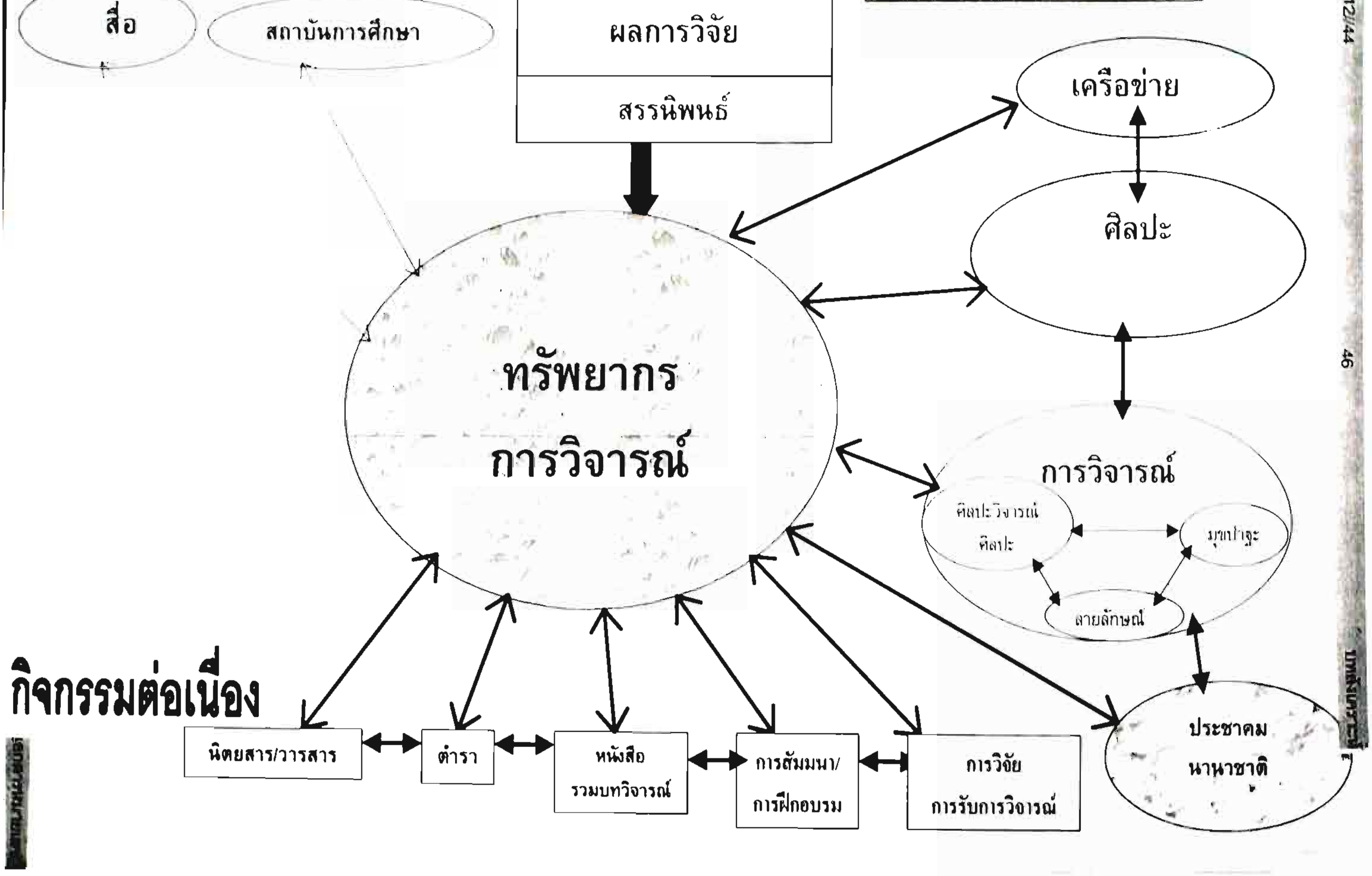
เพื่อให้เห็นภาพที่ชัดเจนในส่วนที่เกี่ยวกับความสัมพันธ์ของผลการวิจัยกับสิ่งแวดล้อมทางวัฒนธรรมและสังคม อันจะเชื่อมโยงไปสู่กิจกรรมต่อเนื่อง คณะผู้วิจัยจึงใคร่ขอเสนอ**แผนภูมิที่ 2** ไว้ประกอบการพิจารณา จะเห็นได้ว่ากิจกรรมต่อเนื่องนั้นเป็นผลลัพธ์จากงานวิจัยโดยตรง แต่ในขณะเดียวกันก็เชื่อมโยงกับกิจกรรมอื่นๆ ที่มีการดำเนินการอยู่แล้ว อาจมีข้อสงสัยว่ากิจกรรมต่อเนื่องเหล่านี้จะดำเนินไปได้หรือไม่ถ้าไม่มีการวิจัยครั้งนี้เกิดขึ้น คำตอบก็คือว่าผลการวิจัยจะช่วยให้ทิศทางที่ชัดเจนขึ้นต่อกิจกรรมเหล่านี้ ผลการวิจัยอาจเอื้อประโยชน์ได้ในลักษณะต่อไปนี้ *ประการที่หนึ่ง* การวิจัยได้บ่งบอกไว้ชัดเจนพอสมควรแล้วในเรื่องของจุดอ่อนและจุดแข็งของวัฒนธรรมการวิจารณ์ของไทย *ประการที่สอง* การวิจัยได้ชี้ให้เห็นถึงศักยภาพของการวิจารณ์ที่เป็นรูปธรรม ซึ่งอาจเรียกได้ว่าเป็นแหล่งรวมของทรัพยากรการวิจารณ์ที่น่าจะมีบทบาทในการสร้างความเข้มแข็งให้แก่วัฒนธรรมการวิจารณ์ของไทยได้ *ประการที่สาม* มีความเป็นไปได้ที่จะสร้างเอกภาพของกิจกรรมการวิจารณ์ทั้งหลายตามแบบของ**แผนภูมิที่ 2** โดยที่องค์ประกอบทั้งหลายมีปฏิสัมพันธ์ต่อกันทั้งในรูปของการกระจายออกจากศูนย์และรูปของการรวมเข้าหาศูนย์

แผนภูมิที่ 2


สื่อ
สถาบันการศึกษา
ผลการวิจัย
สรรนิพนธ์
เครือข่าย
ศิลปะ
ทรัพยากร
การวิจารณ์
การวิจารณ์
ศิลปะวิจารณ์
ศิลปะ
มุขปาฐะ
ลายลักษณ์
ประชาคม
นานาชาติ
กิจกรรมต่อเนื่อง
นิตยสาร/วารสาร
ตำรา
หนังสือ
รวมบทวิจารณ์
การสัมมนา/
การฝึกอบรม
การวิจัย
การรับการวิจารณ์

20. ข้อสรุป

เป็นที่แน่ชัดว่า เราไม่สามารถที่จะกล่าวอ้างได้ว่าการวิจารณ์ในสังคมไทยเป็นเสาหลักของวัฒนธรรมลายลักษณ์ ทั้งนี้เพราะการวิจารณ์ที่ทรงคุณค่ายังเกิดขึ้นในวัฒนธรรมมุขปาฐะ ซึ่งศิลปินเองก็ยอมรับว่าเป็นวิธีการที่ยังใช้กันอยู่ในวงการของไทย ถึงกระนั้นก็ตาม เราคงจะต้องยอมปรับตัวในการจัดระบบในเรื่องของความรู้และภูมิปัญญาที่เกี่ยวกับการวิจารณ์โดยหันไปพึ่งวัฒนธรรมลายลักษณ์ ทั้งนี้เพื่อเป็นการให้โอกาสกับคนจำนวนมากที่จะได้รับประโยชน์จากขุมทรัพย์ทางปัญญาในรูปของการวิจารณ์ กิจกรรมของการวิจัยอันรวมถึงกิจกรรมเชิงพัฒนาที่ได้กระทำมาแล้วยังอยู่ในวงแคบ เพราะคณะผู้วิจัยเล็กๆไม่อยู่ในฐานะที่จะสร้างความเปลี่ยนแปลงที่มีผลกระทบต่อสังคมในวงกว้างได้ จะทำได้ก็แต่เป็นการทดลองที่น่าจะส่งผลในระยะยาวต่อไป

ผู้วิจัยจำเป็นต้องยอมรับว่าไม่สามารถสนองวัตถุประสงค์ของการวิจัยได้อย่างเต็มที่ โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ในส่วนที่จำเป็นต้องร่วมมือกับสื่อและสถาบันการศึกษา ดังที่ได้กล่าวไปแล้ว สื่อเองก็ตกอยู่ในฐานะจำยอมที่ต้องต่อสู้เพื่อความอยู่รอดในยุคที่เศรษฐกิจถดถอย จึงไม่สามารถเกื้อหนุนศิลปะและการวิจารณ์ศิลปะได้อย่างเต็มที่ แต่ถึงอย่างไรก็ตาม คณะผู้วิจัยก็ได้รับความร่วมมือเป็นอย่างดีจากสื่อสิ่งพิมพ์บางฉบับในการลงพิมพ์งานวิจารณ์ของผู้วิจัยและในการประชาสัมพันธ์กิจกรรมต่างๆของโครงการ สำหรับสถาบันอุดมศึกษานั้นวิทยาการด้านมนุษยศาสตร์ อันได้แก่วรรณคดีศึกษา ประวัติศาสตร์ศิลป์ ศาสตร์แห่งการละคร และดนตรีวิทยา ยังอยู่ห่างไกลจากสภาพความเป็นจริงของสังคมไทยอยู่มาก จึงยังไม่อยู่ในฐานะที่จะสนองกิจกรรมสร้างสรรค์ในสาขาทั้ง 4 ได้อย่างเต็มที่

