏิบัติเช่นกัน การวิจารณ์ในฐานะที่เป็นกิจของผู้รับเป็นกิจสาธารณะ เป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมลายลักษณ์ เป็นปรากฏการณ์ของยุคใหม่ที่ยังไม่เป็นที่ยอมรับกันอย่างกว้างขวางนัก ในประเด็นที่เกี่ยวกับการเรียนรู้ระหว่างผู้ที่ทำงานวิจารณ์ในสาขาต่างๆ นั้น ถ้าจะพิจารณาในกรอบของสังคมไทยแบบประเพณีแล้ว ก็ไม่ต้องสงสัยเลยว่าผู้รู้ในทางของศิลปะย่อมจะต้องมีความรอบรู้ในศิลปะหลายสาขา เพราะได้สัมผัสกับศิลปะหลากสาขาอยู่แล้วในชีวิตประจำวัน หากแต่ว่ากิจกรรมการวิจารณ์มักจะเป็นไปในรูปของมุขปาฐะ กล่าวอย่างกำปั้นทุบดินก็คงจะเป็นว่า สภาพความเป็นจริงกำกับและกำหนดให้กิจกรรมการวิจารณ์ต้องมีลักษณะเป็นพหุสาขาอยู่แล้ว ยกตัวอย่างเช่น ถ้าจะวิจารณ์นาฏศิลป์ไทย ก็คงจะวิจารณ์เฉพาะในแง่ของการรำเท่านั้นไม่ได้ หากจะต้องให้ทัศนะในเรื่องของวรรณศิลป์และสังคีตศิลป์พร้อมกันไปด้วย ในยุคที่มีการให้ความสำคัญกับการสร้างฉากและจัดเวที การให้ความเห็นที่เกี่ยวกับทัศนศิลป์ก็คงเป็นสิ่งที่เลี่ยงไม่ได้เช่นกัน

(อันอาจรวมถึงการใช้แสงด้วยเทคโนโลยีสมัยใหม่) แต่ก็เช่นเดียวกับการสร้างหรือผลิตความรู้ทั้งหลายทั้งปวงในสังคมไทย เรากระทำกิจของการวิจารณ์ข้ามสาขาไปโดยอัตโนมัติ และมิได้ใส่ใจหรือจงใจที่จะสร้างระเบียบวิธีหรือทฤษฎีขึ้นมาเป็นวิทยาการอิสระ ดังที่ผู้เขียนได้ย้ำไว้แล้วในวาระอื่นๆ ถ้าจะแสวงหาทฤษฎีแบบไทย ก็จำเป็นจะต้อง "สกัด" เอาหลักความคิดเหล่านี้ออกมาจากการปฏิบัติ และขุมทรัพย์ทางความคิดในลักษณะที่ว่านี้มีอยู่มากมายใน "แผ่นดินแม่" ของเรา[4]

การวิจารณ์กับการเรียนรู้ข้ามสาขา

สิ่งที่เราอาจเรียนได้จากตะวันตกคงมิใช่เรื่องของเนื้อหาของทฤษฎี แต่เป็นความสำนึกในความสำคัญของการสร้างทฤษฎีขึ้นมาอย่างเป็นรูปธรรม ในส่วนที่เกี่ยวกับความคิดเรื่อง "การวิจารณ์ส่องทางให้แก่กัน" นั้น ผู้เขียนต้องยอมรับว่า ได้รับประโยชน์จากการศึกษาตัวอย่างจากตะวันตก เพราะนักคิดตะวันตกไม่ลังเลที่จะชี้ให้เห็นอย่างเป็นรูปธรรมว่า การวิจารณ์ศิลปะแขนงหนึ่งช่วยให้แนวความคิดที่เอื้อประโยชน์ต่อการวิจารณ์ในอีกแขนงหนึ่งได้อย่างไร ตัวอย่างคลาสสิกอันเป็นจุดกำเนิดของทฤษฎีที่รู้จักกันในวงการวิจารณ์และวงการศึกษาว่า "ศิลปะส่องทางให้แก่กัน" (mutual illumination of the arts) คือกรณีของนักวิชาการชาวเยอรมัน ออสการ์ วัลเซิล (Oskar Walzel) ซึ่งยอมสารภาพว่าเขาเข้าไม่ถึงความล้ำลึกของบทละครของเชกสเปียร์อยู่เป็นเวลานาน เพราะหลงคิดไปว่างานของกวีชาวอังกฤษท่านนี้ว้าวุ่น สับสน ไร้ระเบียบ และไร้ระบบ จนกระทั่งเมื่อได้มาศึกษางานด้านประวัติศาสตร์ศิลป์ของนักวิชาการชาวเยอรมันอีกผู้หนึ่ง คือ ไฮน์ริช เวิลฟลิน (Heinrich Wölfflin) ในส่วนที่เป็นการวิจารณ์และวิเคราะห์ศิลปะบารอค (Baroque) เข้า เขาจึงนำวิธีการดังกล่าวกลับไปปรับปรนเพื่อใช้วิเคราะห์งานของเชกสเปียร์ ทำให้เกิดความเข้าใจในอัจฉริยภาพของกวีผู้นี้[5] ประสบการณ์เยอรมันที่นำมาเล่าไว้ ณ ที่นี้ (และก็ได้เล่าไว้ในวาระอื่นๆ แล้วเช่นกัน) น่าจะช่วยตอกย้ำประเด็นที่ว่า นักวิจารณ์ที่ศึกษางานวิจารณ์นอกเหนือไปจากสาขาของตน อาจจะค้นพบวิธีการหรือแม้แต่ "เครื่องมือ" ในการวิเคราะห์และในการประเมินคุณค่าในบางลักษณะที่ช่วยชี้ทางให้เกิดความเข้าใจอันลึกซึ้งในสาขาที่ตนเชี่ยวชาญอยู่เดิมก็ได้

ผู้เขียนเองก็มีประสบการณ์ในแนวที่พ้องกันมาบ้าง จึงใคร่ขอนำมาเสนอ ณ ที่นี้ เมื่อได้อ่านลิลิตพระลอตอนที่พระลอและพระเพื่อน พระแพง ถูกประหารก็อดทึ่งในความลึกซึ้ง ความสง่างามและความเข้มข้นของวรรณกรรมในตอนนี้ไม่ได้ แต่ก็ยังจนปัญญาว่าจะอธิบายความงามในตอนนี้อย่างไรจึงจะสามารถให้ความยุติธรรมต่อความสามารถของกวี (นิรนาม) ทางออกที่ค้นพบก็คือการอธิบายว่าเป็นความงามเชิง "ประติมากรรม"[6] คือ แทนที่ผู้อ่านจะเกิดความหดหู่จากภาพที่สัมผัสได้ในจินตนาการ กลับจะชื่นชมกับอารมณ์โศกอันกอปรด้วยความสำนึกในศักดิ์ศรีของมนุษย์ ผู้เขียนจำเป็นต้องยอมรับว่า ในบางกรณี วรรณคดีวิจารณ์และวรรณคดีศึกษาอาจจำเป็นต้องเรียนรู้จากศิลปะแขนงอื่นและจากการวิจารณ์ศิลปะแขนงอื่น

ในทางที่กลับกัน วรรณคดีวิจารณ์และวรรณคดีศึกษาก็สามารถ "ส่องทาง" ให้แก่การวิจารณ์และการศึกษาศิลปะแขนงอื่นได้เช่นกัน ผู้เขียนได้ไปฟังการแสดงดนตรีของนักเปียโนชาวรัสเซียชื่อ มิคาอิล เพลทเนฟ (Mikhail Pletnev) ที่ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทยต่อเนื่องกัน 2 ครั้ง ในวันที่ 9 และ 10 สิงหาคม 2547 ครั้งแรกเป็นการแสดงร่วมกับวงซิมโฟนีกรุงเทพ และครั้งที่สองเป็นการแสดงเดี่ยว ผู้เขียนรู้สึกประทับใจกับการแสดงของศิลปินผู้นี้มาก แต่การจะแปลความรู้สึกในเชิงสุนทรีย์ออกมาให้เป็นคำพูดที่ตรงใจตัวเองและในขณะเดียวกันสื่อความกับผู้อ่านได้ชัดเจนนั้นไม่ใช่ของง่าย ยิ่งถ้าการที่ได้สัมผัสกับงานศิลปะทำให้เกิดอารมณ์ลึกซึ้งเท่าไร ก็ยิ่งจะถ่ายทอดออกมาเป็นภาษาได้ยากขึ้นเท่านั้น ประสบการณ์ในครั้งนั้นเป็นเรื่องของการที่ศิลปินสามารถสื่อความทางจิตวิญญาณในระดับที่ลึกมากลึกเสียจนตัวศิลปินแทบจะไม่มีบทบาทอันใด เพราะเขาได้สลายตัวเข้าไปในตัวงานที่เขานำมาบรรเลงราวกับว่างานต้นแบบสื่อสารโดยตรงได้กับผู้ฟัง โดยที่นักดนตรีไม่พยายามที่จะแสดงอัตตาใดๆ กล่าวโดยสรุปรวม บทเรียนที่ผู้เขียนได้รับจากการแสดงในครั้งนั้น ก็คือ "สุดยอดของดนตรีคือความสูญสลายของอัตตา" อันเป็นชื่อที่ผู้เขียนตั้งให้กับบทวิจารณ์ที่เขียนขึ้น

ในกรณีที่ว่านี้ นักวิจารณ์จำเป็นต้องยึดหลักการและ/หรือทฤษฎีบางประการที่จะช่วยให้งานวิจารณ์มิได้หยุดอยู่ในระดับของอารมณ์ความรู้สึกส่วนตน แต่แปรสภาพเป็นข้อสรุปในเชิงหลักการได้เช่นกัน ในส่วนที่เกี่ยวกับการสูญสลายของอัตตา (ของผู้สร้างงานศิลปะ) นั้น ผู้เขียนอดคิดไม่ได้ถึงงานทฤษฎีอันเลื่องชื่อของปราชญ์ชาว

ฝรั่งเศส โรลองด์ บาร์ธส์ (Roland Barthes) ที่ชื่อว่า "มรณกรรมของผู้แต่ง" (La Mort de l'auteur : 1968) อันที่จริงงานเขียนบทสั้นกล่าวของบาร์ธส์เป็นงานประเภทก่อกวนทางปัญญาที่รู้จักกันในภาษาอังกฤษว่า "polemic" (ภาษาฝรั่งเศสว่า polémique) ทั้งนี้เพราะเขาเอื้อมระอาต่อขนบทางวรรณศิลป์และวรรณคดีวิจารณ์ของตะวันตกที่ให้ความสำคัญต่อผู้แต่งหรือผู้สร้างงานมากเกินไปเสียจนเกือบจะเป็นการยกย่องให้เป็นเทพ บาร์ธส์เรียกร้องสภาวะที่เขาคิดว่าเป็นสิ่งที่พึงปรารถนา คือ เป็นสภาวะที่ผู้ประพันธ์หมดบทบาทไปเสียเลย จะคงเหลือก็แต่ตัวบท คือ งานประพันธ์ที่สื่อความโดยตรงกับผู้รับหรือผู้อ่าน ด้วยเหตุนี้เขาจึงตั้งเงื่อนไขว่าสภาวะอุดมคติจะเกิดขึ้นได้ก็ด้วย "มรณกรรมของผู้แต่ง" (ซึ่งเราไม่ควรจะตีความตามตัวอักษร) ข้อความบางตอนในบทความของบาร์ธส์กลายเป็นกวีศาสตร์แผนใหม่ที่ชวนให้คิดเป็นอย่างยิ่ง ดังตัวอย่างต่อไปนี้

