2. ศึกษาผลงานการนำเสนอเกี่ยวกับดนตรีวิจักษ์ (music appreciation) ซึ่งแบ่งออกเป็น

2.1 ความรู้เรื่องพื้นฐานของวัฒนธรรมดนตรีคลาสสิก และบทบาทของวาทยกรในวัฒนธรรมดนตรีตะวันตก (ศึกษาจากบทความเชิงวิชาการ 2 บทความและการบรรยายที่สถาบันเกอเธ่ 1 ครั้ง)

2.2 ความรู้ทางดนตรีคลาสสิกทั่วไป (ศึกษาจากการบรรยายที่สถาบันเกอเธ่ 12 ครั้ง)

3. สรุป

1. การศึกษาเชิงวิเคราะห์ด้านการวิจารณ์การแสดงดนตรีคลาสสิกของ ศ.ดร.เจตนา นาควัชระ

ในการศึกษาผลงานด้านการวิจารณ์การแสดงดนตรีคลาสสิกของอาจารย์เจตนาในส่วนนี้ครอบคลุมบทความของอาจารย์ที่ตีพิมพ์เผยแพร่ตั้งแต่เดือนมิถุนายน พ.ศ.2529 จนถึงเดือนตุลาคม พ.ศ.2539 รวม 15 บทความ ซึ่งพอจะแบ่งแยกได้เป็น 2 กลุ่มคือ กลุ่มบทวิจารณ์การแสดงของวง BSO (บางกอกซิมโฟนีออร์เคสตรา) และกลุ่มบทวิจารณ์การแสดงของศิลปินต่างประเทศที่มาเยือน

1.1 กลุ่มบทวิจารณ์การแสดงของวง BSO มี 8 บทความดังนี้

1.1.1 "เมื่อ BSO ก้าวย่างเข้าสู่วงการนานาชาติ"

1.1.2 "วงซิมโฟนีกรุงเทพกับวาทยกรคนใหม่ 'คนไข้ฟื้นแล้ว'"

1.1.3 "บี.เอส.โอ. ที่ธนาคารกรุงเทพ: ไข้ขึ้นอีกแล้ว"

1.1.4 "คนเรารักกันยาก ปัญหาที่ยังแก้ไม่ตกของ บี.เอส.โอ"

1.1.5 "ยาสั่งขนานใหม่ (ใหญ่) ซื่อไชคอฟสกี วงดุริยางค์ซิมโฟนีกรุงเทพกับวาทยกรคนใหม่"

1.1.6 "เมื่อ B.S.O. ไต่บันไดไปหา 'ครู' หรือทางอันไม่รู้จบของโยฮันเนส บราห์มส์"

1.1.7 "B.S.O. ใกล้ระดับโปรฯเข้ามาแล้ว"

1.1.8 "ไชคอฟสกีอีกแล้ว (---): ใครจะโวยกับผมบ้าง"

1.2 กลุ่มบทวิจารณ์การแสดงของศิลปินต่างประเทศที่มาเยือน มีทั้งสิ้น 7 บทความ ดังนี้

1.2.1 "ฝากความหวังไว้กับเด็ก : ข้อคิดเกี่ยวกับการแสดงดนตรีของวงเยาวชนอาเซียน"

1.2.2 "ไชคอฟสกีขนานแท้? บทเรียนจากคอนเสิร์ตของ USSR State Symphony"

1.2.3 "ไชคอฟสกีอีกครั้ง (อีกแล้ว) การมาเยือนของ Moscow State Symphony Orchestra"

1.2.4 "พิธีกรรมความโปร่งใส และปรัชญาที่มากับดนตรี การมาเยือนของวงดนตรีมิวนิคฟิลฮาร์โมนิค"

1.2.5 " 'สำนึกขบถ' กับนักดนตรีเยอรมนีการแสดงดนตรีของ Cologne Chamber Orchestra"

1.2.6 "โลกาภิวัตน์ของคนกลุ่มน้อย การแสดงดนตรีของวง World Philharmonic"

1.2.7 "ว่าด้วยหนูน้อยมหัศจรรย์ : ข้อคิดจากการมาเยือนของนักไวโอลิน Midori"

บทวิจารณ์ดนตรีคลาสสิกที่ระบุไว้ ในข้อ 1.1 และ 1.2 นี้ ส่วนใหญ่ได้ตีพิมพ์เผยแพร่ในวารสารสยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์ ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2531-2539 และต่อมารวมพิมพ์เผยแพร่ในหนังสือ**เพราะรักจึงสมัครเข้ามาเล่น** (กรุงเทพฯ : อมรินทร์วิชาการ, 2540) ดังนั้นเพื่อความสะดวกของผู้อ่าน ผู้วิจัยจะอ้างหน้าที่ระบุไว้ในหนังสือดังกล่าวเป็นสำคัญ

อาจารย์เจตนาได้ชี้ให้เห็นถึง "สัจธรรม" ข้อหนึ่ง (และเป็นข้อสำคัญ) ในวัฒนธรรมการวิจารณ์ในทางศิลปะ นั่นก็คือ ลักษณะที่หลีกเลี่ยงไม่ได้ของความเป็น "อัตวิสัย" (subjectivity) ของผู้วิจารณ์ ซึ่งในบทความของอาจารย์เองก็มีลักษณะนี้ ลักษณะนี้เองที่กระตุ้นให้เกิดการร่วมแสดงความคิดเห็น และการโต้แย้งทางความคิดเห็นที่ตั้งอยู่บนพื้นฐานหลักวิชา ซึ่งผู้วิจัยเองก็ใคร่จะขอร่วมแสดงความคิดเห็นด้วย

เอกลักษณ์ในการวิจารณ์ดนตรีคลาสสิกของอาจารย์เจตนาที่เห็นได้ประการหนึ่งก็คือความหลากหลายในองค์ประกอบของงานวิจารณ์ กล่าวคือ อาจารย์จะไม่วิพากษ์วิจารณ์แต่เฉพาะตัวผลงานการแสดง แต่อาจารย์จะอภิปรายถึงบริบทและองค์ประกอบทั้งหมด รวมไปถึงสภาพแวดล้อมต่างๆ ที่ผู้ฟังดนตรีตลอดจนนักวิจารณ์บางคนอาจมองข้าม ซึ่งแท้ที่จริงแล้วล้วนแต่เป็นตัวแปรและ/หรือองค์ประกอบอันสำคัญยิ่งในการกำหนดคุณภาพของการแสดง องค์ประกอบเหล่านี้ก็ได้แก่ การบริหารวงดนตรี การจัดการในการแสดง การคัดเลือกคีตนิพนธ์ที่จะนำมาแสดง คุณภาพของสถานที่ ฯลฯ ตลอดไปจนถึงข้อเรียกร้องในการ "กระจายโอกาส" สำหรับ "ประชาชน" ทุกระดับ ดังจะแยกกล่าวตามประเด็นดังนี้

ก. <u>ประเด็นเกี่ยวกับการบริหารและการจัดการวงดนตรี</u>

อาจารย์เจตนาได้ให้ความสำคัญกับการบริหารวงดนตรีค่อนข้างมาก ขณะวิจารณ์ถึงการแสดงของวง B.S.O. อาจารย์วิเคราะห์ว่าวงดนตรีนี้มีระบบการทำงานแบบ "กึ่งสมัครเล่นกึ่งอาชีพ" ซึ่งยังเสียเปรียบวงออร์เคสตราอื่นๆที่มีการบริหารงานกันแบบ "วงดนตรีอาชีพ" เต็มตัวทำให้มาตรฐานและพัฒนาการของวงไม่ก้าวไกลรวดเร็วและแน่นอนเท่าที่ควร อาจารย์เขียนไว้ว่า "ผมเห็นใจฝ่ายจัดการของ B.S.O. ว่าถ้าซ้อมดีกว่านี้ก็จะต้องเสียค่าใช้จ่ายมากกว่านี้ ตรงนี้แหละที่วงดนตรีคาบลูกคาบดอก กึ่งสมัครเล่นกึ่งอาชีพ อาจเสียเปรียบวงดนตรีสมัครเล่นชั้นดี ซึ่งอาจซ้อมเป็นสิบๆครั้งก่อนออกบรรเลง" (จาก 1.1.4) ประเด็นนี้ชี้ให้เห็นว่า อาจารย์มองไปถึงระบบการบริหารงานของวงว่าเป็นตัวกำหนดคุณภาพของการบรรเลงได้เช่นกัน

อาจารย์ให้ความสำคัญกับปัญหาการตั้งวาทยกรประจำวงออร์เคสตราด้วยเช่นกัน ในบทความเรื่อง "คนเรารักกันยาก : ปัญหาที่ยังแก้ไม่ตกของ B.S.O." อาจารย์เขียนไว้ว่า "ปัญหาของ B.S.O. ที่ผมอยากจะกล่าวถึงคือปัญหาของการตั้งวาทยกรประจำ การเปลี่ยนวาท

ยกรทุกๆปีไม่เป็นผลดีอย่างแน่นอนต่อวงดนตรีกึ่งสมัครเล่นกึ่งอาชีพ สภาพการณ์ที่เป็นอุดมคติก็คือ การตั้งวาทยกรประจำเป็นช่วงเวลาอย่างต่ำสัก 5 ปี และเชิญวาทยกรอื่นๆมาร่วมกำกับวงด้วยเป็นครั้งคราว..." ปัญหาที่อาจารย์หยิบยกขึ้นมาอภิปราย และแนะนำทางออกให้นี้ก็ถือเป็นปัญหาในเชิงการบริหารวง ที่อาจารย์ไม่เคยมองข้ามและเห็นว่าเรื่องนี้จะเป็นไปได้ก็ต่อเมื่อมีผู้สนับสนุนอย่างจริงจัง ไม่เฉพาะจากเอกชนเท่านั้น รัฐก็ควรให้การสนับสนุนด้วย

เมื่อมีวงดนตรีต่างประเทศรับเชิญเข้ามาบรรเลงอย่างเช่น วง USSR State Symphony เมื่อปี พ.ศ.2532 อาจารย์ก็เขียนไว้ในบทความเรื่อง "ไชคอฟสกีขนานแท้? บทเรียนจากคอนเสิร์ตของยู.เอส.เอส.อาร์ สเตท ซิมโฟนี ออร์เคสตรา" ชี้ให้เห็นว่าคุณภาพของการบรรเลงที่ออกมาได้ดีเนื่องจาก "การสนับสนุนจากภาครัฐ"

> "องค์ประกอบที่สำคัญอย่างหนึ่งซึ่งเราไม่ควรมองข้าม คือ ความสามารถในด้านการจัดการ และในกรณีที่ว่านี้รัฐมีบทบาทที่สำคัญยิ่ง เพราะแม้แต่เครื่องดนตรีชั้นดีที่นักดนตรีถือติดมือมา ก็เป็น 'ของหลวง' ลำพังนักดนตรีเองอาจจะไม่มั่งคั่งพอที่จะหาซื้อเครื่องมือเหล่านี้มาได้...ที่กล่าวมาทั้งหมดนี้มิใช่เป็นการเรียกร้องให้รัฐกระโดดเข้ามารับผิดชอบการดนตรีในระดับเดียวกับประเทศสังคมนิยม แต่เพียงต้องการจะชี้ให้เห็นว่า**รัฐอาจจะมีบทบาทในการสนับสนุนศิลปวัฒนธรรมได้มากกว่านี้ ไม่ใช่มัวแต่ทำตัวเป็นวาณิชผู้ไม่ใส่ใจในเรื่องวัฒนธรรม**"
>
> **เพราะรักจึงสมัครเข้ามาเล่น, 2540 : 233,234 (เน้นโดยผู้วิจัย)**

ข. <u>สถานที่ในการบรรเลง</u>

บทความของอาจารย์เจตนาที่เขียนวิจารณ์การแสดงดนตรีคลาสสิกนั้นพูดถึงเรื่องของคุณภาพของสถานที่แสดงอยู่เสมอๆในแง่ที่เป็นตัวกำหนดคุณภาพของการบรรเลง การบรรเลงดนตรีคลาสสิกหลายๆครั้งที่ขาดคุณภาพก็เนื่องจากการบรรเลงในสถานที่ที่ไม่เหมาะสมเช่นอาจารย์ได้กล่าวถึงคุณภาพของการบรรเลงโดยวง B.S.O. ที่หอประชุมชั้น 30 ตึกธนาคารกรุงเทพ สำนักงานใหญ่ ว่า "โรคที่มาเบียดเบียนนักดนตรีของเราก็อาจจะมีหลายโรค แต่ผมขออนุญาตวินิจฉัยว่าโรคที่เห็นได้ชัดเจนที่สุดก็คือโรคห้องประชุมทำพิษ ลักษณะอุโฆษวิทยาที่แห้งเช่นนี้ คงจะใช้กับการบรรเลงวงดนตรีคลาสสิกตะวันตกไม่ได้เป็นแน่ ผมคิดว่าปัญหาเช่นนี้คงแก้ยาก" และเมื่อมีการแสดงดนตรีของวง Cologne Chamber Orchestra เมื่อ 11 กันยายน 2537 ที่โรงละครกรุงเทพ อาจารย์เจตนาก็ตั้งข้อสังเกตว่า "วงดนตรีใช้ความพยายามอย่างเต็มที่เพื่อจะต่อสู้กับลักษณะอุโฆษวิทยาที่แห้งมาก ๆ ของโรงละครกรุงเทพ... การแสดงประเภทที่ต้องพยุงตัวให้ตลอดรอดฝั่งในแบบนี้จะเป็นลักษณะของการแสดงดนตรีครั้งนี้ตลอดรายการ" (ดู 1.1.5)

บทความของอาจารย์เจตนาอีกชิ้นหนึ่งที่ชี้ให้เห็นถึงการให้ความสำคัญเรื่องสถานที่แสดงก็คือบทความวิจารณ์การแสดงของวง USSR State Symphony

> "จะเป็นการยุติธรรมหรือที่จะนำเอาวงลอนดอน ซิมโฟนี ที่ต้องบรรเลง ณ ศูนย์เยาวชนไทย-ญี่ปุ่น (ซึ่งสร้างไว้สำหรับแข่งกีฬาในร่ม) มาเปรียบกับวง USSR State Symphony อันเป็นวงซิมโฟนีชั้นนำวงแรกของตะวันตกที่ได้มีโอกาสใช้ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทยอันเลื่องชื่อในด้านของอุโฆษวิทยา"
>
> เล่มเดิม : 227

เห็นได้ว่าอาจารย์เจตนาได้นำเอาเรื่องของคุณภาพของสถานที่แสดงมาประกอบการประเมินคุณค่าของการบรรเลงด้วยเสมอ เพราะถือว่าสถานที่แสดงเป็นองค์ประกอบทางกายภาพอันสำคัญในการกำหนดคุณภาพของการบรรเลง

ค. <u>การคัดเลือกคีตนิพนธ์ในการบรรเลง</u>

อาจารย์เจตนาเป็นนักวิจารณ์ดนตรีที่มีความคิดก้าวหน้ามากในเรื่อง การกำหนดองค์แห่งคีตนิพนธ์ (repertoire) ที่วงดนตรีจะนำออกมาแสดง สิ่งที่อาจารย์มักจะท้วงติงเสมอ ๆ ได้แก่ การนำเอาคีตนิพนธ์ที่บรรเลงและฟังกันมานานซ้ำซาก เช่น ผลงานของไชคอฟสกี

ในบทวิจารณ์การแสดงของวงซิมโฟนีออร์เคสตราจากรัสเซีย 2 วง คือ USSR State Symphony ในปี พ.ศ.2532 และวง Moscow State Symphony ในปี พ.ศ.2534 (อ้างถึง 1.2.2 และ 1.2.3) อาจารย์ตั้งข้อสังเกตว่า มีการเลือกคีตนิพนธ์ที่นำออกบรรเลงซ้ำซากกันเกินไป เพราะทั้งสองวงต่างก็บรรเลงผลงานของไชคอฟสกีด้วยกันทั้งคู่ และแสดงความเห็นว่าน่าจะเปิดองค์แห่งคีตนิพนธ์ให้กว้างขวางออกไป ไม่ควรจะยึดติดอยู่แต่คีตนิพนธ์สำนักรัสเซีย โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ผลงานของไชคอฟสกีที่ฟังกันซ้ำแล้วซ้ำเล่า จนอาจารย์ให้สมญาว่า "ม้าสงครามแก่" (old war horse)

อาจารย์เจตนาเป็นนักวิจารณ์ที่แยกแยะเรื่องของการคัดเลือกคีตนิพนธ์ที่นำออกบรรเลงกับเรื่องของคุณภาพของการบรรเลงออกจากกัน ซึ่งเรื่องนี้จะเห็นได้ชัดในบทความที่อาจารย์กล่าวถึงการบรรเลงของวง B.S.O. ในสมัยที่มี Timm Tzschaschel เป็นผู้อำนวยเพลงว่า

> "ผมต้องขอสรรเสริญ บี.เอส.โอ. และวาทยกรคนใหม่ ที่เลือกสรรคีตนิพนธ์ต่างรสต่างยุคมาประกอบกันเป็นรายการที่น่าสนใจยิ่ง ผมชอบที่วงซิมโฟนีกรุงเทพให้โอกาสเราได้ฟังงานที่ไม่มีผู้ใดนำออกบรรเลงมาก่อนเลยในประเทศไทย หวังว่า บี.เอส.โอ. จะได้รักษาแบบแผนนี้ไว้ในรายการต่อ ๆ ไป"
>
> เล่มเดิม : 174

แม้ว่ามาตรฐานการบรรเลงของ B.S.O. ในครั้งนี้จะไม่ดีเท่าที่ควร แต่อาจารย์ก็ชมเชยในแง่ที่นำเอา บทเพลง Babar le petit éléphant หรือ บาบาร์ ช้างน้อย ของ Francis Poulenc อันเป็นดนตรีประกอบการเล่านิทานออกมาบรรเลง ซึ่งเป็นผลงานที่แปลกใหม่

สำหรับวงการ และในบทความเดียวกันนี้อาจารย์ยังได้ให้ข้อคิดว่า มีโลกของดุริยางคศิลป์อันกว้างใหญ่ไพศาลให้เราสำรวจอีกมากมาย ทั้งของเยอรมนี ออสเตรีย ฝรั่งเศส และอังกฤษ ฯลฯ

ง. ข้อเรียกร้องเพื่อประชาชน

จุดเด่นประการหนึ่งในการเขียนบทวิจารณ์ด้านดนตรีคลาสสิกของอาจารย์เจตนาก็คือการเรียกร้องโอกาสในการฟังดนตรีคลาสสิกให้กับ "ประชาชน" ทุกระดับอย่างแท้จริง บทความของอาจารย์เจตนาที่โดดเด่นในเรื่องข้อเรียกร้องเพื่อประชาชนที่ชัดเจนที่สุดก็เห็นจะเป็นบทความเรื่อง "โลกาภิวัตน์ของคนกลุ่มน้อย : การแสดงดนตรีของวง World Philharmonic" (ดู 1.2.6) ซึ่งกล่าวถึงการแสดงของวงออร์เคสตราที่รวบรวมเอานักดนตรีจาก 28 ประเทศมารวมตัวกัน อันเป็นหนึ่งในรายการเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว การแสดงในครั้งนี้ไม่มีการจำหน่ายบัตรแก่บุคคลทั่วไป แต่จัดทำเป็น "บัตรเชิญ" เฉพาะ "ผู้คนวงใน" ซึ่งก็ทำให้ประชาชนทั่วไป และนักเรียน นิสิต นักศึกษา เป็นจำนวนมากพลาดโอกาสสำคัญในครั้งนี้ ทั้ง ๆ ที่ยังมีจำนวนที่นั่งที่เหลือว่างอยู่ในโรงอีกเป็นจำนวนมาก อาจารย์เจตนาเขียนไว้ในบทความนี้ว่า

> "วงดนตรีแห่งโลกวงนี้เป็นแขกรับเชิญของท่านผู้จัด ซึ่งได้ตัดสินใจแล้วว่าดนตรีระดับนี้เป็นสมบัติของคนกลุ่มน้อย... แต่เราจะปฏิเสธ 'ไตรลักษณ์แห่งดุริยางคศิลป์' ได้หรือ นั่นก็คือ ผู้แต่ง ผู้แสดงตัวงาน และมหาชน (ผู้รักที่จะฟังดนตรี) เรากำลังจะตัดกลุ่มคนที่สำคัญที่สุดของวงการออกไปได้ละหรือ... แล้วผู้ที่รักดนตรีทั้งหลายที่ไม่มีโอกาสได้รับเชิญมาในงานกาล่าอันโอพารานี้เล่า เราเอาเขาไปทิ้งไว้ที่ไหน... ดนตรีคลาสสิกชั้นดีไม่ควรจะเป็นเอกสิทธิ์ของคนกลุ่มน้อย คนไทยที่ฟังดนตรีคลาสสิกได้อย่างดื่มด่ำ และด้วยความเข้าใจอาจจะมิใช่พวกนักเรียนนอก...ดนตรีคลาสสิกตะวันตกไม่ใช่ดนตรีที่ผูกอยู่กับเงื่อนไขใดของชนชั้น... นี่โลกาภิวัตน์อะไรกัน โลกของท่านทำไมจึงแคบเพียงนี้"
>
> เล่มเดิม : 278 (เน้นโดยผู้วิจัย)

ทั้งหมดนี้เป็นประเด็นที่อาจารย์ได้ฝากให้คิดในแง่ของการจัดการ โดยได้ชี้ให้เห็นองค์ประกอบรวมของดีดศิลป์ที่ต้องมีทั้งผู้แต่ง ผู้บรรเลง และผู้ฟัง โดยที่กลุ่มผู้ฟังเป็นองค์ประกอบที่สำคัญส่วนหนึ่งเช่นกัน และดนตรีคลาสสิกเป็นดนตรีของทุกคนไม่มีชนชั้น

ในอดีตเมื่อครั้งที่ยังไม่มีรถเมล์ผ่านหน้าศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทยทำให้เกิดความไม่สะดวกในการเดินทางไปฟังดนตรี อาจารย์ได้เขียน 'ฝาก' ไปถึง ข.ส.ม.ก.ให้จัดรถเมล์วิ่งผ่านเพื่ออำนวยความสะดวกให้กับ "ประชาชน" ด้วยดังในบทความเรื่อง "บี.เอส.โอ ที่ธนาคารกรุงเทพ: ไข้ขึ้นอีกแล้ว"

> "อย่าลืมส่งบัตรเชิญไปให้ผู้อำนวยการ ข.ส.ม.ก.ด้วย ผู้มีรสนิยมอันดีที่ยังต้องขึ้นรถประจำทางมีอยู่เป็นร้อยเป็นพัน จะให้ดนตรีเป็นของประชาชนได้อย่างไร ถ้าจะต้องบังคับให้เขาเดินไปฟัง"
>
> เล่มเดิม : 177

เห็นได้ว่าอาจารย์เจตนาไม่เคยลืม "ประชาชน" และ "ผู้ด้อยโอกาส" แม้ว่าอาจารย์เองหลุดพ้นจากขีดจำกัดในเรื่องของ "โอกาส" และ "ความสะดวกในการเดินทาง" ไปแล้ว แต่ด้วยจิตใจที่ยังเอื้ออาทรต่อเยาวชนตลอดจนผู้ด้อยโอกาส ทำให้อาจารย์ไม่เคยลืมที่จะนึกถึงคนเหล่านี้

ประเด็นทั้งสี่ข้อที่ผู้วิจัยได้ยกมาทั้งหมดในเรื่องแนวทางการวิจารณ์ดนตรีคลาสสิกของอาจารย์เจตนานี้อาจเป็น "ตัวอย่าง" ที่พอจะชี้ให้เห็นว่าการวิจารณ์ดนตรีของอาจารย์เจตนานั้น ไม่ชี้เฉพาะอยู่ที่มาตรฐานการบรรเลงจะดีหรือไม่ดีเท่านั้น แต่เป็นการกล่าวถึงบริบทองค์ประกอบ และสภาพแวดล้อมในวงกว้างที่เอื้อประโยชน์ให้กับทุกฝ่ายที่เกี่ยวข้อง ไม่ว่าจะเป็นคณะผู้จัดการแสดง นักดนตรี ตลอดจนกระทั่งผู้ฟังทั่วไป

จ. <u>ประเมินคุณค่าการแสดง</u>

ผู้วิจัยสังเกตว่า อาจารย์เจตนาดูจะได้รับอิทธิพลจากนักวรรณคดีเยอรมัน ชื่อ Oskar Walzel (ค.ศ.1864-1945) ผู้เสนอแนวคิดเรื่อง "ศิลปะส่องทางให้แก่กัน" ค่อนข้างมาก อาทิเช่น เมื่อมีผู้ถามว่า "ทำไมถึงพูด เขียนหนังสือได้ดี" อาจารย์ก็ตอบว่า "เป็นเพราะเนื่องจากการเล่นดนตรี ซึ่งต้องมีการเรียบเรียงอย่างลงตัว ไม่ขาดไม่เกิน"[57] คำตอบนี้แสดงให้เห็นว่า ความเป็น "นักไวโอลินสมัครเล่น" ของอาจารย์เจตนานั้นได้เอื้อต่อการเรียบเรียงและจัดระบบความคิดของอาจารย์ ซึ่งเป็นนักวรรณคดีเป็นอย่างมาก และในทางกลับกัน อาจารย์เจตนาก็ได้นำเอาความรู้และสำนวนจากวรรณคดีมาใช้ในการวิจารณ์ดนตรีด้วย เช่น อาจารย์ได้กล่าวถึงการบรรเลงซิมโฟนีหมายเลข 5 ของเบโธเฟน ในคอนเสิร์ต B.S.O. เมื่อคืนวันที่ 31 พฤษภาคม พ.ศ.2534 ที่ห้องประชุมธนาคารกรุงเทพ สำนักงานใหญ่ ที่มี ทิม ทัชเชล เป็นผู้อำนวยเพลงว่า

> "ถ้าจะพูดว่า 'สุดสาครตกเหว' ก็คงจะต้องต่อท้ายด้วยคำถามว่า 'แล้วพระฤาษีตกเหวตามไปด้วยหรือเปล่า'"
>
> เล่มเดิม : 176

และเมื่อต้องการจะบรรยายถึงความรู้สึกเบื่อหน่ายที่วง World Philarmonic คัดเลือกเอาเปียโนคอนแชร์โตหมายเลข 1 ของไชคอฟสกีมาเป็นบทเพลงหนึ่งในการแสดง เมื่อปี 2539 อาจารย์ก็ยกข้อความจากวรรณคดีเก่า คือ "กลบทตะเข็บไต่ขอน" มาอ้างว่า

> "ก็จนก็เจียรจะเหียรจะรากจะจากจะจร"
>
> สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์. 43, 18 (29 ก.ย. - 5 ต.ค. 2539)

ในบทความที่กล่าวถึงการแสดงของวง Cologne Chamber Orchestra ชื่อ "'สำนึกขบถ' กับนักดนตรีเยอรมนี" (ในที่นี้ผู้ที่ "ขบถ" ในทัศนะของอาจารย์ ก็คือนักเป่าโอโบวัย 31 ปี ที่ชื่อ Christian Hommel ที่อาจารย์เจตนายกย่องให้เป็นสุดยอดของรายการด้วยวิธีการเล่นดนตรีที่เป็นตัวของตัวเองไม่ติดอยู่กับกรอบประเพณีซึ่งได้สร้างความพึงพอใจให้กับผู้ชมเป็นอันมาก แต่อาจารย์ตั้งข้อสังเกตว่าอาจไม่เป็นที่พอใจของวาทยกร) อาจารย์เจตนาได้เขียนไว้ดังนี้

> "ผู้บรรเลงเดี่ยวได้จุดประกายแห่งความหฤหรรษ์ทางดีดศิลป์ขึ้นมาแล้ว แต่วงดนตรีไม่ยอมรับเชื้อไฟอันนั้นไปจุดประกายให้กับตนเอง เมื่อสภาพการณ์เป็นเช่นนี้ ผู้แสดงเดี่ยวก็ไม่มีทางเลือกอื่นนอกเสียจากหันไปพึ่งผู้ชม... โดยส่วนตัวของผมเองแล้ว Christian Hommel มีความหมายเชิงสัญลักษณ์ที่สำคัญยิ่ง เพราะเขาได้ทำลาย**เทพปกรณัม**ที่ว่าด้วยเยอรมนีและวัฒนธรรมเยอรมันว่า ความยิ่งใหญ่แบบเยอรมันคือการอยู่ในกรอบของแผนอันดีงาม"
>
> เล่มเดิม : 285, 260 (เน้นโดยผู้วิจัย)

และในตอนท้ายของบทความอาจารย์เจตนาก็ได้ชี้ให้เห็นถึงความสำคัญของ 'สำนึกขบถ' ทางภูมิปัญญาอันยิ่งใหญ่ของเยอรมนีด้วยการยกตัวอย่างนักประพันธ์ใหญ่แห่งโลกวรรณกรรมขึ้นมาเปรียบเทียบว่า

> "ผมขออนุญาตจบบทความนี้ ในฐานะของผู้ที่รักวรรณคดีและดนตรีเยอรมันด้วยการกล่าวว่า ถ้าไม่มีสำนึกขบถ เยอรมนีก็คงไม่มีมหากวี เช่น Friedrich Schiller และ Bertolt Brecht ผมไม่คิดว่าโลกดนตรีเยอรมันจะแตกต่างไปจากนั้น"
>
> เล่มเดิม : 263

ที่ยกมานี้ นอกจากจะเป็นการชี้ให้เห็นถึงการใช้วรรณคดีเข้ามาร่วมในการวิจารณ์ดนตรีของอาจารย์เจตนาแล้ว ยังได้สะท้อนแนวคิดเรื่อง "ศิลปะส่องทางให้แก่กัน" อีกด้วย

สำหรับการประเมินคุณค่าการบรรเลงดนตรีคลาสสิกนั้น เท่าที่ผู้วิจัยได้ติดตามงานเขียนวิจารณ์การแสดงของอาจารย์มาโดยตลอด สังเกตได้ว่าอาจารย์เจตนามีพื้นฐานรสนิยมที่อยู่ในกรอบจารีตและธรรมเนียมของสำนักออสเตรีย-เยอรมันอย่างเหนียวแน่น ซึ่งในแง่นี้ก็คงมีทั้งด้านดีและไม่ดีอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้

ในด้านดีนั้นแน่นอนที่สุดที่ว่าดนตรีจากสำนักออสเตรีย-เยอรมัน เป็นดนตรีที่ "คลาสสิก" ที่สุด และเป็น "แม่บท" แบบฉบับของดนตรีคลาสสิกอันยิ่งใหญ่ของโลก มีหลักการ เหตุผล และพื้นฐานทฤษฎีที่แข็งแกร่งกว่าสำนักอื่น ๆ การที่อาจารย์เจตนานิยมดนตรีคลาสสิกสำนักออสเตรีย-เยอรมันอย่างสูงนี้ย่อมเป็นหลักประกันได้ว่า รสนิยมและเหตุผลในการวิพากษ์

วิจารณ์ของอาจารย์ ซึ่งโดยเฉพาะในด้านการตีความของศิลปินดนตรีนั้น ตั้งอยู่ในกรอบและแบบอย่างที่เป็นมาตรฐานที่ดี ที่เห็นได้ชัดก็คือ อาจารย์เจตนายกย่องการตีความคีตนิพนธ์ที่เปี่ยมด้วยความพอเหมาะพอดีไม่ขาดไม่เกิน และที่สำคัญก็คือต้องเป็นการบรรเลงอันลุ่มลึกสามารถสกัดเอา "สาส์น" ทางปรัชญาอันถือเป็นปรมัตถ์แห่งคีตศิลป์ออกมาได้

ในอีกด้านหนึ่งนั้น ผู้วิจัยอดรู้สึกไม่ได้ว่านี่คือจุดที่เป็นอัตวิสัย (subjectivity) ของอาจารย์เจตนา เพราะดูเหมือนอาจารย์ไม่ใส่ใจเท่าใดนักกับดนตรีคลาสสิกในรูปแบบ sentimental ซึ่งเน้นพลังอารมณ์ที่หลั่งไหลพรั่งพรูจากใจโดยตรง โดยไม่เน้นเนื้อหาเชิงปรัชญาและรูปแบบที่ลงตัว เช่นผลงานของไชคอฟสกี หรือริมสกี-คอร์ซาคอฟ อันเป็นดนตรีคลาสสิกที่เกิดจากการถ่ายทอด แลกเปลี่ยนวัฒนธรรม และเป็นการสังเคราะห์สร้างรูปแบบขึ้นใหม่ แม้จะมี "ราก" มาจากสำนักออสเตรีย-เยอรมัน แต่ก็ได้พัฒนารูปแบบแนวทางปรัชญาการนำเสนอที่มีเอกลักษณ์เป็นของตัวเอง ซึ่งก็ควรต้องใช้มาตรฐานการประเมินค่าอีกแบบหนึ่ง

เพื่อสนับสนุนประเด็นที่ได้กล่าวมาข้างต้นนี้ ผู้วิจัยจะขอยกตัวอย่างแนวทางในการประเมินคุณค่าการบรรเลงดนตรีคลาสสิกของอาจารย์เจตนาที่มุ่งเน้นถึง "เนื้อหา" "แก่นสาร" อันเป็นที่สุดของคุณค่าแห่งคีตศิลป์ ตัวอย่างที่เห็นได้ชัดเจนที่สุดก็คงจะเป็นเรื่องของการเปรียบเทียบการตีความคีตนิพนธ์ของไชคอฟสกีจากวงดนตรี วาทยกร และผู้บรรเลงเดี่ยวในโอกาสต่างๆ สรุปได้ว่า อาจารย์คงจะไม่ปฏิเสธไชคอฟสกีเสียทีเดียว ถ้าหากเป็นไชคอฟสกีที่แฝงด้วยวิญญาณของเยอรมัน และความลุ่มลึกทางปรัชญา ดังในบทความเรื่อง "ไชคอฟสกีขนานแท้? บทเรียนจากคอนเสิร์ตของ USSR State Symphony" ซึ่งอาจารย์ได้ยกย่องการตีความไวโอลินคอนแชร์โตของไชคอฟสกี โดย Andrei Korsakov ศิลปินเดี่ยวไวโอลินชาวรัสเซียไว้ว่า

> "มันเป็นประสบการณ์ใหม่สำหรับผมซึ่งคงจะอยู่ในความทรงจำของผมต่อไปอีกนานแสนนาน Andrei Korsakov ผู้บรรเลงเดี่ยวเล่นคีตนิพนธ์บทนี้ราวกับเป็นเชมเบอร์มิวสิค เป็นครั้งแรกในชีวิตการฟังเพลงของผมที่ผมฟังงานของไชคอฟสกีแล้วคิดถึงไวโอลินคอนแชร์โตของเบโธเฟนขึ้นมาทันที มันทำให้ผมได้คิดขึ้นมาว่าไชคอฟสกีอาจไม่ไกลจากเบโธเฟนนักในเรื่องของการแต่งไวโอลินคอนแชร์โต...Korsakov ได้กู้ไชคอฟสกีขึ้นมาอย่างมีศักดิ์ศรี มันทำให้ผมอดคิดไม่ได้ว่านี่อาจจะเป็นไชคอฟสกีขนานแท้ก็ได้"
>
> เล่มเดิม : 229

สำหรับการมาเยือนของวง Moscow State Symphony ในอีก 2 ปีต่อมาคือปี พ.ศ.2534 นั้น อาจารย์เจตนาได้กล่าวติงการบรรเลงซิมโฟนีหมายเลข 6 ของไชคอฟสกีไว้ว่า "ซิมโฟนีหมายเลข 6 ของไชคอฟสกีกลายเป็นแบบฝึกหัดไว้สำหรับฝึกวง... บทจะดังก็ดังจนคับโรง บทจะค่อยก็ค่อยเสียจนแทบจะไม่ได้ยินวง Moscow State จึงกลายเป็นเครื่องดนตรีชิ้นใหม่ที่ยังไม่มีใครสร้างขึ้นมาได้ คือหาใช่เป็น piano-forte หากแต่เป็น "pianissimo-fortisimo" (ดู 1.2.3)

ผู้วิจัยอดสงสัยไม่ได้ว่าถ้าวง USSR State Symphony ได้บรรเลงคีตนิพนธ์ชั้นนี้ ผลจะออกมาเป็นอย่างไร เพราะผู้วิจัยได้เคยดู score (โน้ตฉบับรวม) ซิมโฟนีหมายเลข 6 ของไชคอฟสกีมาแล้ว และก็ต้องตกใจ และประหลาดใจ เพราะไชคอฟสกีได้เขียน dynamic (คำบ่งบอกถึงความดัง-ค่อยในการบรรเลง) เอาไว้อย่าง "เกินจริง" กล่าวคือในช่วงที่เบาที่สุดของบทเพลงไชคอฟสกีเขียนเอาไว้ถึง 6P ซึ่งใน 'ทฤษฎี' นั้น กำหนดการใช้ Dynamic ไว้ในระหว่าง 3P (เบาที่สุด) จนถึง 3f (ดังที่สุด) และในช่วงดังที่สุดไชคอฟสกีก็เขียนไว้ถึง 4f อันจะเห็นได้ว่า ซิมโฟนีหมายเลข 6 นี้ ไชคอฟสกีเองได้กำหนดความดัง-เบาแบบ "เกินจริง" อยู่แล้ว ดังนั้น การบรรเลงของวง Moscow State Symphony ที่อาจารย์เจตนากล่าวว่า "บทจะดังก็ดังจนดับโรง บทจะค่อยก็ค่อยเสียจนแทบไม่ได้ยิน" จึงอาจไม่ใช่ความผิดของวาทยกรที่ไม่มีรสนิยม หากแต่ดำเนินไปตามสิ่งที่ไชคอฟสกีได้กำหนดไว้นั่นเอง สำหรับไวโอลินคอนแชร์โตนั้น คงมิได้มีอะไรที่ผิดแผกไปจากภาคทฤษฎีมากนัก วง USSR State ซิมโฟนีจึงยังคง *"รักษารสนิยมอันดี"* ไว้ได้เป็นอย่างดี ผู้วิจัยคิดว่า ถ้าหากวง Moscow State Symphony ได้บรรเลงไวโอลินคอนแชร์โตบทนี้บ้าง ก็คงจะไม่ทำให้อาจารย์เจตนา "เสียความรู้สึก" มากเท่าใดนัก

ในกรณีของการตีความเปียโนคอนแชร์โตหมายเลข 1 ของไชคอฟสกี โดยนักเปียโนระดับโลก 2 ท่าน คือ Peter Jablonski ในคอนเสิร์ต World Philharmonic (ดู1.2.6) กับการตีความของ Peter Donohoe ในคอนเสิร์ต B.S.O. (ดู 1.1.8) นั้น เห็นได้ว่าอาจารย์เจตนาชื่นชมกับการตีความของ P.Jablonski มากกว่า โดยให้เห็นผลว่าเป็นวิธีการตีความแบบที่ทำให้ไชคอฟสกีเป็นเชมเบอร์มิวสิคคล้ายกับ วิธีการของ Andrei Korsakov นักไวโอลินชาวรัสเซีย ในทัศนะของผู้วิจัย ประเด็นนี้ชวนให้คิดว่า ผลงานของไชคอฟสกีนั้น สามารถเล่นได้ทั้งแบบ "ไฟแลบ" และ "ลุ่มลึก"

นอกจากนี้บทวิจารณ์การบรรเลงของวงมิวนิคฟิลฮาร์โมนิค (ดู 1.2.4) ก็ทำให้เห็นได้ชัดว่า อาจารย์เจตนาเป็นนักวิจารณ์ที่ไม่ให้ความสำคัญกับเรื่องทางเทคนิคหรือความงดงามของเสียงเท่าใดนัก แต่มุ่งการตัดสินคุณภาพการบรรเลงแง่การตีความให้ลึกซึ้งถึงแก่นดังเช่นการบรรเลงซิมโฟนีหมายเลข 39 ของโมซาร์ตของวงมิวนิคฟิลฮาร์โมนิคที่มี S. Celibidoche เป็นวาทยกร ซึ่งอาจารย์ยกย่องว่าวงนี้ตีความซิมโฟนีของโมซาร์ท "ราวกับการอ่านงานปรัชญาที่ลุ่มลึกและกระจ่างชัด"

อย่างไรก็ตาม อาจารย์เจตนาก็เป็นนักวิจารณ์ที่พร้อมจะยกย่องการบรรเลงของศิลปินทุกวงทุกคนอย่างตรงไปตรงมา โดยไม่ติดอยู่กับภาพลักษณ์หรือการโฆษณาใด ๆ ทั้งสิ้น ไม่ว่าจะเป็นศิลปินระดับโนเนม ศิลปินระดับเยาวชน หรือศิลปินที่เป็น "ม้านอกสายตา" อาจารย์เจตนาพร้อมที่จะยกย่องหากสามารถบรรเลงได้ดีจริง ๆ ดังเช่น ในบทวิจารณ์การบรรเลงซิมโฟนีหมายเลข 4 ของบราห์มส์โดยวงดนตรีเยาวชนอาเซียน (ดู 1.2.1) กับบทวิจารณ์การบรรเลงบทเพลงเดียวกันนี้โดยวง B.S.O. (ดู 1.1.6) อาจารย์ยอมรับและยกย่องการตีความของวงดนตรีเยาวชนอาเซียน ซึ่งเป็น "วงเด็ก" มากกว่าการตีความของ B.S.O. อาจารย์เขียนไว้ว่า

> "เสียงของวงในบางตอนกระหึ่มกังวานชวนให้คิดถึงวงดนตรีที่เคยฟังในเบอร์ลิน และในเวียนนาซึ่งเป็นวงที่บราห์มส์เองเคยกำกับ!... มันเป็นลักษณะของการเล่นดนตรี 'ด้วยกัน' 'ร่วมกัน' ในความหมายของคำเยอรมัน 'musizieren' ซึ่งยากที่จะแปลเป็นไทยได้"
>
> เล่มเดิม : 221

ไม่ว่าจะเป็นการบรรเลงโดยศิลปินระดับใดก็ตามหากการบรรเลงนั้น สามารถตีความได้ลึกซึ้ง เข้าถึงปรัชญาดนตรีได้ และเป็นการบรรเลงที่อยู่ในกรอบของความพอเหมาะพอดี อาจารย์เจตนาก็พร้อมจะยกย่องเสมอ

2. **การศึกษาผลงานการนำเสนอความรู้เกี่ยวกับดนตรีวิจักษ์ (music appreciation)** แบ่งออกเป็น

2.1 ความรู้พื้นฐานของวัฒนธรรมดนตรีคลาสสิกและบทบาทของวาทยกรในวัฒนธรรมดนตรีตะวันตก ศึกษาจากบทความเชิงวิชาการ 2 บทความและการปาฐกถาที่สถาบันเกอเธ่ 1 ครั้ง คือ

2.1.1 บทความเรื่อง "บทบาทของวาทยกรในวัฒนธรรมดนตรีตะวันตก" (**วารสารอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร**, 2530)

2.1.2 บทความเรื่อง "แฮร์แบร์ต ฟอน คารายาน รอยต่อแห่งยุคสมัย" (**ไฮคลาส** 7, 80, ธันวาคม 2533)

2.1.3 ปาฐกถาเรื่อง "เทพปกรณัมว่าด้วยวาทยกร" ที่สถาบันเกอเธ่ (13 ม.ค.2539)

2.2 องค์ความรู้ทางดนตรีคลาสสิกทั่วไป

ในหัวข้อนี้เป็นการบรรยายที่สถาบันเกอเธ่จำนวน 12 ครั้ง คือ

2.2.1 จากดนตรีพื้นบ้านไปสู่คอนเสิร์ตฮอล (12 มิ.ย.2528)

2.2.2 ความหฤหรรษ์ของดนตรีคลาสสิก (5 ส.ค.2538)

2.2.3 อุปรากรของวากเนอร์ (18 พ.ย.2538)

2.2.4 เพลงร้องเยอรมัน (16 ธ.ค.2538)

2.2.5 นักไวโอลินรุ่นเก่า (13 ก.ค.2539)

2.2.6 นักไวโอลินรุ่นกลาง (17 ส.ค.2539)

2.2.7 นักไวโอลินรุ่นใหม่ (9 พ.ย.2539)

2.2.8 ไวโอลินคอนแชร์โตที่ยิ่งใหญ่ (7 ธ.ค.2539)

2.2.9 โมซาร์ท อัจฉริยะทางอุปรากรครั้งที่ 1 (8 ก.พ.2540)

2.2.10 โมซาร์ท อัจฉริยะทางอุปรากรครั้งที่ 2 (10 พ.ค.2540)

2.2.11 ชูเบิร์ตกับกรุงเวียนนา (2 ส.ค.2540)

2.2.12 จากชูเบิร์ตถึงบราห์มส์ (20 ก.ย.2540)

(หมายเหตุ สำหรับบทบรรยายที่สถาบันเกอเธ่ กรุงเทพฯ นั้น ผู้วิจัยใช้ข้อมูลจากแถบบันทึกเสียงที่เจ้าหน้าที่ของสถาบันฯ อัดไว้)

ในฐานะที่เป็น "ผู้รักสมัครเล่น" อาจารย์เจตนาบรรยายแนะนำดนตรีคลาสสิกในลักษณะของ music appreciation คืออธิบายให้ผู้ฟังดนตรีทั่ว ๆ ไปที่เป็น "คนกลุ่มใหญ่" ของสังคม เกิดความรู้และความรักในดนตรีมากกว่าจะเน้นการวิเคราะห์ด้านทฤษฎีทางดนตรีอย่างลึกซึ้ง แบบที่ผู้เชี่ยวชาญหรืออาจารย์ผู้สอนเรื่องดนตรีกระทำกันเป็นการเฉพาะ ซึ่งผู้วิจัยก็เห็นด้วยกับวิธีการของอาจารย์เจตนาเป็นอย่างมาก

จากการติดตามศึกษาผลงานวิจารณ์ด้านดนตรีของอาจารย์เจตนามาโดยตลอด ผู้วิจัยได้ค้นพบแนวคิดหลัก ๆ ที่แสดงถึงจุดยืนทางความคิดอันมั่นคงและต่อเนื่อง เห็นได้ชัดว่าอาจารย์เจตนามีจุดประสงค์ ความมุ่งหมายที่จะสร้างและยกระดับความรู้และรสนิยมอันถูกต้องให้แก่ผู้ฟัง-ผู้อ่าน ต้องการให้ประชาชนทั่วไปที่สนใจดนตรีรู้ถึงที่มาที่ไปของการสร้างสรรค์ผลงานดนตรีในบริบทที่กว้างขวาง อันจะก่อให้เกิดวิจารณญาณและมีเหตุผลในการตัดสินคุณค่าของดนตรีโดยรวม