แม้ว่าจะมีข้อจำกัดต่างๆ แต่ผู้วิจัยก็ยังสามารถที่จะแสวงหาผลงานลายลักษณ์มาคัดสรรและวิเคราะห์เพื่อบรรจุไว้ใน**สรรนิพนธ์**ของสาขาทั้งสี่ จริงอยู่ปริมาณผลงานของนักวิจารณ์ไทยอาจจะแตกต่างกันบ้างตามสาขา แต่ก็อาจกล่าวได้ว่ายังมีผู้วิจารณ์และนักวิชาการจำนวนหนึ่งที่เชื่อมั่นว่าการวิจารณ์เป็นประโยชน์และเป็นมโนธรรมให้แก่สังคมได้ โดยสร้างผลงานออกมาเพื่อสนองอุดมคติดังกล่าว ในขณะเดียวกันโครงการก็ได้รับการตอบสนองจากกลุ่มคนหนุ่มสาวอันรวมถึงนิสิตนักศึกษา กลุ่มคนเหล่านี้มีศักยภาพมหาศาลและพร้อมที่จะรับความรู้และกระหายใคร่วิชา ถ้าได้รับการแนะนำที่ถูกต้อง กลุ่มคนเหล่านี้คือพลังแห่งการวิจารณ์ในอนาคต สิ่งที่ยังขาดอยู่มากก็คือ เวทีที่พวกเขาจะได้ฝึกปรือและแสดงออกซึ่งทัศนะวิจารณ์

ดังที่ได้กล่าวไปแล้วในตอนที่ 6 ที่ว่าด้วย"พื้นฐานทางวัฒนธรรม" ศิลปะเป็นองค์ประกอบหลักของสังคมไทยแบบประเพณี และการวิจารณ์เป็นพลังที่แฝงอยู่ในวัฒนธรรมไทย ซึ่งอาจจะแสดงออกได้โดยไม่จำเป็นต้องใช้ภาษา การที่ศิลปะส่องทางให้แก่กันจึงสร้างความมั่งคั่งให้แก่วัฒนธรรมที่ผูกอยู่กับชุมชน ดังนั้นการวิจารณ์ศิลปะสาขาต่างๆ ย่อมส่องทางให้แก่กันอยู่แล้ว ในยุคใหม่ที่สื่อใช้เทคโนโลยีเป็นตัวหนุนประสบการณ์ทั้งในด้านของการสร้าง การเผยแพร่และการรับงาน ศิลปะจึงเปลี่ยนไป และมโนทัศน์ที่ว่าด้วยชุมชนและมหาชนก็ย่อมจะต้องได้รับการตีความใหม่ การผลิตซ้ำและการเผยแพร่ผลงานออกเป็นจำนวนมากมีผลกระทบต่อคุณ

ภาพในกลุ่มของผู้สร้างและต่อรสนิยมของกลุ่มผู้รับ ดังที่ได้แสดงให้เห็นไว้แล้วใน**แผนภูมิที่ 1** สื่อจะยังประโยชน์ต่อสังคมได้อย่างเต็มที่ก็ต่อเมื่อยอมรับแรงกระตุ้นที่มาจากศิลปะและจากการวิจารณ์ หาไม่แล้วมหาชนจะถูกทอดทิ้งให้อยู่ในสูญญากาศทางปัญญา กล่าวอีกนัยหนึ่งระบบปฏิสัมพันธ์ที่เสนอไว้ในแผนภูมิดังกล่าวจะเป็นเครื่องมือสำคัญในการให้การศึกษาแก่ประชาชน และการวิจารณ์ย่อมจะเจริญรุ่งเรืองได้ถ้าเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาสำหรับประชาชน ในท้ายที่สุดแล้วเราก็ต้องฝากความหวังไว้กับ**การศึกษา**ในความหมายที่กว้างที่สุดของคำนี้ นั่นก็คือเป็นกระบวนการต่อเนื่องของการสร้างปัญญาให้แก่ปัจเจกบุคคลและสังคม แต่การศึกษาย่อมเริ่มต้นที่การรู้จักตนเอง การวิจัยนี้จึงมุ่งที่จะสนับสนุนการรู้จักตนเองพร้อมไปกับการเรียนรู้จากผู้อื่น ประเด็นที่เกี่ยวกับทฤษฎีที่ได้นำขึ้นมาอภิปรายไม่ใช่เป็นแบบฝึกหัดเชิงนามธรรม แต่เป็นการวิเคราะห์โครงสร้างลึกของสังคมไทยซึ่งน่าจะช่วยให้เราเข้าใจตัวเราเองได้ดีขึ้น การวิจารณ์ในสังคมไทยจะเป็นพลังปัญญาให้แก่สังคมได้ก็ต่อเมื่อเรารู้จักรากฐานวัฒนธรรมของเราดีพอ และพร้อมที่จะปรับตัวให้ดำรงอยู่ได้ในสภาพสังคมโลกที่เปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็ว

คำถามที่สำคัญก็คือว่า สังคมไทยได้พัฒนามาถึงขั้นที่การวิจารณ์จะทำหน้าที่เป็นพลังทางปัญญาได้หรือไม่ คณะผู้วิจัยจำต้องยอมรับว่ายังไม่สามารถให้คำตอบที่แน่ชัดในประเด็นนี้ได้ คำตอบที่ให้ได้อย่างมั่นใจก็คือในกรอบของวัฒนธรรมไทยการวิจารณ์เป็น*ศักยภาพ*ที่มีอยู่จริง ซึ่งพร้อมที่จะได้รับการพัฒนาให้เป็นพลังปัญญาได้ ทั้งนักวิจัยเองและทั้งผู้ที่ได้มาร่วมกิจกรรมของโครงการวิจัยชอบที่จะมองว่าการวิจารณ์เป็น**กระบวนการ** ในแง่หนึ่ง การวิจารณ์เป็นกระบวนการทางความคิดที่ต่อเนื่อง โดยที่งานวิจารณ์บทหนึ่งอาจกระตุ้นให้เกิดการวิจารณ์ต่อไป ทั้งในลักษณะที่เสริมกัน และในลักษณะที่แย้งกัน อันจัดได้ว่าเป็นการแสดงพลังทางปัญญาในรูปแบบหนึ่ง ในอีกแง่หนึ่ง การวิจารณ์เป็นกระบวนการของการให้*การศึกษา* ทั้งการศึกษาที่เป็นทางการและการศึกษาที่ไม่เป็นทางการ ซึ่งน่าจะมีพลวัตสูงพอที่จะรับประโยชน์จากพื้นฐานทางวัฒนธรรมอันมั่นคงและพร้อมที่จะปรับเปลี่ยนไปในทิศทางที่เป็นการสร้างปัญญา สิ่งที่คณะผู้วิจัยพอทำได้ก็คือ การสร้างความสำนึกว่าการวิจารณ์สามารถที่จะเป็นพลังทางปัญญาของสังคมได้ สำหรับคำถามที่ว่าการวิจารณ์ศิลปะจะช่วยสร้างความแข็งแกร่งให้แก่ชีวิตและสังคมด้วยการสร้างพลังในรูปของวัฒนธรรมแห่งการวิจารณ์อันเป็นกิจสาธารณะได้หรือไม่นั้น คงจะเป็นประเด็นที่หาคำตอบในเชิงของหลักการทั่วไปในองค์รวมได้ยาก แต่ถ้าจะพิจารณากรณีๆไป ก็จะเห็นได้อย่างชัดเจนว่า การวิจารณ์ศิลปะในบางลักษณะทำหน้าที่เป็นการวิจารณ์ชีวิตและสังคมด้วย ดังตัวอย่างที่ได้นำมาวิเคราะห์ไว้ใน**สรรนิพนธ์** ถึงอย่างไรก็ตาม คณะผู้วิจัยสามารถที่จะชี้ให้เห็นถึงจุดอ่อนและจุดแข็งในส่วนที่เกี่ยวกับวัฒนธรรมการวิจารณ์ และความสำนึกในเรื่องของจุดอ่อนและจุดแข็งนี้น่าจะเป็นรากฐานที่มั่นคงสำหรับการสร้างกระบวนการของการศึกษา สำหรับคณะผู้วิจัยเองนั้น พวกเราได้อาสาเข้ามาทำงานซึ่งจัดได้ว่าเป็นการทดลอง และก็สำนึกดีว่าโลกปัจจุบันไม่ใช่เวทีสำหรับการสร้าง"การปฏิวัติทางวัฒนธรรม"อีกต่อไป แต่เป็นเวทีของการรวมพลังที่มาจากบุคคล กลุ่มบุคคล และสังคมมากกว่า เราคงจะต้องพร้อมที่จะแก้ไวยากรณ์ของนักประพันธ์ฝรั่งเศสวอลแตร์ (Voltaire) จากเอกพจน์ให้เป็นพหูพจน์ เพื่อที่จะแสดงถึงความมุ่งมั่นในการคิดร่วมกัน มากกว่าที่จะเป็นการถอยร่นไปกกและกลบความ

ทุกข์และความไม่สมหวังของแต่ละบุคคลแต่โดยลำพัง ถ้าวรรคทองต้นแบบมีความว่า "เราจงมาปลูกสวน**ของเรา**กันเถิด" (Il faut cultiver **notre** jardin!) เราก็คงจะต้องขออนุญาตปรับแก้เสีย**ใหม่ว่า** "เราจงมาปลูกสวน**ของพวกเรา**กันเถิด" (Il faut cultiver **nos** jardins!)