> ...การมอบผู้แต่งให้แก่ตัวบทใดๆ เป็นการยัดเยียดให้ตัวบทหยุดกลไกเคลื่อนไหวของตัวบทนั้น เป็นการมอบความหมายสุดท้ายให้แก่ตัวบท กล่าวคือเป็นการปิดประตูตายให้กับข้อเขียน มโนทัศน์ในเรื่องนี้เหมาะสมเหลือเกินกับการวิจารณ์ที่ต้องการมอบภาระสำคัญให้กับตนเองด้วยการค้นหาผู้แต่งให้พบในผลงาน (หรือค้นหาแก่นแท้ๆ) ของแนวคิดเกี่ยวกับผู้แต่ง เช่น สังคม ประวัติศาสตร์ สภาวะทางจิต เสรีภาพ) หมายความว่าพอผู้แต่งถูกค้นพบ ตัวบทนั้นก็จะได้รับการอธิบาย แล้วนักวิจารณ์ก็จะได้รับชัยชนะไป ดังนั้นจึงไม่มีอะไรน่าแปลกที่ว่า ในทางประวัติศาสตร์อาณาจักรของผู้แต่งก็คืออาณาจักรของนักวิจารณ์ด้วยเช่นกัน...
>
> การวิจารณ์แบบคลาสสิกไม่เคยให้ความสนใจกับ (ผู้อ่าน) เลยแม้แต่น้อย การวิจารณ์แนวนี้เห็นว่าไม่มีมนุษย์อื่นใดในวรรณคดีนอกจากคนเขียน...
>
> พวกเรารู้ว่าเพื่อที่จะคืนอนาคตให้แก่ข้อเขียน เราจำเป็นจะต้องโค่นล้มอำนาจเดิมลงเสีย นั่นคือ กำเนิดของผู้อ่านต้องชำระด้วยความตายของผู้แต่ง[7]

ผู้เขียนคิดว่า แนวคิดของบาร์ธส์เป็นประโยชน์อย่างแน่นอนต่อการเขียนบทวิจารณ์การแสดงของ มิคาอิล เพลทเนฟ จึงได้นำแนวคิดดังกล่าวมาปรับใช้ในบทวิจารณ์ดนตรี ดังตัวอย่างที่คัดมาข้างท้ายนี้

> ความหมายของดนตรีไม่ได้อยู่ที่การโอ้อวดฝีมือ แต่อยู่ที่การดิ่งลงไปในส่วนลึกของเพลง และวิธีการที่เขาใช้เกือบจะเรียกได้ว่าเป็นการทำสมาธิ (meditation) ในระดับที่ลึกมากโดยผ่านเครื่องดนตรี เสียงเปียโนบางตอนที่เราได้ยินโดยเฉพาะในตอนที่ค่อยมากๆ เกือบจะทำให้เราเคลิ้มไปว่า ไม่มีคนเล่นเปียโนให้เราฟังหรอก เปียโนสื่อความมาด้วยตนเอง หรือถ้าจะพูดให้ไกลกว่านั้น การเล่นดนตรีในระดับที่ลึกซึ้งที่สุด คือ การทำลายอัตตาของนักดนตรี "มรณกรรม" ของนักดนตรีคือจุดกำเนิดของความปีติอันสุดซึ้งที่เราจะได้รับจากดุริยางคศิลป์...นี่คือ "การตีความใหม่" ที่ฟังแล้วเกิดศรัทธาว่าต้องเล่นอย่างนี้จึงจะเข้าถึงวิญญาณเพลง ...ฟังเพลทเนฟเล่นโชแปงแล้วจึงเข้าใจความหมายของคำว่า "การตีความ" (interpretation) เขาไม่ต้องพะวงกับเทคนิคอีกต่อไป เขา "ลืม" เรื่องเทคนิคไปเสียแล้ว เขาไม่ต้องการจะทำให้ใครทึ่ง เขาเป็นข้าช่วงใช้ของ "ดนตรี" ในระดับนามธรรม เขาไม่ใช่แม้แต่ข้าช่วงใช้ของโชแปง[6]

ในกรณีที่ว่านี้ ประสบการณ์ทางดุริยางคศิลป์อยู่ในระดับที่ลึกกว่าเส้นพรมแดน เชื้อชาติและวัฒนธรรม และแนวความคิดที่มาจากการวิจารณ์ฝรั่งเศสก็ได้ปลดแอกจากข้อผูกพันในด้านเชื้อชาติและวัฒนธรรมต้นกำเนิดไปแล้วเช่นกัน ตัวอย่างที่ยกมาข้างต้นคงจะมิใช่เป็นเพียงกรณีศึกษาที่เกี่ยวกับการที่ "การวิจารณ์วรรณคดีส่องทางให้แก่การวิจารณ์สังคีตศิลป์" แต่เป็นเรื่องของลักษณะร่วมของประสบการณ์มนุษย์

ตัวอย่างดังกล่าวมิใช่เป็นวิธีการของการเตรียม "เครื่องมือ" ทางทฤษฎีเอาไว้ล่วงหน้าเพื่อรับกับประสบการณ์ (ไม่ว่าประสบการณ์นั้นจะเป็นไปในรูปใด) แต่

เป็นการแสดงให้เห็นว่า เราสามารถ*เลือก*ทฤษฎีที่ *เหมาะสม*มาให้ความกระจ่างในการอธิบายประสบการณ์ทางศิลปะที่ผู้รับ (ในที่นี้คือผู้เขียนบทความนี้) ได้สัมผัสมาเป็นไปได้หรือไม่ว่า ศิลปะสาขาต่างๆ เป็นงานสร้างสรรค์ที่มาจากประสบการณ์มนุษย์ในเบื้องลึก ถ้าเรียกตามวิธีการของภาษาศาสตร์คือ "โครงสร้างลึก" อันเป็นรากฐานร่วมกันของศิลปะไม่ว่าสาขาใด ในขณะที่ตัวงานที่เราสัมผัสได้นั้นเป็นการแสดงออกในระดับ "โครงสร้างพื้นผิว" การวิจารณ์เช่นกันอาจมีลักษณะเฉพาะในแต่ละสาขาที่อยู่ในระดับของโครงสร้างพื้นผิว แต่ในอีกแง่หนึ่งการวิจารณ์ศิลปะสาขาต่างๆ มีคุณลักษณะร่วมกันในระดับของโครงสร้างลึกซึ่งเอื้อต่อกระบวนการของ "การวิจารณ์ส่องทางให้แก่กัน"

สหบทในวัฒนธรรมไทย

ด้วยเหตุนี้นักวิจารณ์จึงจำเป็นที่จะต้องแสวงหาความรู้ข้ามสาขาอยู่เสมอ ทั้งในเรื่องของการข้ามสาขาศิลปะและการข้ามสาขาของการวิจารณ์ศิลปะ จะขอยกตัวอย่างของดนตรีไทยมาเป็นประเด็นในการพิจารณา การที่เพลงไทย (เดิม) ไม่เป็นที่รู้จักและชื่นชอบในวงกว้างอีกต่อไป เป็นเรื่องของความเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมในระดับมหภาค ซึ่งทำให้เกิดความเข้าใจที่ไขว้เขวอยู่เสมอ ผู้ที่คุ้นชินกับขนบสังคีตศิลป์ของตะวันตก อาจจะมองดนตรีไทยว่าขาดพลวัต เพราะขาดคีตกวีที่สามารถสร้างงานที่มีความเป็นต้นแบบของตัวเอง (originality) ในกรณีนี้เราจำเป็นจะต้องทำความเข้าใจว่า คีตกวีของไทยไม่ได้มุ่งที่จะสร้างทำนองเพลงที่ไม่เคยมีใครคิดขึ้นมาได้ก่อนนั้นเลย ซึ่งต่างจากการแต่งเพลงในขนบตะวันตกส่วนใหญ่ คนไทยเราแต่งเพลงจากฐานที่กว้างมาก คือนักแต่งเพลงสามารถจะนำเพลงอันเป็นที่รู้จักกันอยู่แล้วมาปรับปรุงใหม่ อาจจะขยายหรือตัดตอนหรือดัดแปลงของเก่าไปในแนวใหม่ ซึ่งเราไม่ถือว่าเป็นการลักของผู้อื่นมาทำให้เป็นของตน แต่เป็นการคิดใหม่บนรากฐานขององค์แห่งคีตนิพนธ์อันกว้างขวาง (ซึ่งคงไม่มีนักแต่งเพลงคนใดรู้ได้หมด) คีตนิพนธ์เหล่านี้ถือกำเนิดขึ้น ณ ที่ใด เมื่อใด โดยใคร ไม่อาจทราบได้ ด้วยเป็นสมบัติร่วมที่ถ่ายทอดกันมาในระบบที่มิใช่ลายลักษณ์ อาจจะมี "ครู" หรือ "สำนัก" แต่งขึ้นมาให้เป็นระบบ กำหนดชื่อเพลงเอาไว้ในภายหลัง แต่ก็ใช่ว่าจะดำรงอยู่ในสภาพที่ไม่เปลี่ยน

แปลง "ศิษย์" อาจจะนำงานของครูมาปรับใหม่ แต่งเติมจากแหล่งอื่น คิดเติมขึ้นใหม่บ้าง คละปนกันไปในอาณาจักร *ประชาธิปไตยแห่งดุริยางคศิลป์* กฎหมายลิขสิทธิ์จึงใช้ได้ยากกับขนบของดนตรีไทย ถ้าดนตรีไทยไม่มีจุดกำเนิด ไม่มีปลายทางที่ชัดเจน มีแต่อาณาจักร "กลางทาง" ที่มั่งคั่งด้วยมิตรภาพ อันตั้งอยู่บนรากฐานของเสรีภาพแห่งการแบ่งปัน เราจะอธิบายกระบวนการสร้างสรรค์อย่างไร เป็นที่น่าประหลาดว่าทฤษฎีตะวันตกที่ว่าด้วย "สหบท" (intertextuality) ดูราวกับจะสร้างขึ้นมาเพื่ออธิบายดนตรีไทยโดยเฉพาะ เพราะถ้ามองด้วยความเป็นกลางแล้ว *นักทฤษฎีวรรณคดี* ทั้งหลายของตะวันตกที่ร่วมกันสร้างแนวคิดนี้ขึ้นมา จำเป็นจะต้องออกแรงเป็นพิเศษที่จะจับเอาระบบการสร้างสรรค์ของวรรณคดีตะวันตกมาอัดให้ลงตัวในระบบที่เขาคิดขึ้น แต่ถ้าเราอ่านงานทฤษฎีตะวันตกแล้วนำคำว่า "ดนตรี" หรือ "เพลง" ไปแทนคำว่า "ตัวบท" เราคงจะต้องแสดงความยินดีกับตัวเองว่า นักคิดตะวันตกเหล่านี้สมัครเข้ามารับใช้ดนตรีไทยเองโดยที่เราไม่ต้องไปโน้มน้าวเขาแต่ประการใดเลย ขอให้เราลองพิจารณาข้อความต่อไปนี้ที่คัดมาจากงานของปรมาจารย์โรลองด์ บาร์ธส์ อีกครั้งหนึ่ง