ดนตรีคลาสสิกตะวันตกเริ่มต้นที่ชาวบ้านและชุมชน

ในบทความเรื่อง "บทบาทของวาทยกรในวัฒนธรรมดนตรีตะวันตก" และจากบทบรรยายเรื่อง "จากดนตรีพื้นบ้านไปสู่คอนเสิร์ตฮอล" กับ "ความหฤหรรษ์ของดนตรีคลาสสิก" อาจารย์เจตนาชี้ให้เห็นถึงจุดกำเนิดของวัฒนธรรมดนตรีคลาสสิกตะวันตกที่ไม่ได้อยู่ที่คอนเสิร์ตฮอลดังเช่นที่พวกเราในปัจจุบันเข้าใจกัน แต่ทุกอย่างเริ่มต้นที่บ้านและครอบครัว โดยผู้ที่ "มีใจรัก" จึง "สมัครเข้ามาเล่น" ประเด็นที่สำคัญยิ่งก็คือ รากฐานของดนตรีคลาสสิกนั้น "ผู้ฟังกับผู้เล่นดนตรีเป็นคนกลุ่มเดียวกัน" ซึ่งหมายความว่าดนตรีเป็นสิ่งที่ผู้ฟังต้องได้มีโอกาสสัมผัสด้วยการเข้าไป "เล่น" ด้วยนั่นเอง อาจารย์ได้ชี้ให้เห็นว่านี่ก็เป็นจุดเริ่มต้นของ chamber music หรือการบรรเลงดนตรีใน "ห้อง" ของวัฒนธรรมยุโรปก่อนที่จะถูกครอบงำด้วยเทคโนโลยี ใครต้องการฟังดนตรีก็ซื้อโน้ตมาหัดแกะหัดเล่นกันเองในหมู่ครอบครัว ซึ่งพอมีความรู้ในการหัดอ่านโน้ตจากการร่วมกันร้องเพลงในโบสถ์ในชุมชนสมัยโบราณนั่นเอง

ดนตรีเข้าสู่ชุมชนเมืองหลังจากการอุปถัมภ์ของเจ้านาย

อาจารย์เจตนาชี้ให้เห็นด้วยว่า เจ้านายตามแว่นแคว้นต่าง ๆ ในยุโรปมีบทบาทสำคัญในการอุปถัมภ์นักดนตรีและวงดนตรี และต่อมาคหบดีผู้มั่งคั่งก็สนใจอุปถัมภ์นักดนตรีบ้าง ดนตรีจึงอยู่ได้ด้วย "วาณิชผู้มีวัฒนธรรม" อีกประการหนึ่ง

นักดนตรีกลุ่มโรแมนติกผู้กลับไปหาชาวบ้าน

อาจารย์เจตนาชี้ให้เห็นถึงอิทธิพลอันยิ่งใหญ่ของนักคิด นักเขียน นักวิชาการ ของยุโรปในช่วงปลายศตวรรษที่ 18 ที่ได้เสนอว่า ไม่ควรเกาะอยู่กับสังคมชั้นสูงเพียงอย่างเดียว

เพราะมิฉะนั้น "โลกอันกว้างใหญ่ไพศาลของมหาชน ของชาวบ้าน จะถูกปิดตาย และขุมทรัพย์ทางปัญญาพื้นบ้านจะตายไปหมดจากโลกนี้" นักคิดเหล่านี้จึงรวมตัวกันเป็นกลุ่มโรแมนติกซึ่งมีหลักการว่า

- ต้องเจาะรากลงไปหารากแท้ๆของยุโรปที่ยังอยู่กับชาวบ้าน
- ต้องเปิดตัวรับวัฒนธรรมอื่น จะมองเฉพาะวัฒนธรรมตะวันตกเท่านั้นไม่ได้

จึงเริ่มมีการเรียนภาษาสันสกฤตเพื่อการผสมผสานแลกเปลี่ยนวัฒนธรรมกับทางตะวันออก

เพลงร้องเยอรมัน : มรดกอันยิ่งใหญ่ทางดีดศิลป์และวรรณศิลป์

แนวคิดเรื่อง "ศิลปะส่องทางให้แก่กัน" นั้น สะท้อนอยู่ในการวิจารณ์ดนตรีของอาจารย์เจตนาอยู่เสมอๆ อาจารย์ให้ความสำคัญแก่เรื่องเพลงร้องเยอรมันเป็นอันมาก โดยอธิบายให้เห็นว่าเพลงร้องเยอรมันเป็นวัฒนธรรมที่มาจากชาวบ้าน เป็นภูมิปัญญาชาวบ้านที่ทำให้ผู้ฟัง (ที่เข้าใจเนื้อหา) สามารถเข้าใจถึงมรดกทางปัญญาอันยิ่งใหญ่นี้ได้ เพราะในเชิงเทคนิคนั้นเป็นบทเพลงที่ร้องกันได้ไม่ยากนักและเป็นศิลปะที่แสดงความสัมพันธ์ระหว่างวรรณศิลป์กับดีดศิลป์ที่ส่งอิทธิพลต่อกันไปมา แม้ว่าในตอนเริ่มต้นนั้น จะเป็นเรื่องของคนเยอรมันที่ต้องการสร้างดนตรีให้มีลักษณะเฉพาะของตนเองบ้าง เนื่องจากดนตรีในสมัยนั้นถูกอิทธิพลอิตาลีเข้าครอบงำหมด จึงได้เกิดการสร้างสรรค์ผลงานแนวนี้ขึ้นมา จากการศึกษาวิเคราะห์เพลงร้องเยอรมัน อาจารย์เจตนาแสดงให้เห็นว่าอัจฉริยภาพทางดนตรีของดีดกวีเอก 3 คน คือ บราห์มส์ ชูเบิร์ต และชูมันน์ เกิดขึ้นได้ก็เนื่องมาจากดีดกวีทั้ง 3 ท่านนี้ เป็น "นักอ่าน" ที่ดีด้วยนั่นเอง อาจารย์อธิบายว่า มรดกเรื่องเพลงร้องของเยอรมันนั้น ไปไกลมาก "บางสาย" พัฒนาเนื้อหาไปสู่ปรัชญา และ "บางสาย" ก็กลับไปหาชาวบ้าน นอกจากนี้ก็อธิบายด้วยว่าเพลงร้องเยอรมันมีองค์ประกอบอะไรบางอย่างที่คล้ายกับอุปรากร หรือศิลปการละคร และบางครั้งก็อาจจะยากกว่าอุปรากร กล่าวคือ การร้องต้องร้องให้เกิดภาววิสัย (objectivity) คือให้เกิดเป็น 3 บุคคลในการร้องทีเดียวกัน ด้านคำร้อง (เนื้อเพลง) นั้นผู้ประพันธ์ก็ต้องรู้จักใช้การเน้นหนักหรือทอดเสียงตามอักขระวิธีเยอรมันเพื่อให้สอดคล้องกับเสียงดนตรี และการแสดงออกถึงความหมายเนื้อหา นับเป็นมรดกทางดีดศิลป์และวรรณศิลป์อันยิ่งใหญ่ของเยอรมันที่สะท้อนถึงแนวคิดเรื่อง "ศิลปะส่องทางให้แก่กัน" อย่างเห็นได้ชัด

อุปรากรของวากเนอร์ ตัวอย่างสำคัญของแนวคิด "ศิลปะส่องทางให้แก่กัน"และการกลับไปหา "<u>รากเดิม</u>"

ในการบรรยายเรื่อง "อุปรากรของวากเนอร์" (Richard Wagner : ดีดกวีเยอรมัน ค.ศ.1813-1883) เมื่อวันที่ 18 พ.ย. 2538 อาจารย์ได้แสดงให้เห็นอย่างชัดเจนเกี่ยวกับแนวคิด "ศิลปะส่องทางให้แก่กัน" อาจารย์เจตนาอธิบายถึงอุปรากรของวากเนอร์ที่รับอิทธิพลมาจาก Weber และ Glück แล้วนำมา "คิดต่อ" โดยพัฒนาไปจนถึงขั้นที่ว่าอุปรากรที่ไม่ใช่เพียงสิ่งบันเทิงอีกต่อไป แต่กลายเป็นสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่เปี่ยมไปด้วยปรัชญาอันสูงส่ง และเนื่องจากวากเนอร์เองก็

เป็นนักคิดที่เขียนตำราในด้านสุนทรียศาสตร์ดีพิมพ์ในวารสารต่าง ๆ เขาจึงให้อิทธิพลต่อกวีและนักคิดด้วย ตัวอย่างของอุปรากรของวากเนอร์ที่ "ส่องทาง" ให้แก่คีตกวีอื่น ได้แก่อิทธิพลของวากเนอร์ที่มีต่ออุปรากรเรื่อง Wozzeck ของอัลบาน แบร์ก (Alban Berg คีตกวีชาวออสเตรีย ค.ศ.1885-1935) ซึ่งอยู่ใน "กลุ่มเวียนนาคลาสสิกที่ 2"

ประเด็นที่น่าสนใจที่ผู้วิจัยคิดว่าเป็น *"กุญแจดอกสำคัญ"* ที่จะใช้ไขไปสู่ประตูปรัชญาของวากเนอร์ ก็คือการอธิบายความหมายของคำว่า "โรแมนติก" ในความคิดของวากเนอร์ อาจารย์เจตนาอธิบายว่า ไม่ใช่โรแมนติกอันหวานชื่น แต่เป็นความคิดของกลุ่มโรแมนติกในศตวรรษที่ 19 ที่เชื่อว่าแก่นแท้ของวัฒนธรรมยุโรปเกิดขึ้นมาในยุคกลางอันเป็นยุคที่ได้สัมผัสกับคริสตศาสนาและเป็นตัวของตัวเองไม่ได้ลอกเลียนแบบจากกรีก พวกเขาเห็นว่าอารยธรรมเก่าที่กรีกเป็นต้นแบบถ่ายทอดผ่านโรมันมานั้นเป็นของสูงที่ผ่านไปแล้วไม่ควรเลียนแบบ แต่ควรกลับไปหา "รากเดิม" ที่แท้จริงของยุโรป คือ รากที่มาจากมัชยสมัย ซึ่งในแง่คุณภาพมิได้ด้อยไปกว่าของกรีกและโรมันเลย ในทัศนะของวากเนอร์ ผลงานของ "กวีโรแมนติก" เช่น มหากวีเช็คสเปียร์ และดันเต้ (Dante) ที่เขียนงานเป็นภาษาพื้นเมืองของตนนั้น มีความลึกซึ้งและไม่ด้อยไปกว่าผลงานในยุคกรีกแต่อย่างใด ดังนั้นเมื่อวากเนอร์พูดถึง "Romantische Oper" เขาจึงหมายถึงอุปรากรที่เป็นการสืบทอดอุดมคติที่ยิ่งใหญ่ที่กลุ่มโรแมนติกในต้นศตวรรษที่ 19 บอกว่า "เราคือทายาทแห่งมัชยสมัย" ด้วยเหตุนี้วากเนอร์จึงไม่เล่นเรื่องกรีก แต่ดึงเอาตำนานเรื่องราวที่มาจากประวัติศาสตร์และตำนานของยุโรปยุคกลางมาปรับปรุงแล้วสร้างสรรค์เป็นผลงานศิลปะ

ในทัศนะของผู้วิจัย แนวคิดที่ "กลับไปหารากเดิม" นี้น่าจะเป็นแนวคิดหลักทางศิลปะของอาจารย์เจตนาเองด้วยเช่นกัน

ดนตรีกับเทคโนโลยีและธุรกิจการโฆษณา

ในบทความเรื่อง "บทบาทของวาทยกรในวัฒนธรรมตะวันตก" อาจารย์เจตนาปรารภถึงผลกระทบของธุรกิจการโฆษณาที่มีต่อวงการดนตรีไว้ว่า "เรื่องของธุรกิจที่เกี่ยวกับการอัดเสียงนั้นจัดได้ว่าก้าวหน้ามาก และก็มีกลเม็ดเด็ดพรายอยู่มากล้น กลวิธีโฆษณาที่ใช้กันมาก คือ การทำให้นักแสดงเดี่ยว (soloist) และวาทยกร (conductor) กลายเป็นดารา"

ในบทความเรื่อง "ว่าด้วยหนูน้อยมหัศจรรย์ : ข้อคิดจากการมาเยือนของนักไวโอลิน Midori" (มิโดริคือนักไวโอลินสาวน้อยชาวญี่ปุ่น) อาจารย์เจตนาแสดงความเป็นห่วงบรรดา "หนูน้อยมหัศจรรย์" (child prodigy) ที่ถูกผู้จัดการฝ่ายธุรกิจจับไปอัดเสียงก่อนวัยอันควร และออกแสดงบ่อยครั้งเกินไป จนไม่มีเวลาที่จะนั่ง "แกะ" หรือ "ตีความ" คีตนิพนธ์อย่างละเอียดลุ่มลึก อาจารย์ตั้งข้อสังเกตว่านักไวโอลินรุ่นใหม่ ๆ เหล่านี้ มักละเลยการตีความ ได้แต่มุ่งอวดเทคนิค ซึ่งอาจารย์เจตนาก็แสดงความเห็นว่า **"เทคนิคนั้นไม่ใช่มีไว้อวด แต่มีไว้เพื่อการเข้าถึงวิญญาณแห่งคีตนิพนธ์อันเป็นแก่นของคีตศิลป์"** (เน้นโดยผู้วิจัย)

อาจารย์เจตนาแสดงความกังวลว่า ในยุคที่เทคโนโลยีก้าวหน้าและธุรกิจโฆษณามีบทบาทสำคัญ วงการแสดงและวงการดนตรีของตะวันตกได้รับผลกระทบถึงขั้นที่ทำให้ผู้กำกับละครและวาทยกรเกิดอหังการวางตัวไว้เหนือศิลปินผู้สร้าง อาจารย์เขียนไว้ในโอกาสที่วิจารณ์การแสดงละครเรื่อง*กาลิเลโอ*ว่า

> "โรคระบาดใหม่ที่กำลังเข้ามากัดกร่อนวงการศิลปะการแสดงของเยอรมันเองก็คืออหังการของศิลปินผู้แสดงที่วางตัวไว้เหนือศิลปินผู้สร้าง ละครเวทีจึงกำลังจะกลายรูปไปเป็นสิ่งที่เขาเรียกกันว่า 'ละครของผู้กำกับ' แทนที่จะเป็น 'ละครของผู้แต่ง' เช่นเดียวกับในวงการแสดงดนตรีมักจะมีผู้กล่าวถึง 'Karajan's Fifth' ซึ่งถ้าเราไม่อยู่ในวงการก็คงจะงง ๆ ว่าท่านวาทยกรบันลือโลก แฮร์แบร์ต ฟอน คารายาน แต่งซิมโฟนีหมายเลข 5 ซึ่งที่จริง คือ ซิมโฟนีหมายเลข 5 ของเบโธเฟนบรรเลงโดยวงดนตรีในความควบคุมของท่านคารายาน ในสังคมเช่นที่ว่านี้ คีตกวีเบโธเฟนก็เลยพลัดตกเวทีไปโดยปริยาย"
>
> **ทางอันไม่รู้จบของวัฒนธรรมแห่งการวิจารณ์**, 2530 : 172

อาจารย์เจตนาเกรงว่าระบบธุรกิจการค้าและการโฆษณาตลอดจนธุรกิจอัดเสียงที่เจริญก้าวหน้าด้วยเทคโนโลยีจะเข้ามาทำลายรากฐานที่แท้จริงของวัฒนธรรมดนตรี อันที่จริงอาจารย์เจตนาไม่ได้ปฏิเสธคุณลักษณะของเทคโนโลยี อาจารย์ชี้ให้เห็นถึงประโยชน์ของเทคโนโลยีด้านการบันทึกเสียง (เทป วีดิทัศน์ แผ่นเสียง ซีดี ฯลฯ) ที่สามารถทำให้ผู้ที่ไม่มีโอกาสได้ดูการแสดงจริง มีโอกาสฟังและศึกษาเรียนรู้ผลงานดนตรีคลาสสิกตะวันตก และสามารถพัฒนาการฟังจนเกิดวิจารณญาณในการตัดสินคุณภาพของการบรรเลงได้ แต่อาจารย์ก็วิตกว่า "วัฒนธรรมบริโภคนิยม" ที่ทำให้ดนตรีกลายเป็นเพียง "ผลิตภัณฑ์สำเร็จรูป" ที่ผู้ฟังได้แต่ "กดปุ่ม" แล้วฟังอย่างเดียว โดยไม่ไปชมการแสดงจริง อาจจะทำให้ความสัมพันธ์ที่แท้จริงระหว่างศิลปินผู้สร้างสรรค์กับผู้เสพงานศิลปะขาดลง ในทัศนะของอาจารย์ "เทคโนโลยีไม่อาจทดแทนประสบการณ์การฟังดนตรีจริง ๆ ได้"

ดนตรีของผู้เล่นกับดนตรีของผู้ฟัง

ในการบรรยายที่สถาบันเกอเธ่ในหัวข้อ "ชูเบิร์ตกับกรุงเวียนนา" (2 ส.ค. 2540) อาจารย์เจตนาชี้ให้เห็นว่า การที่ประเพณีทางด้านดนตรีของเวียนนา ออสเตรีย ยังมั่นคงแน่นแฟ้น และยาวนานสืบเนื่องมาได้ทุกวันนี้ก็เพราะชนชาวเวียนนารักดนตรี และเล่นดนตรีกันอย่างแพร่หลาย เพราะผู้เล่นดนตรีกับผู้ฟังดนตรีเป็นคนกลุ่มเดียวกัน ดนตรีคือกิจกรรมที่ "เล่นสู่กันฟัง" ในบ้าน ในครอบครัว ในชุมชน คำว่า "musizieren" ซึ่งหมายถึง "จงมาเล่นดนตรีด้วยกันเถิด" นั้น เป็นคำที่มีความหมายมาก แสดงถึงรากฐานที่แท้จริงของ "เซมเบอร์มิวสิค" และวัฒนธรรมดนตรีในเวียนนาและในยุโรป

อาจารย์เจตนาเห็นว่าผู้เสพดนตรีควรจะได้มีโอกาสเล่นดนตรีด้วย ถึงแม้จะเล่นได้เพียงระดับ "ถู ๆ ไถ ๆ" ก็ให้พยายามเล่น แม้ไม่เก่งก็ไม่เป็นไร เพราะถ้าทุกคนได้มีโอกาสเล่นดนตรี ก็จะสามารถพัฒนารสนิยมในการฟังดนตรีให้ดีขึ้นด้วย ด้วยเหตุนี้เอง อาจารย์จึงพยายามเรียกร้องให้คนไทยนับตั้งแต่เด็กเป็นต้นไปเล่นดนตรีให้มากที่สุด ในการบรรยายที่สถาบันเกอเธ่ เมื่อ 5 สิงหาคม 2538 อาจารย์กล่าวไว้ว่า

> "ที่ผมพยายามต่อสู้มาตลอดก็คือให้คนได้เล่นดนตรีให้มากที่สุดเท่าที่จะทำได้ เครื่องดนตรีอะไรที่ถูกที่สุดก็เล่นไป เช่น รณรงค์ให้นักเรียนเล่นขลุ่ยทั่วประเทศ อย่างเช่นที่ฟิลิปปินส์มีนโยบายชัดเจนว่า นักเรียนทุกคนตั้งแต่ชั้นประถมต้องเล่นเครื่องดนตรี 1 ชิ้น"
>
> ดูบทบรรยาย 2.2.2 : "ความหฤหรรษ์ของดนตรีคลาสสิก"

3. สรุป

จากการศึกษาผลงานวิจารณ์ดนตรีคลาสสิกตะวันตกของ ศาสตราจารย์ ดร.เจตนา นาควัชระ ทั้งที่เป็นบทความที่ลงเผยแพร่ในหนังสือพิมพ์รายสัปดาห์และวารสารรายเดือนรวม 17 เรื่อง และทั้งที่เป็นบทบรรยายสำหรับผู้ฟังทั่วไปที่สถาบันเกอเธ่ กรุงเทพฯ รวม 13 ครั้งนั้น เห็นได้ว่า อาจารย์เจตนาได้ทำหน้าที่ของ "ผู้รักสมัครเล่น" ที่เข้ามาวิเคราะห์วิจารณ์ความเคลื่อนไหวเกี่ยวกับการแสดงดนตรีคลาสสิกในเมืองไทยอย่างจริงจังและต่อเนื่อง แบบที่ยังไม่เคยมี "มืออาชีพ" ผู้ใดในเมืองไทยทำมาก่อน บทวิจารณ์และบทบรรยายเกี่ยวกับดนตรีคลาสสิกของอาจารย์เจตนามุ่งกระตุ้นและปลุกเร้าความสนใจในกลุ่มประชาคม "ผู้รักดนตรี" เพื่อสร้างและขยายกลุ่มผู้รักสมัครเล่นให้กว้างขวางเพิ่มขึ้นทั้งปริมาณและคุณภาพ ผู้วิจัยเชื่อว่าอุดมการณ์ประการหนึ่งของอาจารย์เจตนาในการเขียนบทวิจารณ์และบรรยายเกี่ยวกับดนตรีคลาสสิกก็คือการสร้าง "วัฒนธรรมการวิจารณ์" ให้แข็งแกร่งขึ้นในสังคมไทย เพื่อจะได้เป็นอำนาจในการกำหนดคุณภาพของการแสดงและการสร้างสรรค์ผลงานด้านดนตรี โดยที่ผู้ฟังดนตรีจะไม่ต้องตกเป็นทาสของการโฆษณาชวนเชื่อในทุกรูปแบบ

ในส่วนที่เกี่ยวกับบทวิจารณ์ของอาจารย์เจตนาเกี่ยวกับการแสดงดนตรีคลาสสิกของไทยและของต่างประเทศนั้น นับได้ว่าเป็นผลงานที่เป็นแบบอย่างอันดียิ่งสำหรับนักวิจารณ์ดนตรีคลาสสิกรุ่นใหม่ๆ ที่คิดจะหันมาจับงานด้านนี้ เห็นได้ว่าอาจารย์ได้ให้ความสนใจต่อทุกๆ ฝ่ายและทุก ๆ องค์ประกอบที่เกี่ยวข้องกับการแสดงดนตรี ซึ่งนักวิจารณ์อื่น ๆ อาจจะยังไม่มองกว้างและลึกเท่ากับอาจารย์ ไม่ว่าจะเป็นเรื่องของการบริหารวงดนตรี การจัดการในการแสดง คุณภาพของสถานที่แสดง การเลือกสรรคีตนิพนธ์ ตลอดไปจนถึงสัมพันธภาพขององค์ประกอบแห่งไตรลักษณ์ทางคีตศิลป์ อันได้แก่ ผู้ประพันธ์เพลง นักดนตรีผู้แสดงผลงาน และผู้ฟัง ซึ่งทั้งหมดนี้ทำให้เราได้เห็นภาพรวมในวงกว้าง และได้เห็น "ทางไปสู่วัฒนธรรมแห่งการวิจารณ์" ที่นักวิจารณ์ดนตรีรุ่นใหม่น่าจะดำเนินรอยตาม เพื่อการพัฒนาการวิจารณ์ดนตรีในประเทศไทย

ความเป็น "ผู้มีใจรักสมัครเล่น" ของอาจารย์เป็นตัวอย่างอันดีที่แสดงความหมายที่ประเสริฐที่สุดของคำนี้ได้เป็นอย่างดี อาจารย์เจตนาไม่ใช่ "มืออาชีพ" หรือผู้ที่ร่ำเรียนมาทางดนตรีโดยตรง แต่ความมีใจสวามิภักดิ์ต่องานทางด้านดนตรีที่เกิดขึ้นเอง และจากการปลูกฝังทางครอบครัว รวมกับความใฝ่รู้ในศิลปะหลากหลายสาขาของอาจารย์เจตนา ทำให้อาจารย์วิจารณ์ดนตรีคลาสสิกได้อย่างลึกซึ้งจนทำให้หลายท่านเข้าใจผิดว่าอาจารย์เป็น "มืออาชีพ" ทางดนตรี จากการสัมภาษณ์เมื่อวันที่ 1 ก.พ. 2541 ผู้วิจัยได้ทราบว่าเหตุที่ทำให้อาจารย์สามารถเข้าใจถึงแง่มุมมองการบรรเลงได้อย่างลึกซึ้งก็เนื่องมาจากความเป็นนักดนตรีสมัครเล่นนั่นเอง การเล่นดนตรีที่เริ่มจากระดับ "ถู ๆ ไถ ๆ" ตั้งแต่สมัยเป็นนักเรียนมัธยมโดยเป็นการฝึกหัดเล่นด้วยตนเอง (self-taught) เสียเป็นส่วนใหญ่ จนกระทั่งพัฒนาไปจนถึงการได้เล่นอยู่ในวงสมัครเล่นของมหาวิทยาลัยเคมบริดจ์ในเวลาต่อมา (และได้มีโอกาสบรรเลงซิมโฟนีหมายเลข 5 ของเบโธเฟ่นด้วย) อาจารย์เน้นว่า **"ในด้านคุณภาพของการบรรเลงคงไม่อาจเทียบเท่าพวกมืออาชีพได้** อาจบรรเลงได้เพียงในระดับผิด ๆ ถูก ๆ **แต่ที่สำคัญเหนือสิ่งอื่นใดนั่นคือการได้แสดงออกถึงสปิริตอันสูงส่งของพวกมีใจรักสมัครเล่นที่ได้มีโอกาสร่วมกันแสดงผลงาน"** ซึ่งก็คงจะตรงกับภาษาเยอรมันคำหนึ่งที่อาจารย์เจตนาได้ถูดถึงอยู่เสมอ ๆ คือคำว่า "musizieren" ซึ่งอาจารย์กล่าวว่ายากที่จะอธิบายถึงความหมายได้หมด แต่พอจะแปลเป็นภาษาไทยคร่าว ๆ ได้ว่า "จงมาเล่นดนตรีด้วยกันเถิด" อาจารย์กล่าวด้วยว่าประโยชน์อันมหาศาลของความเป็นนักดนตรีสมัครเล่นของอาจารย์อย่างหนึ่งก็คือ "ทำให้เรารู้จักวงจากข้างใน" (ดูบทที่ 5)

แนวคิดอันสำคัญอีกประการหนึ่งของอาจารย์เจตนาเกี่ยวกับดนตรีคลาสสิกก็คือ ดนตรีคลาสสิกและศิลปวัฒนธรรมที่ดี ๆ นั้น เป็นสมบัติของประชาชนทุกระดับทุกชนชั้น ไม่ใช่เฉพาะชนชั้นสูงหรือคนที่มีฐานะดีเท่านั้น อาจารย์ได้พยายามรณรงค์ชี้แจงเพื่อให้ประชาชนทั่วไป รวมทั้งนักเรียนนักศึกษาได้มีโอกาสชื่นชมกับดนตรีคลาสสิกและงานศิลปะดี ๆ อย่างเท่าเทียมกัน ในทัศนะของผู้วิจัย การที่อาจารย์เจตนาคำนึงถึงประชาชนและผู้ด้อยโอกาสนั้นส่วนหนึ่งน่าจะมาจากประสบการณ์ส่วนตัวของอาจารย์ที่ได้มีโอกาสสัมผัสกับวัฒนธรรมพื้นบ้านและภูมิปัญญาไทยมาตั้งแต่เด็ก ได้มีโอกาสชมลิเก ลำตัด การแสดงพื้นบ้าน ตลอดจนการละเล่นในงานวัด อันเป็นวิถีชีวิตพื้นบ้านแบบไทย ๆ จึงทำให้อาจารย์ไม่เคยลืมที่จะคิดถึงชาวบ้าน คิดถึงประชาชน และเมื่ออาจารย์ได้ศึกษาถึงวิถีชีวิตและวัฒนธรรมของชาวตะวันตกแล้วก็ยิ่งแน่ใจว่า ประชาชนและภูมิปัญญาท้องถิ่นของชาวบ้านนั่นเองเป็นขุมทรัพย์ทางปัญญาอันมีค่ามหาศาล และที่สำคัญก็คือเป็น "ราก" ของศิลปวัฒนธรรมดีๆทั้งหลายของโลก อาจารย์เจตนาจึงมักจะย้ำอยู่เสมอว่า "อย่าทอดทิ้งประชาชน!" (อันเป็นคำที่มีความหมายทั้งกว้างขวางและลึกซึ้ง ซึ่งต้องพิจารณาให้ดี)

ข้อโต้แย้งบางประการที่ผู้เขียนจะขอเสนอความคิดเห็นและอภิปรายไว้ ณ ที่นี้ก็คือ ความเป็นอัตวิสัยบางประการของอาจารย์เจตนา ซึ่งอาจถือได้ว่าเป็นสิ่งปกติธรรมดาสำหรับนักวิจารณ์ทุกคน ที่เห็นได้ชัดก็คือ ความมีใจสวามิภักดิ์ในผลงานดนตรีของบราห์มส์อย่างสูง

และสูงมากจนกระทั่ง "เกือบจะ" เป็นปฏิปักษ์ต่องานดนตรีของไชคอฟสกี ในทัศนะของผู้วิจัยเห็นว่าทั้งสองท่านนี้มีศักดิ์ศรีในฐานะของความเป็นคีตกวีโดยเท่าเทียมกัน แต่อาจจะแตกต่างกันในแนวทางและความคิด (มีเรื่องเล่ากันว่าความแตกต่างในด้านแนวคิดทางดนตรีของบราห์มส์และ ไชคอฟสกีนั้นมีมากจนกระทั่งคีตกวีสองท่านนี้คุยกันไม่รู้เรื่อง) เนื่องจากอาจารย์เจตนาได้กล่าวถึงข้อดีและคุณสมบัติเด่นๆในด้านปรัชญาความคิดของบราห์มส์และข้อด้อยในงานดนตรีของไชคอฟสกีมามากแล้ว ในที่นี้ผู้วิจัยจึงจะขอเสนอข้อได้เปรียบบางประการในทางดนตรีของไชคอฟสกีบ้าง โดยจะขอสรุปเปรียบเทียบถึงดนตรีของบราห์มส์และไชคอฟสกีดังนี้

1. ดนตรีของไชคอฟสกีเน้นถึงการแสดงออกอย่างตรงไปตรงมาและเปิดเผยถึงความรู้สึก ในขณะที่บราห์มส์จะเน้นถึงรูปแบบอันเคร่งครัดและความมีระเบียบในการจัดลำดับความคิด

2. ดนตรีของไชคอฟสกีมีความโดดเด่นกว่าบราห์มส์ในด้านการจำแนกเสียงสำหรับวงออร์เคสตรา (orchestration) ไชคอฟสกีดูจะเป็นผู้ชำนาญกว่าบราห์มส์ในการกำหนดบทบาทการบรรเลงของเครื่องดนตรีชนิดต่าง ๆ ในวงออร์เคสตรา สามารถใช้เครื่องดนตรีให้เกิดสีสัน (tone color) ได้อย่างหลากหลายกว่าบราห์มส์

3. ผลงานดนตรีของบราห์มส์มีความโดดเด่นในเรื่องของการใช้การประสานเสียง (harmony) ที่งดงามกลมกลืน อันเป็นคุณสมบัติเด่นที่ส่งผลให้ดนตรีของบราห์มส์ ฟังดูแล้วรู้สึกถึงความมีรสนิยมอันดี งดงาม ประณีตเรียบร้อย

4. ผลงานการประพันธ์ดนตรีประกอบการแสดง (stage work) นั้น ไชคอฟสกีประพันธ์เอาไว้หลากหลายกว่าบราห์มส์ ไม่ว่าจะเป็นดนตรีประกอบบัลเลต์ (ballet music) ดนตรีประกอบละคร (incidental music) และอุปรากร (opera) ซึ่งถือเป็นสุดยอดของดนตรีคลาสสิก ผลงานดนตรีเหล่านี้บราห์มส์ไม่เคยประพันธ์ไว้เลย ในขณะที่ไชคอฟสกีประพันธ์ไว้ครบถ้วน

ผู้วิจัยคิดว่าแม้ผลงานดนตรีของไชคอฟสกีที่เน้นในด้านอารมณ์ความรู้สึกจะอ่อนในด้านเนื้อหาทางปรัชญาความคิด แต่ก็ใช่ว่าจะไร้คุณค่าในทางคีตศิลป์ เพราะหากเป็นดนตรีที่ยังถือได้ว่าทรงคุณค่าในทางจรรโลงใจผู้ฟังมากมาย จึงน่าจะมีการใช้เกณฑ์วัดคุณภาพที่แตกต่างจากดนตรีของบราห์มส์หรือของสำนักออสเตรีย-เยอรมันที่เน้นถึงคุณค่าทางปรัชญา ผู้วิจัยยังเชื่อว่า การตีความผลงานดนตรีของไชคอฟสกีนั้น ไม่น่าจะเน้นในเรื่องการควบคุมอารมณ์ในการแสดงออกแบบดนตรีของบราห์มส์ โดยเฉพาะผลงานซิมโฟนี ดนตรีที่มุ่งแสดงความรู้สึกและพลังอารมณ์ที่ค่อนข้างแรงแบบไชคอฟสกีจึงน่าจะได้รับการตีความอีกแบบหนึ่งซึ่งอาจแตกต่างจากการตีความดนตรีของบราห์มส์

ในท้ายที่สุดผู้วิจัยขอประมวลหลักการและแนวคิดเกี่ยวกับดนตรีคลาสสิกของอาจารย์เจตนาไว้คร่าว ๆ ดังนี้

1. เซมเบอร์มิวสิคคือรากฐานของวัฒนธรรมดนตรีคลาสสิกตะวันตก อย่าหลงใหลดนตรีคลาสสิกเพียงเพราะเป็นการบรรเลงด้วยวงออร์เคสตราใหญ่ ๆ นับร้อยชิ้นที่มีเสียง

กระหึ่ม ๆ เท่านั้น แต่ให้วิเคราะห์ถึง "เนื้อหา" และ "แก่นแท้" ของดนตรีให้ออก วัฒนธรรมดนตรีคลาสสิกตะวันตกนั้นเริ่มต้นที่เชมเบอร์มิวสิคอันเป็นดนตรีของครอบครัวและชุมชน เชมเบอร์มิวสิคนั้นแม้ว่าจะเป็นการบรรเลงดนตรีวงเล็ก ๆ เพียงไม่กี่ชิ้น แต่ความเข้มข้นของเนื้อหาดนตรีก็ไม่ได้มีอะไรที่แตกต่างจากวงออร์เคสตราวงใหญ่ แม้แต่เพลงร้องเยอรมัน (German Lied) ก็มีเนื้อหาทางดนตรีที่กว้างขวางหลากหลายตั้งแต่เนื้อหาที่เป็นปรัชญาขั้นสูง จนกระทั่งเนื้อหาที่เรียบง่ายแบบชาวบ้านหรือบทเพลงสดริงควอเท็ทบทท้าย ๆ ของเบโธเฟน ก็พัฒนาเนื้อหาดนตรีไปสู่ความเข้มข้นทางปรัชญาความคิด ซึ่งในเรื่องนี้ต้องตระหนักให้ดีว่า เชมเบอร์มิวสิคแม้จะเป็นดนตรีเล็กแต่ก็เป็นรากฐานของดนตรีคลาสสิกที่มีเนื้อหาทางดนตรีที่หลากหลาย ทั้งเรียบง่ายและสูงด้วยปรัชญาความคิดและเป็นดนตรีที่สร้างสัมพันธภาพในหมู่ผู้รักดนตรีได้เป็นอย่างดี

2. ควรพยายาม "สร้าง" และ "รักษา" สภาพประชาคมดนตรีผู้รักสมัครเล่นให้กว้างขวางด้วยการหันมาเล่นดนตรีสู่กันฟังในหมู่เพื่อนฝูงมิตรสหายกันเอง (แบบเชมเบอร์มิวสิค) แม้ว่ามาตรฐานการบรรเลงอาจจะไม่ทัดเทียม "มืออาชีพ" ก็ไม่เป็นไร การหัดร้องและเล่นดนตรีให้เป็นนั้นจะสามารถนำพาไปสู่สภาวะอุดมคติที่เราเข้าไปสัมผัสและชื่นชมดนตรีได้จริง ๆ ไม่ใช่เพียงแต่ฟังดนตรีจากเทป จากแผ่นเสียงเป็นหลัก ซึ่งทำให้ขาดสายสัมพันธ์ระหว่างผู้เล่นกับผู้ฟัง ดังที่อาจารย์เจตนามักจะกล่าวถึงคำเยอรมันว่า "musizieren" ที่พอจะแปลเป็นไทยได้ว่า "จงมาเล่นดนตรีกันเถิด"

3. เทคโนโลยีเป็นสิ่งที่มีทั้งคุณและโทษต่อมรดกทางดีตศิลป์ ควรวิเคราะห์แยกแยะให้ออก อาจารย์เจตนามิได้ปฏิเสธคุณค่าของเทคโนโลยีทั้งหมด แต่ให้นำเทคโนโลยีมาใช้ให้อยู่ในขอบเขต ในประเด็นนี้ ผู้วิจัยคิดว่าอาจารย์เจตนาได้ชี้ให้เห็นถึงความสัมพันธ์ระหว่างเทคโนโลยีที่มีผลกระทบต่อคุริยางคศิลป์อย่างเด่นชัดที่สุดเมื่ออาจารย์กล่าวถึงแฮร์แบร์ต ฟอน คารายาน และมิโดริ ในกรณีของคารายาน วาทยกรของวงเบอร์ลินฟิลฮาร์โมนิค นั้น อาจารย์เห็นว่าอุตสาหกรรมการบันทึกเสียงเพลงคลาสสิกที่คารายานได้ทำไว้มากมายกว่าศิลปินสายดนตรีคลาสสิกผู้ใดในโลกนั้น ได้สร้างคุณประโยชน์ในแง่ที่ว่า ทำให้ผู้คนทั่วโลกที่ไม่มีโอกาสฟังของจริง ได้มีโอกาสรู้จักบทเพลงเหล่านั้นจากแผ่นเสียง แต่ก็ทำให้ผู้คนทั้งหลายพอใจอยู่แค่การ "กดปุ่ม" เพื่อฟังอย่างเดียว จนลืมสภาวะที่แท้จริงของวัฒนธรรมดนตรีอันดีที่ผู้ฟังเองก็ควรจะหัดร้องและเล่นดนตรีเองด้วย นอกจากนี้เทคโนโลยีในการทำ "มิวสิควีดิโอ" ดนตรีคลาสสิกก็ทำให้ผู้ชมหลงใหลไปกับวาทยกรรูปงามที่ร่ายรำอำนวยเพลงมากกว่าคุณค่าของดนตรีและคีตกวี

ในกรณีของมิโดริ นักไวโอลินสาวชาวญี่ปุ่น และบรรดา "เด็กอัจฉริยะ" ทั้งหลายนั้นก็ถูกอุตสาหกรรมและเทคโนโลยีจับอัดเสียงและส่งออกตระเวนแสดง จนกระทั่งไม่มีเวลาฝึกฝนนั่งคิด นั่งเรียน เพื่อพัฒนาวุฒิภาวะทางดนตรีให้เติบโตขึ้นตามวัย อาจารย์เจตนาชี้ว่าเทคนิคในการเล่นดนตรีมีไว้เพื่อให้เข้าถึงเพลงได้อย่างลึกซึ้ง เทคนิคไม่ใช่มีไว้เพียงเพื่อโอ้อวดความเก่งของผู้เล่น ศิลปินรุ่นใหม่ ๆ มักเข้าใจผิด มุ่งแต่จะแสดงออกซึ่งเทคนิคที่น่าทึ่งและผู้ฟังก็ลุ่มหลงกับเทคนิค "ไฟแลบ" เหล่านั้น ทั้งผู้เล่นและผู้ฟังในยุคนี้จึงพากันละเลยความสำคัญของ

การตีความ (Interpretation) เพื่อให้เข้าถึงเนื้อหาและปรัชญาอันเป็นแก่นแท้ของดนตรี อันเป็นจิตวิญญาณของผู้ประพันธ์ดนตรีซึ่งต้องการสื่อกับผู้ฟัง ในทัศนะของอาจารย์เจตนานั้น ดุริยางคศิลป์สุดยอดด้วยเนื้อหาปรัชญาทางความคิด จึงไม่ควรประเมินดนตรีด้วยลักษณะภายนอกเท่านั้น

หากจะถามว่า ผลงานทางด้านงานเขียนและการบรรยายทางดนตรีคลาสสิกของอาจารย์เจตนาส่งผลกระทบต่อสังคมส่วนรวมหรือไม่อย่างไร ผู้วิจัยคงไม่สามารถตอบคำถามนี้ได้โดยตรง แต่โดยส่วนตัวแล้วแม้ว่าผู้วิจัยไม่มีโอกาสที่จะร่ำเรียนกับอาจารย์เจตนาอย่างเป็นทางการ และไม่อาจแอบอ้างว่าเป็นลูกศิษย์ของอาจารย์เจตนาได้ แต่ก็ต้องยอมรับว่างานเขียนและงานบรรยายทางดนตรีทั้งหมดของอาจารย์ที่ผู้วิจัยได้เฝ้าติดตามมาตลอดนั้น ได้ส่งอิทธิพลต่อความคิดและแนวทางการทำงานของผู้วิจัยอย่างมาก ผลงานของอาจารย์เจตนาช่วยให้ผู้วิจัยสามารถเรียบเรียบความคิดอย่างมีระบบ ระเบียบ มีเหตุผล และ "หลักการ" มากขึ้น แม้จะมีความเห็นไม่ตรงกับอาจารย์อยู่บ้าง แต่ก็ไม่ใช่เรื่องใหญ่ เพราะอาจารย์เจตนาเองก็ประสงค์จะให้มีการนำความคิดของอาจารย์ไป "คิดต่อ" แม้จะเป็นการขัดแย้งก็ไม่เป็นไร หากมีเหตุผลและข้อมูลเพียงพอที่นำมาชี้แจงอธิบายได้

เห็นได้ว่าอาจารย์เจตนาได้ทำหน้าที่ให้การศึกษาเรื่องดนตรีคลาสสิกแก่ประชาชน กระตุ้นให้ผู้อ่าน ผู้ฟัง เกิดวิจารณญาณจนสามารถวิเคราะห์ถกเถียงโต้แย้งกันด้วยเหตุผล โดยหวังจะให้วงการดนตรีคลาสสิก (ตลอดไปจนถึงดนตรีชนิดอื่น) มีความเข้มแข็งทางภูมิปัญญา ประชาชนผู้เสพดนตรีจะได้ไม่ถูกชักจูงโดยกระแสข่าวหรือข้อมูลใด ๆ ที่พ่อค้านักธุรกิจหรือ "วาณิชผู้ไร้วัฒนธรรม" สร้างขึ้นมาหลอกลวงโดยง่าย หากประชาชนติดตามข้อเขียน บทบรรยายของอาจารย์เจตนาอย่างต่อเนื่อง จริงจัง รู้จักค้นคว้าหาข้อมูล และใช้วิจารณญาณอย่างรอบด้าน สังคมและแวดวงดนตรีก็น่าจะมีพลังเข้มแข็งขึ้น ด้วยเหตุนี้ผู้วิจัยจึงตั้งชื่อบทวิเคราะห์บทนี้ว่า "ศ.ดร.เจตนา นาควัชระ ผู้รักสมัครเล่นทางดนตรีคลาสสิกเพื่อประชาชนและสังคม"

แม้ว่าผู้วิจัยจะทำหน้าที่วิเคราะห์ผลงานของอาจารย์เจตนาในด้านของดนตรีคลาสสิกตะวันตก แต่คงจะไม่ผิดนักหากจะขอปิดท้ายการวิเคราะห์ด้วยทัศนะของอาจารย์เกี่ยวกับดนตรีของสุนทราภรณ์ เพราะเป็นการชี้ให้เห็นว่าอาจารย์ให้ความสำคัญต่อภูมิปัญญาไทยที่สามารถผสมผสานอิทธิพลดนตรีตะวันตกกับ "ราก" ของความเป็นไทยอย่างกลมกลืน ขอยกบทสัมภาษณ์อาจารย์มาเสนอดังนี้

> "...ยิ่งในยุคปัจจุบันอาจจะมีความจำเป็นที่จะต้องดึงสุนทราภรณ์ขึ้นมาวิเคราะห์ เพราะว่า ดนตรีประเภทบันเทิงเริงรมย์ของเราขณะนี้มีปัญหามาก [...] มันมีคุณค่าบางอย่างที่น่าสนใจในแง่ของการขอยืมสื่อต่างประเทศเข้ามาใช้ในการแสดงออกซึ่งความรู้สึกนึกคิดของคนไทย [...] ในด้านของเนื้อร้องนั้นโยงเข้าไปหาวรรณคดีไทยดั้งเดิม แล้วดึงรากจากของวรรณคดีไทยเข้ามา

แต่งใหม่โดยใช้ความไพเราะ เรียกว่ามีความทะเยอทะยานทางวรรณศิลป์ [...] **มันเข้ากับอุดมคติที่ผมคิดว่าจะรับอิทธิพลต่างประเทศ อย่างไรก็ตาม แต่ถ้ารากของเรายังเป็นรากของไทยอยู่ จะไปได้ไกล"**

ให้สัมภาษณ์ในปาจารยสาร. 18,2 (พฤษภาคม-มิถุนายน 2532) "ทำไมไม่คิดเรื่องการปฏิวัติทางศิลปะกันบ้าง" คอลัมน์คำบอกเล่าของสามัญชน (เน้นโดยผู้วิจัย)

3. บทวิเคราะห์งานวิจารณ์เกี่ยวกับดนตรีสุนทราภรณ์ ของศาสตราจารย์ ดร. เจตนา นาควัชระ

พรสรรค์ วัฒนางกูร

ความนำ : กรอบความคิด และแนวทางการศึกษาวิเคราะห์

เมื่อผู้วิจัยได้รับมอบหมายจากคณะวิจัยให้ทำการศึกษาวิเคราะห์และสังเคราะห์งานของ ศ.ดร.เจตนา ในส่วนที่เกี่ยวกับดนตรีสุนทราภรณ์ ซึ่งจัดได้ว่าเป็นดนตรีไทยสากลนั้น ไม่ค่อยจะแน่ใจว่า จะสามารถใช้ความรู้ด้านดนตรีศึกษาที่ได้ร่ำเรียนมาให้เป็นประโยชน์ได้มากน้อยเพียงใด แต่เมื่อได้ลงมือศึกษาวิเคราะห์ "ตัวงาน" จริงๆ แล้ว ก็รู้สึกเบาใจขึ้นเล็กน้อย เหตุผลที่สำคัญก็คือ งานวิจารณ์ของ ศ.ดร.เจตนา เกี่ยวกับ "สุนทราภรณ์" เป็นงานที่มีเนื้อหาขอบข่ายแน่นอน นับได้ว่าเป็นงานที่ "รู้จบ" คือเป็นบทความช่วงระหว่างปี พ.ศ.2526 - พ.ศ.2532 - พ.ศ. 2537 ประเด็นนี้ ผู้วิจัยจะได้ขยายความโดยละเอียดต่อไป