ภาคผนวกที่ 1

*แนวทางการสร้างทฤษฎีศิลปะจากแผ่นดินแม่**

เจตนา นาควัชระ

* เจตนา นาควัชระ. "แนวทางการสร้างทฤษฎีจากแผ่นดินแม่". บทบรรยายนำในการสัมมนาทางวิชาการ เรื่อง "มิติใหม่: ลักษณะเฉพาะในการสร้างสรรค์ศิลปะของไทย". วันที่ 18-19 พฤษภาคม 2544 ณ โรงแรมกรุงศรีริเวอร์ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา.

แนวทางการสร้างทฤษฎีศิลปะจากแผ่นดินแม่

เจตนา นาควัชระ

บทนำ

ผู้เขียนใคร่ขออนุญาตชี้แจงแต่เริ่มแรกว่า แนวคิดที่นำมาเสนอในครั้งนี้มิใช่เป็นการคิดใหม่**เสียทั้งหมด** แต่เป็นการนำความคิดเชิงทฤษฎีที่ได้เสนอไว้ในวาระต่างๆมาสังเคราะห์ใหม่ ประเด็นบางประเด็นอยู่ในงานเขียนที่ได้ตีพิมพ์เผยแพร่ไปแล้ว อาจกล่าวได้ว่าสภาวิจัยแห่งชาติก็เป็นผู้ที่ได้กระตุ้นให้เกิดการเสนอความคิดในลักษณะนี้มาแล้ว ดังเช่นในกรณีของ "สุนทรียศาสตร์แห่งการสงวนอารมณ์" ซึ่งผู้เขียนได้เสนอไว้ในบทความเรื่อง "ข้อสังเกตว่าด้วยแนวคิดและวิธีคิดของคนไทยจาก**หลักฐานทางวรรณคดี" (รายงานผลการสัมมนา เรื่อง วิธีคิดของคนไทย ครั้งที่** 1 วันที่ 18 **มีนาคม** 2539 ณ ห้องประชุมสารนิเทศ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย) ในที่นี้จะใคร่ขอกล่าวนำด้วยการชี้แจงเหตุผลว่า เหตุใดผู้เขียนจึงคิดว่าถึงเวลาแล้วที่นักวิชาการด้านมนุษยศาสตร์ของไทยจะได้ร่วมกันสร้าง "ทฤษฎีจากแผ่นดินแม่" ขึ้นมา

ในการประชุมทางวิชาการซึ่งสำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย(สกว.)จัดขึ้นครั้งหนึ่งเมื่อปี 2539 ได้มีการเชิญนักวิชาการมาเสนอสถานภาพทางวิชาการของมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์สาขาต่างๆ มีผู้เชี่ยวชาญทางสังคมศาสตร์ท่านหนึ่งกล่าวไว้อย่างตรงไปตรงมาว่า ทฤษฎีทางสังคมศาสตร์ที่ใช้ในการศึกษาวิจัยในประเทศไทยนั้นไม่มีทฤษฎีใดเลยที่ถือกำเนิดขึ้นในสังคมไทย เป็นการหยิบยืมมาจากวงการตะวันตกทั้งสิ้น ผู้เขียนเองพยายามตั้งคำถามต่อตัวเองว่าสภาพการณ์ทางมนุษยศาสตร์ต่างออกไปหรือไม่ และคำตอบที่ให้กับตนเองก็คือ อาจจะต่างออกไปบ้างเพราะเรามิได้เน้นความสำคัญของทฤษฎี แต่ถ้ามีการนำทฤษฎีมาใช้ก็มักจะเป็นทฤษฎีตะวันตกเช่นกัน

ในเรื่องของความหมกมุ่นในเชิงทฤษฎีนั้น ผู้เขียนเคยได้พบกับนักประพันธ์และนักวรรณคดีศึกษาชาวฟิลิปปินส์ผู้หนึ่งในการสัมมนาภาคฤดูร้อนที่มหาวิทยาลัยมิชิแกนเมื่อเดือนมิถุนายน - กรกฎาคม 2535 [1] เธอตั้งคำถามต่อผู้เขียนว่า นักประพันธ์และกวีร่วมสมัยของไทยใช้ทฤษฎีอะไรในการเขียนงาน ผู้เขียนเกิดความงุนงงเป็นอันมากเพราะไม่เข้าใจว่าศิลปินสร้างสรรค์จำเป็นต้องยึดทฤษฎีด้วยหรือในการสร้างงาน และก็ละล่ำละลักตอบเธอไปว่าเรื่องนี้ไม่มีความชัดเจนและแน่นอน คำถามที่สองของเธอเข้าใจง่าย เพราะเธอต้องการจะทราบว่า ในเวลาที่ผู้เขียนเขียนงานวิจารณ์หรืองานวิชาการนั้นใช้ทฤษฎีอะไร ซึ่งผู้เขียนก็ตอบไปว่าไม่ได้สำนึกในเรื่องนี้มากนัก ถ้าใช้ก็ใช้หลายทฤษฎีสุดแต่ว่าทฤษฎีใดจะสนองตัวงานวรรณกรรมเรื่องใดหรือประเภทใดได้อย่างเหมาะสม นัก

---

[1] ดู: ดวงมน จิตร์จำนงค์. วรรณกรรมพินิจ: "ไปสัมมนาเชิงปฏิบัติการวรรณกรรมปัจจุบัน เอเชียตะวันออกเฉียงใต้ที่มหาวิทยาลัยมิชิแกน" **สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์** ปีที่ 39 ฉบับที่ 20 (18-24 ตุลาคม 2535), หน้า 44-45, ฉบับที่ 21 (25-31 ตุลาคม 2535), หน้า 40-42 และฉบับที่ 22 (1-7 พฤศจิกายน 2535), หน้า 40-41.

เขียนและนักวิชาการชาวฟิลิปปินส์ผู้นั้นบอกกับผู้เขียนว่า เธอใช้ทฤษฎีNew Criticism ทั้งในงานสร้างสรรค์และงานวิจารณ์ของเธอ เป็นที่น่าเสียดายว่าผู้เขียนไม่ได้มีโอกาสที่จะอภิปรายเรื่องนี้กับเธอต่อไปให้ถึงแก่น แต่ก็ได้สำนึกว่าการที่เราไม่ใส่ใจในเรื่องทฤษฎีเสียเลยนั้นคงจะทำให้ต้องตกยุคไป

ทั้งนักศึกษาและอาจารย์ในระดับบัณฑิตศึกษาคงจะเกิดความหนักใจขึ้นมาบ้างไม่น้อย เมื่อนักศึกษาจำเป็นจะต้องทำวิทยานิพนธ์และจะต้องเขียนโครงการที่กำหนดให้ระบุทฤษฎีและ/หรือวิธีการวิจัย ในสถาบันการศึกษาตะวันตกบางแห่งแม้แต่การเขียนวิทยานิพนธ์ในสาขามนุษยศาสตร์บางแขนงก็มีการเรียกร้องให้กำหนดทฤษฎี ยิ่งไปกว่านั้นนักศึกษาผู้น่าสมเพชทั้งหลายในบางครั้งก็ถูกบีบให้แสวงหาทฤษฎีก่อนที่จะตัดสินใจว่าจะเขียนวิทยานิพนธ์ในหัวข้อใดเสียด้วยซ้ำ เมื่อวันที่ 20-22 เมษายน 2544 ผู้เขียนได้มีโอกาสไปร่วม "การประชุมวิชาการโครงการปริญญาเอกกาญจนาภิเษก ครั้งที่ 2" โดยได้เข้าร่วมฟังการเสนอผลการวิจัยของนักศึกษาระดับปริญญาเอกทางสังคมศาสตร์และได้รับฟังข้อวิจารณ์และข้อติติงจากผู้เชี่ยวชาญด้านสังคมศาสตร์ ทำให้เกิดสำนึกขึ้นมาได้ว่าสถานการณ์มิได้เปลี่ยนไปเลยในรอบ 30 ปีที่ผ่านมา คือยังมีการยึดทฤษฎีตะวันตกเป็นพระคัมภีร์กันอยู่ และข้ออภิปรายโต้แย้งก็เป็นแต่เพียงในรูปของการนำทฤษฎีตะวันตกแนวหนึ่งมาเสริมหรือมาค้านทฤษฎีตะวันตกอีกแนวหนึ่งเท่านั้น และคำชมหรือข้อท้วงติงที่นักศึกษาได้รับก็มักจะเป็นเรื่องว่าใช้ทฤษฎี(ตะวันตก)ได้เหมาะสมเพียงใดหรือไม่ สรุปได้ว่า *บริโภคนิยมทางทฤษฎี* ยังครอบงำวงวิชาการของไทยอยู่

ถ้าจะย้อนมาดูนิยามของคำว่า"ทฤษฎี"ในกรอบของไทยบ้างก็เห็นจะต้องเริ่มด้วย**พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน**ซึ่งให้คำจำกัดความไว้ว่า "ความเห็น; การเห็น,การเห็นด้วยใจ; ลักษณะที่คิดคาดเอาตามหลักวิชา เพื่อเสริมเหตุผลและรากฐานให้แก่ปรากฏการณ์หรือข้อมูลในภาคปฏิบัติ ซึ่งเกิดขึ้นมาอย่างมีระเบียบ"