> ไม่ว่าตัวบทใดก็ตาม เป็นผืนผ้าที่ถักทอด้วยข้อความที่อ้างมาทั้งนั้น สะเก็ดของรหัส สูตร หน่วยจังหวะ เศษเสี้ยวของภาษาที่ใช้กันในสังคม ฯลฯ... หลุดเข้าไปอยู่ในตัวบทแล้วกระจายตัวออกไปในที่นั้น ทั้งนี้เพราะมีภาษาที่มาก่อนและห้อมล้อมตัวบทเอาไว้เสมอ สหบทอันเป็นเงื่อนไขของตัวบททุกประเภทย่อมไม่มีวันที่จะถูกลดรูปไปเป็นปัญหาของต้นกำเนิดหรืออิทธิพลได้ สหบทคือแดนกลางแห่งสูตรนิรนามซึ่งเราไม่รู้จะไปค้นหาต้นตอที่ไหน เป็นการอ้างอิงที่ดำเนินไปได้เองโดยอัตโนมัติ แล้วก็ไม่ต้องใส่อัญประกาศเสียด้วย[9]

ผู้ที่สนใจดนตรีไทยคงจะอดรู้สึกไม่ได้ว่าลักษณะที่นักคิดฝรั่งเศสบรรยายเอาไว้นี้ออกจะเข้าทางเรามากอยู่ และการ "อ้างอิงโดยไม่ใส่อัญประกาศ" นั้น ช่างตรงกับแนวปฏิบัติของเราเสียนี่กระไร ดนตรีไทยเป็นที่หลอมรวมมรดกอันกว้างขวาง

ชาวบ้านกับราชสำนักก็ดูจะไม่ลังเลที่จะอ้างอิงขุมทรัพย์ร่วมโดยไม่ใส่อัญประกาศอยู่ตลอดเวลา เพลงไทยแต่ละเพลงดูจะเป็นการประกาศความเชื่อในองคนิพนธ์ (repertoire) อันไร้ขอบเขตของดนตรีไทย มีผู้กำกับการแสดงชาวเยอรมันผู้หนึ่งเคยมากำกับละครประสมไทย-เยอรมันในประเทศไทย ได้ทำงานร่วมกับปรมาจารย์ทางดนตรีไทยของเราท่านหนึ่ง และได้รับทราบจากท่านครูท่านนั้นว่าท่านรู้เพลงถึง 20,000 เพลง (ตัวเลขนี้คงไม่มีผู้ใดยืนยันได้ว่าตรงกับความเป็นจริงหรือไม่) ผู้เขียนเองเคยได้มีโอกาสสัมภาษณ์ครูเอื้อ สุนทรสนาน และครูแก้ว อัจฉริยะกุล นักแต่งเพลงไทยสากลใน "ยุคทอง" ของเรา ณ มหาวิทยาลัยศิลปากร พระราชวังสนามจันทร์ เมื่อวันที่ 30 สิงหาคม 2522 และได้ตั้งคำถามต่อครูเอื้อผู้แต่งทำนองว่า เหตุใดท่านจึงสามารถประพันธ์ทำนองเพลงไทยสากลได้เป็นพันๆ เพลง แม้ว่าท่านจะเล่าเรียนมาในทางดนตรีตะวันตก (และได้เรียนรู้เพลงไทยเดิมจากการที่ได้รับมอบหมายให้เป็นผู้บันทึกเพลงไทยเดิมลงเป็นโน้ตสากล) คำตอบของท่านก็เข้าทำนองหลักการ "สหบท" ของดนตรีไทย คือท่านยืนยันว่าการที่เป็นนักดนตรีและได้เล่นไวโอลินในวงดนตรีกรมศิลปากรมาถึง 16 ปีก่อนจะเริ่มแต่งเพลงนั้น ท่านได้มีโอกาสเล่นดนตรีของแทบทุกชาติทุกภาษา องคนิพนธ์ของดนตรีที่ท่านมีอยู่เป็นมรดกอันกว้างขวางและยิ่งใหญ่นัก เมื่อจะแต่งเพลงก็ดูราวกับว่าท่านองจะพรั่งพรูออกมาเองราวกับอัตโนมัติ[10] (ตรงตามหลักการที่โรลองด์ บาร์ธส์ ได้บรรยายเอาไว้) การแต่งเพลงของคีตกวีไทยจึงมีลักษณะที่อาจเรียกได้ว่าเป็น "การระลึกชาติได้" แม้แต่ในฐานะผู้ฟัง ถ้ามีองคนิพนธ์ในระดับที่กว้างขวางพอ ทุกครั้งที่ได้ฟังเพลงไทยเดิมก็เกิดความรู้สึกว่า "ระลึกชาติได้" เช่นกัน

ที่กล่าวมาทั้งหมดนี้ก็เพื่อจะชี้ให้เห็นว่า ความคิดเชิงวิจารณ์อันรวมถึงทฤษฎีการวิจารณ์นั้น มีลักษณะเป็นสากลอยู่มาก สามารถถ่ายทอดข้ามชาติ ภาษา และวัฒนธรรมได้ นอกจากนี้ก็ยังสามารถนำมาใช้ข้ามสาขาได้ด้วย แต่คงจะต้องเลือกเฟ้นมาใช้ให้เหมาะกับกาละและเทศะ ถึงกระนั้นก็ตามเราก็ไม่ควรด่วนสรุปเอาว่าทุกสิ่งทุกอย่างมีลักษณะเป็นสากลไปหมด ในส่วนที่เกี่ยวกับดนตรีไทยนั้นมีลักษณะบางประการที่ค้านกับกระแสตะวันตก อาทิ ลักษณะของการ "หวงวิชา" นักดนตรีไทยชอบที่จะเล่าขานกันว่าปรมาจารย์ผู้ยิ่งใหญ่ในอดีตนั้นไม่ปล่อย "ของดี" ออกมาทั้งหมด ไม่ว่าจะเป็นเรื่องของการแต่งเพลงหรือการเล่นดนตรี หมายความว่าเพลงที่

เราได้ยินได้ฟังกันอยู่ทุกวันนี้ซึ่งปรมาจารย์ถ่ายทอดมาให้ลูกศิษย์นั้นยังมิใช่สุดยอดของคีตนิพนธ์ที่ท่านสามารถสร้างได้ หรือได้สร้างเอาไว้แต่ไม่เผยแพร่ เรื่องของการแสดงก็เช่นกัน วิชาที่ศิษย์ได้มาและนำมาใช้ในการบรรเลงในปัจจุบันนั้นก็หาใช่สุดยอดของศิลปะการบรรเลงอีกไม่ หมายความว่าของดี (จริง) ไม่เป็นที่ปรากฏ แต่ดำรงอยู่ในเวิ้งว้างแห่งเทพปกรณัม (myth) อย่างนี้คงมิใช่แนวทางของตะวันตกเป็นแน่ ซึ่งนิยมที่จะแสดงตัวหรือแสดงออกอย่างสุดฝีมือและมีการบันทึกไว้เป็นลายลักษณ์ สุดทางของนักแต่งเพลงและนักดนตรี เช่น นักไวโอลิน นิโคโล ปากานินี (Niccolò Paganini : 1782-1840) หรือนักเปียโน ฟรันซ์ ลิซท์ (Franz Liszt : 1811-1886) ปรากฏหลักฐานเป็นลายลักษณ์ที่เป็นโน้ตเพลงซึ่งได้รับการตีพิมพ์เผยแพร่และออกจำหน่าย (ส่วนคนปัจจุบันจะเล่นได้เหมือนกับปรมาจารย์ดันดำรับหรือไม่เป็นคนละประเด็นกัน) เราจะนำหลักเกณฑ์อันใดมาวิพากษ์ขนบหวงวิชาและเทพปกรณัมที่ห้อมล้อมขนบนั้นอยู่ ผู้เขียนได้เคยให้ทัศนะเกี่ยวกับเรื่องนี้เอาไว้แล้วในส่วนที่เกี่ยวกับวิญญาณประชาธิปไตยที่แฝงอยู่ในวัฒนธรรมไทยมานานก่อนเราจะรู้จักมโนทัศน์ของประชาธิปไตยแบบตะวันตกเสียอีก ผู้เขียนคิดว่า "จารึกวัดโพธิ์" เป็นจุดเปลี่ยนที่สำคัญยิ่งของสังคมไทย

> "สารานุกรมศิลา" แห่งนี้เป็นก้าวสำคัญในพัฒนาการทางวัฒนธรรมของไทย เพราะนอกจากความประสงค์ที่จะสร้างความคงทนถาวรในลักษณะที่เป็นรูปธรรมแล้วยังนับได้ว่าเป็นสัญลักษณ์แห่งแนวความคิดใหม่ที่ขัดกับประเพณีของการ หวงวิชาของสังคมไทยดั้งเดิม... ได้มีการเล่ากันว่าการที่พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงใช้พระราชอำนาจในบางลักษณะจึงได้มาซึ่งวิทยาการจากแหล่งต่างๆ ไว้เป็นของกลาง เพื่อที่มหาชนทั่วไปจะได้นำไปใช้ประโยชน์ในการดำรงชีพนั้น อาจมีลักษณะที่กว้างขวางกว่าการตีพิมพ์เผยแพร่ของวงวิชาการในปัจจุบันเสียอีก...วัดโพธิ์จึงเป็นตลาดนัดแห่งสรรพวิทยาการที่ใหญ่ที่สุดในประเทศไทย พระมหากษัตริย์ทรงทำหน้าที่เป็นตัวกลางในการนำความรู้จากประชาชนกลับไปให้ประชาชน วิญญาณประชาธิปไตยอุบัติขึ้นแล้ว ณ ที่นี้ ก่อนที่เราจะได้รู้จักคำนี้เสียอีก[11]

เป็นอันว่า "จารึกวัดโพธิ์" คือข้อวิพากษ์จุดอ่อนของสังคมไทย เมื่อมีขนบการหวงวิชา ก็มีกระแสต้านที่ต้องการให้ภูมิปัญญากลายเป็นของกลางสำหรับประชาชน วัฒนธรรมแห่งการวิจารณ์ของเราแสดงออกในรูปแบบที่ไม่ค่อยจะเหมือนใคร ถ้าหลักการหนักแน่นเช่นที่ผู้เขียนได้ชี้ให้เห็นมาข้างต้นนี้แล้ว การเปิดประตูออกไปสัมพันธ์กับวัฒนธรรมอื่นก็น่าจะเป็นคุณมากกว่าเป็นโทษ ปัญหาของเราอยู่ที่ว่าพวกเราเองรู้หรือไม่ว่าหลักการแห่งประชาธิปไตยในขนบดั้งเดิมของไทยมีอยู่และเป็นอย่างไร