จากการศึกษาวิเคราะห์ตัวงานอย่างละเอียด ผู้วิจัยพบว่า อาจารย์เจตนาใช้ "วิธีการ" (methodology) ของวรรณคดีศึกษา จากมุมของ "ศาสตร์แห่งการตีความ" หรือ Hermeneutics เพื่อศึกษาดนตรี โดยเฉพาะในบทความแรก ๆ เป็นการนำวิธีการทางวรรณคดีศึกษา "เข้าจับ" ดนตรีสุนทราภรณ์อย่างเห็นได้ชัดเจน นอกจากนี้ ผู้วิจัยยังพบว่า อาจารย์เจตนาใช้วิธีการทางดนตรีศึกษา หรือ Musikwissenschaft ในภาษาเยอรมัน มาใช้ประกอบการวิเคราะห์วิจารณ์เพลงและ/หรือดนตรีของสุนทราภรณ์ด้วย โดยเฉพาะในบทความรุ่นหลัง คือ ตั้งแต่ พ.ศ.2531 - 2532 นั้น พบวิธีการทางดนตรีศึกษาที่โดดเด่นมาก ได้แก่ การพิจารณาความสัมพันธ์ระหว่างคำร้องและทำนอง (word and music หรือ text and melody) อันเป็นหลักการสำคัญที่สุดของการศึกษาดนตรีในยุโรปมาแต่เริ่มแรกที่มนุษย์สร้างคีตศิลป์ให้เป็นศาสตร์ขึ้นมา สิ่งที่เราไม่พบในงานวิจารณ์ดนตรีสุนทราภรณ์ของอาจารย์เจตนา ก็คือแนวทางการวิเคราะห์ดนตรีโดยใช้ทฤษฎีประสานเสียงและหลักการประพันธ์คีตนิพนธ์แบบสุดโต่งอย่างที่ใช้เรียนและสอนกันในหมู่ "ผู้เล่นดนตรีเป็น" และ "อ่านโน้ตออก" ในมหาวิทยาลัยต่างประเทศ ซึ่งถ้าใช้ทฤษฎีดนตรีในลักษณะดังกล่าว ย่อมหมายความว่า ทั้งผู้วิจารณ์และผู้อ่านงานวิจารณ์จะต้อง "เล่นดนตรีเป็น" และ "อ่านโน้ตออก" รวมทั้งรู้ทฤษฎีดนตรีอย่างดีด้วย อันเป็นสิ่งที่เป็นไปได้ยากและฝืนความจริง งานวิจารณ์เพลงสุนทราภรณ์ของอาจารย์เจตนา จึงค่อนข้างจะเป็นงานวิจารณ์ในลักษณะ music appreciation ซึ่งเหมาะอย่างยิ่งที่จะช่วยขยายขอบเขตความรู้ความคิดของคนส่วนใหญ่ที่เป็น "ผู้ฟัง" ในขณะเดียวกัน ก็เป็นประโยชน์อย่างสำคัญสำหรับผู้เล่น (ดนตรี) และผู้รู้วิชาการ

ผู้วิจัยใคร่ขอตั้งข้อสังเกตไว้ ณ ที่นี้ว่า "ความสนใจ" และ "รัก" ดนตรีของอาจารย์เจตนา ที่เป็นรากเหง้าแห่งวิญญาณของอาจารย์มาตั้งแต่เด็ก ได้ผลิดอกออกผลในเชิงวิชาการอย่างแท้จริงเป็นครั้งแรก ในงานวิจารณ์ดนตรีไทยสากลของสุนทราภรณ์ซึ่งก็เป็นเพลงที่

อาจารย์สารภาพว่า "ติด" มาตั้งแต่ 5-6 ขวบ และเป็นโรค "Suntharapornamania" มาตั้งแต่เด็ก[58] และจากงานวิจารณ์ดนตรีไทยสากลอันแสดงถึงรากฐานและจุดยืนอันมั่นคงที่จะ "ดำรง" และ "เผยแพร่" มรดกอันรุ่มรวยของวัฒนธรรมไทยออกไปในวงกว้างนี้เอง ที่เป็นต้นตอของความเข้าใจอย่างลึกซึ้งในแก่นของดนตรีและศิลปะไทยจนสามารถกลั่นกรองผสมผสานกับทฤษฎีหรือแนวคิดตะวันตกสร้างสรรค์เป็นของใหม่[59] และในระยะหลังอาจารย์ได้มีโอกาส และ "ตั้งใจ" ที่จะอุทิศเวลาให้กับดนตรีตะวันตกมากขึ้นจนเรียกได้ว่า อาจารย์เจตนาเริ่มหันมา "เล่น" ทางดนตรีตะวันตกด้วยใจรักอย่างแท้จริงตั้งแต่ปี พ.ศ.2537 ดังจะเห็นได้จากกิจกรรมในการแสดงปาฐกถาอย่างต่อเนื่อง เรื่องดนตรีคลาสสิกที่สถาบันเกอเธ่อมาจนถึงปัจจุบัน

ในการศึกษาวิเคราะห์งานของอาจารย์เจตนาเกี่ยวกับสุนทราภรณ์ครั้งนี้ ผู้วิจัยมีท่าทีที่แตกต่างจากอาจารย์เจตนาโดยสิ้นเชิงตรงที่ว่า ในขณะที่อาจารย์เป็นหนึ่งใน "ผู้ที่มีใจสวามิภักดิ์" ต่อศิลปินกลุ่ม "สุนทราภรณ์" อย่างแน่นแฟ้นเป็นทุนเดิมนั้น ผู้วิจัยชื่นชมเพลงของสุนทราภรณ์ไม่เท่าอาจารย์มาแต่เดิม อีกทั้งเมื่อยังเด็กอยู่ในช่วงเสี้ยวแห่ง "ยุคทองของสุนทราภรณ์" ก็ออกจะไม่ชอบสไตล์การร้องของนักร้องดัง ๆ ของสุนทราภรณ์หลายท่าน และด้วยเหตุผลบางประการผู้วิจัยไม่ค่อยจะเคลิบเคลิ้มไปกับ "เสียงดนตรี" ของวง "Big Band" สุนทราภรณ์เท่าใดนักด้วย กล่าวสั้น ๆ ก็คือ เมื่อผู้วิจัยอายุได้ 5-6 ขวบ ไม่ได้ "ติด" สุนทราภรณ์เหมือนอย่างที่เคย "ติดลิเก" ทางวิทยุ (เรื่องนางสิงห์ดำ) แต่สิ่งที่ไม่อาจปฏิเสธได้ก็คือ เพลงที่มีทำนองไพเราะ และมีเอกลักษณ์เฉพาะตัวหลายเพลงของสุนทราภรณ์ เช่น "รักเธอเสมอ" "วิมานนี้สีชมพู" "ชื่นชีวิต" "ขอให้เหมือนเดิม" ได้ซึมซาบเข้ามาโดยไม่รู้ตัว ทำให้จำทำนองและเนื้อร้อง สามารถร้องตามได้จนกระทั่งทุกวันนี้

การศึกษาวิเคราะห์งานวิจารณ์ของอาจารย์เจตนาเรื่องเพลงสุนทราภรณ์ซึ่งจะทำให้เรามองเห็นจุดยืนของอาจารย์ด้านดนตรีตลอดจนดนตรีไทยสากลโดยรวม รวมทั้งความเห็นของอาจารย์เกี่ยวกับสุนทราภรณ์ชัดเจนขึ้นนั้น ทำให้เราต้องตั้งคำถามว่า การที่สุนทราภรณ์ได้รับการยกย่องอย่างมากในยุคนี้จนเกิดคำใหม่ว่า "สุนทราภรณ์วิชาการ"[60] หรือ "สุนทราภรณ์ศึกษา"[61] เป็นสิ่งที่เกินเลยไปหรือไม่เพียงไร คำตอบสำหรับคำถามดังกล่าว ทำให้ผู้วิจัยจำเป็นจะต้องมอง "สุนทราภรณ์" ไม่เพียงเฉพาะ "สุนทราภรณ์ในช่วงเวลาปัจจุบัน" อันเป็นช่วงเวลาที่ผู้มีใจสวามิภักดิ์ต่อสุนทราภรณ์ทั้งหลายได้กลั่นกรองเอาลักษณะเด่นและพิเศษของเพลงสุนทราภรณ์ออกมาให้เราได้พิจารณาอย่างชัดเจน แต่เราควรจะต้องย้อนมองดู "สุนทราภรณ์ในอดีต" ในบริบทของโลกดนตรีเมืองไทย และในกระแสดนตรีของยุคนั้นด้วย

ด้วยเหตุผลดังกล่าว ผู้วิจัยจึงจะไม่ศึกษาวิเคราะห์บทวิจารณ์ของอาจารย์เจตนาเกี่ยวกับสุนทราภรณ์ในฐานะปรากฏการณ์เดี่ยว แต่จะศึกษาในบริบทของวัฒนธรรมโดยเชื่อมโยงผลงานของสุนทราภรณ์เข้ากับปรากฏการณ์ดนตรีในแวดวงที่กว้างขวางขึ้น

2. การศึกษาเชิงวิเคราะห์ผลงานบทความดนตรีและเพลงสุนทราภรณ์ของศาสตราจารย์ ดร.เจตนา นาควัชระ

ผลงานของศาสตราจารย์ ดร.เจตนา นาควัชระ ในส่วนที่เกี่ยวกับดนตรีสุนทราภรณ์และดนตรีไทยสากล (จนถึงวันที่ 20 กย. 40) มีทั้งสิ้น 8 บทความ (ดูบรรณานุกรมท้ายเล่ม) โดยผู้วิจัยแบ่งเนื้อหาของบทวิเคราะห์เป็น 3 ส่วนดังนี้

1. ความนำ-กรอบความคิด และแนวทางการศึกษาวิเคราะห์ ได้แก่ การศึกษาบทวิจารณ์ในบริบทของสังคมและวัฒนธรรม

2. การศึกษาเชิงวิเคราะห์เรื่องผลงานวิจารณ์ดนตรีและเพลงสุนทราภรณ์ ให้เห็นพัฒนาการของจุดยืนและแนวทางวิเคราะห์วิจารณ์ของอาจารย์เจตนาตลอดจน วิธีการ หรือ เครื่องมือ ที่อาจารย์ใช้ "จับ" งานดนตรี ทั้งนี้ผู้วิจัยได้วิเคราะห์และพบแนวคิดหลักสำคัญ 4 ประเด็นจากผลงานวิจารณ์ดนตรีสุนทราภรณ์ ระหว่างปี 2526-2537 ดังนี้

2.1 วิวัฒนาการในงานวิจารณ์ดนตรีของอาจารย์เจตนา และดนตรีไทยสากล "สุนทราภรณ์"ในฐานะวัฒนธรรมไทยและตัวประสานวัฒนธรรมตะวันตกเข้ากับวัฒนธรรมไทย

2.2 นิยามของ "เพลงไทยสากล"

2.3 ปัญหาเรื่องการตีความ – การนำวิธีการทางวรรณคดีศึกษามาใช้วิจารณ์ดนตรีสุนทราภรณ์

2.4 ความประสานสัมพันธ์ระหว่างคีตศิลป์และวรรณศิลป์ -"เพลงไทยสากล" ในฐานะประเภทของศิลปะแขนงใหม่

3. ข้อคิดเกี่ยวกับการวิจารณ์ดนตรี

3.1 ผลงานส่วนนี้จะเป็นส่วนที่สังเคราะห์งานวิจารณ์ของอาจารย์เจตนาจากมุมมองของผู้วิจัย ซึ่งมีเนื้อหาครอบคลุมประเด็นเรื่อง การนำวิธีการของวรรณคดีศึกษา (การตีความตัวบท) ได้แก่ มุมมองจาก "ศาสตร์แห่งการตีความ" (hermeneutics) มาใช้ในงานวิจารณ์ดนตรีของสุนทราภรณ์ ซึ่งเป็น "ดนตรีสำหรับฟังและดนตรีสำหรับลีลาศ" ในช่วงเวลากำเนิดวงดนตรี กระแสดนตรีโลก และกระแสดนตรีไทย เมื่อ 50 ปีก่อน

3.2 ท้ายเรื่อง

ปฏิสัมพันธ์เชิงปฏิบัติระหว่างอาจารย์เจตนา กับ "สุนทราภรณ์" ครั้งล่าสุด เห็นจะเป็นการที่อาจารย์ร่วมวงเล่นไวโอลินกับคณะดนตรีสุนทราภรณ์ และร่วมร้องเพลงกับนักร้องชื่อดังของสุนทราภรณ์ที่หอประชุมคณะอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร ณ พระราชวังสนามจันทร์ เมื่อคืนวันพุธที่ 6 สิงหาคม 2540 ในโอกาสงานเกษียณอายุราชการของอาจารย์เองและอาจารย์ร่วมมหาวิทยาลัยอีกสองท่าน นับเป็นการเปลี่ยนบทบาทจากผู้วิจารณ์ที่อยู่ "วงนอก"

มาเป็นผู้ที่อยู่ "วงใน" และมีส่วนร่วมในการเสนอเพลงสุนทราภรณ์ แม้จะเป็นเนื่องในวาระพิเศษก็ตาม

2.1 **วิวัฒนาการในงานวิจารณ์ดนตรีของอาจารย์เจตนา และดนตรีไทยสากล "สุนทราภรณ์"ในฐานะวัฒนธรรมไทยและตัวประสานวัฒนธรรมตะวันตกเข้ากับวัฒนธรรมไทย** (บทความรุ่นปี พ.ศ. 2526 - 2527 และ 2531)

ในงานเขียนเรื่อง "สุนทราภรณ์" ของอาจารย์เจตนา เราสามารถเห็น "วิวัฒนาการด้านการวิจารณ์ดนตรี" ตลอดจนพอจะสังเกตวิธีการที่อาจารย์ใช้ "จับ" และ "อธิบาย" ดนตรีสุนทราภรณ์และดนตรีไทยสากลได้ค่อนข้างชัดเจน นั่นคือ ในกลุ่มของบทความช่วงแรก พ.ศ. 2526-2527 ผู้วิจัยพบว่าอาจารย์เจตนายังมิได้ใช้ความรู้ทางดนตรีเพื่อมาอธิบายลักษณะดนตรีสุนทราภรณ์หรือวิเคราะห์เพลงสุนทราภรณ์อย่างเต็มที่ แต่อาจารย์เจตนาได้นำวิธีการวิเคราะห์วรรณคดีจากวรรณคดีศึกษา ได้แก่ ศาสตร์แห่งการตีความ (hermeneutics) มาใช้วิเคราะห์และตีความปรากฏการณ์ดนตรีไทยสากลของสุนทราภรณ์อย่างชัดเจนเต็มรูปแบบ

อย่างไรก็ดี ลักษณะการวิจารณ์ดนตรีดังกล่าวได้เปลี่ยนแปลงไปอย่างเห็นได้ชัดในบทความช่วงหลัง (2531-2532 และ 2537) ผู้วิจัยได้พบความหลากหลายของการตีความทางดนตรีอย่างพิสดารเพิ่มมากขึ้น โดยเฉพาะในบทวิจารณ์เกี่ยวกับวิธีการร้องเพลงไทยสากลของนักร้องหลายคน อาจารย์เจตนาได้วิเคราะห์ให้ผู้อ่านเห็นท่วงทำ จังหวะ และวิธีร้องโดยใช้ความรู้ทางทฤษฎีดนตรี และที่โดดเด่นยิ่งไปกว่านั้นก็คือ อาจารย์เจตนาได้นำวิธีการของศาสตร์แห่งการตีความที่ใช้วิเคราะห์ตัวบทวรรณคดีมาช่วยตีความทางดนตรี ได้แก่ ประสานสัมพันธ์อันแน่นแฟ้นระหว่าง "เนื้อร้อง" (word) และ "ทำนอง" (music) หรือ tune ซึ่งที่จริงก็คือ การประสานสัมพันธ์ระหว่าง "วรรณศิลป์" และ "คีตศิลป์" นั่นเอง

ตั้งแต่ในผลงานชิ้นแรกที่ว่าด้วยดนตรีไทยสากล คือ *"ว่าด้วยเพลงไทยสากล : ข้อคิดจาก "วันรำลึกถึงบรมครูผู้ให้กำเนิดวัฒนธรรมดนตรีไทยสากล"* (2526) จนถึงบทความภาษาอังกฤษ "*The Thai Popular Song and Its Literary Lineage*" (1989/2532) อาจารย์เจตนาได้แสดง**จุดยืนที่มั่นคงทางวัฒนธรรม** ที่จะให้ความหลากหลายของวรรณศิลป์ คีตศิลป์ รวมทั้งศิลปะแขนงอื่น ๆ เป็นเครื่องมือที่จะเชื่อมวัฒนธรรมตะวันตกกับวัฒนธรรมไทยเข้าด้วยกัน โดยใช้วัฒนธรรมหรือแนวคิดตะวันตกที่เราได้สัมผัสและศึกษาได้ทั้งในวรรณคดีและดนตรีไทยสากลเป็นเครื่อง **"สะท้อน" หรือเป็น "สะพานเชื่อมโยงสู่รากเหง้า" แห่งความเป็นไทย**ของตนเองในลักษณะสร้างสรรค์เป็นตัวของตัวเอง อาจารย์เจตนาชี้ให้เราตระหนักว่า "...ความไพเราะของทำนองเพลงไทยสากลเป็นจำนวนไม่น้อย คือ มรดกที่คีตกวีได้รับสืบทอดมาจากดนตรีไทยเดิมนั่นเอง ในกรณีของครูเอื้อนั้น...เพลงไทยแปลงของท่านก็เป็นประจักษ์พยานดีอยู่แล้วว่า ท่านสามารถที่จะประสานอัจฉริยภาพของตะวันตกกับตะวันออกเข้าด้วยกันได้อย่างไร..."[62] ตัวอย่างที่ยกมาประกอบให้เห็นชัด มิใช่เป็นเพียงประเภทของดนตรี คือเพลงจังหวะแทงโก้ที่ครูเอื้อแต่งให้วินัย จุลละบุษปะเป็นผู้ขับร้องเท่านั้น แต่ยังมี "วิธีการร้องเพลงเอื้อนและทอด

เสียงแบบไทย" ซึ่งผสานกันได้อย่างกลมกลืนกับ "จังหวะที่เฉียบคมของตะวันตก" อีกด้วย ที่ชัดเจนก็คือ อาจารย์เจตนาได้เล็งเห็นถึงคุณูปการอันยิ่งใหญ่ของ "เอื้อ สุนทรสนานและเพื่อนร่วมงานของเขาในคณะสุนทราภรณ์ที่มีต่อดนตรีไทยสากล" แม้ว่าในขณะนั้น "เราอาจจะยังมิได้มีการวิเคราะห์วิวัฒนาการของดนตรีไทยสากลด้วยหลักวิชาการที่เป็นระบบ"[63] ก็ตาม

อาจกล่าวได้ว่า เนื้อหาของบทความ *"ว่าด้วยเพลงไทยสากล : ข้อคิดจาก 'วันรำลึกถึงบรมครูผู้ให้กำเนิดวัฒนธรรมดนตรีไทยสากล"* (2526) มิได้จำกัดอยู่เพียงเป็นการชื่นชมคณะผู้จัดงานวันรำลึกถึงครูดนตรีผู้ให้กำเนิดวัฒนธรรมด้านดนตรีไทยสากล อาทิ พระเจนดุริยางค์ พรานบูรพ์ นารถ ถาวรบุตร เวส สุนทรจามร แก้ว อัจฉริยะกุล เอื้อ สุนทรสนาน และไพบูลย์ บุตรขัน) แต่อาจารย์เจตนาได้ขยายขอบข่ายของ "การบูชาครู" ให้มีความหมายกว้างขวางขึ้น โดยเสนอข้อคิดให้เราตระหนักถึง**ความสำคัญของดนตรีไทยสากลที่มีต่อวัฒนธรรมไทย** และ **ดนตรีสากลในฐานะวัฒนธรรมไทย** เองด้วย

2.2 นิยามของ "เพลงไทยสากล"

ปณิธานและความพยายามของอาจารย์เจตนาที่จะทำให้เกิดแนวทางที่เป็นไปได้ของ "สุนทราภรณ์ศึกษา" นั้น ได้ผลิดอกออกผลทำให้เกิดนิยามคำว่า "เพลงไทยสากล" ในแง่ดนตรีอย่างค่อนข้างเป็นระบบและละเอียดลออ สามารถเปรียบเทียบกับนิยามที่ผู้เชี่ยวชาญทางดนตรีไทย คือ ศาสตราจารย์นายแพทย์พูนพิศ อมาตยกุล ได้เอ่ยถึงไว้ในรวมบทความ "สุนทราภรณ์วิชาการ" ดังนี้ :

> "เพลงที่คณะสุนทราภรณ์ได้ผลิตขึ้นตั้งแต่ต้นนั้น ถูกสังคมยุคนั้นตั้งให้เป็นเพลงไทยสมัยใหม่ เรียกชื่อว่า "เพลงไทยสากล" เหตุที่เป็นเช่นนั้นเพราะเป็นเพลงที่บรรเลงด้วยเครื่องดนตรีตะวันตก มีจังหวะและท่วงทำนองอย่างฝรั่ง สามารถที่จะนำไปใช้ในการละเล่นเช่นลีลาศอย่างฝรั่ง ของที่มาจากฝรั่งสมัยนั้น ฝรั่งนิยม ไทยที่ไปเห็นเข้าก็พลอยนิยมตามฝรั่ง แล้วทีกทักว่าเป็นสิ่งที่ชาวโลกส่วนใหญ่นิยมก็เลยนำคำว่า "สากล" เข้าไปประกบติดกับคำว่าเพลง... ทั้ง ๆ ที่เพลงเหล่านี้ ควรเรียกว่า "เพลงไทยแนวฝรั่ง" หรือ "เพลงไทยแนวสากล" ศัพท์เหล่านี้เกิดขึ้นโดยนักปฏิวัติหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครอง พ.ศ. 2475"
>
> (พูนพิศ อมาตยกุล : "อิทธิพลเพลงไทยต่อสุนทราภรณ์" ในสุนทราภรณ์วิชาการ, 2532 : 36)

คำอธิบายของคุณหมอพูนพิศ นับเป็นคำอธิบาย**ในเชิงวัฒนธรรมมากกว่าในเชิงดนตรี**[64] และทำให้เราเห็นภาพของสุนทราภรณ์ในบริบทของวัฒนธรรมยุคนั้นได้ในวงที่กว้างขึ้น อาจารย์เจตนาได้เพิ่มเติมรายละเอียดทางดนตรี ของนิยาม "เพลงไทยสากล" ว่า

"...เพลงไทยสากลในฐานะที่เป็นประเภทของศิลปะแขนงใหม่ที่ได้รับแรงกระตุ้นจากดุริยางคศิลป์ตะวันตก ในกรอบของคีตศิลป์ประเพณีของไทย หรือที่เรียกกันว่าเพลงไทยเดิม เรามีเพลงดั้งเดิมที่รวมกันเป็นองค์แห่งคีตนิพนธ์ (repertoire) อันกว้างขวางอยู่แล้ว... จะมีการแต่งคำร้องใหม่โดยยึดทำนองดั้งเดิม... เช่น ในกรณีของบทละคร อาจจะมีการแต่งบทที่เป็นร้อยกรองขึ้นมาก่อน แล้ว 'ใส่เพลง' ภายหลังเมื่อมีการจัดนำออกแสดง เพลงไทยสากลส่วนใหญ่เป็นผลของการสร้างสรรค์ใหม่ทั้งในด้านของเนื้อร้องและทำนอง โดยมีเงื่อนไขกำกับว่าจะต้องทำฝรั่งให้เป็นไทยให้ได้

ในเมื่อเนื้อร้องเป็นภาษาไทย ซึ่งมีเสียงวรรณยุกต์กำกับอยู่ ผู้ประพันธ์ทำนองและคำร้อง จึงจำต้องคำนึงถึงลักษณะของภาษาไทยในด้านนี้อยู่ตลอดเวลา เพลงไทยเดิมแก้ปัญหาเรื่องความสัมพันธ์ระหว่างเสียงของดนตรีกับเสียงของภาษาด้วยการเอื้อน เพลงไทยสากลก็ยังพึ่งวิธีการดั้งเดิมนี้อยู่... ในขณะเดียวกันผู้แต่งเพลงไทยสากลก็ยังประสงค์ที่จะรักษาไว้ซึ่งแบบแผนของเพลงตะวันตก (ซึ่งไม่มีปัญหาเรื่องเสียงวรรณยุกต์) จึงมีการแต่งเนื้อร้องที่เข้ากับลีลาของตะวันตกด้วยการใส่เนื้อเต็ม โดยพยายามปรับเสียงของคำในภาษาไทยให้เข้ากับโน้ตเพลงที่แต่งตามแบบแผนของฝรั่ง โดยเฉพาะอย่างยิ่งในเพลงที่ใช้จังหวะเร็วหรือค่อนข้างเร็ว"

(เจตนา นาควัชระ, "ความประสานสัมพันธ์ระหว่างวรรณศิลป์กับคีตศิลป์ในเพลงสุนทราภรณ์" ใน **สุนทราภรณ์วิชาการ**, 2532 : 61)

นับว่า อาจารย์เจตนาไม่เพียงแต่อธิบายลักษณะของเพลงไทยสากลในฐานะที่เป็นประเภทของศิลปะแขนงใหม่เท่านั้น แต่ยังชี้ให้เห็นวิธีการหลักที่เพลงไทยเดิมใช้ในการสร้างความสัมพันธ์ระหว่างดนตรีและคำร้อง นั่นคือการเอื้อน และปัญหาของการปรับตัวของเพลงไทยสากลที่มีทำนองไทยที่ออกฝรั่ง และจะต้องแต่งเนื้อร้องภาษาไทยที่มีเสียงวรรณยุกต์กำกับคำทุกคำให้เข้ากับจังหวะ รวมทั้งทำนองเพลงให้ได้กลมกลืนงดงามด้วย ผู้วิจัยขอยกตัวอย่างจากเพลงสรรเสริญพระบารมี โน้ตตัวแรกที่ใส่เนื้อว่า "***ข้า***วรพุทธเจ้า..." เป็นโน้ตเสียงต่ำ ในขณะที่เสียงวรรณยุกต์ของเนื้อเพลงคำว่า "ข้า" เป็นเสียงโท นับว่าเนื้อและทำนองยังไม่สอดคล้องกันดีนัก เป็นปัญหาว่าควรจะร้องออกเสียงว่า "ข่า" ซึ่งจะตรงกับเสียงโน้ตดนตรีหรือขืนเสียงโดยยืนเสียงวรรณยุกต์ "โท" ไว้[65]

นอกจากนี้ ประเด็นเรื่อง ความสอดคล้องหรือความขัดแย้ง ระหว่าง "เนื้อร้อง" (Wort) และ "ทำนอง" (Musik) ที่เป็นหัวใจของวิชา "ดนตรีศึกษา" (Musikwissenschaft) ในยุโรป อาจารย์เจตนาได้ชี้ให้เห็นประเด็นดังกล่าว อันเป็นจุดที่อาจารย์นำเข้าสู่การวิเคราะห์วิจารณ์ดนตรีสุนทราภรณ์ จากมุมมองของความประสานสัมพันธ์ระหว่างวรรณศิลป์กับคีตศิลป์อีกด้วย

2.3 ปัญหาเรื่องการตีความ-การนำวิธีการทางวรรณคดีศึกษามาใช้วิจารณ์วรรณคดี

ในบทความเรื่อง *"ว่าด้วยเพลงไทยสากล"*, 2526 : 278-279 ซึ่งครอบคลุมประเด็นความรับผิดชอบของวาทยกรที่มีต่อคีตกวีและคีตนิพนธ์ เน้นผลงานคีตศิลป์ที่สร้างขึ้นในอดีต อาจารย์เจตนาได้เชื่อมโยงประเด็นปัญหาการตีความผลงานคีตศิลป์ของอดีตจากมุมมองปัจจุบันเข้าด้วยกัน โดยชี้ให้เห็นถึงความยากลำบากในการตีความว่า ทำอย่างไร นักดนตรี วาทยกร หรือนักร้องจึงจะสามารถเข้าใจบทคีตนิพนธ์ในอดีตได้อย่างถ่องแท้ จนสามารถตีความ และ "เล่น" หรือ "ร้อง" เพลงนั้นๆ ในบริบทของปัจจุบันโดยยังคง "แก่น" และ "สาร" หรือ "จับวิญญาณ" ของเพลงไว้ได้ ในระดับที่จะมิให้คีตนิพนธ์เดิมสูญเสียความเป็นต้นแบบ (originality) ไป อาจารย์เจตนาได้ชี้ให้เห็นถึงความสำคัญของ**วุฒิภาวะ** ของนักร้องในการตีความเพลง หรือ "จับชีพจร" และ "เปล่งคีตวลี" ของบทเพลงที่ร้องโดย เพ็ญศรี พุ่มชูศรี[66] อันจะทำให้การตีความเพลงลุ่มลึกและกินใจคงความเป็น "คลาสสิก" อยู่ได้ แต่ในบทความสองชิ้นแรก คือ *ว่าด้วยเพลงไทยสากล: ข้อคิดจาก "วันรำลึกถึงบรมครูผู้ให้กำเนิดวัฒนธรรมด้านดนตรีสากล"* (พ.ศ. 2526) และ *"มรดกของสุนทราภรณ์"* (พ.ศ. 2527) อาจารย์เจตนายังมิได้ขยายความให้เห็นชัดเจน โดยเฉพาะเมื่อกล่าวถึงการตีความเพลงของสุนทราภรณ์ที่ขับร้องโดยนักร้องรุ่นใหม่อย่างหมอวรา วรเวช โฉมฉาย อรุณฉาน ที่ร้องเพลง "จันทร์เจ้าขา" และยังมิได้อธิบายให้เข้าใจกระจ่างในแง่ดนตรีว่า "วิธีการร้องที่มีลักษณะเป็นแบบเก่า" หรือในการร้องของจินตนา สุขสถิตย์ นั้น "ปัจจุบันเริ่มที่จะเข้ามาครอบอดีตบ้างแล้ว แต่กระนั้นก็ยังเป็นการตีความที่ให้ความสำคัญต่ออดีตอยู่มาก" เป็นอย่างไร รวมทั้งยังไม่ชัดเจนสำหรับผู้อ่านในกรณีที่ชี้ให้เห็นว่า การร้องแบบ "ปัจจุบันเข้าครอบอดีตไว้อย่างหมดสิ้นสมบูรณ์" มีลักษณะในแง่ของดนตรีอย่างไร[67] ทั้งนี้ อาจารย์เจตนาออกตัวว่า "ผู้วิจารณ์ขาดความรู้ในเชิงทฤษฎีการดนตรีที่จะชี้ให้เห็นถึงความลึกซึ้งของเพลงไทยสากลเหล่านี้..."[68] สิ่งที่มาทดแทนข้อมูลทางทฤษฎีดนตรี[69] ก็คือ ข้อมูลเกี่ยวกับบริบทและที่มาของวงดนตรีสุนทราภรณ์ตลอดจนที่มาของเพลงที่สืบทอดโดยนักร้องหลายรุ่นที่มีชื่อเสียงของวง

ทั้งนี้ มิได้หมายความว่า นักดนตรีรุ่นหลังที่ตีความคีตนิพนธ์บทนั้นจะต้องดำรงรูปแบบและวิธีการนำเสนอเพลงบทนั้นอย่างที่ทำกันในอดีตโดยเคร่งครัดก็หาไม่ เพราะสิ่งที่สำคัญเหนือสิ่งอื่นใดก็คือ การจับ "วิญญาณเดิม" ของคีตนิพนธ์ต้นแบบให้ได้ ปัญหาเรื่องการตีความที่อาจารย์กล่าวถึงว่า "เป็นปัญหาโลกแตก แต่ก็มีความสำคัญต่อวงการศิลปะเป็นอย่างมาก โดยเฉพาะศิลปะการแสดง..." นี้ แท้ที่จริงคือ วิธีการตีความตัวบททางวรรณคดี อันเป็นวิธีการของวรรณคดีศึกษา และเป็นส่วนหนึ่งของ**ศาสตร์แห่งการตีความ** หรือ hermeneutics ซึ่งเป็นศาสตร์เก่าแก่ของยุโรปตั้งแต่ยุคกลาง เดิมใช้ในการตีความพระคัมภีร์เฉพาะจุดที่ไม่กระจ่างในแวดวงวิชาการไทย มีการพูดถึงวิธีการจากศาสตร์แห่งการตีความในฐานะศาสตร์มากในวรรณคดีศึกษา และผู้วิจัยค่อนข้างจะแน่ใจว่า อาจารย์เจตนาเป็นนักวิชาการไทยจำนวนน้อยคนที่ได้นำศาสตร์แห่งการตีความซึ่งเน้นวิธีการเปรียบเทียบมุมมองจากประวัติศาสตร์กับมุมมองปัจจุบันมาใช้ในความหมายและขอบเขตอันกว้างขวางอย่างที่ใช้กันในยุโรปมาตั้งแต่

ศตวรรษ ที่ 18 โดยนักปรัชญา นักการศึกษา และนักเทววิทยาชาวเยอรมัน ชไลเออร์มาคเคอร์ (Schleiermacher, Friedrich Daniel Ernst 1768 -1834) คือมิได้ตีความ "ตัวบท" เฉพาะบางจุดอย่างในยุคมัธยสมัยของยุโรป แต่ได้ขยายขอบข่ายเป็นการตีความ "ตัวบท" จากศาสตร์หลายสาขา รวมทั้งใช้อธิบาย "ปรากฏการณ์ทางวัฒนธรรม" ซึ่งกินความถึงปรากฏการณ์ทางดนตรีและศิลปะด้วย

อาจกล่าวได้ว่า อาจารย์เจตนาได้ขยายมิติของวิธีการจากศาสตร์แห่งการตีความวรรณคดีอย่างที่รู้จักคุ้นเคยกันอยู่ในแวดวงวิชาการวรรณคดีในเมืองไทย ให้กว้างขวางไปสู่การตีความปรากฏการณ์ทางวัฒนธรรมคือ ดนตรี และในท้ายที่สุดแล้ว เราพบว่า อาจารย์เจตนาได้ใช้ศาสตร์แห่งการตีความเข้าช่วย "จับ" และ "อธิบาย" ศิลปะแขนงอื่น ได้แก่ ทัศนศิลป์[70] นับเป็นการ "เปิดหูเปิดตา" นักวิชาการไทย และประสานความรู้ตะวันตกเข้ากับวัฒนธรรมไทย ได้อย่างแนบเนียน โดยใช้ตัวอย่างจากดนตรีและศิลปะไทยเป็น "ตัวเบิกโรง"

ประเด็นสำคัญที่อาจารย์เจตนาทิ้งไว้เป็น "คำเตือน" และบางครั้งเป็น "คำท้า" สำหรับอนาคตของสุนทราภรณ์ ก็คือ "การนำเสนอ" หรือ "การตีความ" สุนทราภรณ์ใหม่โดยนักดนตรีและนักร้องรุ่นใหม่ ซึ่งจะทำให้ "ความรุ่มรวยทางดนตรี" ของเพลงสุนทราภรณ์มีความหลากหลายและลุ่มลึกยิ่งขึ้น นอกจากนี้ อาจารย์ยังเสนอแนะว่า วงสุนทราภรณ์เองก็ไม่ควรที่จะ "ทำตัวขึ้นหิ้งจนกลายเป็นพิพิธภัณฑ์เก่าเก็บ" ไปในที่สุด เพราะความพยายามที่จะรักษาเอกลักษณ์ของตนเองจนเกินไป ย่อมเป็นหนทางสู่อัตวินิบาตกรรมในปั้นปลาย ทั้งนี้ อาจารย์ได้วิเคราะห์ให้เห็นปัญหาของ "การตีความใหม่" (reinterpretation) ที่ไม่ใช่ "การตีความซ้ำ เพื่อให้เหมือนเดิม"[71] ว่ามีอุปสรรคด้านตัวบุคคล วุฒิภาวะ และความสามารถทางดนตรี ตลอดจนอุปสรรคด้านลิขสิทธิ์ทางดนตรี ซึ่งทำให้การนำเพลงสุนทราภรณ์มาเล่นใหม่โดยวงดนตรีคณะอื่นต้องเรียบเรียงประสานเพลงใหม่[72]

ประเด็นเรื่อง "ความถดถอย" หรือ "ความอยู่รอด" รวมทั้ง "อนาคตอันสดใส" ของสุนทราภรณ์ อันเกี่ยวข้องกับประเด็นการตีความเพลงสุนทราภรณ์นั้น เป็นหัวข้อที่อาจารย์เจตนาใส่ใจ และเน้นย้ำในหลายบทความเกี่ยวกับสุนทราภรณ์ ปรากฏการณ์ของวง "เยื่อไม้" ในรายการ "บานเช้าบานเย็น" เมื่อวันอาทิตย์ที่ 2 ตุลาคม 2531 จึงเปรียบเสมือนจุดประกายความหวังสำหรับอนาคตอันสดใสของสุนทราภรณ์ เมื่อนักร้องรุ่นใหม่อย่าง อรวี สัจจานนท์ และ วีระ บำรุงศรี นำเพลงเอกรุ่นแรกๆของสุนทราภรณ์มาร้องและตีความใหม่ "ด้วยวิธีการที่เป็นของตัวเอง มิใช่เป็นการลอกเลียนแบบแผนการร้องของนักร้องรุ่นอาวุโส ดังที่กระทำกันอยู่ในแวดวงของสุนทราภรณ์เอง อันเป็นเหตุให้ "ดาวรุ่ง" ทั้งหลายไม่มีโอกาสเป็นตัวของตัวเองและก็ดับแสงไปทีละดวงในที่สุด...."[73] ในบทความ *"เยื่อไม้"* อาจารย์เจตนาไม่เพียงแต่วิเคราะห์เชิงวิจารณ์สไตล์การร้องและน้ำเสียงของนักร้องรุ่นใหม่ทั้งสองเปรียบเทียบกับนักร้องรุ่นก่อนอย่าง ชรินทร์ นันทนาคร สมศักดิ์ เทพานนท์ เพ็ญศรี พุ่มชูศรี หรือ รวงทอง ทองลั่นทม อย่างค่อนข้างละเอียดขึ้นกว่าข้อวิจารณ์ในสองบทความแรกเป็นอันมาก รวมทั้งวิจารณ์การจับสไตล์การเล่นของวง รวมทั้งแนวคิดจากการเล่นวงออร์เคสตราตะวันตกเท่านั้น[74] อาจารย์

เจตนายังได้ขยายความ "ลีลาการร้อง" ของนักร้องที่อาจไม่จำเป็นต้องสอดคล้องกับ "แนวการบรรเลงด้วยเครื่องดนตรี" เสมอไป ยกตัวอย่างวินัย จุลบุษปะ ร้องเพลงสุนทราภรณ์จังหวะแทงโก้ ซึ่ง "ตัวเพลงเองมีจังหวะกระชับและแน่นมาก แต่วินัยสามารถที่จะออกเสียงเอื้อนไพเราะยิ่ง"[75]

นอกจากนี้ อาจารย์เจตนายังได้ตั้งโจทย์ทางดนตรีจากข้อคิดเกี่ยวกับประเด็นเรื่องการตีความเพลงสุนทราภรณ์โดยนักร้องรุ่นใหม่จากตัวอย่าง วีระ บำรุงศรี ซึ่งอาจารย์มีความเห็นว่า วีระร้องเพลงตีความสุนทราภรณ์ได้ยังไม่ถึงระดับ และเพลงเทปชุดที่วีระร้องได้ดีที่สุดมิใช่สุนทราภรณ์ ประเด็นของอาจารย์เจตนาก็คือ ถ้าเพลงสุนทราภรณ์เป็นจุดสุดยอดของเพลงไทยสากล เราก็คงจะต้องตั้งคำถามว่า ควรจะสร้างแบบฝึกหัดที่เป็นขั้นเป็นตอนสำหรับนักร้องในรูปของแบบฝึกหัดทางดนตรีที่เรียกว่า progressive study ในรูปใด จะเริ่มที่ไหน ต้องฝึกร้องเพลงใด ประเภทใดก่อน จนกว่าจะมาถึงสุนทราภรณ์

ประเด็นการฝึกร้องเพลงไทยสากลในลักษณะแบบฝึกหัดเป็นขั้นตอนจากง่ายไปหายากนี้ เท่ากับเป็นการมองการร้องเพลงสากลในลักษณะศาสตร์เช่นเดียวกับการเรียนและฝึกฝนเล่นเครื่องดนตรี นับเป็นข้อคิดเชิงการศึกษาที่น่าสนใจ จะเห็นได้ว่า หลักการฝึกฝนดนตรีในลักษณะนี้มีอยู่แล้วในวงการดนตรีไทยเดิม เพียงแต่เรายังมิได้นำหลักการเช่นนี้มาใช้กับการเรียนฝึกฝนร้องเพลงไทยสากลโดยทั่วไปเท่านั้น แต่การฝึกร้องเพลงของนักร้องสุนทราภรณ์ในสมัยของครูเอื้อ สุนทรสนานนั้น ได้คำนึงถึงประเด็นนี้ด้วย คือ มีการฝึกร้องเพลงเป็นขั้นตอนจากง่ายไปหายาก[76]

ผู้วิจัยมีความเห็นว่า บทวิเคราะห์ใน *"เยื่อไม้"*[77] เกี่ยวกับประเด็นการตีความเพลงโดยนักร้องรุ่นใหม่ นับเป็นรากฐานของมิติใหม่ทางดนตรีของแนวคิด "ความประสานสัมพันธ์ระหว่าง 'คำร้อง' (วรรณศิลป์) กับ 'ทำนอง' หรือดนตรี (คีตศิลป์) อันเป็นหัวใจของแนวการวิจารณ์เพลงสุนทราภรณ์ของอาจารย์เจตนาที่เราจะได้พบต่อไปในบทความช่วงหลังปี 2531

2.4"ความประสานสัมพันธ์ระหว่างคีตศิลป์และวรรณศิลป์" "ดนตรีไทยสากล" ในฐานะประเภทของศิลปะแขนงใหม่ (บทความรุ่นปี พ.ศ. 2532, 2537)

ดังได้กล่าวมาแล้วว่า ในบทความวิจารณ์ดนตรีสุนทราภรณ์ยุคแรกของอาจารย์เจตนาเป็นการวิจารณ์โดยใช้วิธีการวิเคราะห์จากวรรณคดีศึกษาเสียมากกว่าที่จะใช้ทฤษฎีทางดนตรี และแม้ว่าอาจารย์เจตนาจะตระหนักดีถึงความสำคัญของ*ทำนองเพลง*[78] ก็ตาม แต่อาจารย์ค่อนข้างมีแนวโน้มที่จะชูความสำคัญของเนื้อร้องในฐานะวรรณศิลป์อยู่มาก

ส่วนในบทความช่วงหลังปี พ.ศ. 2531 นั้น มีการตีความเพลงสุนทราภรณ์ในทางดนตรีอย่างละเอียดละออมากขึ้น โดยเฉพาะอย่างยิ่ง อาจารย์เจตนาได้ชี้ให้ผู้อ่านตระหนักถึงความสัมพันธ์ระหว่างเนื้อร้องและทำนอง นั่นคือ ความสัมพันธ์ระหว่างวรรณศิลป์และคีตศิลป์

บทความสองชิ้นในปี พ.ศ.2532 คือ "ความประสานสัมพันธ์ระหว่างวรรณศิลป์กับคีตศิลป์ในเพลงสุนทราภรณ์" เขียนเนื่องในวาระครบรอบ 50 ปีคณะดนตรีสุนทราภรณ์ (12-17

มิ.ย. 2532 หรือ 1989) และ "The Thai Popular Song and Its Literary Lineage" เสนอในการประชุมประจำปีไทยศึกษา (COTS) ณ มหาวิทยาลัยวิสคอนซิน เมดิซัน ปีเดียวกัน (ด.ค. 13-14, 1989) นับเป็นบทความที่ "อลังการ" ครอบคลุมประเด็นทางวรรณศิลป์และคีตศิลป์ พร้อมตัวอย่างการวิเคราะห์เพลงอันพิสดาร ทั้งนี้บทความทั้งสองชิ้นหาใช่การตีความทางวิชาการดนตรีศึกษาเรื่องสุนทราภรณ์ที่อยู่โดดเดี่ยวไม่ แต่เป็นส่วนหนึ่งของ "กลุ่มบทความ" ของนักวิชาการและผู้รู้ทางดนตรีหลายท่านจากหนังสือรวมบทความ **"สุนทราภรณ์วิชาการ"** (2532) นับเป็นการศึกษาเรื่องเพลงสุนทราภรณ์อย่างมีระบบในหลายหัวข้อ ในช่วงนั้นได้แก่ บทความเรื่อง "อิทธิพลเพลงไทยแท้ต่อสุนทราภรณ์" (พูนพิศ อมาตยกุล) ; "พื้นฐานทางดุริยางคศิลป์ของเพลงสุนทราภรณ์ : พื้นฐานดนตรีคลาสสิก" (วาสิษฐ์ จรัณยานนท์) "เพลงแนวแจ๊ซของวงดนตรีสุนทราภรณ์" (สุกรี เจริญสุข) ; *การตีความในเพลงของเพ็ญศรี พุ่มชูศรี* และ *"การตีความในการบรรเลง"* ของใหญ่ นภายน และแม้ว่าบทความของอาจารย์เจตนาทั้งสองชิ้นที่กล่าวถึงข้างต้นจะมีเนื้อหาครอบคลุมประเด็นเดียวกัน แต่ก็*ต่างกัน* ในวิธีการเข้าถึงและนำเสนอแก่น**เรื่อง** (approach) ที่ได้คำนึงถึงกลุ่ม*ผู้อ่าน* หรือ *กลุ่มผู้ฟังที่มีพื้นฐานความรู้และพื้นฐานทางวัฒนธรรมที่แตกต่างกัน*

ในบทความภาษาไทย ซึ่งเขียนสำหรับผู้อ่านคนไทยนั้น อาจารย์เจตนาให้ข้อสรุปที่ชัดเจน 2 ประการ คือ (1) "เพลงไทยสากลนั้น เป็นประเภทของงานศิลปะที่ประสานสัมพันธ์วรรณศิลป์กับคีตศิลป์เข้าด้วยกันอย่างดียิ่ง และ (2) เพลงสุนทราภรณ์เป็นการแสดงออกแนวใหม่ซึ่งอาจมีคุณค่าเทียบได้กับศิลปะแบบประเพณีของไทย"[79]