นิยามนี้อาจจะยังไม่สามารถครอบคลุมประสบการณ์ทางวิชาการได้ทั้งหมด เพราะดูจะยังมุ่งเน้นความแตกต่างระหว่าง "ภาคทฤษฎี" กับ "ภาคปฏิบัติ"อยู่มาก ผู้เขียนใคร่ขอเสนอนิยามเพิ่มเติมของทฤษฎีไว้ว่าเป็น *"ข้อสรุปรวมทั่วไปที่สามารถอธิบายประสบการณ์ที่เกิดขึ้นซ้ำต่างกรรมต่างวาระได้อย่างเป็นเหตุเป็นผล"* หมายความว่า ทฤษฎีมีจุดกำเนิดซึ่งผูกอยู่กับประสบการณ์เฉพาะหรือพื้นฐานทางวัฒนธรรมใดวัฒนธรรมหนึ่ง แต่ก็อาจสามารถอธิบายประสบการณ์ที่เกิดขึ้นต่างเวลาและต่างถิ่นที่ได้ด้วย การที่วงวิชาการของไทยนำทฤษฎีตะวันตกมาใช้จึงมิใช่เป็นข้อผิดพลาดในเชิงหลักการ เป็นแต่เพียงการไม่คำนึงถึงต้นกำเนิดและข้อผูกพันทางวัฒนธรรมของทฤษฎีบางทฤษฎีอาจทำให้เกิดความสับสนหรือผิดพลาดได้ เหตุใดจึงไม่สั่งสมประสบการณ์ของตนเอง ซึ่งอาจเป็นประสบการณ์ใกล้ตัว แล้วนำมาสังเคราะห์เป็นทฤษฎีเพื่อที่จะอธิบายสิ่งซึ่งเกิดขึ้นใกล้ตัว หรือถ้าพัฒนาไปอีกขั้นหนึ่งได้"ทฤษฎีจากแผ่นดินแม่"เหล่านี้อาจจะสามารถนำไปใช้ในการอธิบายประสบการณ์และปรากฏการณ์ใน "แผ่นดินอื่น"ได้ด้วย ความเฉียบคมและความมั่นใจในเชิงวิชาการนั้นอาจจะขึ้นอยู่กับการที่

วงวิชาการของเราสามารถสร้างทฤษฎีได้โดยไม่จำเป็นจะต้องหยิบยืมมาจากแหล่งอื่น ที่กล่าวมานี้มิใช่เป็นเรื่องของความรักชาติในทางวิชาการ หรือเป็นเรื่องของการต่อต้านการ"นำเข้า"ในลักษณะต่างๆ แต่เป็นเพียงการเตือนสติตนเองว่า ถ้ามองให้แม่น มองให้ชัด มองให้ลึก มองให้รอบ เราก็คงจะคิดอะไรได้เองบ้าง

ทฤษฎีแอบแฝงและทฤษฎีเปิดเผย

สังคมไทยอาจไม่นิยมการเสนอทฤษฎีอย่างเปิดเผยหรือโจ่งแจ้งในรูปของวาทกรรมที่เป็นเอกเทศ ในวงการศิลปะของเรานั้นถ้ามีการกล่าวถึงความเชื่อหรือทิศทางที่ควรจะเป็นก็มักจะเป็นการกล่าวอย่างอ้อมๆ ผู้ที่เขียนคำประกาศลัทธิ(manifesto)หาได้ยากนักในสังคมของเรา จุดเริ่มต้นอาจจะเป็นปฏิกิริยาตอบโต้ต่อวิธีการหรือทิศทางที่เราไม่เห็นด้วยหรือต้องการจะลบล้าง แล้วจึงจะกล่าวถึงทิศทางอันพึงประสงค์ อังคาร กัลยาณพงศ์ เป็นหนึ่งในบรรดากวีร่วมสมัยที่ไม่ลังเลที่จะประกาศลัทธิโดยเริ่มที่การประณามผู้ที่ไม่เห็นความสำคัญของศิลปะโดยเฉพาะอย่างยิ่งวรรณศิลป์ แล้วจึงตอกย้ำความคิดที่เกี่ยวกับคุณค่าและความคงทนถาวรของวรรณศิลป์ ดังตัวอย่างที่ว่า

นิพนธ์กวีไว้เพื่อกู้ วิญญาณ
กลางคลื่นกระแสกาล เชี่ยวกล้า
ชีวีนี่มินาน เปลืองเปล่า
ใจเปล่งแววทิพย์ท้า ชั่วฟ้าดินสลาย[2]

ดังที่ผู้เขียนได้เสนอความคิดไว้แล้วว่า อังคารสามารถผสานอหังการของกวีแบบไทยเข้ากับแนวคิดตะวันตกที่ว่าด้วยการยกย่องศิลปะจนถึงระดับของเทพ(apotheosis of the arts)[3] แต่โดยทั่วไปแล้วความคิดอันลึกซึ้งของไทยอาจจะมิได้แสดงออกมาเป็นทฤษฎีอย่างโจ่งแจ้ง แต่เป็นการเสนอความคิดที่มีนัยเชิงทฤษฎีในรูปของประสบการณ์ที่มีความหมายแอบแฝง โดยที่ผู้อ่านจำจะต้องตีความและสรุปสารด้วยตนเอง ดังตัวอย่างบทกวีสองบทของอังคาร กัลยาณพงศ์ข้างท้ายนี้

---

[2] อังคาร กัลยาณพงศ์ : **กวีนิพนธ์ ของ อังคาร กัลยาณพงศ์**. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ ศึกษิตสยาม, 2513. หน้า 5.

[3] Chetana Nagavajara: "Art in Place of Nirvana: Western Aesthetics and the Poetry of Angkarn Kalayanaphong". In: C.N.: **Comparative Literature from a Thai Perspective**. Bangkok: Chulalongkorn University Press, 1996, pp. 213-228.

พลังปัญญาหยั่งรู้ รสโลก
เหนือสิ่งสุขทุกข์โศก ทั่วสิ้น
เตรียมใจสู่ศิวโมกข์ วิมุติมุ่ง
หมายฆ่ากิเลสมารดิ้น ดิ่งพ้นสรรพภัย ฯ

จักรวาลหว่านเสน่ห์ไว้ ธาตุทิพย์
คุณค่าวิเศษเลิศลิบ แด่หล้า
ใครรู้รุ่งเรืองหยิบ เอาใส่ ใจเทอญ
มั่งคั่งอริยทรัพย์ท้า ทั่วฟ้ามไหศวรรย์ ฯ [4]

บทกวีที่อ้างมานี้ จัดได้ว่าเป็นทั้งคำประกาศลัทธิ และเป็นทั้งวรรณกรรมคำสอน เพราะเป็นการมุ่งเน้นการสั่งสมประสบการณ์ด้วยการสัมผัสโลกและใช้ปัญญามนุษย์พินิจประสบการณ์เหล่านั้น เพื่อแสวงหาพลังทางปัญญาอันเป็นคุณค่าสูงสุดให้แก่งานสร้างสรรค์ ในอีกลักษณะหนึ่งกวีอาจสื่อความหมายเชิงทฤษฎีแบบซ่อนเร้นที่มาในรูปของนวัตกรรมซึ่งอาจจะท้าทายผู้รับให้มีปฏิกิริยาตอบโต้ ดังเช่น บทกวีชื่อ "วักทะเล" ซึ่งอังคารเขียนขึ้นเมื่อปี 2506 และถือได้ว่าเป็นการเบิกทางใหม่ให้แก่กวีนิพนธ์ร่วมสมัย อันที่จริงเนื้อหาที่ต้องการจะสื่อถึงความสับสนในเรื่องคุณค่าของโลกปัจจุบันนั้นอาจจะมิใช่สิ่งที่แปลกใหม่อันใด แต่งานชิ้นนี้มีความสำคัญเป็นพิเศษเพราะเป็นการใช้วิธีการใหม่ที่ค้านกับขนบสัจนิยมที่ผู้อ่านเป็นจำนวนมากยึดถือ

วักทะเล

วักทะเลเทใส่จาน รับประทานกับข้าวขาว
เอื้อมเก็บบางดวงดาว ไว้คลุกเคล้าซาวเกลือกิน...
...เทพไท้เบื่อหน่ายวิมาน ทะยานลงดินมากินขี้
ชมอาจมว่ามี รสวิเศษสุดที่จะกล่าวคำ... [5]

นัยเชิงทฤษฎีจัดได้ว่ามีลักษณะแอบแฝง นั่นก็คือการใช้ภาพที่เป็นไปไม่ได้ในชีวิตจริงมาเป็นตัวสื่อความสับสนของคุณค่า หรืออีกนัยหนึ่งใช้ความเปรียบที่รุนแรงนำเสนอภาพใหม่เพื่อกระตุ้น

---

[4] อังคาร กัลยาณพงศ์: **บางกอกแก้วกำศรวล หรือ นิราศนครศรีธรรมราช**. กรุงเทพฯ: มูลนิธิเสฐียรโกเศศ-นาคะประทีป, 2521. หน้า 217.

[5] อังคาร กัลยาณพงศ์ : **กวีนิพนธ์ ของ อังคาร กัลยาณพงศ์**. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ ศึกษิตสยาม, 2513. หน้า 55.