ว่าด้วยลักษณะพหุนิยมของสังคมร่วมสมัย

เงื่อนไขที่ผลักดันให้นักวิจารณ์ต้องหันมาสนใจหลักการของ "การวิจารณ์ส่องทางให้แก่กัน" ซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดเรื่อง "ศิลปะส่องทางให้แก่กัน" นั้น ดูจะเป็นสภาวะทั่วไปของสังคมปัจจุบัน ซึ่งจะสังเกตได้จากมโนทัศน์หลักๆ ที่เข้ามาเกี่ยวโยงกับชีวิตประจำวันของเรามากขึ้นทุกที อาทิ มโนทัศน์ที่ว่าด้วย "พหุนิยม" (pluralism) ซึ่งแต่เดิมมุ่งเน้นความจำเป็นในการปรับตัวเองของประเทศตะวันตกบางประเทศที่มีชาวต่างชาติเข้ามาพำนักอยู่เพิ่มขึ้นเป็นจำนวนมาก (อาจเป็นผู้ใช้แรงงานหรือผู้ที่ได้รับสิทธิ์เข้าเมืองจากอาณานิคมเก่า ฯลฯ) โครงสร้างของประชากรจึงเปลี่ยนไป ผู้คนหลากหลายเชื้อชาติขึ้น หลากวัฒนธรรม หลากศาสนา หลากความเชื่อ หลากภาษา (จนถึงกับเจ้าของบ้านต้องออกกฎบังคับให้อาคันตุกะเหล่านี้เรียนภาษาของเจ้าของประเทศ!) มีปฏิสัมพันธ์ต่อกันในรูปแบบต่างๆ อันที่จริงประเทศไทยมีลักษณะพหุนิยมมาตลอด ไม่ว่า "ส่วนกลาง" พยายามจะทำให้เกิดวัฒนธรรมกระแสเดี่ยวและกระแสหลักสักเพียงใด (และก็เพลงไทยเดิมอีกนั่นแหละที่อ้าแขนออกรับลักษณะพหุนิยมที่กล่าวมานี้ เราจึงสามารถ "ออกสิบสองภาษา" ได้) ลักษณะพหุนิยมมีผลกระทบต่อวงการศิลปะอย่างแน่นอน

สำหรับมิติ "นานาชาติ" หรือ "ระหว่างประเทศ" (international) นั้น ไทยเรามีความคุ้นเคยเป็นอย่างดีมากว่าทึ่งศตวรรษ องค์การระหว่างประเทศหลายองค์การไม่ว่าจะเป็น UNESCO, UNICEF, หรือ WHO ได้เข้ามาตั้งสำนักงานในประเทศไทย

และประสบความสำเร็จในการดำเนินโครงการร่วมกับประเทศไทย ในด้านการศึกษา แนวคิดที่ว่าด้วย "การศึกษาเพื่อทวยราษฎร์" (mass education) "การศึกษานอกโรงเรียน" (out-of-school education หรือ non-formal education) "การศึกษาที่ไม่เป็นทางการ" หรือ "การศึกษาตามอัธยาศัย" (informal education) เป็นกระแสความคิดนานาชาติที่ไทยรับมาปฏิบัติจนบังเกิดผลในวงกว้าง ในช่วงทศวรรษ 1960 ความคิดที่เกี่ยวกับ *ภูมิภาค* (region) เริ่มทวีความสำคัญ ประเทศไทยแสดงความเป็นผู้นำในด้านของความร่วมมือในระดับภูมิภาค โดยการริเริ่มก่อตั้งองค์กรระดับภูมิภาคขึ้น อันได้แก่ South East Asian Ministers of Education Organization (SEAMEO) และ The Association of South East Asian Nations (ASEAN) ความคิดเรื่องภูมิภาค โดยเฉพาะภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ก่อให้เกิดความสำนึกใหม่ซึ่งมีผลต่อวงการศิลปะด้วยเช่นกัน ความสัมพันธ์ทางวัฒนธรรมนั้นอาจมองได้ในรูปของลักษณะ "ข้ามวัฒนธรรม" (cross-cultural) ดังจะเห็นได้จากทัศนศิลป์ ซึ่งมีการแลกเปลี่ยนในลักษณะนี้อยู่ตลอดเวลา สังคีตศิลป์ก็เช่นกัน น่าจะได้รับประโยชน์จากการศึกษาปัญหาเชิงวิจารณ์ในลักษณะข้ามวัฒนธรรมซึ่งเอื้อให้เรารู้จักผู้อื่นและรู้จักตนเองได้ดียิ่งขึ้น (โครงการวิจัย "การวิจารณ์ในฐานะพลังทางปัญญาของสังคมร่วมสมัย" ได้จัดสัมมนาข้ามวัฒนธรรมไปแล้ว ในสาขาทัศนศิลป์ สถาปัตยกรรม ละคร และดนตรี)[12] ในขั้นสุดท้ายเราคงไม่อาจเลี่ยงประสบการณ์ที่สัมพันธ์กับกระแส "โลกาภิวัตน์" (globalization) ได้ แต่เดิมมโนทัศน์ดังกล่าวก่อตัวขึ้นมาในกรอบของเศรษฐกิจระหว่างประเทศอันมีเทคโนโลยีการสื่อสารเป็นตัวหนุน ปัจจุบันมโนทัศน์ดังกล่าวได้รับการนำมาใช้ในด้านวัฒนธรรมด้วย และผู้เขียนเองก็ได้พยายามชี้ให้เห็นว่า "โลกาภิวัตน์ทางปัญญา"[13] เป็นสิ่งที่เป็นไปได้ และเป็นสิ่งที่นักวิชาการและนักวิจารณ์ต้องพยายามชี้ให้เห็นประจักษ์

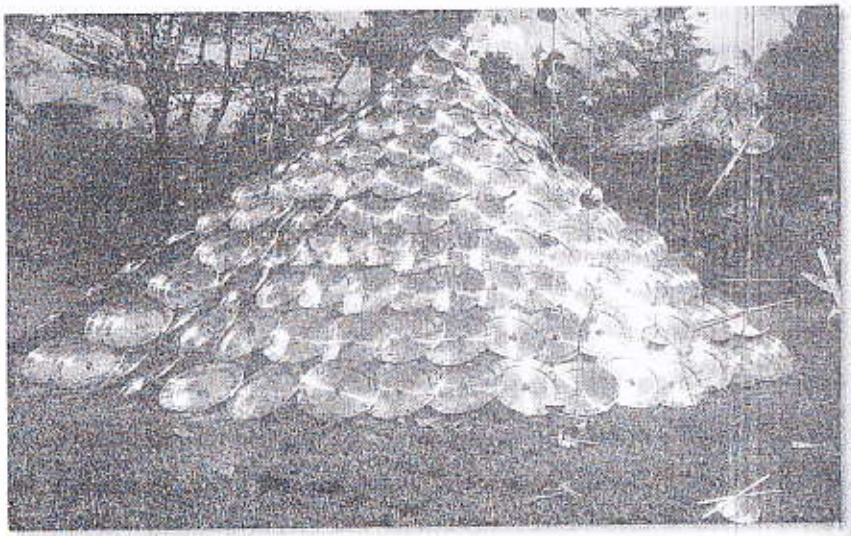
การที่ผู้เขียนพยายามให้ภาพของสังคมปัจจุบันที่มีลักษณะเป็นดังเช่นที่พรรณนามาข้างต้น ก็เพื่อต้องการที่จะเตือนสติตนเองและเพื่อนนักวิจารณ์และนักวิชาการว่า การเข้าใจ *บริบท* นั้นเป็นเงื่อนไขที่สำคัญของการวิจารณ์ศิลปะและวิทยาการศิลปะในยุคปัจจุบัน เมื่อเข้าใจบริบทแล้วจึงจะสามารถให้ความยุติธรรมต่อศิลปินสร้างสรรค์ของยุคใหม่และทำหน้าที่เป็นสื่อกลางระหว่างศิลปินกับมหาชนได้อย่างเที่ยงธรรม ในที่นี้จะขอให้อรรถาธิบายเกี่ยวกับลักษณะเฉพาะของศิลปะร่วมสมัย

โดยนำตัวอย่างมาวิเคราะห์พร้อมกันไปด้วย สำหรับงานต้นแบบที่นำมาวิเคราะห์นั้นบางส่วนเป็นงานในลักษณะทดลองที่โครงการวิจัยการวิจารณ์ได้เชิญให้ศิลปินไทยร่วมสมัยสร้างขึ้นเพื่อกระตุ้นให้เกิดการวิจารณ์ จะขอนำลักษณะบางประการของศิลปะร่วมสมัยมาอภิปรายดังนี้

1.ศิลปะในยุคปัจจุบันมีทั้งลักษณะเฉพาะถิ่นที่และลักษณะที่เป็นสากล บางครั้งลักษณะทั้งสองประสานสัมพันธ์กัน บางครั้งก็ขัดกัน ตัวอย่างที่เห็นได้จากวงการ*ทัศนศิลป์*ก็เห็นจะเป็นจิตรกรรมภาพชนบทไทย ซึ่งชาวต่างประเทศมักให้ความสนใจเป็นพิเศษและมักทำรายได้ดีให้แก่ศิลปิน อันที่จริงศิลปินใช้เทคนิคการวาดภาพแบบตะวันตกในการนำเสนอ ถ้ายึดติดกับเทคนิคแบบไทยประเพณีเกินไป ก็อาจจะเกิดความแปร่งเพี้ยนและเบี่ยงเบนจนทำให้ชาวต่างประเทศอาจไม่ชื่นชมก็ได้ ในกรณีที่ว่านี้นักวิจารณ์ก็คงจำเป็นจะต้องทำความเข้าใจกับเงื่อนไขที่เป็นตัวกำกับการทำงานของศิลปิน หาไม่ก็อาจจะประเมินคุณค่าในทางลบเกินไปว่าเป็นการโอนอ่อนผ่อนตามตามแบบของพาณิชยศิลป์ คงจะไม่มีทฤษฎีศิลป์ใดที่จะกำหนดลงไปตายตัวได้ว่าการประสมประสานระหว่างขนบของไทยกับกระแสสากลควรจะเป็นอย่างไร ศิลปินที่มีความสามารถย่อมจะหาทางสายกลางที่เอื้อให้เกิดการสร้างสรรค์งานที่มีคุณภาพได้ พัฒนาการของ*ภาพยนตร์*ไทยดูจะชี้ให้เห็นได้ชัดว่านวัตกรรมย่อมเกิดขึ้นได้ถ้ารู้จักคิดเองโดยไม่ตามต้นแบบตะวันตกโดยเฉพาะฮอลลีวูดหรือฮ่องกงมากเกินไป แม้แต่ภาพยนตร์ประเภทกำลังภายในหรือ "บู๊" ล้างผลาญก็อาจประสบความสำเร็จในระดับนานาชาติได้ ถ้าผู้สร้าง ผู้กำกับการแสดงและนักแสดงรู้จักปรับปรนศิลปะการต่อสู้แบบไทยให้เข้ากับการดำเนินเรื่องแบบรวดเร็วและกระชับในแนวสากล กล่าวอีกนัยหนึ่ง *ถ้าเรียนรู้เรื่องไทยจนสุดทางแล้วก็จะเดินไปในกระแสโลกาภิวัตน์ได้ดี* หน้าที่ของนักวิจารณ์ในที่นี้ ก็คือจะต้องชี้ให้เห็นว่านวัตกรรมเป็นอย่างไร เกิดขึ้นได้อย่างไร มีหลักเกณฑ์และทิศทางที่พอจะสังเกตได้หรือไม่ประการใด มีหลักวิชาที่ถ่ายทอดกันได้หรือไม่