ส่วนในบทความภาษาอังกฤษที่แสดงปาฐกถาให้ "ฝรั่ง" ฟังนั้น อาจารย์พยายามอรรถาธิบายให้ผู้ฟังกระจ่างในสองประเด็นใหญ่ๆ คือ (1) เพลงสุนทราภรณ์ในฐานะ "เพลงไทยสากล" นั่นคือ เพลงไทยที่มีความเป็น "ฝรั่ง" ซึ่งเป็นตัวแทนของการผสมผสานอันกลมกลืนอย่างน่าทึ่งระหว่างวัฒนธรรมตะวันออกและตะวันตก หรือ "a happy marriage between East and West"[80] (2) เพลงสุนทราภรณ์ในฐานะเพลงไทยสากลที่มีความเป็น "ลูกครึ่งตะวันออก-ตะวันตกทางคีตศิลป์นั้น ตั้งอยู่บนรากฐานอันแข็งแกร่งของขนบทางวรรณศิลป์ของไทย โดยนักดนตรีไทยที่เคยเรียนและฝึกฝนดนตรีตะวันตกเป็นผู้สร้างขึ้น ซึ่งทำให้เราประจักษ์ว่า "how an artistic tradition can serve as a basis of works of great originality"[81] ทั้งนี้ อาจารย์เจตนาชี้ให้ฝรั่งเห็นความเชื่อมโยงระหว่างดนตรีไทยและขนบทางวรรณศิลป์โดยแจกแจงให้เห็นจริงถึงลักษณะต้นตอของดนตรีไทยว่า ตั้งแต่ศตวรรษที่ 19 เป็นต้นมา "Thai musical tradition has never accorded purely instrumental music the same privilege as the Western tradition, and that Thai music is intimately *linked with the song and the dance*"[82] โดยอ้างถึงแนวคิด "Das Gesamtkunstwerk" ของริชาร์ด วากเนอร์ หรือ "The Wagnerian notion of "total" work of art" นอกจากนี้ นักดนตรีผู้เล่นดนตรีไทยทั้งหลายก็ล้วนแล้วแต่เป็นผู้ที่ "already be sensitive and committed to literature" ด้วย เหล่านี้เป็นเหตุผลที่

อาจารย์เจตนายกขึ้นมาสนับสนุนหลักการที่จะต้องพิจารณาปฏิสัมพันธ์ระหว่างวรรณศิลป์กับคีตศิลป์ในดนตรีไทยสากล

ประเด็นที่ผู้วิจัยเห็นว่าน่าสนใจอีกประการหนึ่งก็คือ *วิธีการเข้าถึง* (approach) ประเด็นความประสานสัมพันธ์ระหว่างวรรณศิลป์กับคีตศิลป์ในบทความภาษาไทยและภาษาอังกฤษที่แตกต่างกัน ในบทความภาษาอังกฤษ อาจารย์เจตนาปลุกความสนใจของผู้ฟังให้ตระหนักถึงความขัดแย้งระหว่างวรรณศิลป์และคีตศิลป์ในเพลงสากลที่ถูกทำให้เป็นไทยแล้ว "thaisized" โดยใช้ *ความขัดแย้งของ "รสนิยมระหว่างรุ่น"* (A Generational Conflict) ที่แตกต่างกันเป็นตัวเบิกโรง เริ่มที่*ตัวอย่าง*เพลงไทยสากลแนวร็อคของวงไมโครโดย อำพล ลำพูน (1987) "บอกมาคำเดียว" เทียบกับเพลงสุนทราภรณ์ยุคทศวรรษ 60 ต้น ๆ คือเพลง "เพียงคำเดียว" ว่า "คนรุ่นพ่อ" กับวัยรุ่นปัจจุบันจะรับ "เพลงของคนพูดน้อย" ในยุคใหม่ต่างจาก "เพลงของคนพูดมาก" ในยุคเก่าเพียงใด จากนั้นจึงเริ่มแจกแจงประเด็นความเชื่อมโยงประสานสัมพันธ์ของ "ขนบตะวันตกและตะวันออก" ที่ประสบความสำเร็จอย่างสูงในดนตรีประเภทใหม่ที่เรียก "เพลงไทยสากล" โดยมีรากฐานและขนบทางวรรณศิลป์อันมั่นคงของไทยเป็นตัวกำกับ อีกทั้งยังมีการเปรียบเทียบกับขนบเพลงประเภท "Lied" หรือ "Art Song" ว่านักดนตรีของสุนทราภรณ์นำขนบเพลงประเภท "Lied" ของยุโรปมาใช้ในการประพันธ์เพลงอย่างไรด้วย[83] ส่วนในบทความภาษาไทยนั้น อาจารย์เจตนาเริ่มด้วยการชี้ประเด็น ความ "ถดถอยด้านคุณภาพของเพลงไทยสากลรุ่นใหม่" ว่าเป็นความ "มัก-ง่าย" ทางวัฒนธรรมในการลอกเลียนเพลงต้นแบบตะวันตกที่ไม่ได้สนใจคุณค่าทางด้านวรรณศิลป์ของเพลงเท่าที่ควร เช่นเดียวกับแนวโน้มตะวันตกที่กำลังดำเนินอยู่ในปัจจุบัน[84] ทำให้เพลงไทยสากลยุคใหม่กลายเป็นการ "สำรอกประกอบจังหวะ" (ตามสำนวนของอาจารย์เจตนาในการแสดงปาฐกถาเกี่ยวกับดนตรีหลายครั้ง) จากประเด็นการละเลยคุณค่าทางวรรณศิลป์ของเพลงไทยสากลยุคใหม่ หรือ "การขาดเอกภาพระหว่างเนื้อร้องกับทำนอง" ที่อาจารย์เจตนาอภิปรายพร้อมตัวอย่างจากหลายเพลงของสุนทราภรณ์ นำไปสู่การวิเคราะห์เพลงเชิงวรรณศิลป์ในแง่ของวรรณคดีศึกษาเต็มรูปแบบอย่างละเอียด ได้แก่ การวิเคราะห์การตีความ หรือเข้าถึงแก่น หรือ Theme ของเพลงในเชิงวรรณคดีว่า นักวิจารณ์ที่ต้องการวิเคราะห์ "ความยิ่งใหญ่ของเพลงสุนทราภรณ์ คงจำเป็นจะต้องให้ความสนใจเป็นพิเศษต่อประเด็นของศิลปะที่ว่าด้วยงาน*สร้างสรรค์ที่ตั้งอยู่บนรากฐานแห่งจินตนาการ* โลกแห่งจินตนาการเป็นกรอบอันสำคัญยิ่งของเพลงสุนทราภรณ์ ซึ่งเป็น "งานที่ดำรงอยู่ได้ด้วย*ภาวะอิสระในทางศิลปะ*... คือการที่โลกแห่งความเป็นจริงกับโลกแห่งความคิดฝันเคล้าคละปะปนสลับไปมา เท่ากับเป็นการดึงผู้ฟังให้เดินคล้อยเข้าสู่ห้วงแห่งมายาทางศิลปะ" (เน้นโดยผู้วิจัย) โดยอาจารย์ยกตัวอย่างจากเพลง "ฝากหมอน" และ "กลิ่นราตรี" ที่มิใช่เพียงเป็นเพลงที่กระตุ้นความรู้สึกเท่านั้น แต่นับเป็น "ความประสานสัมพันธ์ระหว่างโลกสมมุติกับโลกแห่งความเป็นจริง" ด้วย

และตรงจุดนี้เอง อาจารย์เจตนาวิจารณ์ไปไกลถึงว่า "บางครั้งเราอาจจะต้องกล่าวสรุปไปถึงขั้นที่ว่า สุนทรียศาสตร์แห่งเพลงสุนทราภรณ์เป็นสุนทรียศาสตร์ที่ผูกอยู่กับความเชื่อ

มั่นในความเป็นมุนษย์ เพลงสุนทราภรณ์ที่กล่าวถึงความชั่วของมนุษย์มีน้อยมาก ที่มีอยู่ก็หาได้สร้างความเคียดแค้นชิงชังให้แก่มวลมนุษย์ไม่..."[85]

ลักษณะการวิจารณ์ที่กล่าวถึงแล้ว แสดงให้เห็นถึงมุมมองของอาจารย์ที่ผูกพันอยู่กับขนบของการตีความตัวบทวรรณคดีอย่างแน่นแฟ้น การวิจารณ์ถึงเนื้อเพลงในบางจุด ได้แก่ ประเด็นเรื่อง "มนุษยนิยม" ในเพลงสุนทราภรณ์ดูออกจะเป็นข้อคิดที่สวนทางกับลักษณะธรรมชาติของ "เพลง" ซึ่งเป็นศิลปะประเภทที่ต้องอาศัย "เสียง" สัมผัสด้วยโสตประสาทที่ผู้รับจำต้องมีสมาธิใน "การฟัง" และมีความสามารถในเชิง "จินตนาการ" อยู่แล้วในระดับหนึ่ง ในอีกแง่หนึ่ง "ดนตรี" นั้นแตกต่างจาก "วรรณกรรม" ตรงที่ว่า ไม่สามารถสะท้อนและบรรยายประสบการณ์มนุษย์ที่มีทั้ง "ด้านบวก" และ "ด้านลบ" ได้หลายหลากเท่า การที่เนื้อเพลงจะบรรยายถึงความชั่วร้ายของมนุษย์ออกมาเป็นรูปธรรมในรูปของ "คำร้อง" จึงนับว่าเป็นลักษณะของเพลงร้อง ซึ่งมักบรรยายอารมณ์ต่าง ๆ ของมนุษย์ เช่น อารมณ์รัก อารมณ์เศร้า มีเนื้อร้องเชิงสั่งสอน เตือนสติ เป็นต้น หรือเราอาจกล่าวอีกอย่างได้ว่า เพลงที่บรรยายความชั่วร้ายของมนุษย์อย่างโจ่งแจ้งรุนแรงนั้นมีน้อย คุณสมบัตินี้นับว่าต่างจากวรรณกรรมโดยสิ้นเชิง ดังนั้น "ความเชื่อมั่นในความเป็นมนุษย์" ในเพลงสุนทราภรณ์ที่อาจารย์เจตนากล่าวถึงนั้น น่าที่จะหมายถึง "ดนตรีและเพลงสุนทราภรณ์ในแง่สุนทรียะทางดนตรี" ซึ่งเป็นศิลปะแขนงหนึ่งที่ช่วยเชิดชู "ความงดงามในดัวมนุษย์" นั่นเอง[86]

สิ่งที่น่าสังเกตอีกประการหนึ่งก็คือ ในบทความภาษาอังกฤษที่อาจารย์อธิบายให้ฝรั่งเข้าถึงเพลงไทยสากลและขนบทางวรรณศิลป์ของไทยนั้น อาจารย์ได้ให้ข้อมูลเชิงประวัติของเพลงไทยสากลอย่างคร่าวๆ จาก "Prince Boripat" ถึง "Pioneer as Pharnbun" และ "ยุคมาลานำไทย" สำนักทางประวัติศาสตร์ในลักษณะนี้ พบได้ในบทความภาษาไทยเช่นกัน แต่ข้อมูลอยู่ในวงที่จำกัดเฉพาะความเป็นมาและประวัติของลักษณะเพลงสุนทราภรณ์เป็นช่วง ๆ ที่อาจารย์อ้างถึง "ยุคของเพลงสุนทราภรณ์" อยู่บ้าง แต่ยังไม่ใช่การวิเคราะห์ที่ชัดเจนเต็มรูปแบบ เช่น อาจารย์เอ่ยถึง "ยุคต้นมาจนช่วงสุดท้าย" หรือ "ยุคที่ผู้สันทัดกรณีบางท่านคิดว่าเป็นช่วงที่ศิลปินกลุ่มนี้ส่ออาการอ่อนเปลี้ย" หรือ "งานที่โดดเด่นที่อาจจะมีจำนวนน้อยกว่าช่วงทศวรรษ 2480 และ 2490"[87] นอกจากนี้ อาจารย์ยังได้พยายามสร้าง "วงนักวิเคราะห์" โดยชี้ให้เห็นถึงความสำคัญของการที่ผู้จัดเจนในเรื่องนี้" ที่จะมาให้"ทัศนะในเชิงประเมินคุณค่า" และวิเคราะห์พัฒนาการเชิงดนตรีให้เห็นช่วงที่แสดงถึงความยิ่งใหญ่และช่วงที่ส่อให้เห็นถึงความตกต่ำของสุนทราภรณ์ให้ละเอียดถี่ถ้วน อันเป็นวิธีการที่จะสามารถสร้างคุณูปการอีกลักษณะหนึ่งให้แก่การวิเคราะห์วิจารณ์สุนทราภรณ์หรือสุนทราภรณ์ศึกษา

ด้วยเหตุผลดังกล่าวมานี้ จึงเห็นได้ว่า "ความเป็นนักวรรณคดี" ของอาจารย์เจตนาน่าจะเป็นข้อได้เปรียบ เพราะทำให้การตีความตลอดจนการวิเคราะห์วิจารณ์ดนตรีและเพลงสุนทราภรณ์ลุ่มลึกและรอบด้านสมบูรณ์ขึ้น อาจกล่าวได้ว่า การใช้คำว่า "สุนทราภรณ์วิชาการ" หรือ "สุนทราภรณ์ศึกษา" นั้น มิได้เกินเลยหรือ "เว่อร์" จนเกินไป อันเป็นคำตอบสำหรับคำถามที่ได้ตั้งไว้ตั้งแต่ต้นของการวิเคราะห์นี้ ในขณะเดียวกันเราก็ต้องยอมรับว่า อาจารย์

เจตนาเป็นนักวิจารณ์เพลงสุนทราภรณ์ที่กล้าวิเคราะห์เพลงอย่างมี originality โดยสอดแทรกข้อคิดเห็นและวิจารณญาณส่วนตัวลงในบทวิจารณ์ มิได้เขียนบทความเพียงระดับเชิงบรรยาย (descriptive) เท่านั้น ทั้งนี้ อาจารย์ได้เชื่อมโยงข้อมูลของบริบททางสังคมและวัฒนธรรมในช่วงกำเนิดเพลงสุนทราภรณ์โดยกรมโฆษณาการให้เห็นความ "เป็นมา" ของเพลงสุนทราภรณ์และเพลงไทยสากล ในรากเหง้าของความเป็นไทยและสุนทรียะของวรรณศิลป์ไทย นอกจากนี้เราได้พบคำเตือนด้วยความหวังดีของอาจารย์เจตนาต่อ "วงใน" ของสุนทราภรณ์ ตลอดจนข้อเรียกร้องและคำแนะนำที่เป็นรูปธรรมชัดเจนเพื่อ "อนาคตอันสดใส" ของสุนทราภรณ์ซ้ำแล้วซ้ำเล่า รวมทั้งในบทความสุดท้ายเรื่อง *"สุนทราภรณ์กับการตีความใหม่ หรือความยิ่งใหญ่ (ดั้งเดิม) ของวินัย จุลบุษปะ"*[88] ข้อเรียกร้องดังกล่าวมักผูกอยู่กับข้อเรียกร้องด้านส่งเสริมการศึกษาดนตรี และเสริมสร้างรสนิยมทางศิลปะท่ามกลางกระแสของการสื่อสารในยุคโลกาภิวัฒน์ เพราะดนตรีนั้นย่อมเป็น "สมบัติสากล" ของผู้ฟัง แนวคิดดังกล่าว นับเป็นลักษณะเดียวกับแนวคิดทางวรรณคดีศึกษาที่ถือว่า วรรณศิลป์เป็น "สมบัติสากล" หรือ "Weltliteratur" (โดยนัยของมหากวีชาวเยอรมัน โยฮัน วอลฟ์กัง ฟอน เกอเธ่อ) คุณูปการของอาจารย์เจตนาจึงมิได้จำกัดวงอยู่แต่เฉพาะการ "เปรียบเทียบระหว่างศาสตร์" คือ วรรณคดีศึกษาและดนตรีศึกษาเท่านั้น แต่ยังเป็นการเปรียบเทียบและ**เชื่อมโยงโลกวัฒนธรรมของต่างชาติต่างภาษา**เข้าด้วยกัน ซึ่งเราจะได้พบจุดยืนนี้ในงานทางวรรณคดีที่ล้วนตั้งอยู่บน**พื้นฐานของแนวเปรียบเทียบเชิงวรรณคดีและเชิงวัฒนธรรมทั้งสิ้น**

3. ข้อคิดเกี่ยวกับการวิจารณ์ดนตรี

ผลงานส่วนนี้ จะเป็นข้อสังเกตและข้อคิดบางประการเกี่ยวกับงานวิจารณ์ของอาจารย์เจตนาจากมุมมองของผู้วิจัย ซึ่งมีเนื้อหาครอบคลุมประเด็นเรื่องการนำวิธีการของวรรณคดีศึกษา ได้แก่การตีความตัวบทจากมุมมองของอดีตและปัจจุบัน (Hermeneutics) มาใช้ในการวิจารณ์ดนตรีและเพลงสุนทราภรณ์ ทั้งนี้ ผู้วิจัยพยายามชี้ให้เห็นถึงลักษณะเฉพาะตัวของการพิจารณาเพลงสุนทราภรณ์ ซึ่งนอกจากจะต้องคำนึงคุณสมบัติของ "ดนตรี" อันเป็นลักษณะสากลโดยทั่วไปแล้ว ผู้วิจารณ์ยังต้องพิจารณาข้อมูลจากบริบททางดนตรีและวัฒนธรรมในช่วงแรกตั้งวงสุนทราภรณ์ ตลอดจนความเป็นมา ที่มาของวงและนักดนตรี นักร้องในวงสุนทราภรณ์ อันมีลักษณะเฉพาะตัวอีกด้วย ซึ่งหมายความว่า ผู้วิจารณ์เพลงสุนทราภรณ์จะต้องมีภูมิหลังทาง คีตศิลป์และวรรณศิลป์เป็นพิเศษอีกด้วย

3.1 การนำวิธีการของวรรณคดีศึกษา (การตีความตัวบท) มุมมองจาก "ศาสตร์แห่งการตีความ" (Hermeneutics) มาใช้ในการวิจารณ์ดนตรีของสุนทราภรณ์

ปัญหาการพิจารณา "เพลง" ที่มีทั้ง*ทำนอง* และ *คำร้อง* ว่า จะดู "เนื้อ" หรือ "ทำนอง" เป็นหลัก (Wort-Ton Problem) นับเป็นปัญหาโลกแตกที่ถกเถียงกันในวงการดนตรีศึกษามานาน[89] (Edward of Krawitt, 1996, 4) โดยเฉพาะในการพิจารณาบทคีตนิพนธ์ประเภท

"ลีท" (Lied) หรือ art song ในศตวรรษที่ 18-19 ที่เป็นประสานสัมพันธ์ระหว่างวรรณศิลป์และดีดศิลป์เต็มรูปในขนบดนตรีแต่เดิมของเยอรมัน

กำเนิดดนตรีเริ่มตั้งแต่ที่มนุษย์เปล่งวลีเพื่อสรรเสริญพระเจ้าหรือด้วยความเชื่อในพิธีกรรม และต่อมาในเพลงสวด (กึ่งร้อง) ที่ในภาษาเยอรมันเรียกว่า เกร-กอริยานิเชอ เกซัง (Gregorianischer Gesang) ของยุคมัธยสมัยในยุโรปซึ่งนำคำร้องหรือ "บทสวด" มาใส่ลีลาเป็นทำนองที่ดัดแปลงมาจากการสวดในพิธีกรรมของชนชาติยิว-ซีเรีย หรือ กรีก-โรมัน การเชื่อมประสาน "คำร้อง" เข้ากับ "ทำนอง" ในขนบดนตรีของยุโรป พัฒนากลายเป็นดนตรีและเพลงประเภทต่างๆ มากมาย ซึ่งอาจเป็นลักษณะ "พูดกึ่งร้อง" (Rezitativ) หรือ เป็น "การร้องเพลง" เต็มรูปแบบในเพลงสวดต่างๆ ตลอดจน "การร้องกึ่งแสดง" อย่างในอุปรากร หรือเป็นเพลงร้องที่คีตกวีนำบทกวีนิพนธ์ที่ไพเราะมาใส่ทำนองใหม่ หรือนำเพลงพื้นบ้านที่ร้องสืบทอดกันมา (เพลงรัก เพลงมาร์ช เพลงเต้นรำ เพลงที่ร้องกันในหมู่นักศึกษาหรือนักเดินทางไกล เป็นต้น) เพลงดังกล่าวที่เรียกว่า "ลีท" (Lied) ร้องโดยนักร้องที่เล่นดนตรีประกอบ[90] เครื่องดนตรีใช้เล่นคลอนักร้องเปลี่ยนแปลงไปตามสมัยนิยม เช่น เลาเทอร์ (Laute) ในศตวรรษที่ 16 หรือเปียอาโน หรือคลาเวีย (Klavier) จนศตวรรษที่ 18 จะเห็นได้ว่าขนบของเพลง Lied[91] ในยุโรปนั้น มิได้เริ่มที่ชูแบร์ตอย่างที่เข้าใจกัน[92]

ปัญหาของการแต่งเนื้อร้องกับทำนองให้เข้ากัน จุดใหญ่เป็นเรื่องของ "ความสามารถในการสร้างสรรค์ในอันที่จะประพันธ์ทำนองและคำร้องที่เสริมพลังซึ่งกันและกันในการสร้างความประทับใจให้ผู้ฟัง"[93] และนอกจากการเลือกเสียงสระยาวหรือสั้น ซึ่งครูเอื้อ สุนทรสนาน เห็นความสำคัญของการเลือกวิธีร้องเพลงมีการทอดเสียง เอื้อนเสียงแล้วไปตกคำที่หลังอย่างในกรณีของมัณฑนา โมรากุล หรือร้องเอื้อนทอดเสียงให้เลื่อนไหลจากประโยคหนึ่งไปยังอีกประโยคหนึ่งด้วยความสั่นพริ้วของเสียง อย่างกรณีเพ็ญศรี พุ่มชูศรี[94] พยัญชนะของคำหรือวลีให้เข้ากับทำนองและอารมณ์ของเพลง ปัญหาเฉพาะสำหรับเพลงไทยก็คือ ปัญหาการเปล่งเสียงของวรรณยุกต์ในภาษาไทย โดยควรเลือกเสียงวรรณยุกต์ที่กลมกลืนเข้ากับเสียงโน้ตดนตรี สำหรับเพลงสุนทราภรณ์ที่มีลักษณะพิเศษ คือเป็นเพลงลีลาศเป็นเบื้องแรก "จังหวะ" นับว่ามีความสำคัญมากด้วย ผู้วิจารณ์ดนตรีหลายท่านเห็นพ้องต้องกันว่า เพลงสุนทราภรณ์เป็น "เพลงไทยสมัยใหม่ที่บรรเลงด้วยเครื่องดนตรีตะวันตก มีจังหวะท่วงทำนองอย่างฝรั่ง"[95] หรือใหญ่ นภายน ชี้ให้เห็นว่า ครูเอื้อ สุนทรสนาน ดัดแปลงจังหวะของวงปี่มอญไทยเป็นจังหวะโบเลโร่ของฝรั่งแต่ทำเป็นสไตล์เฉพาะของสุนทราภรณ์ไปเสียแล้วให้เป็นจังหวะไทย จึงไม่ใช่จังหวะโบเลโร่ของฝรั่ง แต่เป็นจังหวะไทย ทำให้วงดนตรีอื่น ๆ เล่นได้ไม่เหมือนสุนทราภรณ์[96] อาจารย์เจตนาเรียกเพลงสุนทราภรณ์ว่าเป็น "เพลงไทยสากล" ส่วนอาจารย์วาสิษฐ์ จรัณยานนท์นั้น วิเคราะห์ให้เราเห็นว่า เพลงร้องของสุนทราภรณ์มีพื้นฐานในแง่ดนตรีคลาสสิกอยู่ด้วย โดยเทียบเคียงกับประเพณีของเพลง Lied ของฝรั่ง ทั้งนี้อาจารย์วาสิษฐ์ พิจารณาโดยอาศัยหลักการแต่งเพลง ได้แก่

(1) การแต่งเพลงโดยเขียนทำนองก่อน แล้วใส่คำร้องภายหลัง

(2) เลือกบทกวีที่มีชื่อที่ไพเราะนำมาใส่ทำนอง

(3) แต่งทำนองและคำร้องพร้อม ๆ กัน ซึ่งเป็นที่นิยมมากของนักแต่งเพลง pop ปัจจุบัน[97]

อาจกล่าวได้ว่า เพลงสุนทราภรณ์นั้น อาศัยวิธีการแต่งเพลงในสองแบบแรกมากที่สุด และที่สำคัญก็คือ บ่อยครั้งที่ผู้แต่งเนื้อร้องและทำนองเป็นคน ๆ เดียวกัน หรือผู้แต่งเนื้อร้องทำงานร่วมกันอย่างใกล้ชิดกับผู้แต่งทำนอง อย่างในกรณีของเอื้อ สุนทรสนาน และแก้ว อัจฉริยกุล หรือนารถ ถาวรบุตร และ เวส สุนทรจามร เป็นต้น เพลงหลายเพลงผู้แต่งได้รับแรงบันดาลใจจากบทกวีนิพนธ์เก่าที่ไพเราะ หรือจังหวะดนตรีของไทย ซึ่งสอดคล้องกับจังหวะฝรั่งพอดี อย่างในกรณีจังหวะโบเล่โร่ที่กล่าวถึงข้างต้น นำมาดัดแปลงใส่ทำนองร้องแบบไทยสากลได้เหมาะเจาะกลมกลืน อีกตัวอย่างหนึ่งที่ชัดเจน คือเพลงที่ เอื้อ สุนทรสนาน นำโครงสร้างจังหวะของทำนองเพลงฮิตของฝรั่งยุคนั้น คือ Sleepy Lagoon นำมาเลียนแบบจังหวะต่อจังหวะแต่แปลงทำนองให้เป็นไทย กลายเป็นเพลงลีลาศจังหวะวอล์สที่งดงามคือ "ฉันยังคอย"[98]

ดังนั้น ข้อวิจารณ์ของอาจารย์วาสิษฐ์ ในส่วนที่เห็นว่า เพลงร้องสุนทราภรณ์มีพื้นฐานเพลงคลาสสิกในแง่ของเพลง Lied จึงครอบคลุมเฉพาะส่วนที่เกี่ยวกับ *เนื้อร้อง ทำนองเพลง* ตลอดจน*วิธีการประพันธ์เพลง* ไม่ได้รวมไปถึง *วิธีนำเสนอ*เพลงสุนทราภรณ์โดยรวม หรือความนิยมในการบรรเลงและร้องเพลงสุนทราภรณ์โดย "วงบิ๊กแบนด์" เพื่อการลีลาศในบริบทดั้งเดิมทางวัฒนธรรมของสุนทราภรณ์ เพราะถ้าเรามองภาพและสถานะของเพลงสุนทราภรณ์ในยุคนั้น ก็จะเห็นว่า วิธีการเล่นดนตรีแตกต่างจากการร้องและการเล่นดนตรีของขนบเพลง Lied โดยสิ้นเชิง

ตัวอย่างการแต่งเพลงสุนทราภรณ์ส่วนใหญ่ที่เราพบในรวมบทความสุนทราภรณ์วิชาการ ทำให้เราตั้งคำถามว่า วงดนตรีสุนทราภรณ์กำเนิดมาอย่างไร และมีความเป็นมาอย่างไร

เพลงสุนทราภรณ์ หรือ วงดนตรีของกรมโฆษณาการที่ถือกำเนิดมาในปี พ.ศ. 2482 (ค.ศ.1939) โดย พ.ต.วิลาศ โอสถานนท์ อธิบดีกรมโฆษณาการคนแรกเป็นต้นคิด ต้องการตั้งวงดนตรีสากลประเภท "แจ๊ซ" วงใหญ่ เพื่อประโยชน์ของราชการในการเผยแพร่ข่าวสารทั้งภายในและต่างประเทศ จึงมอบให้หลวงสุขุมนัยประดิษฐ์ช่วยเลือกเฟ้นนักดนตรีที่มีฝีมือ หลวงสุขุมฯ เสนอนักดนตรีจากวงแจ๊ซที่ประจำอยู่บริษัทภาพยนตร์เสียงไทยฟิล์มที่พระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าภานุพันธ์ยุคลเป็นประธาน

ในบรรดานักดนตรีฝีมือเอกที่เลือกมานี้ 8 คนรับราชการประจำอยู่วงดนตรีดุริยางค์สากล กรมศิลปากร ซึ่งเป็นลูกศิษย์พระเจนดุริยางค์ หัวหน้าทีม คือ เอื้อ สุนทรสนาน ซึ่งในที่สุดได้โอนราชการมาประจำวงดนตรีแจ๊ซวงแรกของกรมโฆษณาการ มีชื่อว่า "*วงดนตรีลีลาศกรมโฆษณาการ*" มีนายเอื้อ สุนทรสนาน เป็นหัวหน้าและผู้ควบคุมวง และมีนายเวส สุนทรจามร เป็นผู้ช่วยหัวหน้าวง ระยะแรกเริ่มบรรเลงเฉพาะเพลงสากล (ฝรั่ง) อย่างเดียว แสดงออกอากาศทางสถานีวิทยุและเล่นแสดงสดในงานบันเทิงต่าง ๆ[99]

ประเด็นสำคัญประการแรกของสุนทราภรณ์นั้นก็คือ เรื่อง *ที่มา* ของนักดนตรีในวงซึ่งมีผลกับวิธีการแต่งเพลงที่ให้ความสำคัญกับ "เนื้อร้อง" อยู่มาก คนของวงสุนทราภรณ์มีภูมิหลังเป็นนักดนตรีอยู่ในกรมมหรสพสมัยรัชกาลที่ 6 และรัชกาลที่ 7 มาก่อน ครูเอื้อ สุนทรสนาน และ ครูเวส สุนทรจามร นั้น เคยอยู่ในแตรวงทหารบก อาจกล่าวได้ว่า นักดนตรีของสุนทราภรณ์มีพื้นฐานที่ดีทางดนตรีเป็นทุนเดิม และหลังจากปี พ.ศ. 2482 อันเป็นปีที่ พ.ต. วิลาส โอสถานนท์ และหลวงสุขุมนัยประดิษฐ์เริ่มตั้งวงดนตรีแจ๊ซอย่างฝรั่งเพื่อเป็นวงดนตรีสำหรับเล่นเพลงลีลาศนั้น ต่อมาก็ได้ชักชวนครูสริ สริยงยุทธ มือเปียอาโนมาจากกรมมหรสพที่มาร่วมวงด้วย

ในช่วงสองปีแรก นอกจากวงดนตรีลีลาศของกรมโฆษณาการจะเล่นเพลงฝรั่งออกอากาศทางวิทยุด้วยเครื่องดนตรีตะวันตกแล้ว ยังได้เล่นเพลงบรรเลงของ ม.ล. พวงร้อย เช่น *บัวขาว ในฝัน เพลิน* มีเพลงของพรานบูรพ์ และครูนารถ ถาวรบุตรอยู่บ้าง ต่อมาจึงเกิดแนวคิดว่า *น่าจะได้แต่งเพลงขึ้นบรรเลงเองบ้าง*

ตรงนี้เอง ที่เป็นจุดเริ่มต้นของกำเนิดเพลงสุนทราภรณ์ช่วง พ.ศ. 2484-2486 ระหว่างสงครามโลกครั้งที่สอง ลักษณะของเพลงที่แต่งขึ้นในตอนแรกนั้น ออกจะเอียงไปทางทำนองไทยเดิม และเมื่อผู้แต่งพยายามที่จะหนีห่างออกจากไทยเดิม ได้กระทำโดย*ใส่เนื้อร้องให้เต็ม ตัดเอื้อนออก* แต่ก็ยังคงให้นักร้อง เช่น มัณฑนา โมรากุล วินัย จุลละบุษปะ ร้องแบบมี "ลูกกลิ้ง" ในคอ เพื่อ "กลิ้ง" เสียงให้แนบเนียนยิ่งขึ้น โดยครูเอื้อ สุนทรสนานเป็นผู้แต่งทำนองและครูแก้ว อัจฉริยกุล เรียบเรียงคำร้องคู่กันเสมอ[100] คำร้องของครูแก้วได้รับยกย่องว่างดงามสละสลวย มีความเป็นกวีนิพนธ์สูง

ผู้ที่ติดเพลงสุนทราภรณ์เป็นจำนวนมาก จึงมักจะติดในความหมายของเนื้อร้องมากกว่าทำนอง อีกทั้งการแต่งเพลงสุนทราภรณ์หลายต่อหลายเพลง ครูเอื้อมักจะสร้างทำนองตามหลังบทร้องเป็นจำนวนมาก ยกเว้นบางเพลงที่ได้ทำนองมาจากไทยเดิม และที่ฟังซ้ำแล้วซ้ำอีกไม่เบื่อนั้น คนฟังติดที่คนร้องหรือลีลา ทั้งเทคนิคของการขับร้องอีกประการหนึ่งด้วย

เพลงสุนทราภรณ์นั้น อาจถือได้ว่าเป็นเพลงไทยสากลรุ่นที่สาม ถัดจากเพลงไทยสากลยุคแรกเริ่มของพรานบูรพ์ หลวงวิจิตรวาทการ ของภาพยนตร์เสียงศรีกรุงที่สร้างมาก่อนปี พ.ศ. 2480 นั่นคือ ในการแต่งเพลงไทยยุคบุกเบิกนั้น ผู้แต่งจะคัดเลือกวรรณศิลป์ที่ไพเราะมีรูปแบบเป็นฉันทลักษณ์ นำมาใส่ทำนอง ทำนองเดียวกับเพลงสวดของฝรั่ง ในยุคมัธยสมัยที่เรียกว่า เกร-กอริ-ยา-นิเชอ-คอราล (Gregorianischer Choral) ที่นำคำร้องมาใส่ทำนองเป็นเสียงสูงต่ำ ร้องสวดโดยนักร้องในโบสถ์ เพลงไทยเดิมมีการเอื้อนทอดเสียงพริ้วหลายลักษณะจนถึงลงลูกคอ นับเป็นการปรับเสียงสูงต่ำของเสียงวรรณยุกต์ให้กลมกลืนกับทำนองไปในตัวด้วย

ในกรณีของเพลงที่มีเนื้อร้องที่มีต้นตอมาจากวรรณศิลป์ เพลงร้องฮิตของสุนทราภรณ์อาจเทียบได้กับ "เพลงฮิต" หรือ "Schlager" ในภาษาเยอรมัน ช่วงปลายศตวรรษที่ 19 มาจนถึงต้นและกลางศตวรรษที่ 20 ที่เริ่มแรกทีเดียวอาจเป็นท่อนหนึ่งจากอุปรากรมีชื่อที่ผู้คนนิยมมาก เช่นเพลงจากอุปรากรของ โมซาร์ต รอสซินี หรือ เวเบอร์ เพลงร้องฮิตเหล่านี้ รู้จักกันในปัจจุบันว่าเป็นเพลงกึ่ง "light music" ที่ไม่ตาย เช่น "Wir winden dir den Jungfernkranz"

ของคาร์ล มาเรีย ฟอน เวเบอร์ Carl Maria von Weber (ฮิตตั้งแต่ ค.ศ.1821) , "La Paloma" ของเซบาสเตียน เดอ ยาเดีย Sebastian de Yradier (ตั้งแต่ ค.ศ.1860) "Lili Marlen" ของ นอร์แบร์ต ชูลท์เซอ Norbert Schultze (ค.ศ.1940-1950) Qué serà ของ เจ. ลิวิงสตัน - อาร์ อีวานส์ (J. Livingston - R. Evans ค.ศ.1950-1960 ซึ่งเป็นเพลงประกอบภาพยนต์ฮอลลีวูดด้วย) นับเป็นเพลงฮิตที่อาจหายไปบ้างเป็นระยะ แต่ก็มีการนำมาเล่นและร้องใหม่หรือเรียบเรียงเสียงประสานดีความใหม่อยู่เรื่อย ๆ[101]

การศึกษาที่มาของสุนทราภรณ์ในบริบทของดนตรีและวัฒนธรรมช่วงต้นกำเนิดวงดนตรีในปี พ.ศ. 2482 ทำให้เราไม่อาจละเลยประเด็นสำคัญประการที่สองของเพลงสุนทราภรณ์ นั่นคือ ข้อเท็จจริงที่ว่า วงดนตรีสุนทราภรณ์เป็นวงดนตรีลีลาศของกรมโฆษณาการที่เกิดขึ้นในประเทศไทยตามกระแสดนตรีของโลกตะวันตกในยุคนั้น ซึ่งเป็นยุคที่ดนตรีประเภทสตริงแบนด์และ big band ประเภท orchestra รุ่งเรืองอย่างมาก ทั้งในยุโรปและอเมริกา โดยเฉพาะในช่วงทศวรรษที่ 3 นั้น (ใหญ่ นภายน บรรยายไว้ในบทความของท่านว่า ในปี พ.ศ.2480 หรือ ค.ศ.1937 ก่อนสงครามโลกครั้งที่สอง ดนตรีประเภทสตริงแบนด์เป็นดนตรีที่เฟื่องที่สุด) ทำให้ผู้วิเคราะห์เพลงสุนทราภรณ์ต้องตระหนักถึงข้อเท็จจริงที่ว่า เพลงสุนทราภรณ์ในสมัยนั้นไม่ใช่เพลงสำหรับฟังอย่างเดียว แต่เป็นเพลงที่ร้องและบรรเลง "สด" ให้คนเต้นรำด้วย เกี่ยวกับประเด็นนี้ ศาสตราจารย์นายแพทย์พูนพิศ อมาตยกุล ได้ตั้งข้อสังเกตไว้ว่า

> "ประวัติของสุนทราภรณ์ที่เดิมเป็นวงดนตรีลีลาศมาก่อนนั้น เรื่องนี้มีผลมาจนทุกวันนี้ จนถือเป็นเอกลักษณ์ของสุนทราภรณ์เลยทีเดียวที่ว่าเป็นวงดนตรีที่คุมจังหวะได้ชัดเจน เหมาะแก่การเต้นรำเป็นที่สุด ไม่มี Big Band วงใดในประเทศไทยเสมอเหมือน"
>
> *(พูนพิศ อมาตยกุล, วิจารณ์ร่างรายงานวิจัย เรื่อง บทวิเคราะห์งานวิจารณ์เกี่ยวกับดนตรีสุนทราภรณ์ของ ศ.ดร.เจตนา นาควัชระ, 2541,4)*

อาจสรุปได้ว่า การศึกษาต้นกำเนิดดนตรีสุนทราภรณ์ทำให้เราตระหนักถึงลักษณะเด่นของสุนทราภรณ์ 2 ประการ นั่นคือ เรื่องของคำร้องที่มีความไพเราะ มีความเป็นวรรณศิลป์สูง และจังหวะลีลาศอันเป็นจุดเด่นเฉพาะตัวของเพลงและวงดนตรีสุนทราภรณ์ ซึ่งเมื่อพิจารณารวมกับทำนองเพลง ลีลา tone color ของเสียงเพลงและเสียงดนตรี รวมทั้งแนวเสียงประสานของวงดนตรีบิ๊กแบนด์วงใหญ่ในสมัยนั้น อันเป็นเอกลักษณ์เด่นเฉพาะตัวของสุนทราภรณ์แล้ว ก็นับได้ว่า ลักษณะทางดีตศิลป์ของเพลงสุนทราภรณ์ มีความสำคัญและโดดเด่นไม่แพ้ลักษณะทางวรรณศิลป์

ในงานวิจารณ์เกี่ยวกับดนตรีสุนทราภรณ์ของอาจารย์เจตนานั้น ผู้วิจัยได้วิเคราะห์ไว้ในช่วงต้นของบทวิจัยว่า อาจารย์เจตนาให้ความสำคัญกับการตีความ "เนื้อเพลง" นั่นคือ

อาจารย์ยึดหลัก "ศาสตร์แห่งการตีความ" ในการตีความ "คำร้อง" เป็นเรื่องสำคัญ*มากกว่า*ที่จะวิจารณ์เรื่องทำนองเพลง จังหวะ tone color และลีลาของเพลงในจังหวะลีลาศ

จากการศึกษาและวิเคราะห์เอกสาร ผู้วิจัยได้พบความหลากหลายของการตีความทางดนตรีอย่างพิสดารเพิ่มขึ้น จากบทความยุคแรกช่วงปี 2526-27 ไปจนถึงช่วงหลัง 2531-32 และ 2537 โดยเฉพาะในบทความ "ข้อสังเกตว่าด้วยแนวคิดและวิธีคิดของคนไทยจากหลักฐานทางวรรณคดี" (2539, 13-17) ที่อาจารย์เจตนาตีความเพลงสุนทราภรณ์โดยเชื่อมโยงเนื้อร้องทำนองกับจังหวะลีลาศ ซึ่งแสดงว่า อาจารย์เจตนาก็มิได้ละเลยความสำคัญของทำนอง จังหวะ และลีลาของเพลง โดยเฉพาะจังหวะลีลาศอันเป็นลักษณะเด่นของสุนทราภรณ์เสียเลยทีเดียว

จากการศึกษาถึงต้นตอที่มาของเพลงสุนทราภรณ์ ซึ่งทำให้ผู้วิจัยตระหนักถึงลักษณะเด่นสองประการของสุนทราภรณ์ดังกล่าวข้างต้น ได้แก่ (1) ความงามทางวรรณศิลป์ในคำร้องของเพลงที่มีความสำคัญกับการตีความเพลงเป็นอันมาก (2) ความโดดเด่นของสุนทราภรณ์ในฐานะเพลงลีลาศ อันทำให้เพลงสุนทราภรณ์ต่างจากเพลงไทยสากลอื่น ๆ ใน "รุ่นเดียวกัน" และต่างจากเพลงไทยสากล "รุ่นอื่น ๆ" จนกระทั่งถึงปัจจุบันนี้ ที่ยังไม่มีเพลงไทยสากลรุ่นใดแต่งขึ้นเพื่อใช้ลีลาศโดยเฉพาะเช่นเพลงสุนทราภรณ์

ลักษณะโดดเด่นเฉพาะด้วยด้านวรรณศิลป์ของเพลงสุนทราภรณ์ช่วยให้ผู้วิจัยตระหนักได้ถึงการที่อาจารย์เจตนาให้ความสำคัญกับการตีความ "เนื้อเพลง" ในฐานะตัวบทมากกว่าที่จะวิเคราะห์ถึงทำนองเพลง จังหวะ และลีลาของเพลง โดยเฉพาะในผลงานวิจารณ์รุ่นแรกๆ (พ.ศ. 2526-31) ความงามของ "ภาษากวี" ของเพลงสุนทราภรณ์ ซึ่งทำให้เพลงสุนทราภรณ์ในยุคประมาณก่อนและหลัง พ.ศ. 2500 อันเป็นช่วงเวลาอันรุ่งโรจน์ของวงดนตรี กลายเป็นเพลงของ "ผู้มีรสนิยม" เป็นเพลงที่ผู้ฟังต้องมีการศึกษาและมีจินตนาการสูง ต่างจากเพลงไทยสากลอื่น ๆ ที่ชาวบ้านร้านตลาดฟังติดและชอบฟัง[102] เพราะเนื้อร้องและทำนองฟังง่าย จำง่าย และไม่ต้องใช้จินตนาการสูงนัก

อาจกล่าวได้ว่า ผู้ที่จะเข้าใจและซาบซึ้งสุนทราภรณ์ได้ดีนั้น มักเป็นผู้มีการศึกษาและมีความดื่มด่ำในความงามของกวีนิพนธ์ อีกทั้งยังต้องฟังเพลงแบบ "ลึก" และคิดตามไปด้วย ซึ่งลักษณะดังกล่าวนี้มีอยู่ในความเป็น "นักวรรณคดี" ของอาจารย์เจตนา

และที่นอกเหนือยิ่งไปกว่านั้น ก็คือ ภูมิหลังทางดนตรีที่อาจารย์เจตนาได้รับมาจากครอบครัว ทำให้ "เอื้อ" ต่อการที่อาจารย์จะได้สัมผัสดนตรีไทยในทุกรูปแบบตั้งแต่อยู่ในวัยเด็ก ได้ซึมซับและซาบซึ้งเพลงสุนทราภรณ์ที่นับได้ว่าเป็น *เพลงของผู้มีรสนิยม* ในยุคนั้น โดยเฉพาะในช่วงรุ่งโรจน์ของสุนทราภรณ์ ก่อนที่อาจารย์จะได้รับทุนรัฐบาลไปเรียนต่อ ณ ยุโรป ในช่วงประมาณปี พ.ศ. 2499

การศึกษา ณ ประเทศอังกฤษและโดยเฉพาะที่เยอรมนีในเวลาต่อมา ได้ช่วยเพิ่มพูนประสบการณ์ทางดนตรีคลาสสิกและเทียบเคียง "ความเป็นเลิศ" ของดนตรีฝรั่ง กับเพลงไทย (สากล) ในช่วงก่อนที่อาจารย์จะเป็น "นักเรียนทุนรัฐบาล" ได้เป็นอย่างดี และหลังจากปี พ.ศ. 2509 (ค.ศ. 1966) ที่อาจารย์กลับจากเยอรมนีหลังจากนั้น ความสนใจในดนตรี "ไทย" และ

"คลาสสิก" ของอาจารย์เจตนายังคงมีอยู่อย่างต่อเนื่องจนถึงปัจจุบัน กล่าวโดยสรุปก็คือ อาจารย์เจตนาได้มีโอกาสเฝ้าดูและซึมซับ สังเกตเห็นความรุ่งเรืองในยุคสูงสุดของวงสุนทราภรณ์ รวมทั้งได้เฝ้าดูมาตลอดถึงความเป็นธรรมชาติของวิถีโลกในยุค "เสื่อม" ของสุนทราภรณ์หลังจากมรณกรรมของครูเอื้อ สุนทรสนาน

เมื่อมีการจัดงานครบรอบ 20 ปีคณะดนตรีสุนทราภรณ์ อาจารย์เจตนาจึงไม่รั้งรอที่จะร่วมมือกับอาจารย์คุณหมอพูนพิศในการจัดสัมมนา ทำสุนทราภรณ์ให้เป็น "วิชาการ" เนื่องจากสาเหตุที่ว่า