ความสนใจหรือปฏิกิริยาตอบโต้ นัยเชิงทฤษฎีในที่นี้อาจเรียกได้ว่าเป็นการใช้**ความเป็นไปไม่ได้**มาวิพากย์**สภาพความเป็นไป**เพื่อปลุกสำนึกให้เกิดทางแก้ในรูปของ**สิ่งที่น่าจะเป็นไปได้** ซึ่งกวีเองมิได้บอกความเอาไว้ แต่ผู้อ่านย่อมจะต้อง**คิดต่อ**ได้เองถ้าเขายังมีสัญชาตญาณใฝ่ดีหลงเหลืออยู่บ้าง ตัวอย่างที่ให้มาข้างต้นนี้ อาจจะเป็นตัวอย่างที่สุดขั้ว แต่ก็น่าที่จะกระตุ้นให้เราแสวงหานัยเชิงทฤษฎีที่แฝงอยู่ในงานศิลปะทั้งหลายได้

สัมพันธภาพแนวนอนของประชาคมศิลปะ

ผู้เชี่ยวชาญศิลปะและวัฒนธรรมตะวันตกทราบดีว่า การที่วัฒนธรรมฝรั่งเศสแผ่ขยายอิทธิพลไปทั่วยุโรปเป็นเวลาร่วม 2 ศตวรรษได้นั้น ก็เป็นเพราะความแข็งแกร่งทางศิลปะและทางวัฒนธรรมอันมีราชสำนักฝรั่งเศสของพระเจ้าหลุยส์ที่ 14 เป็นศูนย์กลาง ยุคทองของวัฒนธรรมฝรั่งเศสในช่วงปลายศตวรรษที่ 17 เป็นวัฒนธรรมที่พระราชาเป็นผู้อุปถัมภ์ พระองค์มิใช่เป็นศิลปิน แต่เป็นผู้สนับสนุนให้ศิลปินได้สร้างงาน โดยที่ความสัมพันธ์ระหว่างองค์อุปถัมภ์กับศิลปินผู้สร้างสรรค์จัดได้ว่าเป็นไปใน**แนวตั้ง** คือ สั่งการลงมา ในขณะที่ในอีกสังคมหนึ่งก่อนหน้านั้นไม่นาน คือสังคมอังกฤษในยุคพระนางเจ้าเอลิซาเบธที่ 1 ราชสำนักอาจมิใช่เป็นผู้อุปถัมภ์โดยตรง แต่เป็นเพียงผู้รับงานศิลปะและให้การสนับสนุนเป็นครั้งคราว ถ้าจะกล่าวถึงความเบ่งบานของละครอันมีงานเชกสเปียร์เป็นจุดสุดยอด เราก็อาจจะกล่าวได้ว่า ประชาชนที่อยู่รอบนอกได้รับการศึกษาในระดับที่น่าพึงพอใจ และมีความสามารถในการสร้างสรรค์สูงมากเสียจนทำให้ราชสำนักยอมรับผลผลิตของชุมชนรอบนอกได้ คนอังกฤษอาจจะภาคภูมิใจในวัฒนธรรม Stratford–on–Avon อันมีศักยภาพในการอยู่ร่วมกัน (conviviality) เป็นตัวหนุน[6] กล่าวได้ว่าแรงผลักดันนั้น เป็นไปในทิศทางจากวงนอกสู่จุดศูนย์กลาง (centripetal) ซึ่งอาจจะต่างจากราชสำนักแวร์ซายส์ที่กล่าวมาข้างต้น ซึ่งอาจเรียกได้ว่าเป็นกระแสจากศูนย์กลางแผ่ขยายออกไปรอบนอก (centrifugal)

ถ้าจะหันมาดูความยิ่งใหญ่ของศิลปะไทยแบบประเพณีบ้าง เราก็คงจะต้องพิจารณาราชสำนักไทยในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ซึ่งอาจจะเรียกได้ว่า มีลักษณะเฉพาะ**ของประชาคมศิลปะ**ที่ดำรงอยู่ได้ด้วย**สัมพันธภาพแนวนอน** คือพระมหากษัตริย์มิได้เป็นเพียงองค์อุปถัมภ์เท่านั้น แต่ทรงทำหน้าที่เป็นศิลปินผู้สร้างสรรค์ไปด้วย เรียกว่า เป็นหนึ่งในบรรดาช่างของไทยที่เอื้อให้เกิดกระบวนการที่เรียกว่า "**ศิลปะส่องทางให้แก่กัน**" บทบาทของพระราชาจึง

---

[6] มโนทัศน์เรื่อง "conviviality" นี้ นักวิจารณ์เอกของเยอรมันในศตวรรษที่ 19 คือ A.W. Schlegel เป็นผู้ชี้ให้เห็นว่าเป็นแก่นที่มาแห่งความยิ่งใหญ่ของละครอังกฤษยุคเชกสเปียร์

เอกสารหมายเลข ก

แตกต่างจากราชสำนักของพระเจ้าหลุยส์ที่ 14 และพระนางเจ้าเอลิซาเบธที่ 1 ทั้งหมดนี้เป็นเพราะราชสำนักเป็นตัวแทนของวัฒนธรรมที่อาจเรียกได้ว่า "วัฒนธรรมอัมพวา" พระมหากษัตริย์ประสูติในฐานะสามัญชน ทรงเรียนรู้ศิลปะหลากแขนงจากชาวบ้าน เมื่อศิลปะได้รับการส่งเสริมจากราชสำนัก ละครใน จึงได้รับการเสริมด้วยละครนอก ซึ่งพระองค์ทรงบันทึกเอาไว้ในรูปพระราชนิพนธ์ลายลักษณ์ เรียกได้ว่า เป็นการตอกย้ำความทรงจำของพระมหากษัตริย์ผู้มิได้ทรงลืมถิ่นกำเนิด ในขณะเดียวกัน กระแสจากศูนย์กลางที่แผ่ออกไปสู่รอบนอก (centrifugal) ก็ดำเนินไปได้ด้วยดี จนถึงขั้นที่ 100-200 ปีต่อมา ละครชาวบ้านในรูปของลิเกก็ยังไม่ลังเลที่จะนำพระราชนิพนธ์เรื่อง**อิเหนา** มาปรับเป็นละครสำหรับประชาชน ปฏิสัมพันธ์ระหว่างศูนย์กลางกับรอบนอกจึงจัดได้ว่าเป็นพลังอันสำคัญของการสร้างประชาคมศิลปะที่มิได้ถูกขัดขวางด้วยวรรณะในทางสังคม เกี่ยวกับวัฒนธรรมอัมพวานั้น ผู้เขียนได้เคยให้ทัศนะเอาไว้แล้ว จึงใคร่ขออ้างบางส่วนจากบทความเรื่อง "การวิจารณ์ส่องทางให้แก่กัน" มาไว้ ณ ที่นี้ด้วย

"ในทัศนะของผู้เขียน*วัฒนธรรมอัมพวามิได้ด้อยไปกว่าวัฒนธรรมสแตรทฟอร์ด-ออน-เอวอน*แต่ประการใดส่วนที่เราด้อยกว่าเขาอาจจะเป็นด้วยว่า เราขาดความแข็งแกร่งในทางวิจารณ์และในทางวิจัยที่จะวิเคราะห์ให้เห็นถึงคุณค่าของวัฒนธรรมนี้ เพราะในส่วนที่เกี่ยวกับเชกสเปียร์นั้น วงการวิชาการทั้งของอังกฤษเองและทั้งของนานาชาติ ได้ร่วมกันสร้าง Shakespeare Criticism ขึ้นมาอย่างต่อเนื่องเป็นเวลาหลายร้อยปีแล้ว ในขณะที่การวิจัยก็ส่งผลออกมาอย่างน่าชื่นชมในรูปของ Shakespeare Scholarship ข้อด้อยของเราจึงเป็นเรื่องของความอ่อนแอในเชิงวัฒนธรรมการวิจารณ์และวัฒนธรรมทางวิชาการที่ยังไม่พร้อมที่จะปรับตัวให้เป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมลายลักษณ์ ผู้เขียนมีความเชื่อว่าถ้าจะอธิบายความแข็งแกร่งนี้ให้เห็นประจักษ์ชัดได้ แนวคิดเรื่อง "ศิลปะส่องทางให้แก่กัน" และ "การวิจารณ์ส่องทางให้แก่กัน" จะเป็นตัวจักรสำคัญในการสร้าง "ทฤษฎีที่มาจากแผ่นดินแม่" ขึ้นมาได้[7]

ในเมื่อราชสำนักเรียนรู้ได้จากชาวบ้านและชาวบ้านก็เรียนรู้ได้จากราชสำนัก พลวัตที่แฝงอยู่ในชีวิตไทยจึงเป็นตัวผลักดันให้เกิดการสร้างสรรค์ได้อย่างไม่รู้จบ พระราชนิพนธ์**รามเกียรติ์** ในรัชกาลที่ 1 กลายมาเป็นสิ่งบันเทิงอันเป็นส่วนหนึ่งของศิลปะการแสดงที่เข้าถึงชาวบ้านได้อย่างดีในรูปของการแสดงโขน ผู้ประพันธ์เพลงข้างท้ายนี้ซึ่งมีพื้นความรู้แค่ชั้นประถมปีที่ 4 จงใจมองโลกในระดับของชาวบ้าน สร้างเพลงรักขึ้นมาในขนบดั้งเดิมของการอ่อนน้อมถ่อมตนด้วยการแปลความ**รามเกียรติ์**ด้วยเลขผานาที(เบื้องต้น) แล้วมอบให้กับวงดนตรีสมัยใหม่นำไปร้องจนกลายเป็นเพลงยอดนิยมขึ้นมาได้ ดังตัวอย่าง

[7] กำลังจะตีพิมพ์ในหนังสือฉลองอายุ 72 ปี ของท่านผู้หญิงวรุณยุพา สนิทวงศ์ ณ อยุธยา

เอกสารหมายเลข ...