2. เราคงจะต้องยอมรับว่า เส้นพรมแดนระหว่างศิลปะแขนงต่างๆ ได้ลบเลือนไปมากแล้วในยุคปัจจุบัน การจะวิจารณ์งานยุคใหม่ด้วยการแยกแยะตามประเภท (generic distinction) อาจทำไม่ได้เสมอไป เมื่อเดือนพฤษภาคม 2547 ได้มีการจัดแสดงนิทรรศการของศิลปินจากประเทศในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้รวม 11

ประเทศ ในหัวข้อ "อัตลักษณ์ปะทะโลกาภิวัฒน์" (Identities versus Globalisation) โครงการวิจัยการวิจารณ์ฯ ได้จัดสัมมนาเพื่อวิจารณ์การแสดงดังกล่าวขึ้นเมื่อวันที่ 27 พฤษภาคม 2547 โดยได้เชิญภัณฑารักษ์ของนิทรรศการครั้งนี้มาร่วมด้วย เป็นที่แน่ชัดว่าผลงานส่วนใหญ่ที่ได้รับคัดเลือกมาแสดงในครั้งนี้ไม่อาจเรียกได้ว่าเป็น "ทัศนศิลป์" (visual arts) อีกต่อไป เพราะเป็นการใช้ศิลปะ (และสื่อ) หลายประเภท อันรวมถึง ดนตรี ศิลปะการแสดง และวรรณศิลป์ ส่วนประเด็นที่ว่าในเมื่อได้มีการลบเส้นพรมแดนระหว่างศิลปะสาขาต่างๆ ไปแล้ว ศิลปะยัง "ส่องทางให้แก่กัน" อยู่หรือไม่ ผู้เขียนเองสังเกตได้ว่าหลักการดังกล่าว ยังใช้อธิบายงานเหล่านี้ได้ ยกตัวอย่างผลงานของศิลปินชาวเวียดนาม Ly Hoang Ly ที่ชื่อ "Monument of Round Trays"[14]



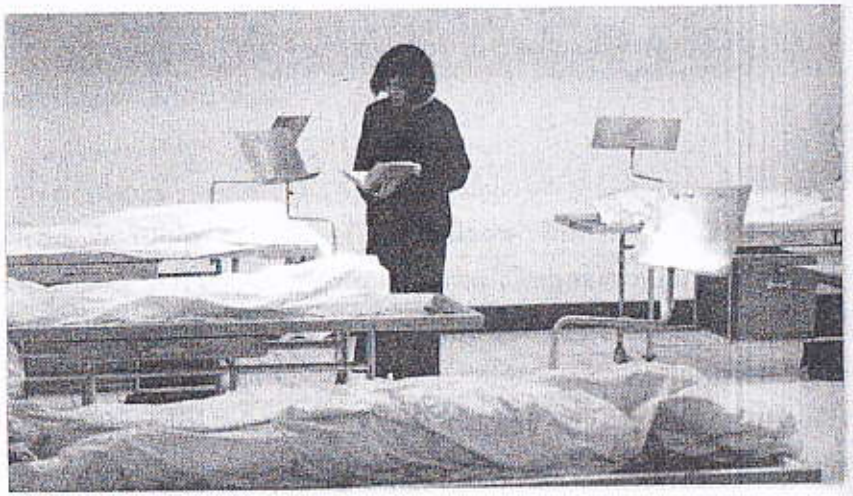
Ly Hoang Ly : l'Monument of Round Trays 2003, Installation

งานชิ้นนี้เป็นการนำจานอะลูมิเนียมกลมๆ มาโยงยึดเข้าด้วยกันเป็นรูปปิระมิด (ซึ่งศิลปินจงใจจะเรียกว่า "กระท่อม") จะมองว่าเป็นประติมากรรมก็ได้ แต่ข้างในโปร่ง เราสามารถเดินเข้าไปชมภายในของปิระมิดหรือกระท่อมนี้ได้ ซึ่งกลายเป็นห้องนิทรรศการเล็กๆ มีหุ่นผู้หญิงแขวนเรียงรายไว้ถึง 100 ชิ้น จานโลหะนั้นเมื่อลมพัดมาแรงพอ หรือมีผู้ไปเขย่า ก็จะส่งเสียงโลหะกระทบกันออกมา ในวันเปิดแสดง

ตัวศิลปินเองได้เสนอการแสดง ซึ่งเราอาจเรียกได้ว่าเป็นการแสดง "ญวนกระทบจาน" ยิ่งไปกว่านั้น เมื่อแสงอาทิตย์ส่องมากระทบปิระมิดดังกล่าวในช่วงเวลาที่ต่างกัน แสงสะท้อนที่แรงและอ่อนในระดับที่ต่างกันก็จะให้ความรู้สึกที่แตกต่างกันด้วยนักวิจารณ์คงจะต้องใช้ความพยายามเป็นอย่างมากในการที่จะพินิจงานชิ้นนี้จากแง่มุมต่างๆ (และในช่วงเวลาที่ต่างกัน) หรืออาจจะต้องนำประสบการณ์จาก "การแสดงสด" ของตัวศิลปินมาประกอบด้วย (ผู้ที่พลาดการแสดงสดสามารถชมจากวิดีโอที่บันทึกไว้ได้) จึงจะสามารถเขียนงานวิจารณ์ที่ครอบคลุมมิติอันหลากหลายของงานได้ มโนทัศน์ที่ว่าด้วย "พหุนิยม" ได้ขยายวงจากสังคมและการเมืองมาสู่โลก แห่งศิลปะด้วยแล้ว (ผู้เขียนได้มีโอกาสติดตามไปชมนิทรรศการนี้ที่กรุงเบอร์ลิน เมื่อเดือนธันวาคม 2547 แม้จะจัดแสดงภายในอาคารอันเป็นห้องสี่เหลี่ยมผืนผ้าขนาดใหญ่ งานของ Ly ก็ยังโดดเด่นอยู่เช่นเดิม)

3. สื่อและเทคโนโลยีมีบทบาทมากขึ้นทุกทีในการสร้างสรรค์ของศิลปินยุคใหม่ ในด้านของ*ดนตรี*และ*ศิลปะการแสดง* ประสบการณ์ของโลกสมัยใหม่ไม่ยึดติดกับการแสดงสดอีกต่อไป ภาพยนตร์เป็นประเภทของศิลปะสมัยใหม่ที่ใช้เทคโนโลยีเข้ามาหนุนการสร้างประสบการณ์ เพราะการแสดงที่ถ่ายทำมาเป็นภาพยนตร์นั้นเป็นผลของการตัดต่อ แม้แต่ฉากสั้นๆ ฉากเดียวก็ถ่ายหลายครั้ง แล้วจึงนำมาเลือกเฟ้นอีกครั้งหนึ่ง ภาพยนตร์ไทยเรื่อง *สุริโยไท* มีหลายฉบับ ความยาวต่างกัน การตัดต่อก็ต่างกันด้วย เราจึงไม่อยู่ในฐานะที่จะวิจารณ์ภาพยนตร์เช่นเดียวกับการวิจารณ์ละครเวทีได้ ส่วนที่จะประเมินว่าละครหรือภาพยนตร์นั้นประเภทใดเป็นศิลปะการแสดงที่มีคุณค่าทางศิลปะสูงกว่ากัน อาจจะเป็นการตั้งประเด็นที่ล้าสมัยไปแล้วก็ได้ ในส่วนที่เกี่ยวกับดนตรี การอัดเสียงยุคใหม่สามารถ "ซ่อม" ข้อบกพร่องในการบรรเลงหรือขับร้องได้ การที่นักวิจารณ์ให้ทัศนะเกี่ยวกับการแสดงที่บันทึกเสียงเอาไว้ในลักษณะเดียวกับการแสดงสดจึงไม่น่าจะเป็นวิธีการที่เหมาะสม (แต่ก็ทำกันอยู่เป็นประจำ) และการที่จะประเมินความสามารถของนักดนตรีในการแสดงสดว่ามาตรฐานที่ควรจะเป็น คือ ไม่มีการผิดพลาดใดๆ เลย ก็อาจจะเป็นความสับสนของวงการศิลปะในยุคใหม่เช่นกัน ในทางที่กลับกัน การจะเรียกร้อง "ของจริง" จากการแสดงดนตรีทุกประเภทก็เป็นไปไม่ได้อีกเช่นกัน ศิลปินยุคใหม่ไม่ได้ใช้สื่อเป็นเพียงสื่อกลางเท่านั้น แต่ได้ปรับตัวสื่อให้เป็นงานศิลปะ ดนตรีประเภท electronic music เป็นดนตรีที่มิได้

มาจากการบรรเลงของนักดนตรีด้วยเครื่องดนตรี แต่เป็นผลงานที่สร้างขึ้นด้วยเทคโนโลยีสมัยใหม่โดยใช้คอมพิวเตอร์เป็นตัวกำกับ ในด้านของทัศนศิลป์ video art เปิดทางใหม่ให้แก่ศิลปินได้มากมาย ไม่จำเป็นเสมอไปที่งานที่สร้าง*ประสบการณ์ทุติยภูมิ*โดยผ่านสื่อจะให้ประสบการณ์ที่ด้อยกว่าการแสดงสดทุกรูปแบบ เรื่องของศักยภาพของสื่อและเทคโนโลยีนั้นเป็นประเด็นหนึ่ง เรื่องการนำไปใช้อย่างเหมาะสมหรือไม่เป็นอีกประเด็นหนึ่ง และในบางครั้งการวินิจฉัยก็มักจะเลี่ยงไม่พ้นลักษณะที่เป็นอัตวิสัย หรือไม่ก็ต้องพึ่งเกณฑ์ที่อิงอยู่กับขนบทางวัฒนธรรม ศิลปินไทยผู้หนึ่งเสนองานด้วยวิเดโอมาแล้ว 2 ชุด ซึ่งก่อให้เกิดปฏิกิริยาทางบวกและทางลบ ชุดแรกเป็นการอ่านทำนองเสนาะให้ศพฟังในห้องดับจิตของโรงพยาบาลขนาดใหญ่แห่งหนึ่ง ชุดต่อมาเป็นการนำเสื้อผ้าที่มีลวดลายอันสดใสและสวยงามไปทาบศพทีละศพ ราวกับว่าเป็นการแต่งตัวให้ศพ การให้ทัศนะเกี่ยวกับงานในลักษณะนี้คงจะเลี่ยงอารมณ์ความรู้สึกของตัวผู้รับเองไม่ได้ นอกจากนี้ก็คงจะเป็นเรื่องของข้อกังขาที่มาจากเงื่อนไขทางวัฒนธรรม นั่นก็คือ สังคมไทยไม่ชอบที่จะนำคนตาย (ในที่นี้คือ*เรือนร่าง*ของคนตาย) มาเป็นวัสดุในทางศิลปะ กล่าวอย่างง่ายๆ ก็คือ เราไม่นิยม "เล่นกับศพ" เราเคารพคนตายด้วยการนำศพไปประกอบพิธีกรรมทางศาสนา แล้วเราก็เผาหรือฝังเสีย!