(1) นักร้องรุ่นใหม่ยังมีปัญหาในการ "ตีความ" สุนทราภรณ์

(2) การจัดการภายในวงสุนทราภรณ์ในช่วงหลัง ที่ทำให้ผู้สืบทอดมรดกสุนทราภรณ์ไม่ซาบซึ้งถึงความละเอียดอ่อนของคำร้องและทำนองในเพลงเก่าเหล่านั้นเท่าที่ควร การ "ผลิต" เพลงสุนทราภรณ์ในยุคหลัง จึงมิได้ค่อยพิถีพิถันเรื่องการตีความเพลงนัก อันทำให้ความไพเราะของเพลงลดน้อยลง

ประเด็นสำคัญของการสัมมนาที่กำหนดไว้ จึงเป็นเรื่อง "ปัญหาการตีความ" ในแง่มุมต่าง ๆ ทั้งในด้านวรรณศิลป์และคีตศิลป์ดังปรากฏในหนังสือ "สุนทราภรณ์วิชาการ"[103] เพื่อให้คนรุ่นใหม่มองสุนทราภรณ์ด้วยสายตาใหม่และเห็นคุณค่าของสุนทราภรณ์อย่างที่สมควรได้รับ

สำหรับผู้วิจัยในฐานะผู้ที่รักดนตรี เคยร้องเพลง เล่นดนตรี และร่ำเรียนดนตรีอย่างเป็นวิชาการมาพอควร มีความเห็นว่า แม้การวิเคราะห์เพลงสุนทราภรณ์ของอาจารย์เจตนาจะแสดงความเป็น "นักวรรณคดีตัวยง" ของอาจารย์ อีกทั้งสาเหตุและที่มาของการวิเคราะห์เพลงในลักษณะนี้ จะสามารถเข้าใจและอธิบายได้อย่างมีเหตุผลด้วยหลักความงดงามของสุนทรียะทางดนตรีก็ตาม มิติทางคีตศิลป์ของเพลงสุนทราภรณ์ในฐานะเพลงลีลาศ ก็ยังนับว่ามีความสำคัญเช่นกัน กรณีนี้ ผู้วิจัยใคร่ขอชี้แจงว่า มิได้ละเลยข้อเท็จจริงที่ว่า อันที่จริงแล้ว "ทำนอง" และ "คำร้อง" ในดนตรีนั้น มิได้แยกจากกันโดยเด็ดขาด แต่มีความผูกพันกันอยู่อย่างแน่นแฟ้นและส่งผลกระทบถึงกัน และด้วยสาเหตุที่ตระหนักถึงการประสานสัมพันธ์ระหว่างวรรณศิลป์และคีตศิลป์นี้เองที่ทำให้ผู้วิจัยใคร่ตั้งข้อสังเกตสำหรับนักวิชาการที่จะได้มาวิเคราะห์วิจัยดนตรีสุนทราภรณ์ในโอกาสต่อไปว่า น่าที่จะได้เพิ่มเติมมิติของการวิเคราะห์ทางเสียงดนตรี จังหวะ ลีลา และ tone color ของเพลงให้มากขึ้น อันจะทำให้การตีความเพลงสุนทราภรณ์สมบูรณ์ยิ่งขึ้น ด้วยเหตุผลทางดนตรีดังต่อไปนี้

จริงอยู่ ผู้ที่ฟังเพลงสุนทราภรณ์ได้อย่างซาบซึ้งนั้น คือผู้ที่ฟังเพลงได้ "ลึก" จริง มีจินตนาการสูง และสามารถ "ย่อย" เพลงด้วยกระบวนการทางปัญญาในระดับหนึ่ง แต่ในขณะเดียวกัน เราไม่อาจปฏิเสธได้ว่า เสียงดนตรีย่อมเสพได้ด้วย*การฟัง* และความ*ไพเราะของดนตรี*จะเป็น*สิ่งแรกที่กระทบโสตประสาทและสร้างความหฤหรรษ์ให้แก่ผู้ฟัง หาใช่ความลึกซึ้งของเนื้อร้องไม่* ดังนั้น การที่ผู้ฟังได้รับสุนทรีย์แห่งความงดงามเชิงวรรณศิลป์ของเนื้อร้อง โดย *"คิดตาม"* และ *"ย่อย"* ความลุ่มลึกของ *"สาร"* ที่อยู่ในคำร้อง จึงนับเป็น *กระบวนการทางปัญญา* ที่สืบเนื่องมาจาก *"การฟังเพลง"* อันเป็นประสบการณ์ขั้นปฐมภูมิ การฟังเพลงอย่าง "ซึ้ง" กับเนื้อ

ร้องจึงเป็นการฟังเพลงแบบลึก และวิเคราะห์ในทำนองเดียวกับการอ่านและวิเคราะห์วรรณคดี ซึ่งผู้ฟังต้อง "ย่อย" ความในคำร้องแล้วจึงจะรู้สึก "ซึ้ง" กับอรรถรสของเพลง แต่เราไม่อาจปฏิเสธได้ว่า *เนื้อร้อง* และทำนองที่มีความงามประสานกันอย่างกลมกลืนย่อม "ฟังรื่นหู" ส่งทำนองให้ไพเราะยิ่งขึ้น อย่างไรก็ตาม "เพลง" หรือ "เสียงดนตรี" ไม่ว่าจะมีคำร้องหรือไม่มีนั้น เป็นมิติของเสียงที่สัมผัสได้ด้วย**โสตประสาท** ไม่มีภาพโดยตรงที่เกิดจาก**จินตนาการของตัวอักษรเหมือนอย่างวรรณคดี** หรือ "ภาพ" ที่เห็นได้ในงานทัศนศิลป์ โดยเฉพาะในยุคเริ่มแรกของกำเนิดดนตรีนั้น ทำนองและจังหวะที่เกิดจากอารมณ์ความรู้สึกของมนุษย์จะเป็นจุดเริ่มของเสียงดนตรี การเปล่งเสียงร้องในระยะแรก ก็เพื่อแสดงอารมณ์ความรู้สึกนั้น ๆ ให้สอดคล้องกับจังหวะตามแต่อารมณ์จะพาไป เสียงเพลงจึงมีลักษณะที่เป็น **Generatio spontanea** คือ ผู้ฟังมีปฏิกิริยาตอบรับทางอารมณ์ที่ถูกกระตุ้นโดยเสียงทำนองและจังหวะเป็นเบื้องแรกไม่ใช่ความเข้าใจในศิลปะของดนตรี หรือ **สุนทรียะที่ต้องไตร่ตรอง**แต่ประการใด (ดูเปรียบเทียบ R. Schäfke : 1982, 1-7)

ประสบการณ์ของ "การฟังเพลง" จึงนับว่า แตกต่างจากประสบการณ์ของ "การอ่านวรรณคดี" ในหลักใหญ่ เพราะ*วรรณกรรมมีมิติที่แตกต่างจากดนตรี* ในขณะที่**ดนตรีมีมิติทางเสียง** การอธิบาย "เสียง" และการสร้างภาพจากเสียงต้องใช้ความเข้าใจและจินตนาการที่เป็นนามธรรมมาก ทั้งนี้ ข้อเท็จจริงที่ว่าเราไม่สามารถอธิบาย "เสียงดนตรี" ด้วย "ภาษาของอักษร" ได้ จึงต้องอธิบายเสียงดนตรีโดยใช้ **"ความเปรียบ"** (metaphor) เข้าช่วย ทำให้การวิเคราะห์ดนตรีเป็นเรื่องยาก และในหลายกรณีการอธิบายดนตรีด้วย "ความเปรียบ" ก็ทำให้บทวิเคราะห์นั้น**มีลักษณะ**ค่อนข้างเป็น **"อัตวิสัย"** (subjective) อย่างหลีกเลี่ยงได้ยากเช่นกัน ส่วนวรรณกรรมนั้น **มีเนื้อเรื่อง** การดำเนินเรื่อง ด้วย**ภาษา** และ**วิธีเขียน**ที่**สร้างบรรยากาศของงานวรรณศิลป์**แต่ละชิ้นก็เป็นรูปธรรมทางภาษา การวิเคราะห์หรือวิจารณ์วรรณกรรมจึงสามารถใช้ "ภาษา" เข้าจับได้โดยตรงต่างจากการวิจารณ์ดนตรีที่ต้องหลีกเลี่ยงโดยใช้ "ความเปรียบ" เข้าช่วย เพราะไม่สามารถอธิบาย "เสียงดนตรี" ด้วย "ภาษา" โดยตรงได้ชัดเจน

นอกจากนี้ วรรณกรรมยังมีมิติทางประวัติศาสตร์ทั้งในตัวเนื้อเรื่องเอง ที่อาจเป็นเรื่องราวของเหตุการณ์ในอดีต **มีเวลาของกำเนิดวรรณกรรม** ว่า ผู้ประพันธ์เขียนงานชิ้นนั้นในสมัยใด เช่น สี่แผ่นดินของ ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมช เป็นเรื่องราวตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 5 ถึงรัชกาลที่ 8 เป็นต้น ทั้งนี้ ในทฤษฎีของศาสตร์แห่งการตีความ คือ Hemeneutics นับได้ว่า งานวรรณศิลป์แต่ละชิ้นผูกติดอยู่กับเวลาเฉพาะช่วงในบริบททางประวัติศาสตร์ วัฒนธรรม สังคม และการเมืองที่ต่างกัน การตีความตัวบท โดย "ผู้อ่าน" ย่อมต้องคำนึงถึงบริบทของงานวรรณศิลป์ดังกล่าว โดยที่ "ผู้อ่าน" หรือ "ผู้ตีความ (ใหม่)" เอง ก็มีบริบททางประวัติศาสตร์ทางสังคมการเมืองและวัฒนธรรม *"ติดตัว"* มาด้วยเช่นกัน (โดยนัยของนักปรัชญาเยอรมัน ไฮเดกเกอร์ (Heidegger) ที่เรียกว่า Faktizität (ฟักทิซิเทท) ปัญหาของการตีความ จึงเป็นปัญหาของการทำความเข้าใจ "ตัวบท" **ในอดีตจากจุดยืนของปัจจุบัน** เป็นเบื้องแรก ส่วนปัญหาที่สองคือ

การทำความเข้าใจหรือตีความตัวบท "ข้ามชาติข้ามภาษาและวัฒนธรรม" ตัวอย่างเช่น ในกรณีที่ผู้อ่านคนไทยตีความ "ลิลิตยวนพ่าย" นับเป็นปัญหาของการพยายามเข้าใจตัวบทในบริบทของอดีตจากจุดยืนของปัจจุบัน โดยที่ผู้อ่านเองก็ต้องมี "พื้นเพ" วิธีมองโลกตลอดจนความเข้าใจทางวัฒนธรรมที่ติดตัวมาแต่ละคนไม่เหมือนกัน แต่ถ้าผู้อ่านคนไทยต้อง "ตีความ" เรื่องเฟาส์ (Faust) ของ Goethe ก็จะต้องเผชิญปัญหาการตีความเป็นสองชั้นดังกล่าวแล้ว ได้แก่ การตีความตัวบทวรรณกรรมของเยอรมันในอดีต จากยุคศตวรรษที่ 18-19 ซึ่งมีปัญหาทางภาษาและบริบททางวัฒนธรรม ที่ผู้อ่านคนไทยยังจะต้องผจญกับมิติของ "วัฒนธรรมต่างชาติต่างภาษา" อีกด้วย

กรณีของการตีความเพลงสุนทราภรณ์สำหรับคนไทย จึงค่อนข้างเป็นปัญหาการตีความวัฒนธรรมของชาติตนเองผ่านมิติของช่วงเวลา ทำให้ต้องพิจารณาประเด็นที่มาของเพลง ลักษณะวิธีเล่น และวัตถุประสงค์ของเพลงสุนทราภรณ์ในอดีต (diachrony) ไปพร้อมกับข้อมูลที่ผูกพันทั้งกับบริบทของอดีตและปัจจุบัน คือทำนองและเนื้อร้องจา*กมุมมองของปัจจุบัน* (synchrony) ด้วย ทั้งนี้ ความยากลำบากของการตีความเพลงที่แต่งไว้สำหรับร้องกับวงดนตรีซึ่งส่วนใหญ่บรรเลงในการลีลาศตามความนิยมของยุคสมัยนั้น ก็คือ มิติของเสียงทำนองและจังหวะ เพราะทำนองและจังหวะมีความเป็นนามธรรมมากกว่าเนื้อเพลง และในขณะเดียวกันก็มีพลังในอีกลักษณะหนึ่งที่สามารถ กระตุ้น หรือ เร้าอารมณ์ ผู้ฟังได้ตรง และอาจรุนแรงกว่าวรรณกรรมในบางกรณีด้วย ดังเช่นกรณีเพลงร็อค เป็นต้น[104]

การวิเคราะห์เพลงหลายๆ เพลงของสุนทราภรณ์ของอาจารย์เจตนาโดยผ่านเนื้อร้องและใช้กรอบของจินตนาการความจริงกับความลวงคละเคล้ากันไป เช่น เพลง "ราตรี" หรือ "ฝากหมอน" จึงค่อนข้างเป็น**กระบวนการทางปัญญาของวรรณคดีศึกษา** โดยเฉพาะเมื่ออาจารย์อ้างถึงวิธีการจากวรรณคดี (หลังสงครามโลกครั้งที่ 2) คือ deconstruction หรือการ "ทำให้แปลก" ในละคร "Epic Theatre" ซึ่งล้วนเป็นวิธีการที่ผู้ตีความจะต้องถอยห่างจาก "ตัวงาน" และ "ย่อย" งานนั้นด้วย "กระบวนการทางปัญญา" ทั้งสิ้น

ผู้วิจัยจึงใคร่เสนอว่า ถ้ามีการประสานสัมพันธ์ระหว่างการวิเคราะห์ดนตรีที่คำนึงถึงทำนองเพลงและจังหวะดังตัวอย่างบทวิเคราะห์ของ ใหญ่ นภายน ผนวกเข้ากับการวิเคราะห์ดนตรีจากแง่วรรณศิลป์ของอาจารย์เจตนาแล้ว ก็คงจะเป็นบทวิเคราะห์เพลงสุนทราภรณ์เชิงวิชาการที่สมบูรณ์แบบ (model) และแนวทางสำคัญสำหรับการวิเคราะห์วิจารณ์เพลงและดนตรีในเชิงวิชาการต่อไป

3.2 ท้ายเรื่อง

อาจารย์เจตนานับเป็นหนึ่งในหลาย ๆ คนที่ชื่นชมสุนทราภรณ์เป็นอย่างมาก ข้อเรียกร้องและคำเตือนของอาจารย์เจตนาที่ฝากไว้ให้กับวงสุนทราภรณ์ นับเป็นข้อเรียกร้องจาก "แฟนตัวจริงของสุนทราภรณ์" อาจารย์เจตนาชื่นชมกับเพลงสุนทราภรณ์มาก แต่มิได้ยึดติดกับรูปแบบของการเล่นดนตรีและวิธีร้องเพลงตีความของนักร้องสุนทราภรณ์รุ่นเก่าที่มีชื่อเสียงโด่งดังอย่าง

รวงทอง ทองลั่นทม หรือ วินัย จุลบุษปะ เช่นเดียวกับ "แฟน ๆ รุ่นเก่า" ของวงนี้อีกหลายกลุ่ม ดังนั้น เราจึงพบว่าอาจารย์มิได้เรียกร้องให้นักดนตรีและนักร้องของวงรักษาสไตล์เดิมไว้โดยไม่เปลี่ยนแปลงแต่ประการใด แต่กลับส่งเสริมให้มีการ "ตีความเพลงใหม่" อีกทั้งยังให้กำลังใจนักร้องหนุ่มสาวนอกสังกัดวงสุนทราภรณ์ให้ตีความเพลง ด้วยวิธีการร้องที่เป็นตัวของตัวเอง เช่น โดยนักร้องวง "เยื่อไม้" เป็นต้น และการที่สุนทราภรณ์ "มีค่า" ทำให้คนรุ่นใหม่นำเพลงมาร้องและเล่นตีความใหม่ ย่อมเป็นเครื่องพิสูจน์ว่า เพลงสุนทราภรณ์มีคุณค่ายืนยง *"เหนือสไตล์"* และ *"เหนือกาลเวลา"* นั่นก็คือ เป็นเพลง *"ระดับคลาสสิก"* ของวงการเพลงไทยสากลของไทยนั่นเอง

4. ผลงานวิจารณ์ด้านทัศนศิลป์

สดชื่น ชัยประสาธน์

น่าสังเกตว่า แม้ว่าอาจารย์เจตนาจะเขียนบทวิจารณ์ด้านทัศนศิลป์ไว้น้อยชิ้น แต่ก็ให้ทัศนวิจารณ์ที่ลุ่มลึก และมีนัยสำคัญต่อวงการทัศนศิลป์และสังคมไทย ทั้งยังมีความน่าสนใจไม่แพ้งานวิจารณ์ศิลปะแขนงอื่น เช่น ละคร หรือดนตรี

บทวิเคราะห์นี้จะศึกษาผลงานวิจารณ์ด้านทัศนศิลป์ของอาจารย์เจตนา รวม 4 เรื่อง ด้วยกันคือ

1. "ศิลปกรรมของกัญญา เจริญศุภกุล : พลังแฝงเบื้องหลังพื้นผิว" (2530) รวมพิมพ์ใน **ทางอันไม่รู้จบของวัฒนธรรมแห่งการวิจารณ์** (2530 : 291-295)

2. "จิตรกรรมของวินัย ผู้นำพล : ทางเลือกระหว่างสังคมอารยะกับสังคมอนารยะ" ใน **สูจิบัตรจิตรกรรมภาพวาดสีน้ำมันชุด "ชีวาลัยแห่งถิ่นใต้ไทย-ฝรั่งเศส"** ของวินัย ผู้นำพล (27 มีนาคม- 24 เมษายน 2540)

3. "กาญจนาภิเษกกับห้าทศวรรษแห่งทัศนศิลป์ไทย" ใน **ศิลปะแห่งรัชกาลที่ 9** เล่ม 3 (2539 : 21-29)

4. บทบรรยายเรื่อง "ทศวรรษใหม่ : ศิลปะกับมนุษย์" **รายงานการประชุมสัมมนาทัศนศิลป์ศึกษาแห่งชาติ ครั้งที่ 3 ทศวรรษใหม่ : ศิลปะพัฒนาประเทศ** กรุงเทพฯ : คณะจิตรกรรมฯ มศก., 2541 : 78-89

ในการศึกษาวิเคราะห์ผลงานวิจารณ์ทั้ง 4 เรื่องนี้ ผู้วิจัยจะอ้างอิงหลักการหรือแนวคิดของอาจารย์เจตนาที่แสดงไว้ในที่ต่าง ๆ บ้าง เพื่อให้เห็นแนวทาง เป้าหมายหรือวิธีคิด วิธีมองหรือวิธีวิจารณ์ของอาจารย์ได้ชัดเจนยิ่งขึ้น

ด้วยมุมมองของ "ผู้รักสมัครเล่น" อาจารย์เจตนาได้วิจารณ์ศิลปินไทยเป็นการเฉพาะไว้ 2 คน คือ กัญญา เจริญศุภกุล และวินัย ผู้นำพล ศิลปินทั้งสองนี้อาจารย์รู้จักและติดตามผลงานมาเป็นเวลานานแล้ว สำหรับศิลปินคนแรก อาจารย์ได้วิจารณ์ผลงานของเธอไว้ 2 ครั้ง ครั้งแรกเมื่อปี พ.ศ. 2522 และครั้งที่ 2 เมื่อกรกฎาคม 2530 ส่วนศิลปินคนหลังนั้นอาจารย์วิจารณ์ผลงานของเขาไว้ครั้งเดียว คือ ชุด "ชีวาลัยแห่งถิ่นใต้ไทย-ฝรั่งเศส" เมื่อเดือนมีนาคม 2540

ในการวิจารณ์ผลงานของกัญญา เจริญศุภกุล นั้น อาจารย์เจตนาเน้นประเด็นเกี่ยวกับพัฒนาการด้านเทคนิคเป็นพิเศษ ในงานวิจารณ์ครั้งแรก อาจารย์เจตนาตั้งข้อสังเกตว่ากัญญากำลังอยู่ในช่วงพัฒนา[105] แต่ 8 ปีหลังจากนั้น อาจารย์ก็วิเคราะห์ว่าการที่ศิลปินหญิงผู้นี้นำเอาหลักแห่งความบังเอิญ หรือการ "ด้น" มาแสดงให้เห็นเป็นรูปธรรม โดยไม่มุ่งสร้างภาพมายาที่เหมือนต้นแบบในชีวิตจริง และไม่ปฏิเสธบทบาทสำคัญของตัววัสดุที่นำมาใช้ในกระบวนการ

สร้างสรรค์ ทำให้งานของเธอมี "ลูกเล่น" และมี "ภาวะอิสระสูง" พอที่จะอยู่ได้ด้วยคุณค่าในตัวของมันเอง อาจารย์ชี้ว่าภาพพิมพ์หินของกัญญานั้น "ดูไม่ง่าย แต่ก็ดูไม่เบื่อ" ทั้งยังกระตุ้นให้ผู้ดูเกิดความสนเท่ห์ หรือเกิดทัศนวิจารณ์ หรือเกิดจินตนาการตามไปด้วย

อาจารย์เจตนาดูจะสนุกเพลิดเพลินไปกับการชมภาพจิตรกรรมหมึกดำที่ใช้พู่กันจีนปาดป้ายของกัญญามาก อาจารย์บันทึกว่าได้จ้องมองภาพอย่างใจจดใจจ่อ จนกระทั่งถึงขั้นที่แปรสภาพตัวเองจากผู้ดูเข้าไปในกระบวนการสร้างสรรค์ และอาศัยสื่อแปรสัญลักษณ์ของภาพเข้าสู่จิตของผู้สร้าง ทั้งนี้อาจารย์ได้บรรยายถ่ายทอด "ประสบการณ์ที่เปี่ยมด้วยความหฤหรรษ์ในชั่วขณะที่ศิลปิน ตัวงาน และผู้รับ ได้กลายเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันไปแล้ว" ไว้ดังนี้

> ... "งานที่เขียนด้วยหมึกจีนชวนให้ผู้ชมใช้จินตนาการคล้อยตามไปราวกับว่าผู้ดูถูกดึงดูดให้เดินตามเส้นของแปรงสอดตัวเข้าไปในงานดังต้องมนตร์ขลังของฝีแปรง เราสนุกกับงานเหล่านี้มากเสียจนกระทั่งในบางครั้งเราแปรสภาพตัวเองจากผู้ดูที่กำลังดูงานที่เสร็จบริบูรณ์แล้วไปเป็นส่วนหนึ่งของกระบวนการสร้างสรรค์ที่กำลังดำเนินอยู่ เรากลายเป็นตัวพู่กันที่หลงเสน่ห์ของแผ่นกระดาษขาวเสียจนอดที่จะเข้าไปสัมผัสมิได้ บางครั้งเราเกิดความรู้สึกราวกับว่าเราเป็นเครื่องมือให้แก่ศิลปิน ปะทะกับพื้นขาวที่ราบเรียบ ณ จุดใดจุดหนึ่ง ยกตัวขึ้น ณ อีกจุดหนึ่ง ออกแรงหนักหรือเบาตามที่ศิลปะจะจูงเราไป..."
>
> (ทางอันไม่รู้จบของวัฒนธรรมแห่งการวิจารณ์, 2530 : 293-294)

ดูเหมือนว่า อาจารย์เจตนาจะ "เข้าถึง" งานทัศนศิลป์ดังกล่าวด้วยวิธีการของนักวรรณคดีที่ดื่มด่ำกับงานวรรณกรรมจนจินตนาการไปว่าตนเองนั้นคือผู้สร้างงานนั้นไปด้วย กระทั่งเข้าใจอย่างลึกซึ้งว่า สำหรับกัญญาแล้ว **ตัวสื่อคือตัวสาร** แม้ว่างานของกัญญาจะมีลักษณะเป็นนามธรรม (abstract) ไม่เน้นการเล่าเรื่องหรือการเสนอสาร (message) แต่อาจารย์ก็สามารถตีความได้อย่างลุ่มลึก เข้าถึงแก่นของงาน และ "เจาะใจ" ศิลปินได้ ในตอนท้ายของบทวิจารณ์ อาจารย์ประเมินคุณค่าผลงานทัศนศิลป์ของกัญญา เจริญศุภกุล ที่แสดงในนิทรรศการครั้งนี้ไว้อย่างน่าสนใจ ดังนี้ :

> "ภาพเหล่านี้มิได้มีคุณค่าแต่ในเชิงภาพที่เราสัมผัสได้ด้วยตา ภาพเหล่านี้มีพลังอันมหาศาลที่แฝงอยู่ ซึ่งสามารถที่จะกระตุ้นให้เราเกิดความคิดและอารมณ์ความรู้สึกได้ เราคงจะหาสูตรสำเร็จที่จะนำมาอธิบายความรู้สึกนึกคิดเหล่านี้ได้ไม่ง่ายนัก เพราะมันเป็นอัตวิสัยที่หลีกเลี่ยงไม่ได้ ถ้าเราเปิดใจออกรับศิลปกรรมเหล่านี้โดยปราศจากอคติ เราก็คงจะได้รับสารที่ลุ่มลึกและทรงพลังที่สื่อผ่านรูปแบบที่ค่อนข้างจะชวนพิศวง ผู้เขียนมีความมั่นใจว่างานของกัญญาสื่อสารกับผู้ดูผู้ชมได้โดยตรง ด้วยจิตต่อจิต ข้อสำคัญอยู่ที่ว่า ผู้ชมจะต้องให้โอกาสและเวลาแก่ตนเองในการปรับ "เครื่องรับ" ของตนให้ตรงกับ "คลื่นความถี่" ที่ศิลปินส่งมา"
>
> เรื่องเดิม : 295

ผู้วิจัยสังเกตว่า อาจารย์เจตนาใช้ประสบการณ์ของนักวรรณคดีเข้า "ส่อง" งานทัศนศิลป์ โดยใช้หลักการเดียวกับกวีฝรั่งเศสชื่อ ชาร์ลส์ โบดแลร์[106] คือใช้สมาธิจ้องมองงานนั้นอย่างดื่มด่ำก่อน แล้วจึงถ่ายทอดประสบการณ์ด้านอารมณ์ความรู้สึกและความคิดออกมาอย่างเป็นระบบ ด้วยถ้อยคำที่กระชับ ประณีต มีพลังสูงในการสื่อความ ผู้วิจัยสันนิษฐานว่าเจตนาอาจนำวิธีการของ*กวีคนโปรดผู้นี้* (ดูบทที่ 5 ข้อ 1) มาประยุกต์ใช้กับการวิจารณ์ทัศนศิลป์ ด้วยเห็นว่าใช้ได้เหมาะสมและตรงกับหลักการวิจารณ์แนวอัตนัยและปรนัยที่อาจารย์ยึดถือก็เป็นได้

น่าสังเกตว่า เมื่ออาจารย์เจตนาวิจารณ์วินัย ผู้นำพล นั้น อาจารย์ไม่ค่อยสนใจเรื่องสื่อเรื่องเทคนิคนัก โดยให้เพียงข้อมูลคร่าวๆ ว่าผลงานของวินัยนั้นคล้ายกับของแวนก๊อก (Van Gogh) แต่สารที่สื่อนั้นต่างกัน ในทัศนะของอาจารย์ลักษณะที่น่าสนใจในงานของศิลปินผู้นี้ไม่ใช่เรื่องของเทคนิค แต่เป็นเรื่องของสาร (message) อาจารย์พบว่าจิตรกรรมของวินัยนั้นมีพลังในการสื่อความและบอกความ เสนอสารที่ "เกี่ยวกับธรรมชาติและมนุษย์ เป็นเรื่องความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับธรรมชาติ มนุษย์ในธรรมชาติ มนุษย์ที่ทะเยอทะยานจะครอบครองธรรมชาติและในท้ายที่สุดก็ทำลายธรรมชาติและทำลายตนเอง"[107]

อาจารย์เจตนาตั้งข้อสังเกตด้วยว่าภาพขุนเขา ต้นไม้ ในงานของวินัยนั้น "ผิดแผกไปจากของจริง" คือไม่เหมือนกับต้นแบบ ซึ่งนับเป็นประเด็นที่ตรงกับแนวทางการสร้างสรรค์ของกัญญา แต่ในขณะที่งานของกัญญามีพลังให้จินตนาการตามไป งานของวินัยดูจะมีแนวโน้มประณามผู้ดู : "บางครั้งดูราวจะชี้หน้าว่าเราเป็นผู้ผิด"

ในฐานะนักวิจารณ์อาจารย์เจตนา**ไม่ได้ปฏิเสธความเป็นอัตนัย** อาจารย์แสดงให้เห็นว่า อาจารย์**ชอบอะไร แล้วอธิบายว่าเหตุใดจึงชอบเช่นนั้น** และที่สำคัญอาจารย์แสดงความเป็นนักมนุษยศาสตร์ที่ให้ความสำคัญต่อมนุษย์และผลงานสร้างสรรค์ของมนุษย์ไว้สูงมาก

> "ผู้เขียนมีความโน้มเอียงที่จะกล่าวว่า ภาพที่ถูกใจผู้เขียนที่สุดคือ ภาพของมนุษย์และผลงานของมนุษย์ในธรรมชาติ โดยเฉพาะอย่างยิ่งอาคารบ้านเรือนที่อยู่ในธรรมชาติ ณ จุดนี้ ความเร่าร้อน และรุนแรงของอารมณ์จะแปรสภาพไปเป็นความประสมกลมกลืนที่ยังคงความเข้มข้นของประสบการณ์ แต่ดูจะเย็นลงไปมากแล้ว ลำพังธรรมชาติโดด ๆ เช่น ขุนเขาและต้นไม้ที่กล่าวมาแล้ว หรือลำพังอาคารสถานที่โดด ๆ ดังเช่นในกรณีของ La Place du Capitole ที่ Toulouse ความโดดเดี่ยวเดียวดายมิได้ก่อให้เกิดความสงบแต่เร่งเร้าให้รุ่มร้อนในทางตรงกันข้าม หมู่บ้านชายทะเลหรือหมู่บ้านที่ตั้งอยู่กลางธรรมชาติ ดูจะเป็นสัญญะที่บ่งบอกสัมพันธภาพอันเร้นลับ (mystical relationship) ระหว่างมนุษย์กับธรรมชาติ **ผลงานที่มนุษย์สร้างขึ้นเป็นสัญญะบ่งบอกความสามารถในการสร้างสรรค์เท่านั้นที่จะเป็นเครื่องประกันความอยู่รอดของธรรมชาติและมนุษยชาติ"**
>
> "จิตรกรรมของวินัย ผู้นำพล ทางเลือกระหว่างสังคมอารยะกับสังคมอนารยะ" **ชีวาลัยแห่งถิ่นใต้ไทย-ฝรั่งเศสของวินัย**, 2540

ในช่วงท้ายของบทวิจารณ์ อาจารย์เจตนาชี้บทบาทของศิลปินว่า จิตรกรมิใช่เป็นแต่เพียงช่างวาดรูป เขาคือ **"ผู้ก่อกวนทางปัญญา"** ที่กระตุ้นให้เราแสวงหา "ทางเลือก" ระหว่างสังคมอารยะ (สังคมที่รู้จักสร้าง) กับสังคมอนารยะ (สังคมที่รู้จักแต่ทำลาย) นับได้ว่าผู้วิจารณ์ได้สะกัดสารสำคัญจากผลงานจิตรกรรมของ วินัย ผู้นำพล แล้วนำเสนออย่างแยบยล เพื่อให้ผู้รับสารขบคิดต่อ รวมทั้งหาทางที่จรรโลงธรรมชาติและมนุษยชาติต่อไปด้วย

จากการศึกษาผลงานวิจารณ์ด้านทัศนศิลป์ 2 ชิ้นแรก เราพบว่า **หลักการวิจารณ์** ของอาจารย์เจตนานั้นเน้นที่ตัวงานเป็นสำคัญ ไม่มีกรอบตายตัว และไม่มีการตั้งทฤษฎีไว้ล่วงหน้า เห็นได้ว่า*หลักการนี้ประยุกต์มาจากหลักการวิจารณ์วรรณกรรมนั่นเอง* ต่อคำถามที่ว่า "เกณฑ์ทั่วไปในการวิจารณ์เป็นอย่างไร" อาจารย์อธิบายไว้ดังนี้

> "มันอยู่ที่ตัวงาน เราจะไปตั้งเกณฑ์ล่วงหน้าไม่ได้ว่าเราจะใช้เกณฑ์อย่างนี้เพื่อวิจารณ์งานอย่างนี้ คนบางคนไม่เข้าใจผม หาว่าผมไม่มีจุดยืนที่แน่นอน ผมกำลังวิจารณ์งานของคนคนหนึ่ง ผมจะไปตั้งจุดยืนก่อนล่วงหน้าได้อย่างไรว่าผมจะวิจารณ์เขาในแง่นั้นแง่นี้ โดยทฤษฎีนั้นทฤษฎีนี้ล่วงหน้าไม่ได้ ผมต้องอ่านงานของเขาให้เข้าใจก่อน แล้วจึงจะหาวิธีที่จะอธิบายความคิดและความรู้สึกของผม ซึ่งตรงนี้บางคนไม่เข้าใจ"
>
> บทสัมภาษณ์ใน เทรนดีแมน (กันยายน 2539) (เน้นโดยผู้วิจัย)

บทวิจารณ์ชิ้นที่สามคือ "กาญจนาภิเษกกับห้าทศวรรษแห่งทัศนศิลป์ไทย" นั้น มีลักษณะและขอบเขตที่ต่างจากบทวิจารณ์ 2 บทแรกโดยสิ้นเชิง บทความชิ้นนี้มิได้เกี่ยวกับการนำเสนอผลงานของศิลปินรายบุคคล แต่เป็นการนำเสนอภาพรวมของผลงานด้านทัศนศิลป์จำนวนมากกว่าพันภาพที่ได้สร้างขึ้นในช่วง 5 ทศวรรษ (2489-2539) ผลงานเหล่านี้จัดแสดงในนิทรรศการครั้งใหญ่ ในวโรกาสที่มีการเฉลิมฉลองปีกาญจนาภิเษกที่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวครองสิริราชสมบัติครบ 50 ปี

ในตอนต้นของบทความอาจารย์เจตนาเกริ่นว่า "พระอัจฉริยภาพทางด้านศิลปะของพระมหากษัตริย์ราชวงศ์จักรีนั้นไม่ได้จำกัดอยู่ที่วรรณศิลป์ หากแต่ครอบคลุมถึงศิลปะแขนงอื่นด้วย" อาทิ ทัศนศิลป์และศิลปะการแสดง... สำหรับพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวรัชกาลปัจจุบันนั้น ทรงสร้างผลงานโดดเด่นต่อเนื่องมาทั้งดุริยางคศิลป์ วรรณศิลป์ และทัศนศิลป์ พระองค์มิได้ทรงมีพระเมตตาต่อพสกนิกรในฐานะองค์อุปถัมภ์แห่งศิลปะเท่านั้น หากแต่ได้ทรงร่วมสร้างประชมคมทางศิลปะ ในฐานะอัครศิลปินผู้ทรงบุกเบิกทางใหม่ให้แก่ศิลปินไทย ผลงานของศิลปินไทยในช่วงห้าทศวรรษที่ผ่านมาเป็นประจักษ์พยานได้อย่างดียิ่งว่าห้าสิบปีแห่งรัชกาลที่ 9 เป็นยุคที่ทัศนศิลป์ไทยได้พิสูจน์ให้ชาวโลกเห็นแล้วว่า ***โลกาภิวัตน์ในความหมายที่ประเสริฐ***เป็นเช่นไร"

ในทัศนะของอาจารย์เจตนา ทัศนศิลป์ยุคใหม่ของไทยได้รับแรงดลใจจากการที่ได้สัมผัสกับงานของชาวตะวันตก โดยมิได้ทิ้งรากเหง้าทางวัฒนธรรมของตนเอง ทั้งนี้เป็นผลของการศึกษาที่มีลักษณะโลกาภิวัตน์มาตั้งแต่เริ่มแรก เพราะ "ครูฝรั่ง" คือศาสตราจารย์ศิลป พีระศรี (Corrado Feroci) ได้ให้การศึกษาทั้งในระดับกว้างและลึก สนับสนุนให้เรียนรู้ทั้งศิลปะไทยและเทศ สอนให้ใฝ่ใจกับศิลปะแขนงอื่น ตลอดจนให้ความสำคัญแก่ประวัติศาสตร์ศิลป์และสุนทรียศาสตร์ไปพร้อม ๆ กัน[108]

อาจารย์เจตนาได้แสดงทัศนวิจารณ์เชิงเปรียบเทียบ เพื่อชี้ให้เห็นว่า เหตุใดทัศนศิลป์ไทยจึงประสบความสำเร็จมาตลอด และเหตุใดคีตศิลป์ไทยจึงตกต่ำในปัจจุบัน ทั้ง ๆ ที่ในอดีตก็เคยมีลักษณะโลกาภิวัตน์ในความหมายที่ประเสริฐเคียงคู่มากับทัศนศิลป์

> **"ความสำเร็จของทัศนศิลป์ไทยในรอบ 50 ปีที่ผ่านมา อยู่ที่ความสามารถที่จะเข้าชิ้งถึงกระแสสากล โดยมิได้ละทิ้งรากเหง้าทางวัฒนธรรมของตนเอง** ขบวนการ 'ลูกไม่มีพ่อในทางวัฒนธรรม' จึงมิได้เกิดขึ้นกับวงการทัศนศิลป์ไทย เรามิได้รื้อของเดิมแล้วสร้างใหม่ แต่เราสามารถหลอมรวมของเก่าและของใหม่เข้าด้วยกัน ถ้าจะเปรียบกับศิลปะแขนงอื่น เช่น คีต-ศิลป์ ก็จะเห็นได้ชัดเจนว่า เพลงไทย 'สากล' คือยุคต้น ๆ ที่คีตศิลปินไทยใฝ่ใจศึกษาคีตศิลป์ของตะวันตกอย่างลึกซึ้งแล้วนำมาเป็นแรงกระตุ้นในการสร้างใหม่ที่มีทั้งความเป็น*ไทย*และความเป็น*ไท* เป็นนวัตกรรมทางศิลปะที่น่าทึ่งในความสามารถในการสร้างสรรค์ ในการสร้างความมีชีวิตชีวาให้แก่วงการ และในการสร้างความหฤหรรษ์ให้แก่มหาชน **ความตกต่ำของคีตศิลป์ไทยในระยะหลังเป็นผลมาจากการลอกเลียนต้นแบบตะวันตกอย่างไร้วิจารณญาณและจากความโลภในเชิงธุรกิจ** นับเป็นโชคอันมหาศาลของทัศนศิลป์ไทยที่ปลอดจากการคุกคามของวัตถุนิยมมาได้จนถึงบัดนี้ และสามารถเดินไปในเส้นทาง 'สากล' ได้อย่างเต็มภาคภูมิโดยมิต้องประทับตรา 'สากล' ให้แก่งานของตนเอง"
>
> ("กาญจนาภิเษกกับห้าทศวรรษแห่งทัศนศิลป์ไทย" ในศิลปะแห่งรัชกาลที่ 9, 2539 : 22)
> (เน้นโดยผู้วิจัย)

อาจารย์เจตนาตั้งข้อสังเกตเกี่ยวกับความสำเร็จของทัศนศิลป์ไทยร่วมสมัยไว้อย่างน่าสนใจ ดังนี้

> " 'ความยาก' ของงานศิลปะและ 'ความจน' ของศิลปินจำนวนมากหาได้กลายเป็นความอับจนของวงการศิลปะไม่ ในทางตรงกันข้าม- ทัศนศิลป์ยุคใหม่ของไทยจัดได้ว่ารุ่งโรจน์ในด้านของความปราดเปรื่องทางเทคนิค ความลุ่มลึกในทางความคิด ความหลากหลายของรูปแบบความสามารถในการคิดใหม่

กล่าวโดยสรุปก็คือเป็นหน้าเป็นตาและเป็นศักดิ์ศรีให้แก่สังคมไทยในกรอบของนานาชาติ"

(เรื่องเดิม : 26) (เน้นโดยผู้วิจัย)

อย่างไรก็ตาม อาจารย์เจตนาชี้ว่า โดยหลักการแล้วการให้การศึกษาศิลปะที่ครบถ้วนสมบูรณ์จะต้องให้ความสนใจแก่คนทั้ง 3 กลุ่ม คือ **ศิลปิน ประชาชน** และ**นักวิชาการหรือนักวิจารณ์** แต่วงการของเรานั้นดูจะเน้นแต่เฉพาะกลุ่มแรก ดังนั้นจึงควรต้องรีบ "ปรับการขาดดุลยภาพ" นี้เสียโดยเร็ว อาจารย์เปรียบเทียบให้เห็นว่า สังคมไทยดั้งเดิมไม่ประสบปัญหาเช่นนี้ "เพราะผู้สร้างและผู้รับอยู่ใกล้ชิดกัน อาจอยู่ในประชาคมเดียวกัน สังคมโบราณไม่จำเป็นต้องจัดนิทรรศการเปิดงานแสดง เพราะจิตรกรรมฝาผนังชุดใหม่นั้น ผู้คนในชุมชนเดียวกันก็คงจะได้เฝ้าติดตามงานเขียนของช่างต่อเนื่องตลอดมา บางคนอาจมีส่วนร่วมในการก่อสร้างตัวอาคารหรือองค์ประกอบส่วนอื่น" อาจารย์ตั้งข้อสังเกตว่า สังคมไทยยุคใหม่นั้นมีสภาวะที่ต่างจากสังคมไทยดั้งเดิม "สังคมยุคใหม่ เป็นสังคมแยกส่วน ขาดเอกภาพ" ด้วยเหตุนี้จึงจำเป็นต้องใช้การศึกษาเป็นเครื่องมือในการสร้างสายสัมพันธ์ระหว่างศิลปินกับมหาชนส่วนใหญ่ ซึ่งผู้ที่จะทำหน้าที่เป็นตัวกลางระหว่างศิลปินกับผู้รับได้อย่างมีประสิทธิภาพก็คือ **นักวิชาการศิลปะและนักวิจารณ์ศิลปะนั่นเอง**

ในทัศนะของอาจารย์เจตนา การศึกษาอันจะเป็นรากฐานของการสร้างนักวิชาการทางศิลปะและ**นักวิจารณ์ศิลปะยังต้องการการพัฒนาที่เป็นระบบและเข้มข้นกว่าที่เป็นมา** อาจารย์แนะว่า นักวิชาการควรมีโอกาสที่ได้เสวนากับศิลปินอย่างใกล้ชิดและสม่ำเสมอ การเรียนการสอนที่ใช้แต่สำเนางาน ศิลปะที่ได้จากการถ่ายแบบและทำซ้ำด้วยเทคโนโลยีอาจมีส่วนดีในแง่ที่ทำให้ศิลปะเข้าถึงคนจำนวนมากได้สะดวก แต่ก็อาจทำลายความสัมพันธ์ที่แท้จริงระหว่างมนุษย์ผู้สร้างและผู้รับลงไป

อาจารย์เจตนาเปรียบเทียบสภาวะปัจจุบันของการวิจารณ์ศิลปะกับการวิจารณ์วรรณศิลป์ไว้ว่า

"...เห็นจะต้องยอมรับว่า วรรณคดีวิจารณ์เป็นกิจกรรมที่มีความคึกคักและเข้มข้นสูงกว่าการวิจารณ์ทัศนศิลป์ทั้ง ๆ ที่วัฒนธรรมในการอ่านถดถอยไปในสังคมที่สื่ออย่างอื่นอันมีเทคโนโลยีเป็นตัวหนุนได้เข้ามาแผ่อิทธิพลอย่างที่เรามิอาจต่อกรด้วยได้ การวิจารณ์ทัศนศิลป์ที่อาจมีชีวิตชีวาในช่วง 20-30 ปีก่อน เป็นผลงานของศิลปินบางคนที่หันมาทำงานด้านการวิจารณ์ควบคู่ไปกับงานสร้างสรรค์ พัฒนาการของวิทยาการที่เกี่ยวกับทัศนศิลป์ดูจะดำเนินไปในกระแสที่ไม่เอื้อต่อการศึกษาทัศนศิลป์ร่วมสมัยเท่าใดนักทั้ง ๆ ที่วงการวิชาการทางด้านนี้ได้รับการศึกษาในระดับที่สูงขึ้นทุกที ๆ"

เรื่องเดิม : 26-27

อาจารย์เจตนาตั้งข้อสังเกตว่า เรามักด่วนสรุปกันว่า คนไทยไม่ชอบวิจารณ์ และไม่รับฟังการวิจารณ์ หรือว่าเราไม่มีวัฒนธรรมแห่งการวิจารณ์ และมักกล่าวหา*สื่อมวลชน* ว่าไม่ให้โอกาสและไม่ส่งเสริมการวิจารณ์ แต่ผู้ที่อยู่ในวงการสื่อมวลชนก็มักจะตอบโต้ว่า พวกเขาได้เปิดเวทีการวิจารณ์ให้แล้ว แต่ที่เวทีก็ยังว่างเปล่าก็เพราะหานักวิจารณ์ไม่ได้

ในตอนท้ายของบทความ อาจารย์เจตนาสรุปว่า "เราคงจะปฏิเสธไม่ได้ว่าทัศนศิลป์จากประเทศไทยอาจมีส่วนไม่น้อยเลยในการสร้างความมั่งคั่งทางวัฒนธรรมและทางปัญญาให้แก่กันและกันในประชาคมโลก" และเมื่อมีคำถามว่าแล้วทางข้างหน้าของทัศนศิลป์ไทยน่าจะเป็นอย่างไร อาจารย์ก็ตอบด้วยมุมมองของนักมนุษยศาสตร์ที่ปรารถนาจะเห็นศิลปะสาขาต่างๆ เป็นตัวเสริมความแข็งแกร่งทางวัฒนธรรมและทางจริยธรรม ดังนี้

> "ก่อนอื่นเราคงต้องเตือนสติตัวเองมิให้ตั้งอยู่ในความประมาท การที่เพลงร้องประเภทสำรอกประกอบจังหวะครอบคนได้เป็นจำนวนล้านก็ดี การที่ขยะคอนกรีตสูงสุดฟ้ากลายเป็นเครื่องสนองตัณหาของเศรษฐีใหม่ในเมืองใหญ่ก็ดี สิ่งเหล่านี้คือสัญญาณอันตรายที่น่าจะท้าทายให้วงการศิลปะของไทยรวมพลังกันสร้างภูมิคุ้มกันทางวัฒนธรรมขึ้นมาให้ได้ เทคโนโลยีมีศักยภาพมหาศาล แต่ถ้าเราใช้เทคโนโลยีโดยขาดสติ ไม่ช้าไม่นานทัศนศิลปินรุ่นใหม่จะวาดเส้นไม่เป็น ผสมสีไม่ได้ และสมองกลจะเป็นนายมนุษย์ ภาระหน้าที่ที่สำคัญอีกประการหนึ่ง คือ **การใช้ทัศนศิลป์เป็นองค์ประกอบในการสร้างสภาพแวดล้อมที่เน้นความเป็นมนุษย์ของสังคมร่วมสมัย** ทั้งนี้มิใช่ในฐานะของเครื่องประดับ แต่ในฐานะ**พลังสร้างสรรค์และเสียงแห่งมโนธรรมที่เชื่อมั่นในเอกภาพของความจริง ความดี และความงาม**"
>
> เรื่องเดิม : 29 (เน้นโดยผู้วิจัย)