เป็นไปไม่ได้

ถ้าฉันมีสิบหน้าอย่างทศกัณฐ์ สิบหน้านั้นฉันจะหันมายิ้มให้เธอ
สิบลิ้น สิบปาก จะฝากคำพร่ำเพ้อ ว่ารักเธอ รักเธอเป็นเสียงเดียว
ถ้าฉันมียี่สิบตาอย่างทศกัณฐ์ ยี่สิบตาของฉันจะมองเธอไม่เหลียว
ยี่สิบแขนจะสวมสอดกอดเธอผู้เดียว ยี่สิบสีดาอย่ามาเกี้ยวไม่แลเหลียวมอง
แต่ฉันมีหน้าเดียวซีดเซียวทุกข์ทน ด้วยความจนความขัดสนจนเงินและทอง
หนึ่งลิ้นหนึ่งปากไม่อาจจักผยอง ว่าฉันปองฉันปองเธอแม้เงา
และฉันมีตาคู่เดียวแลเหลียวเมียงมอง อีกมือสองของฉันมันอาภัพอับเฉา
ดาวจากสรวงหรือจะร่วงสู่ทรวงอกเรา ได้แต่ซบเซาเศร้าลำเค็ญเป็นไปไม่ได้ [8]

เป็นที่น่าสังเกตว่าชาวบ้านผู้ซึ่งมาจากขนบมุขปาฐะ เมื่อต้องการจะอุทิศเพลงให้แก่กลุ่มนักร้อง ก็จารึกชื่อของวงดนตรีลงไปเป็นส่วนสุดท้ายของเนื้อเพลงเลย โดยใช้คำว่า "เป็นไปไม่ได้" ซึ่งแปลมาจากคำภาษาอังกฤษว่า "impossible" อันเป็นชื่อของวงดนตรี The Impossible หมายความว่า ความสัมพันธ์ในแนวนอนระหว่างนักแต่งเพลงกับนักร้องและนักดนตรี เป็นความรู้สึกประเภทที่เรียกเป็นภาษาอังกฤษว่า collegiality ซึ่งต่างจากมหาคีตกวี Beethoven ที่ต้องการจะอุทิศซิมโฟนีหมายเลข 3 อันยิ่งใหญ่ของท่านให้แก่ผู้ที่ท่านคิดว่าเป็นวีรบุรุษ คือ นโปเลียน โดยเขียนคำอุทิศลงเป็นลายลักษณ์อักษรบนหน้าปกของซิมโฟนีบทนั้น และไม่ช้าไม่นานก็ต้องขีดฆ่าคำอุทิศนั้นออกเพราะความจริงได้เผยแสดงออกมาแล้วว่า วีรบุรุษได้กลายเป็น ทรราชจอมกะล่อนไปเสียแล้ว นั่นคือผลของความสัมพันธ์แนวตั้ง ถ้าพิจารณาดูให้ดี ใช่หรือไม่ที่ความสำเร็จทั้งหลายทั้งปวงของศิลปะไทยขึ้นอยู่กับสัมพันธภาพแนวนอน อันเป็นแก่นแห่งความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันของประชาคมศิลปะ

สุนทรียศาสตร์แห่งความไม่ต่อเนื่อง

แนวความคิดที่ว่าด้วย **"สุนทรียศาสตร์แห่งความไม่ต่อเนื่อง"** นั้น เกิดขึ้นจากการพินิจละครแบบประเพณีของไทย และขยายวงไปสู่การพิจารณาละครตะวันตกในบางรูปแบบ เช่น ละครเพลงที่เรียกว่า"musical" ผู้เขียนได้ให้อรรถาธิบายเกี่ยวกับทฤษฎีนี้ไว้แล้วในบทความภาษาไทยชื่อ "ละครเพลงสมัยใหม่: จุดบรรจบระหว่างประเพณีไทยกับตะวันตก" (2532) [9] และในบทความภาษา

---

[8] เพลง "เป็นไปไม่ได้" โดย พยงค์ มุกดา (เนื้อร้อง - ทำนอง) ในรายงานการวิจัยเรื่อง **กวีนิพนธ์ในฐานะพลังทางปัญญาของสังคมร่วมสมัย : ประสบการณ์จากวรรณคดีไทย อังกฤษ อเมริกัน ฝรั่งเศส และเยอรมัน : บทวิเคราะห์และสรรนิพนธ์ กวีนิพนธ์ไทย**.หน้า 319-321

[9] เจตนา นาควัชระ. **เพื่อความอยู่รอดของมนุษยศาสตร์: รวมบทความทางวิชาการ (2525-2532)**. กรุงเทพฯ. สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ,2532 หน้า 509-543.

อังกฤษชื่อ " An Aesthetics of Discontinuity: Contemporary Thai Drama and Its Western Connection" (1994) [10] แนวคิดดังกล่าวได้รับการตอบรับเป็นอย่างดีจากนักวิชาการชาวตะวันตก อาทิ Reinhold Grimm และ Eberhard Lämmert [11] เกี่ยวกับเรื่องนี้ผู้เขียนไม่ได้มองความหมายของคำว่า "ไม่ต่อเนื่อง" ไปในเชิงลบ "ในทางตรงกันข้าม การสร้างงานที่ต้องปรับเปลี่ยนวิธีการแสดงออกอยู่ตลอดเวลานั้น เรียกร้องความสามารถในการแต่งบทและในการแสดงในระดับที่สูงมาก การสลับสับเปลี่ยนรูปแบบการแสดงในลักษณะของ ร้อง –รำ- เจรจา และการปรับเปลี่ยนอารมณ์ไปในแนวทางต่าง ๆ อยู่ตลอดเวลาไม่ใช่สิ่งที่ทำได้ง่าย เพราะถ้าฝีมือไม่ถึง การแสดงก็จะออกมาคล้ายเรือที่ไม่มีหางเสือ และสุนทรียศาสตร์แห่งความไม่ต่อเนื่องก็จะกลายเป็นแค่การไร้ระเบียบแบบแผนไป" [12]

ขนบที่กล่าวถึงนี้มีหลักการอันมีนัยเชิงทฤษฎีที่น่าสนใจยิ่ง นั่นก็คือ การตอกย้ำความสำนึกว่าการแสดงเป็นมายา เป็นการที่ผู้แสดงและผู้ชมตกลงกรอบกติการ่วมกันไว้แต่เริ่มแรกว่าเป็น**การเล่น** ดังนั้นกลวิธีการแสดงจึงจำต้องมีการสร้างมายาและทำลายมายาด้วยการปลุกให้ตื่นอยู่ตลอดเวลา ถ้าจะกล่าวเป็นภาษาพูดของยุคใหม่ ก็คือ สุนทรียศาสตร์ที่ว่านี้เป็นตัวกำกับมิให้ผู้ชม "อิน" กับการแสดงแบบถอนตัวไม่ขึ้น ถ้าเราสำนึกในศักยภาพของสุนทรียศาสตร์ที่แฝงอยู่ในชีวิตไทยเช่นนี้ เราก็น่าจะสร้างทฤษฎีที่อธิบายปรากฏการณ์ในชีวิตไทยในรูปแบบต่าง ๆ ได้ ที่เรากล่าวกันว่า ในวงการเมือง "ไม่มีมิตรแท้และไม่มีศัตรูถาวร" นั้น เป็นเพราะผู้ที่อยู่ในวงการกำลังแสดงบทบางอย่างไปตามกติกาของ "การแสดง" ประเภทหนึ่งใช่หรือไม่ แต่เป็นการ "เล่น" จนเลยเถิดไปโดยไม่คิดถึงประโยชน์ของบ้านเมือง ในบางครั้งเราอาจจะได้บทเรียนที่สำคัญจากการได้สัมผัสกับแนวคิดของต่างประเทศด้วยก็ได้ เช่น การนำทฤษฎีสุนทรียศาสตร์แห่งความไม่ต่อเนื่องไปทาบกับทฤษฎีเรื่อง**การทำให้แปลก** (เรียกเป็นภาษาเยอรมันว่า "Verfremdung" และเป็นภาษาอังกฤษว่า "alienation") ของกวีและนักคิดชาวเยอรมัน คือ แบร์ทอลท์ เบรคชท์ (Bertolt Brecht: 1898-1956) โดยที่เบรคชท์คิดว่าความไม่ต่อเนื่องในการแสดงนั้น ถ้ากำกับได้อย่างมีศิลปะก็จะเป็นประโยชน์ต่อการสร้างละครแห่ง

---

[10] Chetana Nagavajara: Comparative Literature from a Thai Perspective, Bangkok: Chulalongkorn University Press 1996, pp. 237-246.

[11] Reinhold Grimm: "What Is a Good Dramatic Text? A German's Answer to a Thai's Question." In: R.G.: Versuche zur europäischen Literatur, Bern: Peter Lang, 1994, p. 383; Eberhard Lämmert: "Die Tradition der Geisteswissenschaften und ihre Bedeutung für die Zukunft der Universität", In: Info DaF, Nr. 6, 26. Jahrgang, Dezember 1999, p. 554; Eberhard Lämmert: "Chetana Nagavajara: Mediator between Cultures", In: Silpakorn University International Journal, Vol. 1 No. 1, January - June 2000, pp. 22-60.

[12] เจตนา นาควัชระ. **เพื่อความอยู่รอดของมนุษยศาสตร์: รวมบทความทางวิชาการ (2525-2532)**. กรุงเทพฯ. สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ,2532 หน้า 509-543.