อารยา ราษฎร์จำเริญสุข Reading for Male and Famale Corpses, 1998

แต่การสร้างสรรค์งานศิลปะร่วมสมัยก็คงจะไม่ยอมหยุดหรือถอยหลัง เพราะแรงปะทะทางวัฒนธรรมที่อาจจะถูกมองว่าเป็นค่านิยมที่ครำ่าครึ ล่าสุดศิลปินชาวอังกฤษผู้หนึ่งปั้นรูปศีรษะของตนเองโดยใช้วัสดุที่ผู้คนส่วนใหญ่ไม่คาดคิดว่าเขาจะนำมาใช้นั่นก็คือ เลือดของตนเอง โดยใช้กระบวนการทางวิทยาศาสตร์ที่จะทำให้ประติมากรรมนั้นรักษารูปเอาไว้ได้โดยกำกับอุณหภูมิให้ต่ำมาก[15] นักวิจารณ์จะสามารถควบคุมอารมณ์ความรู้สึกของตนจนถึงระดับที่มี*ความเป็นกลาง*พอที่จะวินิจฉัยงานดังกล่าวได้อย่างเที่ยงธรรมละหรือ ยังดีที่ศิลปินสูบเลือดของตัวเองเอาไว้ (เป็นจำนวนถึง 9 pints) เพื่อนำมาทำเป็นประติมากรรมชิ้นบุกเบิกที่ว่านี้ ถ้าเขาต้องการ "ดีแสกหน้า" มหาชนให้แรงกว่านี้ เขาอาจจะไปซื้อหรือขอเลือดของคนอื่นมาก็ได้ (และประชากรผู้ยากไร้ในโลกที่ 3 ก็อาจจะยินดีขายเลือดให้เขาก็ได้!) ถ้าเป็นกรณีหลังนี้ผู้รับจะเกิดความรู้สึกอย่างไร ประชาคมศิลปะยุคใหม่ประกอบด้วยศิลปินจำนวนไม่น้อยที่ต้องการจะท้าทายผู้รับด้วยวิธีการต่างๆ และการท้าทายก็กลายเป็นวิธีการอย่างหนึ่งในการกระตุ้นให้เกิดการตอบโต้ต่องานศิลปะร่วมสมัย ซึ่งผู้คนส่วนใหญ่ยังไม่ให้ความสนใจมากนัก ประมาณ 30 ปีมาแล้ว ศิลปินไทยคนหนึ่งวาดภาพพระพุทธรูปที่เบี่ยงเบนไปจากรูปเคารพที่ผู้คนคุ้นชินจนทำให้เกิดปฏิกิริยาตอบโต้ที่รุนแรง ถึงขนาดมีผู้แอบเอาขวานมาจามงานจิตรกรรมชิ้นนั้น ศิลปินผู้นั้นได้กลายเป็นเศรษฐีในช่วงเวลาต่อมา ตัวอย่างที่เสนอมาในที่นี้ทั้งหมดน่าจะให้ความกระจ่างว่าภาระหน้าที่ของนักวิจารณ์ในยุคปัจจุบันยากยิ่งเพียงใด ประเด็นที่ว่าด้วยการวิจารณ์ส่องทางให้แก่กันอาจจะเป็นเพียงแค่เงื่อนไขในระดับประถมไปเสียแล้ว การที่นักวิจารณ์จะแยกให้ออกว่าผลงานใดมีคุณค่า เพราะส่งสารอันหนักหน่วงที่ว่าด้วยคุณค่าของความเป็นมนุษย์[16] มายังผู้คนจำนวนมากได้นั้น เป็นกระบวนการที่ซับซ้อนยิ่งขึ้นทุกที

4. เป็นไปได้หรือไม่ว่าความเข้าใจและความชื่นชมที่มีต่อศิลปะร่วมสมัยขึ้นอยู่กับ*วัย*ของผู้รับ หมายความว่าศิลปะร่วมสมัยสะท้อนประสบการณ์ล่าสุดในสังคมที่คนรุ่นใหม่รับได้ดีกว่าคนรุ่นเก่า จะขอนำประสบการณ์จากการประชุมประจำปีที่ 2 ของโครงการวิจัย "การวิจารณ์ในฐานะพลังทางปัญญาของสังคมร่วมสมัยภาค 2" มาเสนอให้พิจารณาในที่นี้ ในการประชุมดังกล่าวเมื่อวันที่ 12 -13 มิถุนายน 2547 คณะผู้วิจัยได้เชิญให้ศิลปิน 2 กลุ่ม เสนอผลงานการแสดงเพื่อเป็นเนื้อหาในการสัมมนาเชิงปฏิบัติการ โดยงานทั้ง 2 ชุดมีจุดร่วมกัน คือเป็นการนำพระราชนิพนธ์

ในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เรื่อง *เงาะป่า* ไปคิดต่อ เพื่อสร้างงานที่มุ่งจะสื่อสารกับผู้รับในสังคมร่วมสมัยของเรา การแสดงชุดแรกเป็นผลงานด้านคีตศิลป์ของอภิสิทธิ์ วงศ์โชติ ซึ่งได้นำพระราชนิพนธ์ *เงาะป่า* มาตีความใหม่ในรูปของการบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีตะวันตก 6 ชิ้น (sextet) ประสมการร้องเพลงไทยเดิม (ที่ตัดตอนมาจากบทพระราชนิพนธ์ฯ) และการบรรเลงซอสามสาย แม้จะมีนวัตกรรมในการใช้เครื่องดนตรี เช่น กำหนดให้ซอสามสายบรรเลงด้วยเทคนิคแนวตะวันตกเป็นบางตอน และให้ใช้เปียโนกำกับจังหวะแทนฉิ่งในบางตอน (คือนำดนตรีไทยกับตะวันตกมา "ส่องทางให้แก่กัน") ผู้รับไม่ว่าจะอยู่ในวัยใดสามารถรับสารได้โดยไม่มีปัญหา การแสดงในชุดที่ 2 เป็นการนำพระราชนิพนธ์มาสร้างใหม่ คือนำมาคิดใหม่ในกรอบของสังคมไทยร่วมสมัย โดยใช้ชื่อว่า "จากป่าชาไกสู่ป่าคอนกรีต" เป็นผลงานของบัณฑิตจากมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ 3 คน ซึ่งเป็นทั้งผู้เขียนบท และผู้แสดง เป็นการแสดงแนวใหม่โดยนำศิลปะทั้ง 4 สาขา คือ วรรณศิลป์ ทัศนศิลป์ ศิลปะการละคร และสังคีตศิลป์มาส่องทางให้แก่กัน รวมทั้งมีการนำเทคโนโลยีสมัยใหม่มาหนุนการสื่อความ เช่น การใช้แสงสีเช่นเดียวกับละครเวทียุคใหม่ มีการฉายภาพนิ่งบนจอด้านหลัง โดยใช้ข้อความจากพาดหัวหนังสือพิมพ์ นอกจากนั้นก็มีการแสดงภาพที่มาจากทัศนศิลป์ตะวันตก อันเป็นภาพแม่พระอุ้มร่างอันไร้วิญญาณของพระเยซู (ซึ่งรู้จักกันในนามว่า Pietà) รวมทั้งนาฏศิลป์แบบ modern dance การแสดงดำเนินไปอย่างรวดเร็วมาก ทั้งการแสดงของนักแสดงและสื่ออื่นๆ ดำเนินไปพร้อมกัน ผลปรากฏว่าผู้รับรุ่นอาวุโสไม่สามารถรับการสื่อสารในรูปแบบนี้ได้ ในขณะที่ผู้รับรุ่นหนุ่มสาวชื่นชมกับการแสดงมาก เพราะคุ้นเคยกับการรับสารด้วยสื่ออันหลากหลาย ในเวลาเดียวกัน ประเด็นที่ว่าด้วยวิธีการสื่อสารและรับสารอาจเป็นปัญหาสำหรับนักวิจารณ์ด้วย เพราะก็เป็นที่ทราบกันดีว่า นักวิจารณ์ที่มีวุฒิภาวะและประสบการณ์สูงจำเป็นต้องใช้เวลาในการสร้างความสามารถในการวิจารณ์ จึงมักจะอยู่ในวัยที่เกินภาวะหนุ่มสาวไปแล้ว จะมีความว่องไวในการรับสารอันหลากหลายเช่นเดียวกับคนหนุ่มสาวหรือไม่ ถ้าเงื่อนไขต่างๆ ที่เอื้อให้เกิดนวัตกรรมในทางศิลปะเป็นเงื่อนไขที่ *ผู้สร้าง* กำหนดขึ้น *ผู้รับ* จะต้องตกอยู่ในฐานะของผู้ตามเสมอไปกระนั้นหรือ ในเมื่อนักวิจารณ์โดยธรรมชาติของงานวิจารณ์เองจะต้องอยู่ในฝ่ายของผู้รับไปโดยปริยายกระนั้นหรือ ความสามารถในการปรับตัว ในการแสวงหาความรู้และความเข้าใจเป็น

เงื่อนไขสำหรับนักวิจารณ์ที่ดี สำหรับประเด็นที่ว่าการวิจารณ์จะเปลี่ยนบทบาทจากการเป็นผู้ตามไปสู่ความเป็นผู้นำนั้น คงจะมิใช่เป็นประเด็นที่จะพิจารณาจากกรอบของศิลปะแต่ถ่ายเดียว นักวิจารณ์ที่จะมีบทบาทเป็นผู้นำได้คงจะต้องมีจุดยืนที่ชัดเจนและมีความแหลมคมในการวินิจฉัยว่า งานสร้างสรรค์ใดเป็นพลังทางปัญญาให้แก่สังคมและแก่มนุษยชาติได้ ประสบการณ์จากการรับงานศิลปะอาจจะก่อตัวขึ้นมาเป็นศักยภาพในการชี้ทางก็ได้