น่าสังเกตว่าบทความ "กาญจนาภิเษกกับห้าทศวรรษแห่งทัศนศิลป์ไทย" นั้น เขียนขึ้นในช่วงปลายปี 2539 อันเป็นช่วงที่เศรษฐกิจของไทยกำลังเฟื่องฟู (ดุจฟองสบู่) แต่นับตั้งแต่กรกฎาคม 2540 เป็นต้นมา สถานการณ์เปลี่ยนไปในทางตรงกันข้าม "ฟองสบู่" เหล่านั้นได้แตกฟุบไปหมดแล้ว และเศรษฐกิจของประเทศไทยก็กำลังย่ำแย่ต้องตกอยู่ภายใต้การควบคุมของกองทุนการเงินระหว่างประเทศ (IMF) ในการบรรยายเรื่อง "ทศวรรษใหม่ : ศิลปะกับมนุษย์" (มีนาคม 2541) อาจารย์เจตนาชี้ให้เห็นว่าวิกฤติการณ์นี้มิใช่เป็นเพียงปัญหาทางเศรษฐกิจ แต่เป็น "ปัญหาทางปรัชญา เป็นปัญหาทางจริยธรรมและเป็นปัญหาทางศิลปะ" อาจารย์เสนอให้พิจารณาสถานการณ์ด้วยทัศนะ "ทวนกระแส"

> "มาดูรอบตัวเราในขณะนี้ เราคิดว่า ณ เวลานี้ ที่นี้เราอยู่ในยุคที่อับจน เหตุใดเราจึงไม่คิดให้ต่างออกไปจากนั้น คิดทวนกระแสว่ายุคที่เรากำลังอยู่ในขณะนี้อาจเป็นยุคทองของศิลปะก็ได้ เพราะว่าเป็นยุคที่วัตถุกำลังสูญค่าไป เป็นยุคที่มายาทั้งหลายที่ปั้นแต่งกันขึ้นมา และไม่ใช่มายาทางศิลปะ แต่เป็นมายา

> ทางธนสมบัติ มายาเหล่านั้นได้ถูกฉีกหน้ากากออกไปแล้ว ผมคิดว่าความสับสนที่เกิดขึ้นในขณะนี้คือ เราคิดไปว่าเงินคือทุกสิ่งทุกอย่าง ภาษาต่างประเทศชวนให้เราเขว คำว่า 'value' ภาษาอังกฤษแปลได้ 2 อย่างคือ คุณค่าและราคา เราไปเน้นความหมายที่สองนี้มากเกินไป แม้แต่ในวงการศิลปะของพวกเราเอง ก็เอาคำว่า "คุณค่า" มาตีความว่าเป็น "ราคา" คุณค่าของงานศิลปะมันจะคงตัวอยู่ในตัวของมันเอง แต่เราสามารถจะปั่นให้ราคาของมันสูงขึ้นมาได้ทำให้พวกเราบางคนกลายเป็นเศรษฐีขึ้นได้ เพราะว่ามีวาณิชผู้ไร้วัฒนธรรมอยู่เกลื่อนกลาดที่จะมาซื้องานของเราไป โดยที่รู้หรือไม่รู้ว่ามันมีคุณค่า แต่วาณิชเหล่านั้นก็อับจนลงไปหมดแล้ว ยุคนี้จึงน่าจะเป็นยุคที่เรากลับเบนความสนใจจากเรื่องของราคากลับไปสู่การพินิจเรื่องของคุณค่าอย่างถ่องแท้"
>
> ("ทศวรรษใหม่ : ศิลปะกับมนุษย์" รายงานการประชุมสัมมนาทัศนศิลป์ศึกษาแห่งชาติ ครั้งที่ 3, 2541 : 79) (เน้นโดยผู้วิจัย)

อาจารย์ย้ำอีกครั้งหนึ่งเรื่องความหมายของคำ "โลกาภิวัตน์" (globalization) ซึ่งคนส่วนใหญ่มักโยงกับความหมายทางธุรกิจการค้า เช่นหมายถึง "ตลาดเสรี" หรือ "ตลาดนานาชาติ" อาจารย์เสนอว่า :

> "ผมคิดว่าโลกาภิวัตน์น่าจะกลับเอามาใช้กับศิลปะจะเหมาะกว่า เพราะว่าเราสามารถที่จะรับประสบการณ์ในทางศิลปะและในทางอื่น ๆ ที่จะนำไปสู่การสร้างสรรค์ทางศิลปะได้จากทั่วโลก เพราะมีคุณค่าเป็นตัวกำกับศิลปะข้ามพรมแดนได้ง่ายกว่าสิ่งอื่น"
>
> (เรื่องเดิม : 80)

ในทัศนะของอาจารย์ ศิลปินควรเปิดใจรับประสบการณ์จากนานาชาติ โดยที่ยังรักษาศักยภาพในการคิดและสร้างสรรค์ใหม่จากแก่นสารของตนเอง นอกจากนั้น อาจารย์ยังเสนอให้ศิลปินกลับไปหารากเหง้าทางวัฒนธรรมของตน ศึกษาประวัติศาสตร์ ศึกษามรดกทางศิลปะที่สามารถใช้เป็นฐานให้คิดต่อสร้างต่อ แต่ก็แนะด้วยว่าบางทีก็ต้องรื้อขนบเดิมลงบ้างถึงจะสร้างใหม่ได้ สำหรับประเด็นหลังนี้อาจารย์ยกตัวอย่างพระราชกรณียกิจของรัชกาลที่ 3 โดยเสนอการตีความใหม่อย่างน่าสนใจดังนี้

> "ผมเชื่อว่าเรื่องเกี่ยวกับกิจการทางศิลปะนั้น ในบางครั้งชี้ทางได้ สนับสนุนได้ แนะนำได้ ผลักดันได้ รณรงค์ได้ รัชกาลที่ 3 ทำมาแล้ว **รัชกาลที่ 3 คือวาณิชผู้เปี่ยมด้วยวัฒนธรรม** แล้วเอาผลประโยชน์ในทางธุรกิจมาใช้ในงานศิลปะ สร้างวัด สร้างพระศาสนา สร้าง "จารึกวัดโพธิ์" ซึ่งเป็นครั้งแรกของประวัติศาสตร์ไทยที่พระมหากษัตริย์ทรงมุ่งรื้อระบบเก่าเพื่อจะสร้างระบบใหม่ รื้อระบบหวงวิชา เอาสิ่งที่เป็นภูมิปัญญาของประชาชนจารึกลงไว้

> บนแผ่นดิน เพื่อให้ประชาชนอื่นได้มาเรียนรู้ต่อไป พระมหากษัตริย์ทำหน้าที่เป็นตัวกลางในการทวงปัญญาจากประชาชนมามอบให้ประชาชน **ถ้าสิ่งนี้ไม่ใช่ประชาธิปไตย แล้วมันคืออะไร**... การล้างระบบหวงวิชานี้น่าจะทำให้วงการบ้านเราเปลี่ยนไปมาก..."
>
> (เรื่องเดิม : 81) (เน้นโดยผู้วิจัย)

อาจารย์เจตนาเสนอประเด็นเกี่ยวกับ**การสร้าง**และ**การรับ**งานศิลปะไว้ว่า "ในระดับของการสร้างก็ดี ในระดับของการรับก็ดี ศิลปะอยู่กึ่งทางระหว่างอารมณ์ความรู้สึกกับสติ ซึ่งเราจะต้องควบคุมให้ได้ ถ้าศิลปะสร้างขึ้นโดยขาดสติ หรือสร้างขึ้นมาแล้วหวังผลกระทบที่ทำให้คนขาดสติ และเสียสติ ศิลปะนั้นไม่ใช่ศิลปะที่ยิ่งใหญ่ ผลกระทบที่ประเสริฐสุดของงานศิลปะ คือการปลุกสัญชาตญาณใฝ่ดี และสัญชาติญาณใฝ่ดีจะมาด้วยวิธีการที่ผ่านอารมณ์ความรู้สึกที่เป็นธรรมชาติ ประกอบกับการที่เราใช้เหตุผลพินิจพิเคราะห์ซึ่งเป็นเรื่องของปัญญา" อาจารย์ชี้ว่ายุคใหม่เป็นยุคที่เน้นเรื่องการรับการเสพ (reception) วัดกันที่ผลกระทบของงานศิลปะว่าทำให้เจริญใจ เจริญปัญญา มากน้อยเพียงไร อาจารย์กล่าวว่า "ในทางปรัชญาเราคงต้องพูดว่าผู้ที่จัดเจนในงานศิลปะนั้นจะชื่นชอบกับงานศิลปะได้ แต่จะไม่หลงจนขาดสติ"[109]

ในฐานะนักวิชาการด้านวรรณคดี อาจารย์เจตนายกตัวอย่างพระราชนิพนธ์**อิเหนา**ขึ้นมาสาธิต เพื่อชี้ให้เห็นถึงผลกระทบของงานศิลปะที่มีต่อ "ผู้รับ" อาจารย์อ้างตัวบทพระราชนิพนธ์ตอนที่จรกาและวิหยาสะกำเห็นภาพวาดของนางบุษบาที่งดงามมาก เกิดความหลงใหลจนควบคุมสติไม่ได้จึงสลบไป แต่ในกรณีของอิเหนา (พระเอก) เมื่อเห็นโฉมบุษบา (ตัวจริง) ถึงจะเกิดความปั่นป่วนใจ แต่ก็สามารถครองสติสัมปชัญญะไว้ได้ และด้วยสมรรถนะเชิงศิลป์ที่มีอยู่ในตัว อิเหนาสามารถแปลงประสบการณ์ (ที่ได้เห็นบุษบา) ให้เป็น**บทขับ** (ซึ่งมีคุณสมบัติเชิงวรรณศิลป์ผสมคีตศิลป์) ขึ้นมาได้ จากการวิเคราะห์บทพระราชนิพนธ์รัชกาลที่ 2 ตอนนี้ อาจารย์เจตนาตั้งข้อสังเกตว่ากวีไทยหรือช่างไทยโบราณนั้นมักจะไม่บรรยายหลักการทางสุนทรียศาสตร์ออกมาเป็นทฤษฎีเหมือนชาติตะวันตก จึงเป็นหน้าที่ของคนรุ่นใหม่ที่จะต้องนำมรดกทางศิลปะมาศึกษาวิเคราะห์ตีความและสะกัดหลักการทางสุนทรียศาสตร์ของไทยออกมาให้ได้ ในกรณีของ**อิเหนา**ตอนนี้ อาจารย์เสนอ (โดยแสดงแผนภูมิประกอบ แต่ผู้วิจัยมิได้นำมาแสดง) ว่าหลักการทางสุนทรียศาสตร์ที่แฝงอยู่น่าจะเป็นว่า ผู้ที่สามารถสร้างบูรณาการกับสังคมและโลกได้จะต้องเป็นคนที่รู้ศิลปะและปฏิบัติศิลปะได้ หรือกล่าวอีกนัยหนึ่ง **การสร้างสรรค์ทางศิลปะเป็นกระบวนการปรับดุลให้มนุษย์สร้างบูรณาการอันสมบูรณ์กับโลกและสังคมได้**[110]

ผู้วิจัยขอขยายความว่า การที่อาจารย์เจตนายกตัวอย่างอิเหนายกขึ้นมาสาธิต ก็เพื่อจะชี้ว่าปัจเจกบุคคลแบบอิเหนานั้นเปรียบได้กับ "ผู้รักสมัครเล่นทางศิลปะ" แม้จะสร้างงานศิลปะที่มีคุณภาพไม่ถึงขั้นศิลปินอาชีพ แต่ก็มีความสำคัญต่อสังคมต่อโลกไม่น้อย ในทัศนะของ

อาจารย์เจตนา "โลกที่สำคัญที่สุดไม่ใช่โลกของศิลปินอาชีพอย่างเดียว แต่เป็นโลกของผู้ที่รักสมัครเล่นทางศิลปะด้วย"

อาจารย์เจตนาตีความด้วยว่า อิเหนาคือตัวแทนของความรู้สึกนึกคิดของคนไทยเป็นจำนวนมากในขณะนั้น และความรู้สึกนึกคิดเช่นนั้นก็ยังแฝงอยู่ในความรู้สึกนึกคิดของคนไทยมาจนทุกวันนี้ นอกจากนี้พระราชนิพนธ์อิเหนาก็ทำให้ได้ข้อสังเกตเชิงทฤษฎีเกี่ยวกับการสร้างสรรค์ศิลปะของไทยว่ามีลักษณะของการละเล่นอยู่ด้วย ที่น่าแปลกก็คืออาจารย์เจตนาได้พบว่าแนวคิดนี้ไปพ้องกับแนวความคิดของกวีชาวเยอรมันชื่อ ชิลเลอร์ (Friedrich Schiller, ค.ศ.1759-1805) ซึ่งมีชีวิตอยู่ในช่วงเวลาใกล้เคียงกับรัชสมัยของรัชกาลที่ 2 ในบทความที่ชื่อ 'ว่าด้วยสุนทรียศึกษา'[111] ชิลเลอร์เสนอว่าในกระบวนการสร้างสรรค์ศิลปะนั้น นอกจากจะมีเนื้อหา (content) และรูปแบบ (form) เป็นองค์ประกอบสำคัญแล้ว ยังมีแรงผลักดันในรูปของการเล่น (play) รวมอยู่ด้วย แนวคิดนี้ต่อมามีนักการศึกษาชื่อ ฮุมโบลดท์ (Wilhelm von Humboldt ค.ศ.1767-1835) ได้นำไปสร้างเป็นปรัชญาการศึกษา ซึ่งมีหลักการสำคัญว่า **การให้การศึกษาที่ดีที่สุดคือการให้การศึกษาด้วยศิลปะ** รวมถึงการศึกษาแบบไม่เป็นทางการซึ่งมีลักษณะของการละเล่นหรือการสร้างความหฤหรรษ์ให้แก่ชีวิตด้วย ซึ่งรัฐบาลเยอรมันก็ได้สนับสนุนปรัชญาการศึกษานี้มาโดยตลอดจนถึงปัจจุบัน โดยได้จัดงบประมาณสนับสนุนการศึกษาศิลปะอย่างจริงจัง และแต่ละรัฐก็แข่งขันกันพัฒนาบ้านเมืองและสิ่งแวดล้อมให้มีความสุนทรีย์

อาจารย์เจตนาชี้ด้วยว่ามีหลายประเทศที่กำหนดไว้ว่า ตั้งแต่เข้าเรียนชั้นประถมให้นักเรียนทุกคนปฏิบัติศิลปะอย่างหนึ่งไม่ว่าจะเป็นดนตรี วาดเขียน หรือการเล่นที่มีศิลปะอะไรก็ได้ เพื่อให้เยาวชนรู้จักพัฒนาอารมณ์ความรู้สึกควบคู่ไปกับการใช้เหตุผลและความมีระเบียบวินัย

ตัวอย่างสำคัญอีกตัวอย่างหนึ่งที่อาจารย์เจตนายกมาสาธิตก็คือ กรณีของนักดนตรีที่มีชื่อเสียงระดับโลก ชื่อ Lord Yehudi Menuhin หลังจากฉายวิดีทัศน์ให้ชม อาจารย์ชี้ว่านักไวโอลินเอกผู้นี้มีความเชื่อมั่นว่าศิลปะสร้างอะไรได้ทุกอย่าง และเราสามารถสร้างสิ่งที่ดีงามที่ส่งผลกระทบไปสู่สังคมรอบนอกได้

หลังจากวิเคราะห์กรณีของไทยและของตะวันตกทั้งในอดีตและปัจจุบัน อาจารย์เจตนาได้สรุปถึงความสัมพันธ์ระหว่างศิลปะกับมนุษย์และสังคม และแนวทางการพัฒนาการศึกษาศิลปะในประเทศไทยไว้ว่า ศิลปะสัมพันธ์กับชีวิตมนุษย์ในทุกระดับ ทั้งในระดับบุคคล กลุ่มคน ชุมชน สังคม และโลก ศิลปะสามารถแสดงออกซึ่งประสบการณ์ของมนุษย์ในทุกรูปแบบ และที่สำคัญศิลปะเป็นสิ่งที่ดีที่สุดที่จะฝึกมนุษย์ เพราะจะฝึกทั้งความมีระเบียบวินัย ฝึกปัญญา และในขณะเดียวกันก็ฝึกให้รู้จักการใช้ชีวิต สนุกกับชีวิตได้

> "ผมคิดว่าศิลปะเป็นเครื่องปลดปล่อยอารมณ์ เราจะคิดอะไรก็ได้ จะวาดสิ่งซึ่งไม่มีในโลกนี้ก็ได้ ให้จินตนาการสร้างอะไรก็ได้ เพราะฉะนั้นเสรีภาพเป็นหลัก

> การใหญ่ทางศิลปะ ศิลปะที่ต่อสู้เพื่อเสรีภาพทางการเมืองมาก็มากมายแล้ว ศิลปะปลุกสัญชาตญาณไฝ่ดีได้ เพราะฉะนั้นศิลปะเป็นตัวธำรงไว้ซึ่งจริยธรรม ศิลปะเป็นตัวฝึกให้คนสร้าง...เราต้องสร้างงานศิลปะซึ่งต้องใช้ความพากเพียรพยายาม ศิลปะมีประชาคม ศิลปะซึ่งน่าจะตั้งอยู่บนรากฐานของความเชื่อในเรื่องคุณค่า ไม่ใช่เชื่อในเรื่องของราคา ศิลปะสอนให้คนรู้จักเอาอารมณ์ความรู้สึกมาผสมกลมกลืนกับการใช้เหตุผล กับความมีระเบียบวินัย ศิลปะเป็นเครื่องมือที่สำคัญที่สุดในการศึกษา ในการสร้างบุคลิกภาพ ในการสร้างปัญญามนุษย์"
>
> เรื่องเดิม : 89

อาจารย์ย้ำว่าการให้การศึกษาทางศิลปะควรมุ่งทั้งในด้านการผลิตศิลปิน และผู้ที่ไม่ใช่ศิลปินแต่รู้คุณค่าของศิลปะดีพอ เพื่อว่าสังคมจะได้มีทั้ง**ศิลปินอาชีพ** และ**มหาชนที่เป็นผู้รักสมัครเล่นทางศิลปะ** อาจารย์ชี้ว่า "ถ้าศิลปะแข็งและประชาคมศิลปะแข็ง สังคมนั้นจะกลายเป็น**สุนทรียสังคม**" [112]

ต่อคำถามที่ว่าทศวรรษหน้าควรจะเป็นอะไร อาจารย์ตอบว่าทศวรรษหน้าควรจะเป็น**สุนทรียศาสตร์** และเมื่อถามว่ารัฐในอนาคตจะเป็นอย่างไร อาจารย์ก็ตอบว่าควรจะเป็น**สุนทรียรัฐ** ทั้งนี้อาจารย์ได้ชี้ทางที่ควรปฏิบัติในท่ามกลางวิกฤตการณ์ทางเศรษฐกิจไว้ด้วยว่า

> "ผมคิดว่าทศวรรษหน้าถ้าใช้โอกาสนี้ให้ดี โอกาสที่ตลาดมันทรุดลง โลกของธุรกิจได้กลายเป็นทะเลทรายไปแล้ว กำลังซื้อน้อยลง มันจะเป็นโอกาสทองของผู้รักสมัครเล่นที่จะต้องทำเอง เรียนรู้ศิลปะให้ดีขึ้น มนุษย์มีโอกาสได้สัมผัสกับมนุษย์มากขึ้น เพราะไม่ได้คิดเรื่องโภคทรัพย์มากนัก"
>
> เรื่องเดิม : 82 (เน้นโดยผู้วิจัย)

และในท้ายที่สุดอาจารย์จบคำบรรยายด้วยการวิงวอนต่อศิลปินอาชีพว่า

> "สำหรับท่านทั้งหลายที่เป็นศิลปินอาชีพ ขอความกรุณา**เปิดทางให้ผู้รักสมัครเล่นที่อยู่ในสังคมนี้บ้าง แม้ว่าคุณภาพของเราจะไม่ถึงขั้น แต่ว่าเราไม่ได้วัดกันด้วยราคามิใช่หรือ** value ในภาษาไทยมีความหมายว่าคุณค่า มากกว่าราคา"
>
> เรื่องเดิม : 89

<u>สรุป</u>

ในฐานะ "ผู้รักสมัครเล่นทางศิลปะ" ศาสตราจารย์ ดร.เจตนา นาควัชระ ได้เสนอผลงานวิจารณ์ศิลปะสาขาอื่นที่นอกเหนือไปจากสาขาวรรณคดีที่อาจารย์มีความถนัดเฉพาะอย่างจริงจังและเป็นระบบ จากการศึกษาในบทนี้เราได้เห็นแล้วว่าอาจารย์เจตนานั้นมีทั้ง "ความรัก" และ "ความรู้" ในเรื่องศิลปะ ได้ใช้มุมมองและหลักวิชาของนักวรรณคดีและนักวรรณ

คดีเปรียบเทียบมาร่วมแสดงความคิดเห็นเกี่ยวกับวงการศิลปะโดยรวมอย่างเป็นระบบและมีหลักการ ได้ศึกษาวิเคราะห์ถึงบริบทของศิลปกรรมและปัจจัยอื่นๆที่เกี่ยวข้อง โดยชี้ให้เห็นถึงความหมายและคุณค่าของตัวงานศิลปะ และชี้ให้เห็นด้วยว่าศิลปะต่างสาขานั้นมีความสัมพันธ์ต่อกัน สามารถ "ส่องทาง" ให้แก่กันและก็เสริมพลังซึ่งกันและกันได้ และที่สำคัญอาจารย์ได้แสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ระหว่างศิลปะกับชีวิตและสังคม ตลอดจนได้เสนอทางแห่งอุดมคติที่วงการศิลปะควรจะเดินไปสู่ในอนาคตด้วย ข้อคิดข้อเสนอของอาจารย์เจดนานั้นมีทั้งความกว้าง (เป็นสากล) และความลึก อาจารย์ย้ำให้ศิลปินไทยเกิดความมั่นใจว่า การที่มีใจเปิดกว้างรับประสบการณ์ร่วมสมัย ทั้งของไทยและของนานาชาตินั้น เป็นสิ่งที่ควรกระทำต่อไป แต่ควรคำนึงถึงมรดกทางศิลปวัฒนธรรมจากอดีต ตลอดจนพัฒนาจินตนาการสร้างสรรค์และเอกลักษณ์ของตนเองควบคู่กันไปด้วย อย่างไรก็ตาม สิ่งที่อาจารย์เห็นว่ายังขาดมากสำหรับบ้านเราก็คือนักวิจารณ์/นักวิชาการทางศิลปะ ตลอดจนมหาชนที่มีความรู้ความเข้าใจเรื่องศิลปะ ซึ่งเรื่องนี้สมควรจะต้องได้รับการพัฒนาอย่างจริงจังต่อไปในรูปของการให้การศึกษาศิลปะที่มีประสิทธิภาพ ในแง่นี้เห็นได้ว่าอาจารย์เจดนาไม่ได้เป็นเพียงนักวิชาการด้านวรรณคดีหรือนักวิจารณ์ศิลปะเท่านั้น แต่เป็นนักการศึกษาที่ควรแก่การสนใจอย่างยิ่งด้วย คณะผู้วิจัยจึงเห็นควรที่จะศึกษาถึงทัศนะและบทบาทของท่านในฐานะนักคิด นักการศึกษา/ครู ในบทที่ 4

เชิงอรรถบทที่ 3

[1]เจตนา นาควัชระ : **ทางไปสู่วัฒนธรรมแห่งการวิจารณ์.** กรุงเทพฯ : ผู้จัดการ, พิมพ์ครั้งที่, 2 2538 "คำนำในการพิมพ์ครั้งแรก", 12-13

[2]เล่มเดิม : 92

[3]เจตนา นาควัชระ : **ทางอันไม่รู้จบของวัฒนธรรมแห่งการวิจารณ์ : รวมบทวิจารณ์** กรุงเทพฯ : เทียนวรรณ, 2524-30 : 176

[4]เล่มเดิม : 180

[5]เล่มเดิม : 144

[6]เล่มเดิม : 145

[7]เจตนา นาควัชระ : " ละครเพลงสมัยใหม่ : จุดบรรจบระหว่างประเพณีไทยกับตะวันตก" **เพื่อความอยู่รอดของมนุษยศาสตร์ : รวมบทความทางวิชาการ** (2525 - 2532). กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์จุฬา , 2532 : 518

[8]เล่มเดิม : 533

[9]เล่มเดิม : หน้าเดิม

[10]**ทางอันไม่รู้จบของวัฒนธรรมแห่งการวิจารณ์**, 2530 : 132

[11]เล่มเดิม : 155

[12]เล่มเดิม : 169

[13]เล่มเดิม : หน้าเดิม

[15]เจตนา นาควัชระ, "*แฮมเลต* หรือ ความสัมเหลวอุดมศึกษาไทย" **สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์,** 42, 2 (11-17 มิถุนายน 2538), หน้า 49

[16]**ทางไปสู่วัฒนธรรมแห่งการวิจารณ์**, พิมพ์ครั้งที่ 2, 2538 : 39

[17]เล่มเดิม : หน้าเดิม

[18]**เพื่อความอยู่รอดของมนุษยศาสตร์**, 2532 : 521

[19]เล่มเดิม : 531

[20]Chetana Nagavajara, " A Persistence of Music Drama : Reflections on The Modern Thai Theatre " , **Tenggara,** (Journal of South East Asian Literature) No. 23, 1989 : 107.

[21]**เพื่อความอยู่รอดของมนุษยศาสตร์**, 2532 : 531

[22]เล่มเดิม : 536

[23]**ทางอันไม่รู้จบของวัฒนธรรมแห่งการวิจารณ์** , 2530 : 189 - 210

[24]**ทางไปสู่วัฒนธรรมแห่งการวิจารณ์.** พิมพ์ครั้งที่ 2, 2538 : 28

[25]**ทางอันไม่รู้จบของวัฒนธรรมแห่งการวิจารณ์** , 2530 : 163

[26]เล่มเดิม : 164

[27]เจตนา นาควัชระ, "ว่าด้วย 'ละครเพลง' : ทัศนะสืบเนื่องจากบทวิจารณ์ *สู่ฝันอันยิ่งใหญ่*, **ปาจารยสาร** 17, 3 (พฤษภาคม-มิถุนายน 2531 หน้า 81

[28]**ทางอันไม่รู้จบของวัฒนธรรมแห่งการวิจารณ์** , 2530 : 132

[29]เล่มเดิม : 126

[30]เล่มเดิม : 136

[31]เล่มเดิม : 144

[32]เล่มเดิม : 151-152

[33]เจตนา นาควัชระ : *"อมาเดอุส* : ความสำเร็จของละครไม่อ้วน-ไม่ผอม", **สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์** 43, 22 (27 ตุลาคม – 2 พฤศจิกายน 2539)

[34]**เพื่อความอยู่รอดของมนุษยศาสตร์**, 2532 : 70

[35]**ทางอันไม่รู้จบของวัฒนธรรมแห่งการวิจารณ์** , 2530 : 164

[36]เล่มเดิม : 173-175

[37]เจตนา นาควัชระ , *"แฮมเลต* หรือ ความล้มเหลวของอุดมศึกษาไทย", อ้างแล้ว : 48 –49 (เน้นโดยผู้วิจัย)

[38]เล่มเดิม : หน้าเดิม

[39]เล่มเดิม : หน้าเดิม

[40]เจตนา นาควัชระ : . "กลับไปดู "คือผู้อภิวัฒน์" ของพระจันทร์เสี้ยวการละคร", **ถนนหนังสือ** 4, 6 (ธันวาคม 2530) หน้า 71

[41]เจตนา นาควัชระ, "หรรษาราตรี : ความละเมียดละไมที่เทวาลัยชะแม" **มติชนรายวัน** 28 มกราคม 2531

[42]**ทางอันไม่รู้จบของวัฒนธรรมแห่งการวิจารณ์** , 2530 : 180

[43]เล่มเดิม : 128

[44]เล่มเดิม : หน้าเดิม

[45]เล่มเดิม : หน้าเดิม

[46]เล่มเดิม : 183

[47]เล่มเดิม : 198

[48]เล่มเดิม : 138

[49]Chetana Nagavajara, "The Brechtian Connection : Innovations on Contemporary Thai Stage" **The European Lagacy : Toward New Paradigms Part 3**, Official Journal of the International Society for the Study of European Ideas, May 1996, Volume 1 Number 3 , Page 1226

[50]**ทางอันไม่รู้จบของวัฒนธรรมแห่งการวิจารณ์** , 2530 : 140-141

[51]"อมาเดอุส : ความสำเร็จของละครไม่อ้วนไม่ผอม", อ้างแล้ว

[52]**ทางอันไม่รู้จบของวัฒนธรรมแห่งการวิจารณ์** , 2530 : 125

[53]**ทางไปสู่วัฒนธรรมแห่งการวิจารณ์ พิมพ์ครั้งที่** 2, 2538 : 81

[54]"อมาเดอุส : ความสำเร็จของละครไม่อ้วนไม่ผอม" อ้างแล้ว

[55]**ทางอันไม่รู้จบของวัฒนธรรมแห่งการวิจารณ์** , 2530 : 125

[56]เล่มเดิม : 133

อาจารย์เจตนา ได้อธิบายไว้หลายครั้งถึงความหมายของคำ "ผู้รักสมัครเล่น" (amateur) ตลอดจนเหตุผลของการวิจารณ์ศิลปะสาขาอื่นนอกเหนือไปจากสาขาวรรณคดีที่อาจารย์มีความถนัดเป็นพิเศษ ในทางไปสู่วัฒนธรรมแห่งการวิจารณ์ พิมพ์ครั้งที่ 2 2538 : (12) – (13) และในคำนำของเพราะรักจึงสมัครเข้ามาเล่น, 2540 : หน้าแรก

[57]ไชยันต์ รัชชกูล "ความคิดและข้อเสนอของนักคิดอาวุโส : ศาสตราจารย์ ดร.เจตนา นาควัชระ" โครงการ สกว. : **เมืองไทยในความใฝ่ฝันของนักคิดอาวุโส**. สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย, พ.ศ. 2539 : 2

[58]เจตนา นาควัชระ **"มรดกของสุนทราภรณ์ : ข้อคิดเชิงวิจารณ์" ใน ทางอันไม่รู้จบของวัฒนธรรมแห่งการวิจารณ์**, 2530 : 247 และ "เยื่อไม้ : มิติใหม่ของเพลงสุนทราภรณ์" ใน **สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์**. 35, 18(16-22 ตุลาคม 2531) : 43 ล่าสุดรวมพิมพ์ใน **เพราะรักจึงสมัครเข้ามาเล่น.** กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์อมรินทร์วิชาการ, 2540 หน้า 18, 78

[59]Chetana Nagavajara 1988, 1990, 1991

[60]ศาสตราจารย์นายแพทย์พูนพิศ อมาตยกุล เป็นผู้ริเริ่มให้มีการจัดสัมมนาว่าด้วยเพลงสุนทราภรณ์ ให้เป็นวิชาการในวาระครบรอบ 20 ปีคณะดนตรีสุนทราภรณ์ โดยคณะอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร หอสมุดแห่งชาติ กรมศิลปากร ร่วมกับโรงเรียนสุนทราภรณ์การดนตรี ณ หอสมุดแห่งชาติ กรมศิลปากร 12-17 มิถุนายน 2532

[61] "มรดกของสุนทราภรณ์ : ข้อคิดเชิงวิจารณ์" **ทางอันไม่รู้จบของวัฒนธรรมแห่งการวิจารณ์** , 2530 : 274

[62]เล่มเดิม : 256

[63]เล่มเดิม : 249

[64]ศาสตราจารย์ นายแพทย์พูนพิศ อมาตยกุลได้กรุณาชี้แจงว่า ตั้งใจที่จะอธิบายนิยามของ "ดนตรีไทยสากล" แต่เฉพาะในเชิงวัฒนธรรม ดูรายละเอียดในบทวิจารณ์ร่างรายงานวิจัยเรื่องดนตรีสุนทราภรณ์ของผู้วิจัยในภาคผนวก

[65]ผู้วิจัยเคยเป็นนักร้องประสานเสียงรุ่นแรกของ "วงนักร้องประสานเสียงของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย" ซึ่งในยุคนั้นผู้ควบคุมการฝึกร้องเพลงคือ อาจารย์มาลัยวัลย์ บุณยรัตเวช และ อาจารย์ปิยะพันธ์ สนิทวงศ์ (ร.น.) อาจารย์ปิยะพันธ์ได้อธิบายว่า แท้ที่จริงแล้ว พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดชทรงมีพระประสงค์ที่จะให้ร้องคำว่า "ข้า" ตรงนี้ให้เป็นเสียง "ข่า" ตามเสียงของโน้ตดนตรี

[66] **"มรดกสุนทราภรณ์..."**, เล่มเดิม : 256

[67] "ว่าด้วยเพลงไทยสากลฯ" **ทางอันไม่รู้จบของวัฒนธรรมแห่งการวิจารณ์** , 2530 : 281-282

[68]เล่มเดิม : 289

[69]ในที่นี้คือ Affektenlehre ในภาษาเยอรมัน ได้แก่ วิชาดนตรีที่สอนกันในศตวรรษที่ 16 และ 17 ในยุโรป ว่าด้วยประเภทต่างๆ ของทำนองเพลง จังหวะ ลีลาของเพลง ช่วงห่างของเสียงประสาน และลักษณะของเสียง (tone color) คุณสมบัติทางดนตรีทั้งหมดที่กล่าวถึงนี้ ถ้านำมาวิเคราะห์ บทเพลงจะทำให้เข้าใจ และ/หรือ เข้าถึงผลกระทบของดนตรีที่มีต่ออารมณ์มนุษย์อันเป็นแก่น ของการศึกษาดนตรี (ดูเปรียบเทียบ Herderlexikon Musik, 1977, 8)

[70]ในที่นี้หมายถึงบทความ "ศิลปกรรมของ กัญญา เจริญศุภกุล : พลังแฝงเบื้องต้นพื้นผิว" (ดูต่อไปข้อ 4)

[71]**"มรดกสุนทราภรณ์..."**, เล่มเดิม : 260-272

[72] "เยื่อไม้", 2531 : 44

[73]เล่มเดิม : หน้าเดิม

[74]อาจารย์เจตนา วิจารณ์ ทรงวุฒิ จรูญเรืองฤทธิ์ ผู้เรียบเรียงเสียงประสานว่า "ไม่พยายามทำตัวเด่นหรือเน้นว่าเครื่องดนตรีของตนเป็นตัวนำ ...คงจะทำหน้าที่ราวกับจะเป็น harpsichord continuo ในดนตรีสมัยบารอค" และวิจารณ์วิธีเล่นไวโอลินของ นพ โสตถิพันธ์ว่า ทำหน้าที่ราวกับเป็น leader ของวงดนตรีแบบตะวันตกที่ไม่มีวาทยากร บางตอนจะเล่นเป็น "ด้น" "improvisation" ได้ดีเหมาะสมมาก ต่างจากการ "ด้น" ของนักดนตรีบางคนที่ "ในบางครั้งจะดูเป็นการผละหนีจากแก่นของเพลงไปไกลมากคล้าย Cadenza บางชิ้นที่ไม่สนใจแก่นแท้ของตัว concerto เอง"

[75]"เยื่อไม้", 2531 : 45

[76]จากการสนทนากับศาสตราจารย์นายแพทย์พูนพิศ อมาตยกุล (24 มิ.ย. 2541)

[77]อาจารย์เจตนา ได้ให้สัมภาษณ์เมื่อวันที่ 20 ธ.ค. 40 ว่า อาจารย์วิเคราะห์การแสดงของ วง "เยื่อไม้" จากเทปบันทึกภาพ จึงสามารถอธิบายได้อย่างละเอียด

[78]ดูเปรียบเทียบ : *ว่าด้วยเพลงไทยสากลฯ* และ *มรดกของสุนทราภรณ์ฯ* ในประเด็นเอกลักษณ์ของสไตล์การร้องเพลงและ/หรือ การเลียนเสียงนักร้องรุ่นเก่า, **ทางอันไม่รู้จบของวัฒนธรรมแห่งการวิจารณ์**, 2530 : 284,253-255

[79]เจตนา นาควัชระ "ความประสานสัมพันธ์ระหว่างวรรณศิลป์กับดีดศิลป์ในเพลงสุนทราภรณ์" **ในสุนทราภรณ์วิชาการ** (รวมบทความจากการสัมมนาสุนทราภรณ์วิชาการในวาระครบรอบ 50 ปี คณะดนตรีสุนทราภรณ์) 2532 : 59

[80]Chetana Nagavajana "The Thai Popular Song and Its Literary Lineage" **Comparative Literature from a Thai Perspective : Collected Articles 1978-1992**. Bangkok : Chulalongkorn University Press, 1996 : 141

[81]ตามที่อาจารย์อ้างความเห็นของ T.S. Eliot ดูเล่มเดิม : 147

[82]เล่มเดิม : 143 (เน้นโดยผู้วิจัย)

[83]เป็นข้อมูลที่อาจารย์เจตนาอ้างอิงผลการค้นคว้าของ วาสิษฐ์ จรัณยานนท์ ในบทความ "พื้นฐานทางดุริยางคศิลป์ของเพลงสุนทราภรณ์ : พื้นฐานดนตรีคลาสสิก", ใน : **สุนทราภรณ์วิชาการ**, 2532 : 17-35

[84] "ความประสานสัมพันธ์ระหว่างวรรณศิลป์กับดีตศิลป์" **สุนทราภรณ์วิชาการ**, 2532 : 59-60

[85]ดูเปรียบเทียบบทความภาษาไทยเล่มเดิม : 69-71

[86]ในการวิจารณ์เพลงในบทความ "สุนทราภรณ์กับการตีความใหม่ หรือ ความยิ่งใหญ่ (ดั้งเดิม) ของ วินัย จุลบุษปะ" (2537) ใน**สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์** ปีที่ 10 ฉบับที่ 33 นั้น อาจารย์เจตนา อธิบายในการสัมภาษณ์ (20 ธ.ค. 40) ว่า อันที่จริงอาจารย์ต้องการที่จะวิจารณ์การร้องและวิธีร้องของ ชรินทร์ นันทนาคร ดังนั้น วัตถุประสงค์ของงานวิจารณ์ชิ้นนี้ จึงเป็นวัตถุประสงค์เชิงสุนทรียะ มิใช่เพื่อสื่อแนวคิดมนุษยนิยมโดยตรง

[87]**สุนทราภรณ์วิชาการ**, 2532 : 68-69

[88]"สุนทราภรณ์กับการตีความใหม่หรือความยิ่งใหญ่ (ดั้งเดิม) ของวินัย จุลบุษปะ" **สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์**. 40,33 (25 พ.ย –1 ธ.ค. 2536)

[89]Edward of Krawitt, **The Lied-Mirror of Late Romanticism**. New Haven and London : Yale University Press, 1996 : 4

[90] Ibid, pp.3-5

[91]เพลงประเภท Lied หรือ art song เหล่านี้มีเนื้อร้องแบ่งเป็นท่อน (Strophe หรือ Stanza) มีทั้งแบบที่ทำนองเหมือนกันหมดทุกท่อน หรือแบบที่แต่ละท่อนมีทำนองแตกต่างกันออกไป Lied หรือ art song มีมานานแล้วในยุโรป เป็นที่นิยมมากครั้งแรกที่อิตาลีในศตวรรษที่ 16 คือร้องคลอกับ Laute ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีประเภทกีตาร์แบบโบราณของยุโรป และเป็นที่นิยมอีกครั้งช่วงปลายยุคบารอค คือปลายศตวรรษที่ 17 เจ้าสำนักเพลง Lied ปลายศตวรรษที่ 17 ที่สำคัญคือ สำนักแบร์ลีน เช่น คาร์ล ฟิลิป อิมานูเอล บาค (1714-1788 บุตรชายของโยฮัน เซบาสเตียน บาค) เซลเทอร์ (Zelter 1758-1832) เป็นต้น ชนบเพลง Lied ที่ประพันธ์โดยโมซาร์ต เบโธเฟน และชูแบร์ต ในช่วงปลายศตวรรณที่ 18 และศตวรรษที่ 19 ที่นักร้องร้องคลอกับเปียอาโนนับเป็นจุดสุดยอดของเพลงประเภทนี้ คีตกวีเยอรมันที่ประพันธ์เพลง Lied ในศตวรรษที่ 19 ที่เด่นคือ ชูมันน์ บราหมส์ ส่วนคีตกวีซึ่งเป็นตัวแทนของเพลง Lied สมัยใหม่ในศตวรรษที่ 20 คือ กุสตาฟ มาเลอร์ ริชาร์ด ชเตราส เชินแบร์ก เวเบอรัน และฮินเดอมิทล์ เป็นต้น ในยุคนี้เพลง Lied อาจคลอด้วยวงดนตรีขนาดใหญ่ (orchestra) ด้วย (Herder Lexikon Musik และ Meyer Handbuch über die Musik)

[92]ดูเปรียบเทียบ วาสิษฐ์ จรัณยานนท์ "พื้นฐานด้านคุริยางคศิลป์ของเพลงสุนทราภรณ์" **สุนทราภรณ์วิชาการ**, 2532 : 19

[93] "ความประสานสัมพันธ์ฯ" เล่มเดิม : 63

[94]ใหญ่ นภายน "การตีความในเพลงบรรเลง" เล่มเดิม : 93

[95]พูนพิศ อมาตยกุล "อิทธิพลไทยแท้ต่อสุนทราภรณ์" เล่มเดิม : 36

[96]ใหญ่ นภายน เล่มเดิม เล่มเดิม : 92-93

[97]วาสิษฐ์ จรัณยานนท์ เล่มเดิม เล่มเดิม : 18-19

[98]ดูเปรียบเทียบ ใหญ่ นภายน เล่มเดิม เล่มเดิม : 99

[99]ดูเปรียบเทียบ ศิวะ รณชิต, *"สวช. ไม่ควรตกสำรวจ (ปอยนัก)"*, ใน **มติชนสุดสัปดาห์**, ฉบับประจำวันอังคารที่ 9 มิ.ย.41, 55

[100]ศาสตราจารย์ น.พ.พูนพิศ อมาตยกุล, 24 มิ.ย. 41

[101]ดูเปรียบเทียบ Meyers Handbuch über die Musik (1971), 4. Auflage, หัวข้อ Unterhaltungsmusik (ดนตรีเพื่อความบันเทิง), หน้า 337-345

[102]ในระยะนั้น จอมพล ป. พิบูลสงคราม กำลังรณรงค์ฟื้นฟูวัฒนธรรม และได้มีการแต่งเพลงเพื่อการนี้ขึ้นมากมาย อาทิเช่น "อย่าดูถูกชาวนา" "คำน้ำนม" "ขวานทองของไทย" ส่วนเพลง "ตลาด" ของชาวบ้านอีกประเภทหนึ่ง เช่น เพลงของไพบูลย์ บุตรขันธ์ สมยศ ทัศนพันธ์ ชะลอ ไตร่ตรองสอน เบญจามิน หรือเพลงล้อการเมืองของคำรณ สมบุญนานนท์ เป็นต้น (จากการสนทนากับศาสตราจารย์ นายแพทย์พูนพิศ อมาตยกุล, 24 มิ.ย. 2541)

[103]ศาสตราจารย์ นายแพทย์พูนพิศ อมาตยกุล ได้ให้รายละเอียดเกี่ยวกับภูมิหลังของอาจารย์เจตนาและเบื้องหลังการจัดการสัมมนา อันเป็นประโยชน์อย่างยิ่งกับงานวิจัยชิ้นนี้ ซึ่งผู้วิจัยขอน้อมขอบพระคุณไว้ ณ ที่นี้ (การสนทนา วันที่ 24 มิ.ย. 2541)

[104]ในการแสดงดนตรีของวงคาราบาว เป็นที่รู้กันว่า ถ้าร้องเพลง "เจ้าดาก" ซึ่งมีจังหวะร้อคกระแทกกระทั้น ปลุกใจผู้ฟังอย่างมาก มักเกิดปรากฏการณ์ที่ว่า วัยรุ่นมักยกพวกตีกันอยู่เสมอซึ่งนับเป็นประเด็นเกี่ยวกับผล (effect) ทางดนตรีที่น่าจะมีการค้นคว้าเพิ่มเติมโดยการวิเคราะห์เพลง "เจ้าดาก" หรือเพลงร้อคสมัยใหม่ ในแง่ดนตรีอย่างเป็นวิชาการต่อไป

[105]อาจารย์เจตนากล่าวถึงผลงานสื่อประสมของกัญญา เจริญศุภกุล (2522) ที่ใช้กระจกเงาเป็นวัสดุ ว่า "แสดงถึงความพยายามของศิลปินในอันที่จะแสวงหาการแสดงออกที่แปลกใหม่... เมื่อเทียบกับผลงานชั้นอื่น ๆ ของกัญญาแล้ว งานชิ้นนี้อาจจะยังเป็นเพียงขั้นทดลอง ยังไม่อยู่ตัว เป็นก้าวแรกในอีกหลายสิบก้าวที่ศิลปินจะก้าวต่อไป..." (**ทางไปสู่วัฒนธรรมแห่งการวิจารณ์** พิมพ์ครั้งที่ 2, 2538 : 91, 94-96)

[106]Charles Baudelaire (ค.ศ.1821-1867) กวีเอกชาวฝรั่งเศสที่ชื่นชอบงานทัศนศิลป์มากเสียจนกระทั่งในที่สุดกลายเป็นนักวิจารณ์ศิลปะที่ลือชื่อไปด้วย ดู **สตชิ่น ชัยประสาธน์ โบดแลร์ กวีและนักวิจารณ์ศิลปะ.** (กำลังอยู่ในระหว่างปรับปรุงเพื่อพิมพ์เผยแพร่)

[107]อาจารย์เจตนาชี้ว่า แม้จะดูเหมือนว่าวินัยลอกเลียนสไตล์หรือเทคนิคของ Van Gogh แต่การที่เขาเสนอสารในลักษณะที่สะท้อนความปั่นป่วนของความรู้สึกนึกคิดภายใน และสะท้อนความไม่ปกติของเหตุการณ์ภายนอกมากกว่านั้นก็ดูจะเป็นประจักษ์พยานว่าวินัยไม่ได้ลอกแวนก็อก "เพราะสารที่ต้องการสื่อคงจะห่างไกลจากความคิดของจิตรกรตะวันตกมาก"