ความคิด เพื่อที่จะปลุกให้ผู้ดูผู้ชมตื่นตัวกับปัญหาทางสังคมและการเมืองได้เป็นอย่างดี โดยที่ผู้เขียนและผู้แสดงละคร "ให้การบ้าน" กับคนดูไปคิดต่อ ทำต่อ นอกเวทีละครในสังคมจริง สุนทรียศาสตร์แห่งความไม่ต่อเนื่อง จึงกลายเป็นทฤษฎีที่มีนัยในด้านการศึกษาขึ้นมาได้ในแง่ของการปลุกความตื่นตัวทางปัญญาและวิจารณญาณ ดังที่เบรคชท์ได้พยายามจะทำและดังที่นักการละครของไทยบางคนได้นำไปใช้แล้ว แม้ว่าจะมิได้ใช้ชื่อว่า สุนทรียศาสตร์แห่งความไม่ต่อเนื่องก็ตาม[13]

สุนทรียศาสตร์แห่งการสงวนอารมณ์

ผู้เขียนได้ให้อรรถาธิบายเกี่ยวกับเรื่อง**สุนทรียศาสตร์แห่งการสงวนอารมณ์**ไว้แล้วโดยพิสดารในบทความเรื่อง "ข้อสังเกตว่าด้วยแนวคิดและวิธีคิดของคนไทยจากหลักฐานทางวรรณคดี" (2539) ที่กล่าวมาแล้วข้างต้น ในที่นี้จะขอกล่าวซ้ำแต่เพียงสังเขป ตัวอย่างที่ใช้มาจาก**พระราชนิพนธ์เรื่องอิเหนา** จากตอนที่จรกาส่งช่างไปวาดภาพพระธิดาของราชธานีอื่นๆที่จัดว่ามีสิริโฉมเป็นเลิศ และช่างเขียนที่เดินทางไปเมืองดาหาต้องใช้เวลาข่มอารมณ์ตัวเองอยู่นานจึงจะสามารถวาดรูปบุษบาได้ โดยที่ผู้เขียนตีความว่า *ทฤษฎีแอบแฝง*ที่เกี่ยวกับการสร้างสรรค์นั้นเป็นไปในแนวของสุนทรียศาสตร์แห่งการสงวนอารมณ์ นั่นก็คือ ถ้าตัวผู้สร้างตกอยู่ในห้วงของอารมณ์อันรุนแรงจะไม่สามารถสร้างงานได้ ในแง่ของ**ผู้รับ**ก็เช่นกัน ภาพของนางบุษบาสองภาพที่ตกไปอยู่ในมือของจรกาและวิหยาสะกำนั้นก็สร้างความปั่นป่วนให้แก่เจ้านายทั้งสององค์เป็นอันมาก โดยที่จรกานั้นถึงกับเป็นลมสลบไป ในขณะที่วิหยาสะกำฟุบลงไปบนหลังม้า (ซึ่งผู้เขียนก็ตีความเสริมไปอีกว่า วิหยาสะกำเป็นพระรองหมายเลขหนึ่ง จึงมีสิทธิ์ที่จะสลบบนหลังม้า ในขณะที่จรกาจำต้องรับบทเป็นผู้ร้ายหรืออย่างดีที่สุดก็เป็นพระรองหมายเลขสอง จึงไม่ได้รับโอกาสที่จะเป็นลมสลบอย่างสง่างาม) สำหรับอิเหนานั้นเมื่อเป็นพระเอกก็ได้พบกับบุษบาตัวจริง และความงามของเธอก็สร้างความปั่นป่วนทางอารมณ์ให้แก่อิเหนาได้เช่นกัน อิเหนาเพ้อไปจนถึงหลงจูบสียะตราโดยสำคัญผิดว่าเป็นบุษบา แต่พระเอกย่อมจะต้องได้สิทธิ์เหนือคนอื่น นั่นก็คือ เพ้อออกมาเป็นบทกวี ("ภูมีหลงขับขึ้นฉับพลัน") สุนทรียศาสตร์ของเราแยบยลและละเมียดยิ่งนัก เพราะอิเหนานั้นถึงจะเพ้อแต่ก็เพ้อออกมาเป็นงานศิลปะ อันเป็นกิจของ**ผู้สร้าง** ถึงอารมณ์จะปั่นป่วนในแง่ของ**ผู้รับ** แต่เชื้อไฟแห่งการสร้างสรรค์ยังหลงเหลืออยู่ คือ ถึงแม้จะเพ้อแต่ก็ยังสร้างได้ ในขณะที่วิหยาสะกำและจรกาเป็นได้แต่เพียง**ผู้รับ** คือไปไม่ถึงความเป็น**ผู้สร้าง** สังคมนี้บ้านเมืองนี้คงจะยกย่อง**ผู้สร้าง**ไว้สูงมาก และในประชาคมศิลปะที่กล่าวมาแล้วข้างต้น สมาชิกส่วนใหญ่มีความสามารถที่จะเป็นได้ทั้ง**ผู้สร้าง**และ**ผู้รับ** ความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นในยุคปัจจุบันเมื่อคนจำนวนมากมองข้ามความสำคัญของการสร้างสรรค์ (แม้จะเป็น

[13] เจตนา นาควัชระ. "คือผู้อภิวัฒน์ : ทางอันแจ่มใสของละครเวทีไทย" (พิมพ์ครั้งที่ 2) **ทางอันไม่รู้จบของวัฒนธรรมแห่งการวิจารณ์**. กรุงเทพฯ : เทียนวรรณ. 2530. หน้า 134-145. ดวงมน จิตร์จำนงค์ (บรรณาธิการ)

การสร้างสรรค์ของ "ผู้รักสมัครเล่น" ก็ตาม) และหันไปบริโภคผลผลิตของผู้อื่นด้วยความมักง่าย ในยุคของเทคโนโลยีและสื่ออันหลากหลาย เอื้อให้ลัทธิบริโภคนิยมเข้ามาครอบงำคนเป็นจำนวนมากได้และทำลายความสามารถในการสร้างสรรค์ไปมากแล้ว สำหรับผู้รับที่ไม่รู้จักสงวนอารมณ์นั้น เราเห็นได้อยู่ทุกวี่ทุกวัน ตามการแสดง"คอนเสิร์ต"ต่างๆ ซึ่งผู้เมาอารมณ์และเบาปัญญาเหล่านี้อาจจะต้องถูกจัดอยู่ในระดับสี่ คือ ต่ำกว่าจรกาผู้ไม่มีหลังม้ารองรับเสียด้วยซ้ำ เพราะทำได้แต่เพียงกรีดร้องและขาดความอ่อนไหวทางความรู้สึกอันลึกซึ้งพอที่จะล้มฟุบสลบไปเสียด้วยซ้ำ

สำหรับในส่วนที่เกี่ยวกับวรรณศิลป์นั้นเป็นที่น่าสังเกตได้ว่า วรรณคดีไทยไม่เปิดพื้นที่ให้กับกวีนิพนธ์ที่แสดงออกซึ่งอารมณ์ความรู้สึกส่วนตนดังเช่น lyric poetry ของตะวันตก ทั้งนี้มิได้หมายความว่าความรู้สึกส่วนตนเป็นสิ่งที่นำมาสร้างวรรณศิลป์ไม่ได้ หรือไม่ควรนำมาสร้าง เป็นแต่เพียงว่าเรามิได้ให้โอกาสต่อการแสดงออกทางวรรณศิลป์ในลักษณะเช่นนี้ในรูปของประเภทวรรณคดีอันเป็นเอกเทศ แต่อารมณ์ความรู้สึกส่วนตนแสดงออกมาได้อย่างลึกซึ้งและกินใจในรูปของงานที่*ฝาก*หรือ*แฝง*ไว้กับวรรณคดีประเภทอื่นๆ เช่น เรื่องเล่าร้อยกรอง หรือละคร และโดยเฉพาะอย่างยิ่งในรูปของนิราศ ผู้เชี่ยวชาญวรรณคดีตะวันตกอาจมองว่า การทำเช่นนี้เป็นการแสดงออกถึงการขาดความมั่นใจในตนเองของกวีไทย แต่ความจริงคงจะมิได้เป็นเช่นนั้น เป็นแต่เพียงว่า กวีเดินตามสุนทรียศาสตร์แห่งการสงวนอารมณ์ นั่นก็คือ ไม่พร้อมที่จะแสดงอัตตาอย่างเต็มที่หรือเต็มรูป และเพียงแต่ขอแฝงตัวเข้าไปในงานวรรณศิลป์ลักษณะอื่นเท่านั้น ในกรอบของวัฒนธรรมไทย การเดินไปสู่จุดหมายปลายทางมิจำเป็นจะต้องเป็นการเดินนำหรือเดินตรง แต่อาจจะเดินอ้อมหรือเดินตามก็ได้ ดังเช่นในกรณีของดนตรีไทยที่จะกล่าวต่อไป

วัฒนธรรมระนาดทุ้ม

ในกรณีนี้ก็เช่นกัน ผู้เขียนได้อภิปรายถึงมโนทัศน์เรื่องวัฒนธรรมระนาดทุ้มไปแล้วหลายครั้ง รวมทั้งการเผยแพร่ความคิดไปสู่วงการนานาชาติ ในรูปของบทความภาษาเยอรมันชื่อ "Wechselseitige Erhellung der Künste in der thailändischen Kultur" (1992)[14] ซึ่งก็ได้รับการตอบสนองเป็นอย่างดีจากนักวิชาการชาวตะวันตกบางท่าน[15] ผู้รู้ได้ตั้งข้อสังเกตไว้ว่า นับเป็นโชคดีที่ผู้เขียนได้วิเคราะห์เรื่องดังกล่าวไว้ทันเวลาพอดี เพราะระบบที่ระนาดทุ้มแสดงความเป็นเอกนั้นกำลังค่อยๆสูญไปแล้ว พร้อมกับการจากไปของครูระนาดระดับแนวหน้าทั้งหลาย โดยที่ในปัจจุบันระนาด

---

[14] Chetana Nagavajara. Wechselseitige Erhellung der Kulturen. Chiangmai: Silkworm Books, 1999. pp. 72-73.

[15] ดู: บทความของ Eberhard Lämmert เรื่อง "Die Tradition der Geisteswissenschaften und ihre Bedeutung für die Zukunft der Universität" ใน: Info DaF Nr. 6, 26. Jahrgang, Dezember 1999, p. 554.