ถ้าประชาคมศิลปะเป็นประชาคมที่มีพลังทางปัญญาอย่างแท้จริง การแบ่งแยกออกเป็น 2 ฝ่าย คือ ฝ่ายผู้สร้างและฝ่ายผู้รับ จึงเป็นการลากเส้นพรมแดนที่ไม่เป็นธรรมชาติ ซึ่งพ้องกับแนวคิดของแบร์ทอลท์ เบรชท์ ดังที่กล่าวมาแล้วในตอนต้นของบทความนี้ สังคมไทยดั้งเดิมเป็นอย่างที่เบรชท์ปรารถนาอยู่แล้ว เส้นพรมแดนเกิดขึ้นก็เพราะกระแสบริโภคนิยมได้แผ่ขยายเข้ามาครอบงำวงการศิลปะไปด้วย เราจึงมีผู้ "บริโภค" ผลผลิตทางศิลปะที่ขาดความสามารถในทางปฏิบัติโดยสิ้นเชิง ซึ่งต่างจากวิถีชีวิตในสังคมแบบประเพณีของไทยเป็นอย่างมาก

นักวิจารณ์ที่ดีจะคิดว่าตนอยู่ฝ่ายผู้สร้างด้วยเช่นกัน และผู้สร้างที่ดีก็น่าจะรับฟังความเห็นของนักวิจารณ์ด้วย จะขอยกตัวอย่างที่น่าจะชี้ให้เห็นว่า การวิจารณ์เป็นประโยชน์ต่อผู้สร้าง ดังที่กล่าวมาแล้วในตอนต้น สภาวะของการแต่งเพลงไทยสากลในยุคปัจจุบันน่าวิตกเป็นอย่างยิ่ง เพราะนักแต่งเพลงไม่อยู่ในฐานะที่จะสร้างงานที่มีชีวิตอยู่ได้เป็นหน่วยปีเลย จริงอยู่กระแสบริโภคนิยมที่ผูกอยู่กับการโฆษณา (ชวนเชื่อ) มุ่งเน้นการผลิตงานที่เหมาะสำหรับการเสพชั่วครู่ยาม แต่ถ้าผู้แต่งเพลงและนักดนตรีมีความสามารถจริง ก็น่าจะสร้างงานที่อยู่ยงคงกระพันได้บ้าง นักวิจารณ์คงจะต้องชี้ให้เห็นที่มาที่ไปของสภาวะที่น่าสมเพชเหล่านี้ จุดบอดที่หนักหน่วงที่สุดคือการไม่รู้จักตนเอง ไม่เข้าใจธรรมชาติของคีตศิลป์ไทย เพราะไม่เคยฟังเพลงไทยและหมกมุ่นอยู่กับการดนตรีตะวันตกประเภทที่ฉาบฉวยพอกัน นอกจากนั้นก็เป็นผู้ที่ไม่เข้าใจธรรมชาติของภาษาไทย จึงจำต้องบิดภาษาไทยหรือคำไทยให้เข้ากับทำนองและลีลาของดนตรีตะวันตก การขาดความรู้ด้านวรรณศิลป์ (อันเป็นผลกระทบของการวางหลักสูตรของกระทรวงศึกษาธิการที่ผิดพลาดมาตั้งแต่ปี 2521 ซึ่งกำหนดให้อ่านวรรณคดีไทยที่ตัดตอนออกมาเป็นเศษเสี้ยว) ทำให้ขาดคลังคำและไร้ความอ่อนไหวในเชิงวรรณศิลป์ ถ้าขาดฐานทางวัฒนธรรมเหล่านี้แล้ว จะแต่งเพลง

ไทยที่รู้จักใช้ศักยภาพของภาษาไทยได้อย่างไร ในเมื่อผู้ฟังก็เป็นผู้ที่เกิดขึ้นมาบนแหลมทองแห่งนี้โดยไม่รู้จักว่าตัวเองคือใคร สิ่งที่เกิดขึ้นก็คือสภาวะของคนตาบอดและหูหนวกในทางดีดศิลป์เพิ่มขึ้นเป็นทบเท่าทวีคูณ การวิจารณ์จะทำหน้าที่ประ มินคุณค่าได้ก็จำต้องรู้จักรากทางวัฒนธรรม นักวิจารณ์จะติดอยู่กับงานในอดีตในลักษณะของการเชื่อถือโชคลางไม่ได้ แต่จะต้องสามารถวิเคราะห์ตัวอย่างที่โดดเด่นจากอดีตได้อย่างชัดเจนว่า งานที่มีคุณภาพนั้นเป็นอย่างไร และเมื่อพิจารณาเงื่อนไขของยุคใหม่แล้ว ทางที่เป็นไปได้ควรเป็นอย่างไร คงจะไม่จำเป็นจะต้องกล่าวย้ำอีกว่าความรู้ข้ามสาขา (ซึ่งไม่จำเป็นจะต้องจำกัดอยู่เฉพาะสาขาของศิลปะ) เป็นสิ่งที่จำเป็น นอกจากนี้ กระแสโลกาภิวัตน์ก็เรียกร้องให้นักวิจารณ์ต้องแสวงหากรณีศึกษาและตัวอย่างที่ดีจากวัฒนธรรมอื่น ถ้าดีดศิลป์ตะวันตกเป็นที่ชื่นชอบของคนหมู่มาก นักวิจารณ์ก็จะต้องสามารถแจกแจงให้เห็นว่าตัวอย่างที่พึงศึกษาเป็นอย่างไร เหตุใดงานเหล่านั้นจึงน่านำมาศึกษา งานเหล่านั้นมีคุณค่าที่เกินขอบเขตของวัฒนธรรมดั้นกำเนิดอย่างไร หมายความว่าความเข้าใจในเรื่อง "ศิลปะส่องทางให้แก่กัน" ไม่พอเสียแล้ว นักวิจารณ์จะต้องใส่ใจด้วยว่า "วัฒนธรรมส่องทางให้แก่กัน" ได้อย่างไรด้วย[17]

กรณีศึกษาจาก*วรรณศิลป์*ก็น่าจะให้บทเรียนที่ดีแก่เราได้เช่นกัน กวีไทยเขียนร้อยกรองปลอดสัมผัส (บางครั้งเรียกกันว่า "กลอนปลอดสัมผัส") มากว่าครึ่งศตวรรษจนเกิดความจัดเจน งานประเภทนี้สามารถสื่อความได้อย่างลึกซึ้งไม่แพ้งานร้อยกรองที่ดำเนินตามฉันทลักษณ์แบบประเพณี[18] จะว่าเป็นการรับแรงดลใจจากขนบวรรณศิลป์ตะวันตกก็ไม่เห็นเสียหายอะไร แต่เราก็สามารถปรับปรนรูปแบบใหม่ให้สื่อความของยุคสมัยได้อย่างชัดเจนและกินใจ อันที่จริงเราก็มีขนบของ*ร้อยแก้ว* (ตามนัยของพจนานุกรมไม่ใช่ตามความหมายใหม่ที่ใช้ในปัจจุบัน) ซึ่งเป็นการร้อยเรียงคำอย่างมีศิลปะ มิใช่ปราศจากแบบแผนใดๆ กลอนปลอดสัมผัสจึงมีลักษณะเป็นวรรณศิลป์ไม่ใช่กลวิธีของช่างเรียงพิมพ์หรือของพนักงานพิมพ์ดีดที่จะจัดวรรคตอนและบรรทัดให้แลดูเป็นบทกวี ดังที่ "กวี" ที่อุปโลกน์ตนเองขึ้นสู่สถานะดังกล่าวชอบกระทำกันทั้งไทยและเทศ (แม้แต่นิตยสารหรือวารสารตะวันตกที่มีชื่อเสียงบางฉบับก็ยังแยกไม่ออก ระหว่างกลอนปลอดสัมผัสที่มีลีลาของร้อยกรองกับผลงานการจัดบรรทัดของช่างเรียงพิมพ์) แต่ก็เป็นที่น่าสลดใจว่าครูบาอาจารย์บางคนไม่ยอมรับงาน

ในรูปแบบใหม่นี้ โดยด่วนสรุปเอาว่าไม่มีลักษณะวรรณศิลป์ นิตยสารบางฉบับปฏิเสธที่จะตีพิมพ์งานที่มิได้เขียนตาม "ฉันทลักษณ์" (แบบประเพณี) นั่นคือความล้มเหลวของการวิจารณ์ที่ตามไม่ทันโลกและมิได้พิจารณางานศิลปะให้ลึกซึ้งลงไปกว่าเปลือกนอก นักวิจารณ์ไทยยังมีงานที่สำคัญและหนักหน่วงที่ต้องทำอยู่มาก

นัยต่อการศึกษา

ข้อคิดที่นำเสนอไว้ในบทความนี้อาจชวนให้เกิดความเข้าใจไขว้เขวได้ว่าความจัดเจนเฉพาะสาขาไม่สำคัญ ผู้เขียนมิได้ต้องการเสนอทิศทางเช่นนั้นเลย สิ่งที่ต้องการจะเน้นก็คือ ควรจะไปให้ลึกแต่ไม่โดดเดี่ยว นักดนตรีจะเข้าใจแนวความคิดหลักของผู้เขียนได้ดี ความจัดเจนในเครื่องดนตรีแต่ละเครื่องเป็นสิ่งที่นักดนตรีจำต้องมี แต่เขาต้องเล่นดนตรีร่วมกับคนอื่น จึงต้องรู้จักฟังคนอื่น รู้จักเครื่องดนตรีอื่น ผู้ที่เล่นดนตรีไทย (เดิม) ต้องใช้ความสามารถในระดับสูงมาก เพราะเครื่องดนตรีแต่ละชิ้นมีทางของตัว แต่ต้องเล่นร่วมกับเครื่องอื่น กับนักดนตรีอื่นให้ได้ โดยไม่มีโน้ตกำกับเช่นดนตรีตะวันตก การเล่นดนตรีร่วมกันจึงเป็นการยอมรับ และปฏิบัติตามหลักการของ*บูรณาการ*อยู่แล้ว

นักการศึกษาอาจสับสนไปบ้างในการวางหลักสูตรประเภทบูรณาการ โดยดั้งกรอบมาบังคับให้ศิลปะสาขาต่างๆ บีบตัวเข้าหากัน บางครั้งในรายวิชาเดียวกัน เราคงจะต้องพยายามทำความเข้าใจให้ได้ว่า บูรณาการเป็นกระบวนการที่เกิดขึ้นได้เองใน*สภาพแวดล้อม*ที่เอื้ออำนวย ไม่ใช่เป็นการบีบบังคับ ดังที่ได้ชี้ให้เห็นแล้วในเรื่องของศิลปะส่องทางให้แก่กันนั้น บูรณาการในลักษณะดังกล่าวเป็นสิ่งที่มีอยู่แล้วในสังคมไทย ถ้าการศึกษาเข้าใจที่จะใช้พลังทางสังคมให้เป็นประโยชน์ การเรียนรู้ที่มั่งคั่งด้วยปัญญาก็ย่อมจะเกิดขึ้นได้ กระบวนการของการศึกษาจึงเป็นเรื่องของการชักจูงและชี้ชวนให้เกิดสภาวะแวดล้อมทางสังคมที่เหมาะสม เราสามารถที่จะสร้างประชาคมอารยะด้วยการใช้ศิลปะและการวิจารณ์ศิลปะเป็นตัวตั้งและเป็นตัวกระตุ้นความคิดอันเป็นอุดมคตินี้ กวีและปราชญ์เยอรมัน ฟรีดริช ชิลเลอร์ (Friedrich Schiller : 1795-1805) ได้ให้อรรถาธิบายไว้โดยพิสดารในงานของเขาที่ชื่อว่า "ว่าด้วยสุนทรียศึกษาของมนุษย์"[19]