[108]เจตนา นาควัชระ "กาญจนาภิเษกกับห้าทศวรรษแห่งทัศนศิลป์ไทย" **ศิลปะแห่งรัชกาลที่ 9.** กรุงเทพมหานคร : โครงการเฉลิมพระเกียรติศิลปะแห่งรัชกาลที่ 9, 2539 : 21, 27

[109]"ทศวรรษใหม่ : ศิลปะกับมนุษย์" **รายงานการประชุมสัมมนาทัศนศิลป์ศึกษาแห่งชาติ ครั้งที่ 3**, 2541 : 81

[110]เล่มเดิม : 82-868

[111]ชื่อในภาษาเยอรมันคือ "Über die ästhetische Erziehung des Menschen"

[112]"ทศวรรษใหม่ : ศิลปะกับมนุษย์" อ้างแล้ว : 84, 85, 86

บทที่ 4

ความคิดทางการศึกษาและทัศนะเกี่ยวกับการเรียนการสอนของ ศาสตราจารย์ ดร.เจตนา นาควัชระ

บทวิเคราะห์นี้มีผู้วิจัย 3 คน แบ่งเป็น 3 ประเด็นใหญ่ ดังนี้

1. ปรัชญาความคิดว่าด้วยการศึกษา

สุภางค์ จันทวานิช

2. ทัศนะเกี่ยวกับการเรียนการสอนระดับอุดมศึกษาทั่วไป

สดชื่น ชัยประสาธน์

3. ทัศนะเกี่ยวกับการเรียนการสอนภาษา วรรณคดีและวัฒนธรรมเยอรมัน : สาระความรู้และการปฏิบัติ

พรสรรค์ วัฒนางกูร

1. ปรัชญาความคิดว่าด้วยการศึกษา

สุภางค์ จันทวานิช

ในการศึกษาความคิดทางการศึกษาของศาสตราจารย์ ดร. เจตนา นาควัชระ นี้ ถึงแม้ท่านจะกล่าวย้ำอยู่เสมอว่าตนเป็นครูสอนภาษาต่างประเทศ และผลงานที่เป็นที่รู้จักกันดีส่วนใหญ่จะเป็นงานด้านวรรณคดีและวรรณคดีวิจารณ์ แต่เราคงปฏิเสธไม่ได้ว่า อาจารย์เจตนาเป็นนักคิดทางการศึกษาคนสำคัญของไทย ท่านได้ผลิตงานเขียนที่แสดงถึงความคิดที่ท่านมีต่อระบบการศึกษาไทยอย่างต่อเนื่องมาเป็นเวลาถึงสามสิบปี คือตั้งแต่ประมาณปี พ.ศ. 2510 จนถึงปี พ.ศ. 2540 ในปัจจุบัน การค้นคว้าในส่วนนี้จะนำเสนอความคิดทางการศึกษาของท่านจากผลงานดังกล่าวโดยแบ่งการนำเสนอเป็น 3 ส่วนใหญ่ ๆ ได้แก่

1.1 ปรัชญาความคิดว่าด้วยการศึกษาไทย
1.2 อิทธิพลทางความคิดในเรื่องการศึกษา
1.3 สาระว่าด้วยการศึกษาด้านต่าง ๆ
1.4 "เหลียวหน้าแลหลังแล้วสั่งลา" : บทสรุปวิเคราะห์

1.1 ปรัชญาความคิดว่าด้วยการศึกษา

ความคิดทางการศึกษาไทยของอาจารย์เจตนาเป็นปรัชญาแบบมนุษยนิยมโดยเน้นมนุษย์เป็นศูนย์กลาง และเน้นดุลยภาพระหว่างมนุษย์กับธรรมชาติ การศึกษาที่ดีจะต้องช่วยเบิกปัญญาของมนุษย์ และนำไปสู่เอกภาพของชีวิตและจักรวาล อาจารย์ได้กล่าวถึงรายละเอียดของความคิดว่าด้วยการศึกษา 3 เรื่อง คือ เรื่องอุดมศึกษา บัณฑิตและครู ดังรายละเอียดต่อไปนี้

อุดมศึกษา

ความคิดเรื่องปรัชญาการศึกษาของอาจารย์ใช้ตัวแบบจากการศึกษาระดับมหาวิทยาลัยเป็นรูปธรรมของความคิดเป็นส่วนใหญ่ อาจารย์เจตนาจะเน้นย้ำในงานหลายชิ้นว่าพันธกิจอันสำคัญของอุดมศึกษาก็คือ**การเป็นเสียงแห่งมโนธรรมให้แก่สังคม** การทำหน้าที่เสียงแห่งมโนธรรมให้แก่สังคมไทยในยามวิกฤตหมายถึงการ**เป็นเสียงแห่งความกล้าในเชิงจริยธรรม** มีลักษณะเป็นสากลมิใช่กระบอกเสียงของกลุ่มผลประโยชน์ใด[1] นอกจากนั้น อุดมศึกษาจะต้อง**เป็นแหล่งสะสมและพัฒนาปัญญาของมนุษย์โดยมิได้มุ่งผลตอบแทนในทางวัตถุ**[2] ในฐานะที่เป็นอุดมศึกษาในสังคมไทยซึ่งไม่ใช่สังคมต้นแบบของการศึกษาแบบมหาวิทยาลัย อุดมศึกษาไทยก็ยังต้องมีภารกิจของ**การนำความแข็งแกร่งทางวัฒนธรรมอัน**เป็นพื้นฐานดั้งเดิมของสังคมไทยมาใช้ให้เป็นประโยชน์ได้มากที่สุด[3] อุดมศึกษาควรเป็น**ผู้ทำให้ผู้เรียนรู้จักรากเหง้าทางวัฒนธรรมของตนเอง**[4] **และเชื่อมโยงสังเคราะห์ภูมิปัญญาดั้งเดิม**

เข้ากับวิทยาการแผนใหม่ ดังที่อาจารย์เรียกว่าการผสมผสานของสองวัฒนธรรม (two cultures)[5] ในแง่ของวัฒนธรรมแผนใหม่ อุดมศึกษาจะ**ต้องถ่ายทอดความรู้เพื่อสร้างนักเทคโนโลยีที่ยึดทางสายกลาง มีศิลปะในการหยุดและฉุกคิดอยู่ตลอดเวลาว่าผลกระทบของเทคโนโลยีที่มีต่อธรรมชาติและมนุษย์เป็นอย่างไร**[6]

ในบทความเรื่อง "พี่ชายที่แสนดี : พันธกิจของมหาวิทยาลัยเก่าในระบบอุดมศึกษาไทย" อาจารย์ได้ประมวลความคาดหวังที่สังคมมีต่อมหาวิทยาลัย (เก่า) 6 ประการคือ

1. ทำหน้าที่พิทักษ์คุณค่าแห่งวิชาการ พิสูจน์ว่าอุดมศึกษาที่มีประสิทธิภาพสูงสุดอาจดำเนินไปได้ใน "หอคอยงาช้าง" โดยไม่จำเป็นต้องมุ่งสนองความต้องการของตลาดถ่ายเดียว

2. ทำตัวเป็นเสียงแห่งมโนธรรมให้แก่สังคม กล้าใช้ปัญญาของมหาวิทยาลัยขวางโลกถ้าแน่ใจว่าโลกกำลังก้าวไปในทางที่ไม่ชอบไม่ควร

3. สร้างระบบประเมินผลให้เป็นกลไกถาวร รวมทั้งการประเมินผลด้วยตนเอง

4. ปลดตนเองออกจากระบบราชการ

5. ปรับโครงสร้างหรือกลไกการบริหารให้มีความคล่องตัวสูงสุด

6. เป็นผู้นำในการสร้างความร่วมมือระดับระหว่างสถาบันต่าง ๆ

อาจารย์เจตนาคิดว่า การไม่รู้จักทั้งรากเหง้าของตนเองและไม่รู้จักวัฒนธรรมของต่างชาติอย่างลึกซึ้งพอจะทำให้เกิดปรากฏการณ์ "ลูกไม่มีพ่อทางวัฒนธรรม" และ "หุ่นยนต์ที่ไร้วิญญาณ" ขึ้นในการรับกระแสโลกาภิวัตน์ การศึกษาจึงมีบทบาทสำคัญยิ่งในการสร้างปัญญาความรู้และวิจารณญาณแก่ผู้เรียนจนบรรลุถึงอุตรภาพ (transcendence) ในที่สุด ดังปรัชญาการศึกษาของอาจารย์ที่จะเสนอต่อไป

บัณฑิต

บัณฑิตที่ดีหรือศึกษิตคือผู้มีหลักในการคิด มีความสนใจใคร่รู้ เป็น "ผู้ก่อกวนทางปัญญา" (intellectual trouble-maker) มีวัฒนธรรมแห่งการวิจารณ์ รู้จักคิดวินิจฉัยคุณค่า ไม่เป็นผู้ตามที่ปราศจากวิจารณญาณ นอกจากนั้นควรมีความคล่องตัวทางความคิด พร้อมสนองตอบต่อความคิดใหม่ พร้อมสนับสนุนการเปลี่ยนแปลงที่สร้างสรรค์ มีความตื่นตัวต่อความเป็นจริง มีความละเมียดละไมในเชิงสุนทรียะ มีความซื่อสัตย์ในเชิงจริยธรรม มีจินตนาการ หรือกล่าวสั้น ๆ คือเป็นปราชญ์[7]

อาจารย์เจตนาสนับสนุนความคิดของอาจารย์หม่อมหลวงบุญเหลือ เทพยสุวรรณ ผู้ล่วงลับไปแล้วในเรื่องความเป็นบัณฑิตที่ว่า **บัณฑิตคือผู้ที่จะไปดำรงชีวิตอย่างมีความสุขได้ในสังคมอารยะ ถ้าสังคมเป็นอนารยะ บัณฑิตย่อมต้องไม่มีความสุขและต้องพยายามแก้ไขให้สังคมเป็นอารยะเท่าที่จะทำได้**[8] ในบทความเดียวกันนี้อาจารย์ยังได้เน้นถึงคุณสมบัติของบัณฑิตที่**เปี่ยมไปด้วยศักยภาพสามารถที่จะปรับตัวให้เข้ากับงานได้อย่างไม่รู้จบ** ซึ่งเป็นคุณสมบัติสำคัญสำหรับวิชาชีพเฉพาะด้าน เพราะการสร้างความเชี่ยวชาญเฉพาะ

ด้านซึ่งผันแปรไปเรื่อย ๆตามความต้องการของตลาดแรงงานให้แก่บัณฑิตจะเป็นการเตรียมบัณฑิตที่ไม่มีวันจบสิ้น[9]

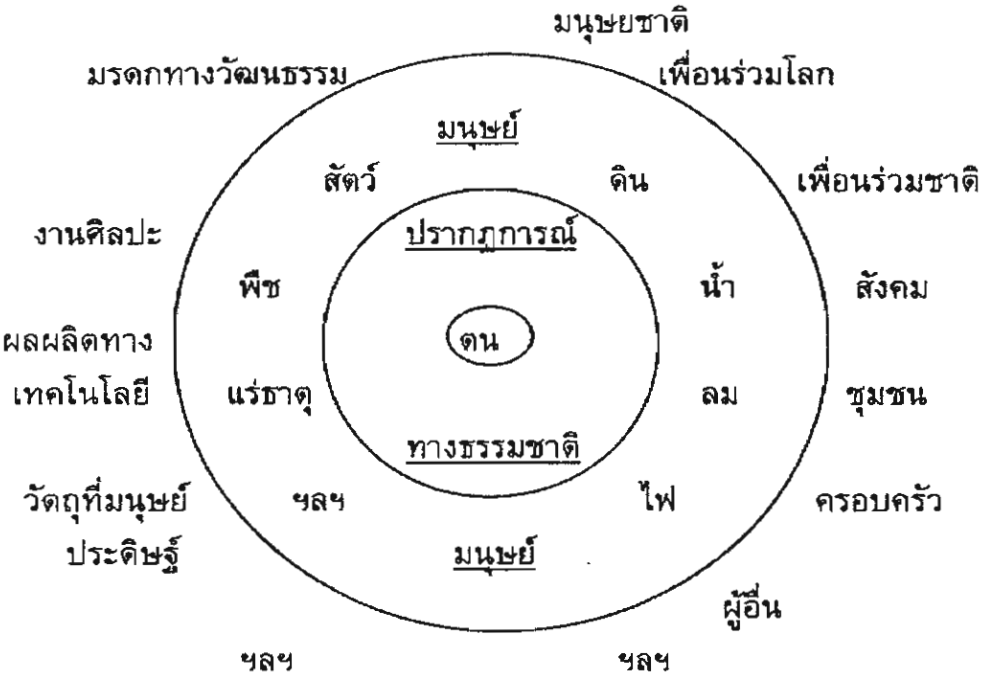
ครู

อาจารย์เจตนาพอใจที่จะเรียกผู้สอนหนังสือว่าครูมากกว่าอาจารย์ ผู้วิจัยเดาว่าเป็นเพราะคำว่าครูเป็นคำเก่าที่มีความหมายตรงและลึกซึ้งกว่าคำว่าอาจารย์ อาจารย์มีความเห็นคล้อยตามที่พระราชวรมุนีได้ให้ทัศนะไว้ว่า **ครูที่ดีคือผู้ที่ทำหน้าที่เป็นกัลยาณมิตรของศิษย์ ช่วยชี้แนวทางการดำเนินชีวิตที่ถูกต้อง ชักนำให้ผู้เรียนฝึกฝนพัฒนาตน สร้างเด็กให้รู้จักคิด** มิใช่เป็นเพียงผู้ถ่ายทอดวิชาการและวิชาชีพหรือที่เรียกว่า**สิปปทายก** นอกจากนั้นอาจารย์ยังเห็นว่าครูต้องไม่หวงวิชา ต้องพร้อมจะเผยแพร่ความรู้ให้กว้างขวางออกไป[10] ในงานเขียนชิ้นล่าสุดอาจารย์ได้ขยายความว่า ครูผู้มีหน้าที่แนะนำชี้ทางที่ถูกต้องให้แก่ศิษย์นั้น ควรเป็น**ผู้สอนศิลปะแห่งการเรียนรู้** (the Art of Learning) คือการเรียนที่ไม่รู้จบ[11] ซึ่งจะได้นำไปขยายความต่อไปในหัวข้อการเรียนการสอน

ความคิดอีกอย่างหนึ่งเกี่ยวกับครูที่อาจารย์เสนอไว้คือ สถานภาพและหน้าที่ของครู **ครูในมหาวิทยาลัยไทยควรเป็นชนกลุ่มน้อยที่รักวิชาอย่างดื่มด่ำ รักการสอนและการค้นคว้าเป็นชีวิตจิตใจ เข้าใจที่จะใช้เสรีภาพทางวิชาการให้เป็นประโยชน์อย่างแท้จริง** ครูที่ถูกใช้งานที่มิใช่หน้าที่โดยตรงและต้องกล้ำกลืนกับการกดขี่ของผู้ทรงอำนาจ (ซึ่งรวมถึงหัวหน้างานของตนเองด้วย) เป็นผู้ที่ควรได้รับความเห็นใจ อาจารย์ได้ตั้งข้อสังเกตว่า ความตกต่ำของอาชีพครูอาจมิใช่ปัญหาทางเศรษฐกิจเพียงอย่างเดียว แต่อาจเป็นปัญหาทางจริยธรรมด้วย จากการที่ครูจำนวนหนึ่งหันไปมีบทบาทเป็นมือปืนรับจ้างในทางวิชาการและวิชาชีพตลอดจนการเปิดโครงการภาคพิเศษเพื่อหารายได้[12]

ปรัชญาการศึกษาที่ตกผลึกแล้ว

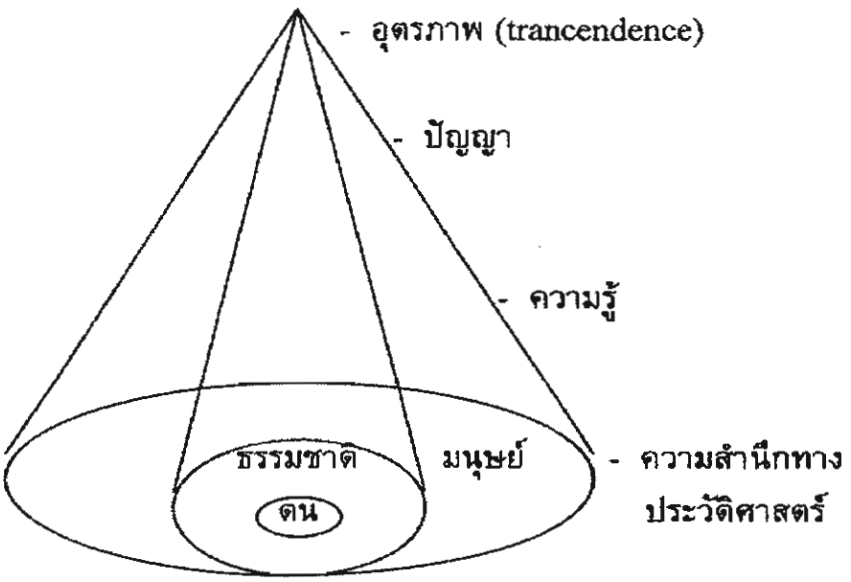
จากความคิดเรื่องอุดมศึกษา บัณฑิต และครู อาจารย์เจตนาได้ประมวลความคิดทั้งหมดขึ้นเป็นปรัชญาการศึกษาที่มีมนุษย์อยู่ที่ศูนย์กลาง เน้นดุลยภาพระหว่างมนุษย์กับธรรมชาติ และนำมนุษย์ไปสู่เอกภาพของชีวิตและจักรวาล ปรัชญาการศึกษาของอาจารย์จึงมิใช่เพื่อชีวิตที่ดีในระดับสามัญ แต่เป็นชีวิตที่ดีในระดับสูงส่งที่อาจารย์เรียกว่าอุดรภาพ อาจารย์พิจารณาว่ามนุษย์แต่ละคนที่อยู่ในกระบวนการเรียนรู้โดยระบบการศึกษา เป็นตัวตนหรือ "ตน" ที่ถูกห่อหุ้มอยู่ด้วยธรรมชาติ และมีมนุษย์อื่น ๆ (คือสังคม) กับสิ่งที่มนุษย์สร้างขึ้น (คือวัฒนธรรม) แวดล้อมอยู่อีกชั้นหนึ่ง ในการบรรยายเรื่อง "บทบาทของศิลปศาสตร์กับวัฒนธรรมและการศึกษา" ในการสัมมนาเรื่อง **ศิลปศาสตร์กับการพัฒนาทรัพยากรมนุษย์** จัดโดยคณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ เมื่อ 14 พฤศจิกายน 2539 อาจารย์ได้เสนอแผนภาพสำคัญที่แสดงความคิดว่าด้วยการศึกษาของอาจารย์อย่างครอบคลุมและลึกซึ้งที่สุด เพื่อให้เป็นการง่ายแก่การเข้าใจ เราอาจย่อยแผนภาพของอาจารย์ออกเป็นขั้น ๆ ได้สองภาพดังนี้



แผนภาพที่ 1 แสดงภาพผังพื้น (plan) ของกรอบประสบการณ์ของตน (Self)

แผนภาพที่ 1 นี้ แสดงให้เห็นว่าคนแต่ละคนคือ **ตน**เรียนรู้จากประสบการณ์ที่ห่อหุ้มตนอยู่ 2 ชั้น ชั้นแรกได้แก่**ปรากฏการณ์ทางธรรมชาติ** ซึ่งเป็นเรื่องของ**ดิน น้ำ** ลม ไฟ พืช สัตว์ แร่ธาตุ ฯลฯ ชั้นที่สองได้แก่ **มนุษย์** (อื่น ๆ) ซึ่งประกอบด้วยคนจำนวนมาก (สังคม) แต่ละระดับได้แก่ มนุษยชาติ เพื่อนร่วมโลก เพื่อนร่วมชาติ สังคม ชุมชน ครอบครัว ผู้อื่น ฯลฯ และส่วนที่ มนุษย์สร้างขึ้น (วัฒนธรรม) ได้แก่ มรดกทางวัฒนธรรม งานศิลปะ ผลผลิตทางเทคโนโลยี วัตถุที่มนุษย์ประดิษฐ์ ฯลฯ ประสบการณ์ทั้งมวลนี้เป็นสิ่งที่มนุษย์ต้องศึกษาเรียนรู้

อย่างไรก็ตาม การเรียนรู้ของมนุษย์เป็นการเรียนรู้ที่มีจุดมุ่งหมาย ประสบการณ์ที่มนุษย์สั่งสมเอาไว้เพื่อจุดหมายสูงขึ้นเป็นลำดับดังแผนภาพที่ 2



แผนภาพที่ 2 แสดงภาพด้าน (elevation) ของระดับการเรียนรู้ประสบการณ์ของตน (Self)

ในแผนภาพที่ 2 อาจารย์เจตนาได้อธิบายว่า วิชาการเป็นตัวรวมเอาประสบการณ์อันกว้างขวางไว้ด้วยกัน เป็นประสบการณ์ของโลก ของธรรมชาติ ของมนุษยชาติ และประสบการณ์ส่วนตน การสั่งสมประสบการณ์นี้เพื่อพินิจพิเคราะห์ วินิจฉัย หาข้อสรุปรวม และหาหนทางที่จะนำไปสู่อนาคต การสั่งสมประสบการณ์ดังกล่าวมีวิวัฒนาการเป็นขั้นตอนซึ่งอาจเรียกว่า **องค์ประกอบหรือปัจจัยของการหลอมรวมประสบการณ์** 4 ด้าน ได้แก่ **สำนึกทางประวัติศาสตร์ ความรู้ ปัญญา และอุตรภาพ** ในที่นี้ผู้วิจัยเลือกที่จะใช้คำว่า 4 ระดับเพราะคิดว่าองค์ประกอบทั้ง 4 ด้านนี้มีความเกี่ยวข้องในเชิงพัฒนาการก่อนหลัง คือเริ่มด้วยสำนึกทางประวัติศาสตร์ก่อน แล้วจึงตามมาด้วยความรู้ ปัญญาและอุตรภาพในที่สุด คำอธิบายของอาจารย์ก็เป็นไปในแนวนี้ กล่าวคืออาจารย์คิดว่า การเรียนรู้หรือสั่งสมประสบการณ์ของตนต้องเริ่มด้วย*ภาวะ* **เกิดความสำนึกทางประวัติศาสตร์** สำนึกทางประวัติศาสตร์**หมายถึงความเข้าใจในเรื่องผลงานของมนุษย์ พฤติกรรมความคิดและความรู้สึกของมนุษย์ที่เกิดขึ้นในตัวผู้เรียนว่าสิ่งเหล่านี้เกิดขึ้นเพราะอะไรแล้วมีผลอย่างไร จนผู้เรียนได้บทเรียนทางความคิดในที่สุด**[13] สำนึกทางประวัติศาสตร์จะช่วยให้ตนสามารถมองประสบการณ์ได้อย่างลึกซึ้งเป็นเงื่อนไขเบื้องต้นที่สำคัญและเป็นตัวกรองวิชาการ **เมื่อตนมีสำนึกทางประวัติศาสตร์แล้วก็สามารถกรองวิชาการออกมาเป็นความรู้ ความรู้นั้นจะถูกตนหลอมรวมเอาไว้ จนกระทั่งเกิดปัญญา** ตามมา และในขั้นสุดท้ายก็เกิด**อุตรภาพ อุตรภาพแปลว่า สภาพที่อยู่เหนือหรือสูงกว่าการกระทำหรือความคิดของมนุษย์ เป็นความสูงส่งระดับจักรวาลที่ครอบคลุมทุกสิ่งในจักรวาล** อาจารย์เจตนาคิดว่า อุตรภาพคือปัญญาชั้นสูงที่อยู่เหนือประสบการณ์ของมนุษย์ธรรมดาสามัญ เป็นเรื่องเหนือกว่าวิชาการ แต่ก็เป็นมิติสำคัญของชีวิตมนุษย์ที่จะต้องนำมาระบุเอาไว้เพื่อให้การศึกษามีเป้าหมายสุดท้ายที่ชัดเจน เป็นเป้าหมายที่เป็นระดับรูปธรรมแต่หมายถึงระดับจิตใจของผู้เรียนที่สูงจนเกิดเอกภาพระหว่างตนกับผู้อื่น โลกและจักรวาล อาจารย์ได้อธิบายปรัชญาการศึกษาไว้ดังนี้

> "...การศึกษาในความหมายที่กว้างที่สุด เป็นการศึกษาซึ่งครอบคลุมไปได้ทุกอย่าง เปิดทางอันเสรี เป็นการศึกษาที่เบิกปัญญา ไม่จำกัดวัตถุประสงค์ จะมีอะไรที่ดีกว่าศึกษาชีวิตมนุษย์ วิถีชีวิตมนุษย์ วิธีดำเนินชีวิตของมนุษย์ ไม่ใช่แต่เฉพาะปัจจุบันเท่านั้น แต่จะต้องมีมิติทางประวัติศาสตร์ และมีพลังพอ มีศักยภาพพอที่จะคิดได้สูงขึ้น สูงขึ้นเรื่อย ๆ จนถึงอุตรภาพ"
>
> **บทบาทของศิลปศาสตร์กับวัฒนธรรมและการศึกษา, 2540**

ปรัชญาการศึกษานี้คือ ผลผลิตจากการตกผลึกทางความคิดของอาจารย์เจตนาหลังจากที่ได้คิดเรื่องการศึกษามาเป็นเวลา 30 ปีดังได้กล่าวแล้ว และนับได้ว่าเป็นการเสนอทฤษฎีว่าด้วยการเรียนรู้ขึ้นใหม่ซึ่งต่างจากนักคิดทางการศึกษาผู้อื่น เป็นทฤษฎีสำหรับการวิเคราะห์

การศึกษาไทยเหมือนกับที่อาจารย์ได้เคยเสนอทฤษฎีว่าด้วยสุนทรียศาสตร์แห่งความไม่ต่อเนื่อง (Aesthetics of Discontinuity) เพื่อใช้วิเคราะห์ละครไทยมาแล้ว (ดูข้อ 2 บทที่ 3 ข้อ 1 และบทที่ 5)

1.2 อิทธิพลทางความคิดในเรื่องการศึกษา

ในงานวิจัยเรื่อง "ความคิดของนักคิดอาวุโส : ศาสตราจารย์เจตนา นาควัชระ" (2539) ไชยันต์ รัชชกูล ผู้วิจัยได้เสนอว่าปรัชญาทางการศึกษาของอาจารย์เจตนาได้รับอิทธิพลจากนักคิดเยอรมันคือ เกอเธ่ กับ ชิลเล่อร์ และนักคิดไทยคือ ม.ล.บุญเหลือ เทพยสุวรรณ โดยระบุว่าอิทธิพลของเกอเธ่และชิลเล่อร์ที่แสดงออกในวัฒนธรรมไวมาร์ (Weimar) มีเนื้อหาที่ว่าด้วยความเชื่อที่ว่า วรรณคดีและศิลปะเป็นตัวให้การขัดเกลามนุษย์ให้คิดดีทำดี ซึ่งตรงกับความคิดของอาจารย์เจตนาที่ว่า "การให้การศึกษาที่ดีที่สุดคือการให้การศึกษาด้วยศิลปะ" ในส่วนของ ม.ล.บุญเหลือ เทพยสุวรรณ อาจารย์ไชยันต์ระบุว่าอาจารย์เจตนาได้รับอิทธิพลทางความคิดในเรื่องคุณลักษณะของบัณฑิตที่จะเป็นผู้ไปดำรงชีวิตอย่างมีความสุขได้ในสังคมอารยะ ดังปรากฏว่าอาจารย์เจตนาได้อ้างความข้อนี้ไม่ต่ำกว่าสองครั้ง

เป็นการยากที่จะสรุปว่าอาจารย์เจตนาได้รับอิทธิพลทางความคิดของนักคิดผู้ใดบ้างในเรื่องการศึกษา เพราะความคิดของอาจารย์บางเรื่องอาจตรงกับที่นักคิดบางคนเสนอไว้โดยที่อาจารย์ไม่ได้สนใจความคิดของเขามาก่อนเลย ดังเช่นความคิดเรื่อง**การเรียนรู้ประสบการณ์ของตน** ที่ปรากฏแผนภาพเป็นรูปกรวยสองชั้นและมีจุดสูงสุดอยู่ที่อุดรภาพร่วมกัน จะพบว่าความคิดในเรื่องสำนึกทางประวัติศาสตร์ ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของกรอบประสบการณ์ของตนนี้คล้ายคลึงกับความคิดของ C. Wright Mills นักสังคมวิทยาที่เสนอไว้ในหนังสือ **Sociological Imagination** ดังที่ Mills ได้ระบุไว้ว่าในการก่อรูปของความคิดเชิงปัญญา (intellectual craftsmanship) ของนักวิจัยนั้น นักวิจัยจำเป็นจะต้องศึกษาข้อมูลจากประวัติศาสตร์และนำมารวบรวมเพื่อการสร้างความเป็นจริงและสั่งสมเป็นประสบการณ์ที่ครอบคลุมทั้งมิติของเวลาและสถานที่ดังที่ Mills กล่าวว่า

> "You should make any trans-historical constructions you think your work requires; also delve into sub-historical minutiae.....Examine in detail little facts and their relations, and big unique events as well : relate all such work, continuously and closely, to the level of historical reality ... Take as your task the defining of this reality ..."
>
> Mills. **The Sociological Imagination**, 1959 : 246.

ผู้วิจัยไม่คิดว่าอาจารย์เจตนาจะได้นึกถึง Mills เลย ขณะที่วาดรูปทรงกรวยที่เริ่มด้วยสำนึกทางประวัติศาสตร์ แต่ความคิดดังกล่าวก็มาพ้องกันได้โดยบังเอิญ การเชื่อมโยงอิทธิพล

ทางความคิดโดยการพิจารณาว่าความคิดของอาจารย์เจตนาตรงกับใครบ้าง จึงอาจเป็นการเดาที่ผิดพลาดได้ง่าย

ความยากอีกประการหนึ่งในการพิจารณาอิทธิพลทางความคิดในเรื่องการศึกษาก็คือมีนักคิดอีกหลายคนที่มีความคิดทางการศึกษาคล้ายกับอาจารย์เจตนาโดยที่เราไม่อาจสรุปได้อย่างตรงไปตรงมาว่าคนเหล่านั้นมีอิทธิพลต่อความคิดของอาจารย์ อาทิเช่น รุสโซ (Rousseau) และจอน ดิวอี้ (Dewey) ความคิดของรุสโซที่เน้นความสำคัญของธรรมชาติและให้มนุษย์เรียนรู้จากธรรมชาติ ดังที่เรียกว่า natural principles[14] ก็ใกล้เคียงกับวงกลมของกรวยแรกที่เป็นเรื่องของการเรียนรู้จากปรากฏการณ์ธรรมชาติ (ดิน น้ำ ลม ไฟ พืช สัตว์ แร่ธาตุ ฯลฯ) ของอาจารย์เจตนา ความคิดของจอน ดิวอี้นักการศึกษาชาวอเมริกันที่เน้นการศึกษากับการสร้างสังคมประชาธิปไตย[15] ก็มีส่วนหนึ่งคล้ายกับความคิดเรื่องบัณฑิตของอาจารย์เจตนา

อย่างไรก็ตาม ในส่วนของนักคิดเยอรมัน เราคงยอมรับว่าอาจารย์เจตนาได้อิทธิพลทางความคิดด้านการศึกษาจากนักปราชญ์ชาวเยอรมัน โดยเฉพาะเกอเธ่ ดังที่อาจารย์เองได้อ้างคำพูดของเกอเธ่ในเรื่อง Faust เอาไว้ว่า

> "สิ่งที่เจ้าได้รับเป็นมรดกมาจากบรรพบุรุษนั้น จงรับเอาไว้เพื่อที่จะได้ทำให้เป็นสมบัติของเจ้าเอง"
>
> **วิกฤตการณ์ของมนุษยศาสตร์**, 2538 : 14

อาจารย์ได้อธิบายคำพูดของเกอเธ่ว่า **มรดกทางวัฒนธรรมที่บรรพบุรุษได้สั่งสมและถ่ายทอดมาถึงลูกหลาน เป็นสิ่งที่ลูกหลานจะต้องศึกษาให้เข้าใจถ่องแท้จนสามารถรับมาเป็นของตนเองได้ และสามารถเป็นแรงกระตุ้นให้เกิดการคิดค้นใหม่ การสร้างสรรค์ใหม่ จากพื้นฐานของมรดกทางวัฒนธรรมนั้น การศึกษาจึงต้องทำให้ผู้เรียนเข้าใจรากเหง้าและภูมิปัญญาในอดีตและสามารถสังเคราะห์เชื่อมโยงภูมิปัญญานั้นมาผสมผสานเข้ากับวิทยาการแผนใหม่ได้** ดังที่ได้ระบุไว้ในความคิดเรื่องอุดมศึกษาของอาจารย์

ในส่วนของนักคิดไทยที่มีอิทธิพลต่อความคิดทางการศึกษาของอาจารย์ ม.ล.ปิ่น มาลากุล และ ม.ล.บุญเหลือ เทพยสุวรรณ เป็น "ผู้ใหญ่" ที่อาจารย์เจตนาได้ทำงานด้วยโดยใกล้ชิดเมื่อกลับมาเริ่มรับราชการ ม.ล.ปิ่น มาลากุลเป็นรัฐมนตรีกระทรวงศึกษาธิการและเป็นผู้คิดริเริ่มตั้งวิทยาลัยทับแก้ว ซึ่งเป็นการเรียนในระบบวิทยาลัย (college) ที่มีการสอนแบบ tutorial อย่างของมหาวิทยาลัยออกซฟอร์ดหรือ Supervision ของเคมบริดจ์ ส่วนม.ล.บุญเหลือ เทพยสุวรรณ เป็นผู้ที่ได้รับการขอจาก ม.ล.ปิ่น มาลากุลให้มาร่วมบุกเบิกในการก่อตั้งวิทยาลัยทับแก้วในปี พ.ศ. 2511 ความคิดทางการศึกษาของผู้ใหญ่ทั้งสองท่านนี้จึงเกี่ยวข้องกับความคิดทางการศึกษาของอาจารย์เจตนาในระยะต้น

ในส่วนของ ม.ล. ปิ่น มาลากุล อาจารย์เจตนาเองยืนยันว่า ได้รับอิทธิพลทางแนวคิดด้านการศึกษาจากหม่อมหลวงปิ่น มาลากุล โดยแนวคิดที่ว่า**การศึกษาคือการหล่อหลอม**

บุคลิกภาพและการให้ความรู้ทางวิชาการ ฉะนั้นกระบวนการศึกษาจึงต้องเป็นกระบวนการที่ให้มนุษย์สัมผัสมนุษย์ให้ครูกับนักเรียนได้ใกล้ชิดกัน[16] เราอาจเข้าใจความคิดทางการศึกษาของท่านและอิทธิพลของความคิดดังกล่าวต่ออาจารย์เจตนาจากข้อเขียนของอาจารย์เจตนาเองที่ว่า

> "ท่านอาจารย์ปิ่นไม่เคยปฏิเสธความสำคัญของการศึกษาที่เป็นทางการ ไม่เคยปฏิเสธบทบาทของโรงเรียน ของสถานศึกษา หรือความจำเป็นที่จะต้องมีครูสอนในชั้นเรียนและอุปกรณ์ที่เหมาะสม ...ท่านเน้นการสร้างประชาคมการเรียนรู้ที่ตั้งอยู่บนรากฐานของการปะทะสังสรรค์ทางสังคม...ท่านให้ความสำคัญต่อการสร้าง*บริบท*ทางวัฒนธรรมและสังคมที่เหมาะสม *ระบบวิทยาลัย*ที่ท่านนำมาทดลองใช้ในการก่อตั้งมหาวิทยาลัยศิลปากร พระราชวังสนามจันทร์เป็นระบบการเรียนรู้ที่ผูกพันกับหลักการของการที่ "มนุษย์สัมผัสมนุษย์" โดยแท้ นั่นคือการให้ครูกับนักเรียนอยู่ร่วมกันเป็นประชาคม... ใช้โอกาสในการได้อยู่ร่วมกันอย่างใกล้ชิดให้เป็นประโยชน์ในการพัฒนาปัญญาและบุคลิกภาพ"
>
> "บทวิพากษ์ว่าด้วยความคิดเรื่องการศึกษาของศาสตราจารย์ ม.ล.ปิ่น มาลากุล" 2538 : 54

อย่างไรก็ตาม อาจารย์เจตนาได้แสดงความเห็นที่สำคัญสองเรื่องเกี่ยวกับความคิดทางการศึกษาของ ม.ล.ปิ่น มาลากุล ซึ่งความเห็นสองเรื่องนี้แสดงให้เห็นว่าอาจารย์เจตนาคิดแตกต่างไปจาก ม.ล.ปิ่น มาลากุล ประการแรก ในเรื่องการจัดการเรียนระบบวิทยาลัย อาจารย์เจตนาเห็นว่าแม้ ม.ล.ปิ่น มาลากุลจะมีความปรารถนาดีและมีความมุ่งมั่นที่จะจัดรูปแบบการศึกษาอันดียิ่งให้แก่นักศึกษาไทย แต่ระบบดังกล่าวเป็นระบบที่ต้องใช้เวลายาวนานในการพัฒนาระบบการจัดการที่เหมาะสม ดังที่มหาวิทยาลัยอังกฤษใช้เวลาถึง 700 ปีในการพัฒนาแบบของตนให้สอดคล้องกับความต้องการของยุคสมัย และเอื้อต่อความเจริญก้าวหน้าทางวิชาการ เมื่อม.ล.ปิ่น มาลากุลนำมาใช้ในสังคมไทยก็มีผู้ที่ไม่เข้าใจแนวคิดของท่านและไม่เห็นด้วย เพราะไม่ชัดเจนในเรื่องนโยบายและทิศทางทางวิชาการ อีกทั้งยังไม่ชัดเจนในเรื่องการบริหารวิทยาลัยควบคู่กันไปกับคณะวิชา จึงทำให้ระบบวิทยาลัยไม่ประสบความสำเร็จในเวลาต่อมา จะเห็นได้ว่าในเรื่องนี้ อาจารย์เจตนาได้แสดงความเห็นในเชิงตระหนักในคุณค่าของความคิดของม.ล.ปิ่น แต่ก็สามารถวิเคราะห์จุดอ่อนของความคิดนั้นเมื่อนำมาทดลองใช้ในสังคมไทยจนไม่ประสบความสำเร็จ อิทธิพลทางความคิดของม.ล.ปิ่นที่มีต่ออาจารย์เจตนาจึงเป็นอิทธิพลในระดับแนวคิด โดยที่อาจารย์เจตนามิได้ยืนยันที่จะนำระบบวิทยาลัยกลับมาใช้ใหม่ในมหาวิทยาลัยศิลปากร นับเป็นการยอมรับความคิดแต่ก็ยอมรับข้อจำกัดในทางปฏิบัติในความเป็นจริงอย่างเห็นสัจธรรม ดังที่อาจารย์เจตนาได้สรุปในที่สุดว่า ม.ล.ปิ่นไม่ประสบความสำเร็จในการสร้างทายาททางความคิดในเรื่องระบบวิทยาลัย "เพราะผู้ร่วมงานของท่านมาจากแวดวงที่แคบเกินไป"

ความเห็นของอาจารย์เจตนาต่อความคิดของ ม.ล.ปิ่นที่สำคัญมากอีกเรื่องหนึ่งคือ เรื่องการผลิตครู ในช่วงปี 2509 ซึ่งเป็นช่วงที่ ม.ล.ปิ่นเป็นทั้งรัฐมนตรีว่าการกระทรวงศึกษาธิการ และเป็นอธิการบดีมหาวิทยาลัยศิลปากรนั้น ม.ล.ปิ่นมีนโยบายการผลิตครูหรือการจัดการเรียนการสอนสาขาครุศาสตร์ดังที่อาจารย์เจตนาบรรยายไว้ว่า

> "...ท่านคิดว่าครูที่ดีควรจะมีพื้นฐานที่แน่นมาก่อนในวิชาต่างๆ แล้วมาต่อยอดด้วยศึกษาศาสตร์ จึงจะได้ครูที่มีประสิทธิภาพ (ซึ่งก็เป็นสิ่งที่ท่านได้ทำสำเร็จมาแล้วเมื่อท่านสอนวิชานี้อยู่ที่จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย)"
>
> เรื่องเดิม : 58

เมื่อ ม.ล.ปิ่น ปรับปรุงหลักสูตรของมหาวิทยาลัยศิลปากร ท่านต้องการให้ครูผ่านการเรียนในระดับปริญญาตรีเสียก่อน แล้วจึงผ่านการเรียนด้านศึกษาศาสตร์ในระดับบัณฑิตศึกษา ดังเช่นที่เคยได้วางแนวนโยบายมาก่อนนี้แล้ว แต่คณาจารย์รุ่นหนุ่มรุ่นสาวของมหาวิทยาลัยศิลปากรได้เสนอให้ท่านเปิดสอนวิชาครุศาสตร์หรือศึกษาศาสตร์ในระดับปริญญาตรี ดังที่อาจารย์เจตนาได้เล่าไว้ว่า

> "พวกเราอาจารย์รุ่นหนุ่มสาวค่อนข้างจะใจร้อนและพยายามผลักดันให้ท่านเปลี่ยนใจ คือให้เปิดสอนระดับปริญญาตรีและเปิดให้เร็วขึ้น ทั้งนี้เพราะอาจารย์อาวุโสส่วนใหญ่ของวิทยาลัยทับแก้ว แม้ว่าจะจบปริญญาตรีทางอักษรศาสตร์มา แต่ก็เรื้อวิชาจนสอนวิชาทางอักษรศาสตร์ไม่ได้ถนัดนัก ถึงอย่างไรก็ตามท่านเหล่านั้นมีประสบการณ์เชิงปฏิบัติทางด้านการศึกษา น่าจะสอนในคณะศึกษาศาสตร์ในระดับปริญญาตรีได้เป็นอย่างดี นับเป็นครั้งแรกที่ท่านอาจารย์ปิ่นยอมทิ้งหลักการเพื่อแก้ปัญหาเฉพาะหน้า เป็นครั้งแรกที่ท่านทำตามคำแนะนำของผู้ด้อยอาวุโส และอ่อนด้วยประสบการณ์ เมื่อย้อนกลับไปคิดถึงการตัดสินใจอันรวดเร็วของท่านอาจารย์ปิ่นในครั้งนั้น พวกเราอดคิดไม่ได้ว่าเราเป็นตัวการที่ทำให้ท่านเขว **ประวัติการศึกษาไทยในช่วง 25 ปีที่ผ่านมาอาจจะกลายเป็นคำฟ้องที่ทำให้เราต้องสารภาพว่า เราอาจคิดผิด เราอาจแนะนำท่านผิด ท่านไม่ควรรับฟังพวกเราในประเด็นนี้เลย**
>
> เรื่องเดิม : 58- 59

ข้อมูลในส่วนนี้เป็นการรับสารภาพว่า ความคิดของ ม.ล.ปิ่นในเรื่องการฝึกหัดครูเป็นเรื่องที่ถูกต้อง แต่คนรุ่นใหม่ที่ใจร้อนพยายามหาทางลัดเร่งผลิตครู ผลที่เกิดขึ้นจึงกลายเป็นความด้อยคุณภาพของการฝึกหัดครูและครูที่ถูกผลิตออกมา คำสารภาพนี้น่าจะมีนัยอันสำคัญต่อแนวทางการปฏิรูปการฝึกหัดครูในปัจจุบัน

เป็นที่น่าสนใจว่าอิทธิพลทางความคิดของ ม.ล.บุญเหลือ เทพยสุวรรณ ที่มีต่ออาจารย์เจตนากลับมิได้มีในด้านที่เกี่ยวกับการศึกษามากนัก ดังที่อาจารย์เจตนาเองยืนยันไว้[17] ม.ล.บุญเหลือได้ชื่อว่าเป็นนักคิดสตรีที่มีความเป็นตัวของตัวเอง และมีความคิดความอ่านทันสมัยเมื่อเทียบกับคนรุ่นเดียวกัน คุณสมบัติเหล่านี้อาจมีที่มาทั้งจากภูมิหลังทางครอบครัวในวัยเด็กของ ม.ล.บุญเหลือเองและการได้มีโอกาสไปเรียนหนังสือในโรงเรียนคอนแวนต์ที่ปีนัง ซึ่งต้องเรียนกับเด็กนักเรียนชาติต่าง ๆ ดังที่ ม.ล. บุญเหลือได้เล่าไว้ในหนังสือของท่านบางตอนดังนี้

> "ครั้งหนึ่ง ข้าพเจ้านำรูปในหนังสือเรียนให้พ่อดูเป็นหนังสือภาษาอังกฤษซึ่งพ่ออ่านไม่ได้และเล่าเรื่องให้พ่อฟังว่า ตอนนี้เป็นเรื่องของโมเสส ศาสดาสำคัญของพวกยิว โมเสสได้นำพวกยิวหนีออกจากอียิปต์ ครั้นมาถึงทะเลแดง ทหารอียิปต์ตามมาใกล้จะทัน พระเจ้ากลับบันดาลให้ทะเลแหวกเป็นช่อง พวกของโมเสสข้ามไปได้โดยปลอดภัย เมื่อทหารอียิปต์ตามลงไปในช่องนั้น พระเจ้าก็บันดาลให้น้ำกลับเข้าที่ ท่วมทหารอียิปต์จมน้ำตายหมด เมื่อพ่อได้ยินเรื่องที่เล่าแล้ว พ่อก็ว่า 'พระเจ้าอย่างนี้ใช้ไม่ได้ ช่วยพวกของตัวทำร้ายคนอื่น' ข้าพเจ้าอธิบายให้พ่อฟังว่า หนังสือนี้เป็นคัมภีร์ของคริสตศาสนา เขาถือว่าใครไม่เชื่อเป็นบาป พ่อว่า 'โตขึ้นก็จะเข้าใจเรื่องศาสนา' แล้วเสริมว่า 'ที่จริงพวกเทวดายุ่งอย่างนี้ทั้งนั้น พระอิศวร ปะตาระกาหลาก็ยุ่งทั้งนั้น' ข้าพเจ้าเข้าใจว่า ตั้งแต่วันนั้นเป็นต้นมา ความคิดเชิงวิพากษ์วิจารณ์ได้ก่อตัวขึ้นแก่ข้าพเจ้า เป็นส่วนหนึ่งที่บันดาลความล้มเหลวในบางอย่างและความสำเร็จบางอย่างในชีวิต"
>
> ม.ล.บุญเหลือ เทพยสุวรรณ. ความสำเร็จและความล้มเหลว, 2514 : 12 – 13