ในเรื่องของการจัดการเรียนการสอนในสถาบันการศึกษา ผู้เรียนควรจะได้สัมผัสกับทั้งศิลปะแบบประเพณีและศิลปะร่วมสมัย อีกทั้งควรได้รู้จักศิลปะแขนงต่างๆ ไม่ว่าจะเป็นในฐานะผู้ปฏิบัติ ผู้รับ หรือผู้วิจารณ์ ผู้วางหลักสูตรวิชาศึกษาทั่วไปในปัจจุบันชอบที่จะสร้างวิชาแบบบูรณาการ (integrated course) แต่ก็หาผู้สอนได้ยากมาก เพราะผู้ที่จะรอบรู้และเข้าใจศิลปะหลายสาขาทั้งเก่าและใหม่นั้นมีอยู่น้อยคนนัก และในที่สุดการเรียนการสอนก็กลายเป็นการบอกความให้ผู้เรียนรับรู้ การเรียนที่ดีที่สุดย่อมจะเป็นการค้นพบด้วยตัวเอง เราจะทำอย่างไรให้ผู้เรียนได้ค้นพบหลักการของ "ศิลปะส่องทางให้แก่กัน" ผ่านกระบวนการแห่งปฏิสัมพันธ์ทางสังคม (socialization) และสั่งสมประสบการณ์ให้แก่ตนเองจนถึงขั้นที่เข้าใจว่า "การวิจารณ์ส่องทางให้แก่กัน" ด้วย การจัดให้นักศึกษา 1,000 คนมาฟังการบรรยายโดยผู้รู้ในเรื่องของศิลปะส่องทางให้แก่กันมักจะเป็นการเรียนรู้ในระดับที่ผิวเผิน ถ้าผู้เรียนไม่มีโอกาสไปคิดต่อและแสวงหาประสบการณ์ด้วยตนเอง สถาบันการศึกษาต้องจัดหาโอกาสหรือเวทีที่จะเอื้อให้เกิดการเรียนรู้ข้ามสาขา ต้องกระตุ้นให้เกิดทวิวัจน์ (dialogue) จึงสังเกตได้ว่าในมหาวิทยาลัยชั้นนำของโลก โอกาสที่นักศึกษาจะได้ดำเนินกิจกรรมนอกหลักสูตรและเสริมหลักสูตรคือหลักประกันความมั่งคั่งในทางวัฒนธรรมและในทางปัญญา

บทสรุป

จากข้อภิปรายที่ได้เสนอมาข้างต้น เราอาจจะหาข้อสรุปได้โดยสังเขปดังนี้

1. ในภาวะที่ศิลปะส่องทางให้แก่กัน การวิจารณ์ย่อมส่องทางให้แก่กันด้วย

2. การวิจารณ์ที่ตั้งอยู่บนรากฐานของความสนใจหรือความจัดเจนในแต่ละสาขาไม่จำเป็นต้องปิดกั้นการพัฒนาแนวทางของ "การวิจารณ์ส่องทางให้แก่กัน"

3. พื้นฐานทางวัฒนธรรมของไทยเอื้อให้เกิดการสร้างสรรค์งานอันเป็นการสร้างปฏิสัมพันธ์หรือการหลอมรวมศิลปะหลากสาขาเข้าด้วยกัน และย่อมจะเอื้อต่อการพัฒนาการวิจารณ์ "ที่ส่องทางให้แก่กัน" ด้วย

4. ยุคของ "ข้อมูลข่าวสาร" อาจจะมีจุดอ่อนในการใช้สื่อเป็นแค่ตัวสื่อแนวทางที่พึงประสงค์คือการที่สื่อก่อตัวขึ้นมาเป็นงานศิลปะ

5. เงื่อนไขของสังคมร่วมสมัยอาจเป็นแรงกระตุ้นให้เกิดการสร้างสรรค์ที่สื่อความข้ามชาติข้ามภาษาและข้ามวัฒนธรรมได้ โลกาภิวัตน์ทางวัฒนธรรมเป็นกระแสที่น่าจะเอื้อให้การวิจารณ์ทำหน้าที่เป็นพลังทางปัญญาให้แก่สังคมได้

6. นักวิจารณ์ยุคใหม่จะต้องเป็นผู้ที่ใฝ่หาความรู้และประสบการณ์ใหม่อยู่ตลอดเวลา แต่จำจะต้องมีจุดยืนที่มั่นคงในเรื่องของการสนับสนุนให้ทั้งงานศิลปะและการวิจารณ์ศิลปะเป็นพลังที่สร้างความสำนึกในคุณค่าของความเป็นมนุษย์[20]

เชิงอรรถ

[1] ใน : เจตนา นาควัชระ. *ศิลป์ส่องทาง*. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์คมบาง, 2540, หน้า 37- 61, 63-99.

[2] ข้อมูลจากรายการสาธิตปี่พาทย์ประชันวงเชิดชูคุณูปการพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม) ต่อวงการดนตรีไทย ณ ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร วันที่ 20 สิงหาคม 2547

[3] ดู : Chetana Nagavajara. "The Thai Popular Song and Its Literary Lineage". In : C.N. : *Comparative Literature from a Thai Perspective*. Bangkok : Chulalongkorn University Press, 1996, pp. 137-163 ; เจตนา นาควัชระ "ความประสานสัมพันธ์ระหว่างวรรณศิลป์กับคีตศิลป์ในเพลงสุนทราภรณ์" ใน : จ.น. *เพราะรักจึงลมัครเข้ามาเล่น*. กรุงเทพฯ : อมรินทร์ฯ, 2540, หน้า 38-71.

[4] เจตนา นาควัชระ. "แนวทางการสร้างทฤษฎีศิลปะจากแผ่นดินแม่" ใน : จ.น. *ศิลป์ส่องทาง* (อ้างแล้ว), หน้า 101-126.

[5] เจตนา นาควัชระ. *แนวทางการประเมินคุณค่าวรรณคดีในวรรณคดีวิจารณ์เยอรมัน ฝรั่งเศส และอังกฤษ-อเมริกัน ในศตวรรษที่ 20* (พิมพ์ครั้งที่ 3). กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์, 2539, หน้า 231.

[6] เจตนา นาควัชระ. *ทฤษฎีเบื้องต้นแห่งวรรณคดี* (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์คยาม, 2542, หน้า 75.

[7] รื่นฤทัย สัจจพันธุ์ และคณะ. *พลังการวิจารณ์ : วรรณศิลป์*. สรรนิพนธ์ บทที่ 49 : "มรณกรรมของผู้แต่ง" โดย โรลองด์ บาร์ธส์, ผู้แปล ธีระ สุขสวัสดิ์ ณ อยุธยา. กรุงเทพฯ : โครงการวิจัยการวิจารณ์ในฐานะพลังทางปัญญาของสังคมร่วมสมัย, 2545.

[8] เจตนา นาควัชระ. "สุดยอดของดนตรีคือความสูญสลายของอัตตา : ว่าด้วยการแสดงเปียโนของ มิคาอิล เพลทเนฟ" : *เพลงดนตรี* ตุลาคม 2547, หน้า 59-62.

[9] 9. Intertextuality : www.iath.virginia.edu/elab/hfl0278.html

[10] เจตนา นาควัชระ. *ทางไปสู่วัฒนธรรมแห่งการวิจารณ์* (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์ผู้จัดการ, 2538, หน้า 85.

[11] เจตนา นาควัชระ. "วรรณกรรมในสังคมไทย" ใน : *อักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร* ปีที่ 16 ฉบับที่ 1-2 (2536-2537), หน้า 133.

[12] ดูรายงานสัมมนาต่อไปนี้ (1) Cross-Cultural Understanding within the Context of Architecture (May 23, 2003) ; (2) Different Wall, Different Way, Different Walk & Photographica Australis (July 19, 2003) ; (3) Theatre as an East-West Encounter (November 28, 2003) ; (4) Music as an East-West Encounter (February 19, 2004).

[13] ดู : เจตนา นาควัชระ. "โลกาภิวัตน์ทางปัญญา : วิวาทะกวีนิพนธ์ร่วมสมัยไทย-ตะวันตก" ใน : จ.น. : *ศิลป์ส่องทาง* (อ้างแล้ว) หน้า 187-224 ; Chetana Nagavajara : "Contemporary Poetry as a Global Dialogue" ใน Chetana Nagavajara : *Fervently Mediating : Criticism from a Thai Perspective*. Bangkok : Chomanad Press, 2004, pp. 273 - 306

[14] ดูสูจิบัตร *Identities versus Globalisation?* Chiangmai : Heinrich Böll Foundation, 2004, pp. 044-045.

[15] *Cambridge Alumni Magazine*, No.42, Easter Term 2004, pp.11-13. ศิลปินที่อ้างถึงคือ Marc Quinn

[16] ในการเปรียบเทียบวิทยาการหลัก 3 แขนง คือ วิทยาศาสตร์ สังคมศาสตร์ และมนุษยศาสตร์ ผู้เขียนได้เสนอความเห็นไว้ว่าผลกระทบอันพึงปรารถนาของมนุษยศาสตร์ คือ "ความสำนึกในคุณค่าของความเป็นมนุษย์" ดู : เจตนา นาควัชระ

: *ทางไปสู่วัฒนธรรมแห่งการวิจารณ์* [อ้างแล้ว], หน้า 201.

[17] ผู้เขียนได้เสนอแนวคิดนี้ไว้ในหนังสือภาษาเยอรมันที่แปลเป็นไทยได้ว่า "วัฒนธรรมส่องทางให้แก่กัน" ดู : Chetana Nagavajara : *Wechselseitige Erhellung der Kulturen*. Chiangmai : Silkworm Books, 1999.

[18] ดู : *กวีนิพนธ์ร่วมสมัย : บทวิเคราะห์และสรรนิพนธ์*. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์ดียาม, 2544, หน้า 148-149, 180-181, 261, 306.

[19] ดู : เจตนา นาควัชระ. *ทางไปสู่วัฒนธรรมแห่งการวิจารณ์* [อ้างแล้ว], หน้า 65.

[20] บทความนี้ปรับปรุงและแก้ไขเพิ่มเติมจากบทบรรยายนำในการสัมมนาเชิงปฏิบัติการการวิจารณ์สัญจร ครั้งที่ 2 ณ มหาวิทยาลัยราชภัฏอุดรธานี 26-27 มิถุนายน 2547.