และอีกตอนหนึ่งว่า

> "นักเรียนหญิงที่ไปเรียนที่ปีนังที่เป็นชาวกรุงเทพฯ ต้องประสบกับการวิพากษ์วิจารณ์จากคุณแม่และผู้ปกครองที่ไม่ได้ส่งลูกหลานไปนอกประเทศที่น่าขำหลายข้อ โดยมากมักจะเป็นว่า การเรียนหนังสือมากไปสำหรับหญิงสาวนั้นไม่ดี เพราะมักจะเสียเวลาที่ควรเรียนการบ้านการเรือนไปโดยเปล่าประโยชน์ (ในอีกตอนหนึ่ง ม.ล.บุญเหลือ ยังได้ระบุอีกว่า มีผู้แสดงความเห็นว่าที่ท่านยังไม่ได้แต่งงานเป็นเพราะเรียนหนังสือมากเกินไป - ผู้วิจัย) แต่ข้าพเจ้าภูมิใจมานานที่ได้รับการศึกษาที่โรงเรียนของคณะแม่ชีที่ปีนัง เพราะสังเกตว่า แม่บ้านไทยที่เป็นลูกหลานของคหบดี ไม่ชำนาญการปะ การชุน และทำไม่ได้สวยสนิทเหมือนนักเรียนโรงเรียนข้าพเจ้า..."
>
> เรื่องเดิม : 36-37

คุณสมบัติของ ม.ล.บุญเหลือ ตลอดจนความคิดเชิงวิพากษ์ที่ท่านมีต่อสังคมไทยและคนไทย ได้มีอิทธิพลต่อความคิดของอาจารย์เจตนา โดยเฉพาะในเรื่องการวิจารณ์ ความคิดนี้

ปรากฏอยู่ในหนังสือเรื่องของ**ทางไปสู่วัฒนธรรมแห่งการวิจารณ์** ซึ่งอาจารย์เจตนาอธิบายไว้ว่าหมายถึง *การแสดงความเห็นโดยเปิดเผยต่อส่วนรวมโดยยึดหลักความเสมอภาคทางปัญญาระหว่างผู้วิจารณ์และผู้ถูกวิจารณ์ เป็นการแสดงความกล้าทางจริยธรรมที่ตั้งอยู่บนรากฐานของความตื่นตัวทางปัญญาและความเที่ยงธรรม* คุณสมบัติการเป็นผู้อยู่ในวัฒนธรรมแห่งการวิจารณ์ของม.ล.บุญเหลือคงจะเป็นต้นแบบที่อาจารย์เจตนาใช้พิเคราะห์สังคมไทยและเสนอแนวคิดวัฒนธรรมแห่งการวิจารณ์ขึ้นในที่สุด นอกจากนั้น อาจารย์เจตนายังได้เสนออีกว่าวัฒนธรรมแห่งการวิจารณ์จะช่วยนำสังคมไปสู่การเป็นสังคมที่ใช้ปัญญาเป็นแสงนำทาง มีความเคารพในศักดิ์ศรีของมนุษย์และเน้นการไม่ใช้ความรุนแรง สังคมที่มีวัฒนธรรมแห่งการวิจารณ์จึงเป็นสังคมที่มีวิญญาณประชาธิปไตย[18]

ความคิดทางการศึกษาของ ม.ล.บุญเหลือ ที่ปรากฏอยู่ในความคิดของอาจารย์เจตนาที่ผู้วิจัยประมวลมาได้ ได้แก่เรื่องคุณสมบัติของบัณฑิต และเรื่องการศึกษาที่มุ่งพัฒนาความสามารถของนักเรียนในหลายด้าน

ในเรื่องคุณสมบัติของบัณฑิต ม.ล.บุญเหลือได้เขียนไว้ในหลักสูตรฉบับแรกของคณะอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร ณ พระราชวังสนามจันทร์ว่า บัณฑิตคือ "ผู้ที่จะไปดำรงชีวิตอย่างมีความสุขได้ในสังคมอารยะ" อาจารย์เจตนาได้นำข้อความนี้ไปกล่าวอ้างอิงหลายครั้งและแสดงความคิดเห็นสนับสนุน ม.ล.บุญเหลือโดยเสริมว่า "ถ้าสังคมเป็นอนารยะ บัณฑิตย่อมไม่มีความสุขและต้องพยายามแก้ไขให้สังคมเป็นอารยะเท่าที่จะทำได้"

ในส่วนที่เกี่ยวกับความสามารถของนักเรียน อาจารย์เจตนาได้ยืนยันข้อสังเกตของ ม.ล.บุญเหลือเกี่ยวกับการศึกษาของเด็กไทยที่ต่างไปจากเด็กที่โรงเรียนของคณะแม่ชีที่ปีนังจากประสบการณ์ของตัวเองว่า

> "สิ่งที่น่าสนใจอีกอย่างหนึ่งสำหรับพวกเราคือ วิชาการฝีมือ ครูการฝีมือของเรา มิได้สอนแต่ความจัดเจนในการใช้มือ แต่เป็นครูที่ฝึกสมองได้ดีเยี่ยม สอนให้คิดเป็นทำเป็น รู้จักประดิษฐ์ รู้จักสร้างสรรค์ รู้จักความพอเหมาะพอดีในการประสานองค์ประกอบต่าง ๆ เข้าด้วยกัน แนวทางเหล่านี้เป็นประโยชน์มหาศาลสำหรับผู้ที่ได้เรียนต่อในระดับสูง เมื่อตอนที่ผมลงมือเขียนวิทยานิพนธ์ ผมคิดถึงรากฐานทางความคิดที่มาจากวิชาการฝีมือมากที่สุด พูดให้ใครหลายคนฟังเขาก็ง ๆ ว่าวิชาการฝีมือจะไปสนับสนุนการค้นคว้าทางวรรณคดีศึกษาได้อย่างไร"
>
> "เริ่มต้นที่เชิงตะกอน" **100 ปีเทพศิรินทร์**, 2528 : 448

อันที่จริงแล้ว ผู้ที่มีอิทธิพลทางความคิดต่ออาจารย์เจตนามากที่สุดไม่ใช่อดีตผู้บังคับบัญชาหรือผู้ร่วมงานอาวุโส แต่เป็นครอบครัวของอาจารย์เอง โดยเฉพาะจาก**บิดาและมารดา** จากการเล่าของอาจารย์ อิทธิพลทางความคิดเรื่องการศึกษาที่มีรากลึกก็คือ **อิทธิพลจาก**

ครอบครัวและโรงเรียน บิดามารดาของอาจารย์ได้ทำตัวเป็นครูของบุตรตั้งแต่อาจารย์ยังเด็ก ดังที่อาจารย์เล่าว่า

> แน่นอนที่สุดเลย ผมได้จากพ่อได้จากแม่ แม่ผมสอนหนังสือให้ผมตั้งแต่ผมยังไม่เข้าโรงเรียน จูงมือไปจะขอเข้าป. 2 เลย เขาบอกไม่ได้ละ เข้ามาโรงเรียนต้องเข้าป. 1 ก่อน เขาก็เลยให้ผมเข้า ป. 1 อยู่หนึ่งเทอม หลังจากนั้นผมก็ขึ้นไป ป. 2 เลย แล้วก็แม่ผมก็สอนภาษาอังกฤษให้ตั้งแต่ยังอยู่ประถม แม่ผมเองน่ะถูกกีดกันไม่ให้เรียนภาษาอังกฤษ สมัยโน้นเขาก็เป็นนักเรียนสตรีวิทยาในขณะที่ลูกท่านหลานเธอเขาเรียนโรงเรียนราษฎร์ เขามีสิทธิเรียนภาษาอังกฤษ เพราะฉะนั้น ถ้าผมขวางๆโลกอะไรนี่ก็มาจากแม่ทั้งนั้น ติวคณิตศาสตร์ให้ ติวภาษาอังกฤษให้ พ่อพาไปดูลิเก พาไปดูมหรสพอะไรทั้งหลาย กลับมาก็ร้องเพลงกับพ่อ พ่อฝึกร้องเพลงสุนทราภรณ์ให้ ทำเสียงเต้นไม่เป็น พ่อก็สอนให้..."
>
> บทสัมภาษณ์ 21 ธันวาคม 2540

ในส่วนของ**โรงเรียน** อาจารย์ก็ได้เน้นย้ำวิธีการเรียนรู้ที่ไม่เน้นเพียงวิชาการแต่เน้นเรื่องของหัตถศึกษา พลศึกษา และดนตรีควบคู่กันไป ดังที่อาจารย์ได้เล่าไว้ในบทความเรื่อง "เริ่มต้นที่เชิงตะกอน" ซึ่งเป็นส่วนที่เกี่ยวกับชีวิตช่วงต้นของนักเรียนระดับมัธยม และได้กล่าวถึงแล้วเมื่อพูดถึงความคิดทางการศึกษาของอาจารย์ที่สอดคล้องกับของม.ล.บุญเหลือ อาจารย์ให้สัมภาษณ์ว่า

> "อยู่โรงเรียนผมก็เรียนวิชาใช้มือ เรื่องการฝีมือเรื่องอะไรเรื่อย ซึ่งเขามีปรัชญาการศึกษาที่ชัดเจนมากและไม่ใช่หนังสืออย่างเดียว แต่ต้องทำอะไรหลาย ๆ อย่าง ฟุตบอลนี่เล่นเยอะ เล่นกีฬาเยอะ อะไรเหล่านี้ ดนตรีไทยก็มี"
>
> (บทสัมภาษณ์ 21 ธันวาคม 2540)

เมื่ออาจารย์ไปเรียนต่อที่อังกฤษ การเน้นการหล่อหลอมด้วยกีฬา การฝีมือและดนตรีและวิธีการเรียนรู้แบบมนุษย์สัมผัสมนุษย์ หรือที่อาจารย์เรียกว่า "ดักศิลามอเต็ล" ก็ปรากฏชัดเจนยิ่งขึ้น ตามรูปแบบของการดักศิลามอเต็ล อาจารย์อธิบายว่า "เป็นมหาวิทยาลัย เป็นวัดซนิดหนึ่งมีที่ซึ่งคนมากินข้าวร่วมกัน อยู่ร่วมกันเป็นสำนัก แล้วเวลาไปเรียนก็แยกไปเรียนเป็นห้อง... แบ่งเป็นห้อง ๆ สำหรับที่ครูกับศิษย์จะได้ไปเรียนติวเข้ม..." ที่**อังกฤษ** อาจารย์ได้ไปเห็น**วิธีการเรียนแบบถ่ายทอดกันตัวต่อตัว แก้ปรับกันไป** ได้เห็นการมีวาทกรรม (discourse) ซึ่งกันและกันระหว่างนักวิชาการ จากตัวอย่างของนักวิชาการสองคนที่มหาวิทยาลัยเคมบริดจ์ คือ Leavis กับ Snow ที่ถกเถียงกันในเรื่องมนุษยศาสตร์กับวิทยาศาสตร์ และ Leavis เป็นผู้ที่เสนอความคิดว่า "จุดศูนย์กลางของมหาวิทยาลัยอยู่ที่วรรณคดีศึกษา" ซึ่งอาจารย์ได้ขยายความต่อว่า "...(วรรณคดี/มนุษยศาสตร์) อะไรก็ตามที่ดึงเราเข้าไปหาคุณค่าของความเป็น

มนุษย์อันนั้นน่าจะเป็นแกนของการศึกษา" ส่วนต่าง ๆ ในหลักสูตรก็ควรจะช่วยสร้างความแข็งแกร่งของคุณค่าความเป็นมนุษย์นี้เอง ทำให้อาจารย์ได้ข้อสรุปว่า **การศึกษาที่มุ่งหล่อหลอมบุคลิกภาพและให้ความรู้ทางวิชาการโดยผ่านกระบวนการมนุษย์สัมผัสมนุษย์นี้ ในที่สุดแล้วก็เพื่อบรรลุเป้าหมายอันได้แก่การเสริมสร้างคุณค่าของความเป็นมนุษย์ในตัวผู้เรียนรู้**

เป็นเรื่องน่าสนใจที่อาจารย์ระบุว่า "อิทธิพลต่างประเทศที่มีอิทธิพลต่อ (ความคิดทางการศึกษาของ) ผมมาก ที่เรียกว่ามีพลังมากๆ คือ Leavis เป็นอิทธิพลในด้านการศึกษามากกว่าในด้านวรรณคดี"[19] สิ่งที่อาจารย์ได้จาก Leavis จึงไม่ใช้เนื้อหาทางวรรณคดีศึกษาเท่านั้น แต่รวมถึงวิธีที่ Leavis มีวาทกรรมกับ Snow และความคิดที่ว่า วรรณคดีและมนุษยศาสตร์มีฐานะเป็นศิลปะส่องทางให้แก่กัน

นอกจากผู้ที่มีอิทธิพลทางความคิดในระดับ "ครู อาจารย์" แล้ว ผู้ที่อาจารย์เจตนาระบุว่าได้รับอิทธิพลทางความคิดอีกสองท่านก็คือ ศาสตราจารย์ ดร. เอกวิทย์ ณ ถลาง และศาสตราจารย์ ดร. กานดา ณ ถลาง อาจารย์เล่าว่า

> "...(ได้รับอิทธิพล) จากการคุยกันมากที่สุด คุยกันมาก อาจารย์เอกวิทย์นี่ ผมจะไปเกาะโต๊ะท่านที่กรมสามัญศึกษาแล้วก็นั่งคุย...เรื่องวิทยาศาสตร์เป็นยังไง มนุษยศาสตร์เป็นไง เพื่อจะแสวงหาว่าการศึกษาควรครอบคลุมวิชาอะไรบ้าง..."
>
> บทสัมภาษณ์ 21 ธันวาคม 2540

ส่วนการแลกเปลี่ยนความคิดกับ ดร.กานดา ณ ถลาง ผู้เคยเป็นอาจารย์สอนภาษาอังกฤษให้อาจารย์เจตนาที่คณะอักษรศาสตร์ จุฬาฯ นั้นอาจารย์เล่าว่า

> "(อาจารย์กานดา) เป็นอาจารย์ภาษาอังกฤษผม ผมเคยเรียนกับท่านปีหนึ่งที่จุฬาฯ แล้วก็สนิทกัน ว่าง ๆ ผมไปเกาะโต๊ะท่าน นั่งคุยกับท่านที่ประสานมิตร ก็คุยๆ กันมาก สิ่งที่ท่านคุยกับผมคือเรื่องว่าทำอย่างไรเราจะไม่ละเลยมนุษยศาสตร์...(เรา) คิดพ้องกันว่า "อะไรก็ตามที่ดึงเราเข้าไปหาคุณค่าของความเป็นมนุษย์ อันนั้นน่าจะเป็นแกนของการศึกษา"
>
> บทสัมภาษณ์ 21 ธันวาคม 2540

อิทธิพลทางความคิดที่อาจารย์เจตนาได้รับจากนักวิชาการรุ่นพี่จากการไป "เกาะโต๊ะคุยกันเป็นครั้งคราว" อาจถือเป็นส่วนหนึ่งของกระบวนการมนุษย์สัมผัสมนุษย์ ถ่ายทอดกันตัวต่อตัว แก้ปรับกันไป ในขณะที่อาจารย์ถือ ดร.เอกวิทย์ และ ดร.กานดา ณ ถลาง เป็นนักวิชาการรุ่นพี่ที่คุยกันมาก มีความเห็นพ้องกันมาก นักวิชาการทั้งสองท่านก็ยืนยันการรับรู้ที่ใกล้เคียงกัน ดังข้อความต่อไปนี้

"ผมยังจำภาพน้องใหม่อักษรศาสตร์ เมื่อพ.ศ. 2494-95 ที่ชื่อเจตนาได้ติดตา เพราะใคร ๆ ก็มุ่งถามผมว่า "ไหน คนไหนเจตนา?" ครั้งนั้นท่านผอมสูง สวม แว่นแล้วเรียบร้อย พูดน้อย และผมดก ดูก็รู้ว่าคนนี้ "เด็กเรียน" ศาสตราจารย์ ดร. กานดา ณ ถลาง (สินธวานนท์) เคยเล่าว่าท่านสอนนิสิตปีที่ 1 อาจารย์เจตนาเป็นศิษย์ของท่านผู้หนึ่ง อยู่ในชั้นไม่ค่อยพูด แต่เวลาเขียน essay ส่ง ภาษาอังกฤษดีมาก เพราะหาที่ผิดไม่ได้เลยในขณะที่เพื่อนๆ ร่วมชั้นทุกคน ไม่ว่าเก่งหรือไม่อย่างไร จะมีที่ผิดหรือบกพร่องให้อาจารย์กานดาแก้ไขทักท้วงได้ทุกคน อาจารย์เจตนาจึงอยู่ในความทรงจำพิเศษของอาจารย์กานดาตลอดมา เรื่องนี้แปลก อาจารย์เจตนาก็ทึ่งอาจารย์กานดาพอกันในแง่ที่ว่าอาจารย์กานดาไม่เคยไปเรียนต่างประเทศมาก่อน (ขณะที่สอนชั้นนั้น) แต่พูดภาษาอังกฤษสำเนียงดีโดยตลอด ซ้ำร้ายไม่ยอมให้ศิษย์คนใดพูดภาษาไทยในชั้น"

เอกวิทย์ ณ ถลาง, **อาจารย์เจตนา นาควัชระ บุคคลที่น่าศึกษา**, 2541

1.3 สาระว่าด้วยการศึกษาด้านต่าง ๆ

ในตอนนี้ผู้วิจัยจะนำเสนอเนื้อหาสาระในรายละเอียดบางประการที่อาจารย์เจตนาได้เสนอไว้ในวาระต่าง ๆ สาระเหล่านี้ประกอบด้วยเรื่องหลักสูตรและการเรียนการสอน การประเมินผล การบริหารมหาวิทยาลัย ความร่วมมือและช่วยเหลือระหว่างสถาบัน และเรื่องไทยศึกษา เนื่องจากอาจารย์เจตนาเป็นผู้มีความสามารถอย่างสูงในการเลือกใช้คำศัพท์และภาษาที่สื่อความหมายได้คมและชัดเจนจนเกือบเข้าขั้น "จัดจ้าน" ผู้วิจัยจึงจะนำเสนอสาระเหล่านี้โดยใช้ภาษาของอาจารย์เจตนาเอง สาระของความคิดแต่ละเรื่องมีรายละเอียดดังนี้

"การล้างป่าช้าทางวิชาการ" "พระนเรศวรชนช้าง" : หลักสูตรและการเรียนการสอน

อาจารย์เจตนาคิดว่าหลักสูตรของมหาวิทยาลัยไทยในปัจจุบันมีรายวิชามากเกินไป และนักศึกษาก็ไม่มีความเข้าใจว่าตนเรียนวิชาเหล่านั้นไปทำไม อาจารย์ผู้สอนต่างก็เปิดสอนวิชาตามความรู้ความสามารถของตน หลักสูตรในลักษณะนี้ควรมีการทบทวน ดังที่อาจารย์เรียกว่า "การล้างป่าช้าทางวิชาการ" เพราะหลักสูตรไม่มีวิชาที่เป็นแกนกลาง[20] นอกจากนั้นหลักสูตรการศึกษาทั่วไปในมหาวิทยาลัยก็ล้มเหลวเพราะเน้นลักษณะอาชีวนิยม (vocationalism) ลอกเลียนแบบตะวันตกมากเกินไป และทอดทิ้งวิชาปรัชญา[21]

จุดอ่อนอีกประการหนึ่งของหลักสูตรคือการทำตำราขึ้นจากการตัดตอนบทความ หรืองานเขียนของนักคิดหรือกวี ดังที่อาจารย์ได้วิจารณ์วรรณคดีในชั้นประถมศึกษาและมัธยมศึกษาว่า หลักสูตรสมัยใหม่ที่ให้นักเรียนอ่านหนังสือไม่จบเล่ม โดยตัดตอนสั้น ๆ มาเป็นตัวทำลายความสนใจในการอ่าน หลักสูตรปี 2521 คืออัตนิวิบาตกรรมสำหรับวรรณกรรม[22]

ในระดับต่ำกว่าอุดมศึกษา อาจารย์เจตนายังเน้นความสำคัญของการพัฒนาความสามารถของนักเรียนทั้งในแง่พุทธิศึกษา หัตถศึกษา พลศึกษา และจริยศึกษา ดังได้กล่าวมา

แล้วข้างต้น การละเลยหัตถศึกษาได้ก่อให้เกิดค่านิยมดูถูกงานที่ทำด้วยมือและงานที่ต้องออกแรงขึ้นในสังคมไทย ในเนื้อหาหลักสูตรด้านพุทธิศึกษา อาจารย์เจตนายังได้แสดงความเห็นว่าหลักสูตรควรมีวัตถุประสงค์ให้ได้รับการฝึกฝนให้คิดวิเคราะห์ มากกว่าการสอนให้ท่องจำเนื้อหาซ้ำ ๆ ดังที่ผู้วิจัยเคยได้ยินอาจารย์กล่าวในการประชุมครั้งหนึ่งว่า "เด็กนักเรียนไทยนั้นในชั้นประถม หลักสูตรก็ให้เรียนเรื่องพระนเรศวรชนช้าง ถึงชั้นมัธยมก็ยังคงสอนเรื่องพระนเรศวรชนช้าง และในระดับมหาวิทยาลัย บางหลักสูตรก็ยังสอนเรื่องพระนเรศวรชนช้างอยู่อีก" อย่างไรก็ตาม ผู้วิจัยไม่ได้พบบทความชิ้นใดที่มีเนื้อหากล่าวถึงความซ้ำซากในหลักสูตรดังที่อาจารย์ได้แสดงความเห็นไว้ จึงไม่มีชื่อเอกสารที่จะอ้างอิงได้

อาจารย์เจตนาเชื่อว่าวิธีการสอนที่ดีที่สุดคือ การสอนแบบมนุษย์สัมผัสมนุษย์นั่นคือให้ครูและศิษย์ได้ถ่ายทอดความรู้ ความคิด ตลอดจนอุดมคติกันโดยใกล้ชิด ดังที่เรียกว่าการเรียนแบบ **"ตักศิลา"** หรือ **"ระบบทิศาปาโมกข์"** อาจารย์คิดว่าการสอนแบบนี้มีมาก่อนการสอนแบบ tutorial ของมหาวิทยาลัยอังกฤษ[23] นอกจากความสัมพันธ์ที่ใกล้ชิดระหว่างครูกับศิษย์แล้ว อาจารย์ยังเน้นความสัมพันธ์ระหว่างศิษย์กับศิษย์ที่จะต้องรักใคร่สนิทสนมและช่วยเหลือกันอีกด้วย

อาจารย์เจตนาได้เสนอความคิดที่ชัดเจนที่สุดในเรื่องของวิธีการเรียนรู้ แม้จะได้มีนักการศึกษาหลายคนกล่าวถึงการให้การศึกษาโดยสอนให้ผู้เรียนรู้จักวิธีแสวงหาความรู้ด้วยตนเอง แต่ก็ยังมิได้มีผู้ใดเสนอแนวคิดดังกล่าวได้ชัดกว่าที่อาจารย์เสนอไว้ว่า การเรียนรู้ในปัจจุบันจะครอบคลุมเนื้อหาสาระต่าง ๆที่ได้มีการสะสมกันมาเป็นเวลายาวนานได้ยากขึ้นเรื่อย ๆ ฉะนั้นผู้เขียนจึงจะต้องถูกฝึกฝนให้รู้จักวิธีการแสวงหาความรู้ด้วยตนเองแทนการป้อนความรู้ให้ อาจารย์เรียกวิธีนี้ว่า **การเรียนวิธีการเรียนรู้** ดังที่อาจารย์ขอยืมคำของ Bertolt Brecht นักเขียนบทละครชาวเยอรมันผู้ได้เขียนกวีนิพนธ์ขึ้นบทหนึ่งและจบบทกวีด้วยประโยคว่า

> Do learn the art of learning and never unlearn it !
>
> **จงเรียนวิธีการเรียนรู้** และก็อย่าปล่อยให้มันเลอะเลือนไปเสียล่ะ

อาจารย์ได้แปลประโยคนี้จากต้นฉบับภาษาเยอรมันและได้ถอดความเป็นไทยอีกทอดหนึ่ง ความประโยคนี้เน้นว่าผู้เรียนทุกคนควรจะเรียนวิธีการที่จะเรียนรู้สิ่ง (หรือศาสตร์) ต่าง ๆ ด้วยตนเอง และควรเรียนรู้ตลอดไปทั้งชีวิตของเขา ดังที่อาจารย์ขยายความว่า

> "ผมต้องการจะเน้นบรรทัดสุดท้าย บรรทัดสุดท้ายเป็นกระบวนการเรียนรู้ เรียนอย่างไม่รู้จบศิลปะแห่งการเรียนรู้...ให้เรียนวิธีการเรียนรู้ ตรงนี้ผมคิดว่าเป็นสิ่งที่สำคัญที่สุด... เนื้อหาอย่างนี้ (หมายถึงเนื้อหาตามรูปทรงกรวยว่าด้วยประสบการณ์เรียนรู้ของตนซึ่งได้กล่าวไปแล้วในตอนต้น - ผู้วิจัย) ไม่มีหลักสูตรที่ไหนในโลกนี้ ในมหาวิทยาลัยแห่งไหนในโลกนี้ จะสามารถครอบ

> คลุมได้หมด เพราะฉะนั้นสิ่งที่เราจะให้ได้คือ "ศิลปะแห่งการเรียนรู้" และ "ศิลปะแห่งการเรียนรู้" มันก็จะต้องมีตัววิชาความรู้ที่เราเกาะยึดได้"
>
> **บทบาทของศิลปศาสตร์ฯ**, 2540 : 41

อนึ่ง ควรจะได้ระบุไว้ด้วยว่า อาจารย์มีความเห็นว่า ผู้ที่จะให้ความรู้และวิธีการเรียนรู้ที่ดีแก่ผู้เรียนนั้นมีความสำคัญมากเพราะการวางรากฐานในระยะแรกเป็นเรื่องสำคัญ อาจารย์จึงเสนอว่า อาจารย์ผู้สอนวิชาพื้นฐานให้แก่นิสิตนักศึกษาในชั้นปีที่ 1 ในมหาวิทยาลัยจำเป็นจะต้องเป็นอาจารย์ที่เก่งและมีประสบการณ์มากดังที่อาจารย์กล่าวว่า

> "...ดูอย่างมหาวิทยาลัยชั้นหนึ่งของโลก คนที่สอนปี 1 คือศาสตราจารย์ที่เก่งที่สุดที่เขามีอยู่ ก็ชัดเจนแล้วว่า คนที่สอนปี 1 จะต้องเป็นคนที่วิจัยมาแล้วอย่างลึกซึ้ง และมีประสบการณ์การสอนสูงในสาขานั้น ๆ เพื่อที่จะกรองความรู้ที่มีอยู่มากหลาย กรองลงมาให้เด็กปี 1 รับได้"
>
> "พิเคราะห์มหาวิทยาลัยปิดฯ" **เพื่อความอยู่รอดของมนุษยศาสตร์**, 2532 : 618

"ถึงคราจะหนีไกลไปจากข้อสอบปรนัยชุดนั้น" : การวัดผลการเรียนรู้

วลี "ถึงคราจะหนีไกลไปจากข้อสอบปรนัยชุดนั้น" เป็นวลีที่อาจารย์เจตนาแปลงมาจากชื่อเรื่องสั้นของอัศศิริ ธรรมโชติ เรื่อง "ถึงคราจะหนีไกลไปจากลำคลองสายนั้น" (2521) และใช้วลีนี้จบบทความเรื่องวิกฤตการณ์ของมนุษยศาสตร์ แม้เนื้อหาของบริบทที่ใช้วลีนี้จะเน้นเรื่องของการไม่ยอมจำนนต่อทางเลือกอันตีบตันที่สังคมปัจจุบันเสนอให้แก่มนุษย์ แต่การใช้ถ้อยคำเปรียบเทียบทางเลือกอันตีบตันเข้ากับข้อสอบปรนัยก็แสดงให้เห็นได้ชัดเจนว่าอาจารย์ไม่นิยมการวัดผลแบบปรนัย เพราะคิดว่าวิธีวัดผลแบบนี้ไม่ทำให้รู้ความสามารถที่แท้จริงของผู้เรียน อาจารย์คิดว่าการเรียนในระดับปริญญาตรีที่ผู้เรียนเลือกเรียนวิชาเล็ก ๆ จำนวนมาก เมื่อจะวัดผลควรจัดระบบวัดผลขึ้นใหม่ในส่วนที่เกี่ยวกับวิชาหลัก ๆ โดยให้ผู้สอนหลาย ๆ คนมาทำงานร่วมกัน ประเมินร่วมกันว่า**ผู้เรียนสามารถเชื่อมโยงความรู้ต่าง ๆ เข้าด้วยกันได้หรือไม่** การสอบเพียงหนเดียวหรือการทำรายงานเพียงครั้งเดียวไม่ทำให้รู้ความสามารถที่แท้จริง **วิธีวัดผลการเรียนรู้ควรมอบหมายงานให้ผู้เรียนทำเป็นระยะ ๆ ทำหลาย ๆ ชิ้น**[24] จะเห็นได้ว่า อาจารย์คิดว่าการวัดผลให้เห็นภาพรวมว่าผู้เรียนเข้าใจอะไรและการเฝ้าติดตามวัดเป็นระยะ ๆ เพื่อให้ทราบพัฒนาการของการเรียนและเพื่อใช้ปรับปรุงวิธีการเรียนให้ดีขึ้นจะช่วยให้ทราบผลการเรียนรู้ได้ดีกว่า

"คุณปู่ขี้เหงา" และ "อัตวินิบาตกรรมทางปัญญา" กรรมการสภามหาวิทยาลัยและระบบบริหารมหาวิทยาลัย

ในฐานะผู้ที่ได้มีบทบาทในวงการอุดมศึกษามานานถึง 30 ปี และได้รับการแต่งตั้งเป็นกรรมการชุดต่าง ๆ ในทบวงมหาวิทยาลัยและเป็นกรรมการสภามหาวิทยาลัยบางแห่งด้วยคน

เอง อาจารย์เจตนาได้เห็นภาพของการบริหารมหาวิทยาลัยไทยอย่างลึกซึ้งและมีความคิดว่ามหาวิทยาลัย**ควรจะต้องปฏิรูปตัวเอง** ในบทความเรื่อง "อุดมศึกษาในกระแสของการเปลี่ยนแปลง" อาจารย์ได้ระบุว่า **ปัญหาใหญ่ของมหาวิทยาลัยไทยคือการที่ไม่มีผู้ใดทราบว่า ใครเป็นเจ้าของมหาวิทยาลัย**[25] เมื่อไม่ทราบว่าใครเป็นเจ้าของมหาวิทยาลัย ก็ไม่มีผู้กำหนดเป้าหมายหรือตัดสินใจในเรื่องระดับหลักการ สภามหาวิทยาลัยซึ่งเป็นองค์กรบริหารสูงสุดของมหาวิทยาลัยและควรจะได้มีบทบาทมากกว่านี้ก็ไม่อาจทำหน้าที่ได้เต็มที่ เพราะมหาวิทยาลัยมักไม่ใช้ประสบการณ์และวุฒิภาวะของกรรมการให้คุ้มค่า ให้เป็นเพียงตรายางหรืออัญมณีประดับมหาวิทยาลัย กรรมการส่วนหนึ่งที่มหาวิทยาลัยคัดสรรมามักเป็น "คุณปู่ขี้เหงา" นั่นคือเป็นผู้ทรงคุณวุฒิและวัยวุฒิที่ปลอดจากภารกิจอื่น และรับตำแหน่งนี้เพราะถือเป็นเกียรติยศจึงพร้อมจะประนีประนอมกับทุกเรื่องที่มหาวิทยาลัยเสนอมา แม้จะผิดหลักการหรือไม่เห็นด้วย[26] มหาวิทยาลัยจึงจำเป็น**ต้องปรับเปลี่ยนโครงสร้างและกลไกการบริหารงานใหม่** โดยเฉพาะระบบบริหารงานบุคคลและระบบบริหารงบประมาณให้พ้นจากขนบดั้งเดิมของระบบราชการไทย ซึ่งไม่เอื้อต่อการวางแผนพัฒนามหาวิทยาลัยระยะยาว อาจารย์ได้เคยวิเคราะห์ปัญหานี้ไว้ตั้งแต่ปี ค.ศ. 1972 ในบทความภาษาอังกฤษเรื่อง Problem of University Education in Thailand และได้กล่าวถึงความพยายามที่จะผลักดันแนวคิดมหาวิทยาลัยในกำกับรัฐบาล ซึ่งมีอิสรภาพในการบริหารบุคลากรและงบประมาณของตน และได้รับเงินอุดหนุนเป็นก้อนจากรัฐบาลโดยมีกรรมการเป็นผู้จัดสรร (University Grants Committee) ดังเช่นมหาวิทยาลัยในอังกฤษ แต่จนปัจจุบันเวลาผ่านไป 25 ปี แนวคิดดังกล่าวก็ได้ขยับเขยื้อนไปเพียงเล็กน้อย อาจารย์ได้แสดงความผิดหวังกับนโยบายของทบวงมหาวิทยาลัยในการพัฒนามหาวิทยาลัยว่า

> "...It is to be regretted that instead of pushing ahead with the forging of a new administrative machinery, the University Staff Commission merely falls back upon the old Civil Service Commission for inspiration..."
>
> "Problems of University Education in Thailand" **Papers on Education**, 1981 : 93 -4

ในเรื่องการไม่มีใครเป็นเจ้าของมหาวิทยาลัยนี้ อาจารย์เจตนาได้ชี้ประเด็นสำคัญมากประเด็นหนึ่ง นั่นคือ**การขาดความสนใจที่จะตัดสินใจในทางที่จะยังประโยชน์ให้แก่คนหมู่มาก ทำให้เกิดจุดบอดในการศึกษาของไทย**[27]

ปัญหาอีกอย่างหนึ่งของการบริหารมหาวิทยาลัยไทยคือ การไม่ให้ความสำคัญแก่กิจกรรมของนิสิตนักศึกษา เราได้เห็นแล้วว่าปรัชญาการศึกษาที่อาจารย์เจตนายึดถือเป็นปรัชญาที่มุ่งสร้างบัณฑิตที่จะอยู่ในสังคมอารยะสามารถเป็นเสียงของมโนธรรมให้แก่สังคมได้ การที่บัณฑิตจะมีคุณสมบัติเช่นนี้ได้ จะต้องมีทั้งความแน่นในทางเนื้อหาวิชาการและมีสำนึกทาง

สังคม การทำกิจกรรมของนิสิตนักศึกษาเป็นแบบฝึกหัดอันดีที่เยาวชนจะได้ฝึกความรับผิดชอบและบ่มเพาะสำนึกทางสังคม อย่างไรก็ตาม วิกฤตการณ์ทางการเมืองเมื่อ 14 ตุลาคม 2516 และ 6 ตุลาคม 2519 ได้ทำให้สมาชิกบางกลุ่มของประชาคมมหาวิทยาลัยคิดว่าความซบเซาของกิจกรรมนักศึกษาเป็นสิ่งที่ดี แต่อาจารย์เจตนามองว่านี่คือ**ความอับเฉาของชีวิตมหาวิทยาลัย** นับเป็น**อัตวินิบาตกรรมทางปัญญาของอุดมศึกษาไทย**เลยทีเดียว อาจารย์ยังได้วิเคราะห์อีกด้วยว่าสาเหตุประการหนึ่งของสภาพอับเฉานี้มาจากการที่นิสิตนักศึกษาส่วนใหญ่ไม่ได้มีพื้นเพมาจากชนบท สภาพเช่นนี้อาจารย์ถือว่า **"เป็นคำฟ้องที่ศาลประชาชนควรจะรับไว้พิจารณา"** การที่มหาวิทยาลัยเป็นที่รวมของคนที่มีพื้นเพเป็นคนเมืองและเป็นชนชั้นกลางได้ทำให้เกิดระบบวรรณะขึ้น[28] ผู้วิจัยใคร่จะตีความต่อว่า อาจารย์คิดว่านักศึกษาที่เป็นวรรณะชาวเมืองและเป็นชนชั้นกลางนี้ขาดแรงกระตุ้นที่จะเกิดความใยดีต่อเพื่อนร่วมสังคมที่ด้อยโอกาสกว่า เมื่อขาดกิจกรรมของนักศึกษาซึ่งเป็นช่องทางที่พอจะชักนำให้นิสิตนักศึกษามีวาทกรรม (discourse) กับสังคมได้บ้าง สำนึกทางสังคมก็ยากจะเกิดในหมู่นิสิตนักศึกษาไทย และแทบจะมองไม่เห็นทางที่บัณฑิตจะเป็นเสียงของมโนธรรมให้แก่สังคมได้เลย

"พี่ชายที่แสนดี" : ความร่วมมือและช่วยเหลือระหว่างสถาบันอุดมศึกษา

เพื่อเป็นการเปลี่ยนบรรยากาศจากความมืดมนในหัวข้อที่แล้ว หัวข้อนี้อาจสร้างความหวังให้แก่มหาวิทยาลัยไทยได้บ้าง ประภาส ชลศรานนท์ จบการศึกษาปริญญาสถาปัตยกรรมศาสตร์บัณฑิตจากจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ผู้มิใช่แต่จะมีความสามารถเขียนเรื่องสั้นตลกคลาสสิกอย่างเรื่อง **ขอเกิดเป็นสุธีสามสี่ชาติ** เท่านั้น แต่ยังเป็นนักแต่งเนื้อเพลงผู้ประพันธ์เนื้อร้องเพลง**พี่ชายที่แสนดี** เนื้อเพลงมีความไพเราะเกินกว่าจะตัดตอนใดตอนหนึ่งออกไปได้ ผู้วิจัยจึงขอคัดลอกเนื้อร้องทั้งเพลงมาเสนอดังนี้

เมฆดูสวยงาม เมื่อยามมองฟ้าฟ้าดูกว้างใหญ่เหมือนเก่า เมื่อยังเล็กแหงนดูมือไขว่คว้าเอา สูงจังอยากตัวโตสูง

จ้องมองแสนนาน พี่ชายคงเห็นยิ้มเดินมาใกล้แล้วอุ้ม ขี่คอจนเกือบสูงทัน จ้องมองฟ้านั้น เอื้อมมือถึงจันทร์ จะเอาเป็นของเรา

ครั้งโดนเขารังแกร้องงอแงร้องไห้ พี่คนนี้ยังคอยคุ้มครองคุ้มภัย น้องเอยอย่ากลัวใครเขา

สองพี่น้องเดินไป น้องตามพี่ชาย จับมือจูงน้องไป มองฟ้าอันกว้างใหญ่ ฟ้าคงไกลไป ขี่คอพี่สูงเอง

จวบจนฉันโต พี่ยังคงรักและคอยเป็นห่วงแสนห่วง เมื่อผิดหวังให้กำลังใจทั้งดวง น้องเอยอย่ากลัวใครเขา

เมื่อยามท้อใจ จ้องมองบนฟ้านึกตอนเป็นเด็กเล็กนั่น ขี่คอจนเกือบสูงทัน เอื้อมมือให้ถึงจันทร์ บอกเอาไว้นาน พี่ชายที่แสนดี

อาจารย์เจตนาคงจะได้แรงบันดาลใจจากเนื้อเพลงอันไพเราะที่อาจารย์เรียกว่า "บทกวีที่แหวกแนวออกมาจากฉันทลักษณ์แบบประเพณี" นี้พอดวร จึงได้นำภาพพี่ชายที่แสนดีมาเปรียบกับมหาวิทยาลัยเก่าที่มีอายุหลายทศวรรษ และคาดหวังว่ามหาวิทยาลัยเก่าจะเอื้อเอ็นดูมหาวิทยาลัยใหม่เหมือนที่พี่ชายที่แสนดีอุ้มน้องขี่คอตั้งแต่น้องยังเล็กจนโตสูงทันพี่ชาย

ในบทความดังกล่าวอาจารย์ได้เสนอบทบาท 6 ประการของมหาวิทยาลัยเก่า ซึ่งผู้วิจัยได้เสนอไปแล้วในตอนที่หนึ่ง อาจารย์คิดว่า **มหาวิทยาลัยเก่าควรช่วยเหลือมหาวิทยาลัยใหม่ในการเป็นตัวแบบของคุณภาพทางวิชาการ เป็นผู้นำที่มีวุฒิภาวะพามหาวิทยาลัยใหม่แหวกตัวออกจากข้อจำกัดหรือพันธนาการต่าง ๆ ในระบบบริหารและโครงสร้างของมหาวิทยาลัยเพื่อจะได้เอื้อประโยชน์ต่อสังคม ทั้งมหาวิทยาลัยเก่าและใหม่ต่างต้องมีบทบาทในการเป็นทั้งผู้ให้และผู้รับซึ่งกันและกัน แต่ทั้งสองฝ่ายต่างก็จะต้องรู้จักให้แก่สังคมเหมือนกับที่พี่ชายกับน้องพยายามเอื้อมมือให้ถึงดวงจันทร์ด้วยกัน** อย่างไรก็ตามอาจารย์ได้ตั้งคำถามว่า

> **พี่ชายที่แสนดีที่หัวโตแต่ขาลีบจะให้น้อง "ขี่คอ" เพื่อที่จะ "เอื้อมมือให้ถึงจันทร์" ได้อย่างไร**
>
> **"พี่ชายที่แสนดี" เพื่อความอยู่รอดของมนุษยศาสตร์, 2532 : 577**

อนึ่งอาจารย์ยังได้เสนออีกด้วยว่ามหาวิทยาลัยไทยควรร่วมมือกับมหาวิทยาลัยในต่างประเทศเพื่อนำไปสู่ความเป็นสากล ความร่วมมืออาจทำในรูปของการฝึกอบรม การแลกเปลี่ยนอาจารย์ นักวิจัยและนักศึกษา การจัดสอน area studies ที่ต่างฝ่ายต่างมีความเชี่ยวชาญ และการเปิดสอนภาษาต่างประเทศ[29]

1.4 "เหลียวหน้าแลหลังแล้วสั่งลา" : บทสรุปวิเคราะห์

ในการประชุมทางวิชาการเรื่อง "สืบสานปราชญา...สืบศรัทธาอักษราจารย์" ซึ่งเป็นงานเชิดชูเกียรติอาจารย์อาวุโส คณะอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร วันพุธที่ 6 สิงหาคม 2540 อาจารย์เจตนาได้บรรยายให้ที่ประชุมฟังในหัวข้อ "อุดมศึกษาในกระแสของการเปลี่ยนแปลง" การบรรยายครั้งนี้อาจเรียกได้ว่าเป็น ***Chetana's Manifesto*** เพราะเป็นการประกาศฝากฝังความคิดทั้งปวงว่าด้วยการศึกษาไทย (โดยเฉพาะอุดมศึกษา) ที่อาจารย์ได้พิเคราะห์และได้เคยนำเสนอในวาระต่าง ๆ ในช่วง 30 ปีที่ผ่านมา ประเด็นของการบรรยายมีเนื้อหาสำคัญที่ไม่อาจตัดทอนส่วนใดส่วนหนึ่งออกไปได้เลย และเมื่อคำนึงถึงว่าประเด็นเหล่านี้คือผลึกความคิดที่สั่งสมกันเป็นเวลาถึง 30 ปี ผู้วิจัยเลือกที่จะนำหัวข้อทุกประเด็นมานำเสนอไว้ตามเค้าโครงของบทความดังนี้

อุดมศึกษาในกระแสของการเปลี่ยนแปลง

1. ลักษณะของความเปลี่ยนแปลง

1.1 การผูกโยงในลักษณะข้ามชาติ
1.2 การแข่งขันในระดับภูมิภาคและระดับนานาชาติ
1.3 การสร้างความรู้และภูมิปัญญานอกวงการอุดมศึกษา
1.4 บทบาทของเทคโนโลยีและสื่อต่าง ๆ
1.5 หลักการประชาธิปไตยและผลกระทบต่อการศึกษา
1.6 กระแสวัตถุนิยม บริโภคนิยม และธนนิยม
1.7 การศึกษาในฐานะสินค้า

2. ปัญหาหลัก (หนัก) ของอุดมศึกษาไทย
2.1 ขีดจำกัดของทรัพยากรมนุษย์และทรัพยากรวัตถุ
2.2 มโนทัศน์เรื่องการสนองความต้องการของตลาด
2.3 ข้อขัดแย้งระหว่างการแสวงหาภูมิปัญญาและความจริงกับประโยชน์เชิงปฏิบัติ
2.4 ความตกต่ำของอาชีพครู
2.5 ความย่อหย่อนของการวิจัย
2.6 การขาดความสำนึกเรื่องความผูกพันกับสังคม
2.7 การขาดความคล่องตัวในด้านโครงสร้างและกลไกของการบริหารและงานวิชาการ
2.8 พยาธิสภาพว่าด้วยการหลงรูปตัวเอง
2.9 ความซบเซาของชีวิตมหาวิทยาลัยและความหมกมุ่นในเรื่องของพิธีกรรม

3. นวัตกรรมของอุดมศึกษาไทย
3.1 มหาวิทยาลัยของปวงชน
3.2 ศักยภาพของการศึกษาทางไกล
3.3 บทบาทของสถาบันอุดมศึกษาเอกชน
3.4 มหาวิทยาลัยของรัฐนอกระบบราชการ
3.5 การศึกษานานาชาติ
3.6 องค์กรสนับสนุนการวิจัย

4. ทิศทางอันพึงประสงค์ของอุดมศึกษาไทย
4.1 การพัฒนาวัฒนธรรมอุดมศึกษา
4.2 การพัฒนา "มหาวิทยาลัยแห่งการวิจารณ์"
4.3 การสร้างกลไกในการประเมินและควบคุมคุณภาพ
4.4 การฟื้นฟูเกียรติภูมิของครูควบคู่กับการสร้างนักวิจัย
4.5 การส่งเสริมวิทยาการทวนกระแส และการสร้างบทบาทของผู้ก่อกวนทางปัญญา
4.6 การพัฒนาความสำนึกในเรื่องของความเป็นมนุษย์

(และเนื่องจากการบรรยายครั้งนี้เป็นการ "สั่งลา" เนื่องในการเกษียณอายุจากมหาวิทยาลัยศิลปากร ซึ่งอาจารย์ถือเป็นบ้านของตัวเอง บทสรุปสุดท้ายจึงเป็นหัวข้อ :)