ทุ้มกำลังจะเดินตามระนาดเอก ประเด็นมีอยู่ว่า ในวงดนตรีไทยนั้นแต่เดิมมาทางของระนาดทุ้มเป็นทางของผู้เล่นที่ดูประหนึ่งจะทำตัวเป็นมือรอง คือให้ทำนองหลักไปกับระนาดเอกเสีย โดยที่ระนาดเอกก็มักจะมีโอกาสที่จะแสดงฝีไม้ลายมืออย่างเต็มที่ ในขณะที่ระนาดทุ้มหลบตัวออกไปอยู่เบื้องหลัง เล่นลูกล้อลูกขัด บางครั้งทำตัวราวกับเป็นจำอวดประจำวง แต่โดยขนบดั้งเดิมแล้ว ระนาดทุ้มเป็นทั้งหัวหน้าวง (concertmaster) และวาทยกร (conductor) ไปพร้อมกัน โดยที่ครูเจ้าสำนักมักจะคุมวงจากระนาดทุ้มรางนี้ ระบบของไทยอาจชวนให้ผู้ที่จัดเจนในระบบตะวันตกหรือชอบที่จะเดินตามระบบตะวันตกอธิบายปรากฏการณ์ของไทยด้วยแบบแผนตะวันตก เพราะในวงดนตรีของตะวันตกนั้น ไวโอลินแนวหนึ่งเป็นที่รวมของนักไวโอลินฝีมือดี (โดยที่หัวหน้าวงถูกกำหนดให้นำวงด้วยไวโอลินแนวหนึ่ง) ในขณะที่ไวโอลินแนวสองจะเป็นที่รวมของผู้ที่มีฝีมือรองลงมา จนเกิดสำนวนภาษาอังกฤษว่า "to play second fiddle" ซึ่งแปลว่า "มือรองบ่อน" ถ้าแปลเช่นนั้นกับระนาดก็จะเป็นความผิดพลาดอย่างมหันต์ เพราะเรามิได้คิดเช่นนั้นเลยตามแบบแผนของวัฒนธรรมไทย เราอาจจะนำปรากฏการณ์เรื่องระนาดทุ้มไปใช้ในการวิเคราะห์พฤติกรรมในสังคมไทย รวมทั้งแบบแผนประเพณีทางศิลปะได้อีกในหลายสถาน กล่าวโดยสรุป วัฒนธรรมระนาดทุ้มกับสุนทรียศาสตร์แห่งการสงวนอารมณ์ก็คงจะถือกำเนิดมาจากแหล่งเดียวกัน ความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นในรอบไม่กี่ทศวรรษที่ผ่านมาที่สังคมส่วนหนึ่งของเราถูกครอบด้วยการโฆษณา (ชวนเชื่อ) อันมีเทคโนโลยีเป็นตัวสนอง โดยใช้ความพริ้งเพริศเลิศหรูของระบบประชาสัมพันธ์สมัยใหม่ (PR) เข้ามาเสริม ดูจะเป็นการสร้างความเด่นดังในระดับบุคคล ซึ่งในบางครั้งก็เป็นการ "สร้างภาพ" เสียมากกว่า โดยเฉพาะในแวดวงบันเทิง เราคงจะต้องระแวดระวังมิให้ระนาดทุ้มสูญเสียเอกลักษณ์และวิ่งไล่ตามระนาดเอกไป เพราะระนาดเอกกำมะลอจำนวนมาก อาจจะเป็นระนาดเอกประเภท "ลิปซิง" ก็ได้

ลักษณะแนวเดียวและลักษณะหลากแนว

ผู้ที่ไม่คุ้นเคยกับดนตรีไทย โดยเฉพาะอย่างยิ่งชาวตะวันตกที่คุ้นชินกับการประสานเสียงมาตั้งแต่ไหนแต่ไร ตั้งแต่การร้องเพลงสวดในโบสถ์ไปจนถึงซิมโฟนีระดับที่ซับซ้อนในปลายศตวรรษที่ 19 และต้นศตวรรษที่ 20 เมื่อได้สัมผัสกับดนตรีไทยมักจะอดคิดไม่ได้ว่านี่คือดนตรีไร้ระเบียบ คือ ต่างคนต่างเล่น ขาดเอกภาพ เมื่อวงดนตรีมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒไปแสดงที่ลอนดอน ในทศวรรษ 1970 นักวิจารณ์แนวหน้าของอังกฤษชื่อ Hans Keller ให้คำพิพากษาโทษประหารแก่ดนตรีไทยโดยไม่ลังเลแต่ประการใดว่า "This is not music. It's pre-music."[16] นั่นหมายความว่าเป็นดนตรีของคนป่า ก่อน

---

[16] Donald Mitchell: Cradles of the New: Writing on Music. 1955-1991. London: Faber and Faber, 1995, p.268.

ที่ดนตรีในสังคมอารยะจะปรับตัวขึ้นมาแทนที่ ความจริงมีอยู่ว่าวงดนตรีไทยเป็นประดุจที่รวมของนักแสดงเดี่ยว (soloists) ที่ยังไม่ยอมทิ้งเอกลักษณ์ของตน แต่ในขณะเดียวกันก็ยึดกรอบกติกาและแนวหลักร่วมกัน และภายในกรอบกติกานั้น ต่างคนก็สามารถใช้เสรีภาพของตน (รวมทั้งเสรีภาพในการด้น) การประสมวงของดนตรีไทยจึงเรียกได้ว่า **มีลักษณะหลากแนว** (plurilinearity) ถ้าเราจะนำ*จิตรกรรม*แบบประเพณีมาพิจารณาบ้างก็จะพบว่า จิตรกรรมฝาผนังของไทยเล่าเรื่องในลักษณะที่*หลากแนว*อีกเช่นกัน จิตรกรรมสามารถเล่าเรื่องในบางลักษณะที่วรรณศิลป์ทำไม่ได้ นั่นก็คือ เล่าถึงเหตุการณ์อันหลากหลายที่เกิดขึ้นพร้อมกันหรือซ้อนกัน จะสังเกตได้ว่า ในเรื่องของบุคคลที่ปรากฏอยู่ในจิตรกรรมฝาผนังนั้น อาจจะมองรวมได้ว่ามี 3 แนว แนวบนเป็นภาพของเทพที่เหาะเหินเดินอากาศได้ แนวกลางมักเป็นภาพของมนุษย์ผู้มีศักดิ์ในสังคม อาจเป็นท้าวพระยามหากษัตริย์ หรือขุนนาง หรือไม่ก็เป็นภาพการสู้รบระหว่างมนุษย์กับอสูร ส่วนแนวล่างมักเป็นภาพชีวิตของคนธรรมดาสามัญ ในบางครั้งก็เป็นโอกาสให้ช่างเขียนได้แสดงอารมณ์ขันแทรกเข้ามาในงานจิตรกรรม ซึ่งโดยองค์รวมเป็นเรื่องสำคัญ เช่น ชาดก พุทธประวัติ หรือธรรมาธรรมะสงคราม เช่น รามเกียรติ์ ภาพตลกขบขันเหล่านี้บางครั้งก็รวมถึงการเล่นพิเรนและวิตถารต่างๆด้วย แนวดำเนินเรื่อง 3 แนวนี้ บางครั้งก็มีความสัมพันธ์กัน บางครั้งก็เกี่ยวโยงกันอย่างหลวมๆ แต่ก็แสดงให้เห็นถึงศักยภาพของทัศนศิลป์ที่จะเล่าเรื่องได้ใกล้ความเป็นจริงกว่าวรรณศิลป์

ปัญหาของ*วรรณศิลป์*เป็นปัญหาเฉพาะ เพราะต้องเล่าเรื่องไปในกระแสของเวลา จึงถูกกำกับไปโดยปริยายให้ดำเนินเรื่องไปในแนวเดียว (monolinearity) ในบางครั้งกวีและนักเขียนอาจจะรู้สึกอึดอัดต่อข้อจำกัดของวรรณศิลป์ที่ไม่อาจเล่าเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นพร้อมกันได้เช่นศิลปะแขนงอื่น นักเขียนตะวันตกเสนอความคิดเกี่ยวกับเรื่องการแหวกกรอบของกระแสแนวเดี่ยวนี้ ทั้งที่เป็นตัววรรณกรรมปฐมภูมิและทั้งที่เป็นความคิดเชิงทฤษฎีเอาไว้มาก[17] สำหรับกวีไทยเองนั้นมีวิธีการที่ซับซ้อนและแยบยล ซึ่งผู้เขียนเองมองไม่ออกเมื่อนำ**ขุนช้างขุนแผน** ตอน ประหารวันทอง มาวิเคราะห์ไว้ในหนังสือ**ทฤษฎีเบื้องต้นแห่งวรรณคดี** (2521) โดยคิดตามแบบแผนตะวันตก และมอง**ขุนช้างขุนแผน**ว่า "ขาดเอก*ภาพ*"[18] ความจริงมีอยู่ว่าเหตุการณ์ในตอนนั้นซับซ้อนวุ่นวาย และกวีก็เลือกที่จะแสดงให้เห็นว่าเหตุการณ์ทั้งหลายประดังกันเข้ามาจนยากที่จะเสนอออกมาเป็น**แนวเดียวได้** จึงมีการเล่าเรื่องแบบปรับเปลี่ยนอารมณ์อยู่ตลอดเวลา คือ มีทั้งอารมณ์โศก และอารมณ์ขันซ้อนกันไป ผู้เขียนได้กลับมาคิดใหม่และใคร่ที่จะเรียกวิธีการที่กวีใช้ว่าเป็น **ความกระอักกระอ่วนของตัวบท** คือ กวีพยายามจะดิ้นให้หลุดจากข้อจำกัดของลักษณะแนวเดี่ยว (monolinearity) ของการเล่าเรื่องด้วยวรรณศิลป์ แต่ถึงอย่างไรก็ตาม ทางออกยังมีอยู่สำหรับ**ขุนช้างขุนแผน** เพราะแต่งเอาไว้ขับเป็นเสภา

---

[17] เช่น Gustave Flaubert ในนวนิยาย Madame Bovary ตอนตลาดนัดกสิกรรม (Comices agricoles) และในจดหมายถึง Louise Colet ลงวันที่ 12 ตุลาคม 1853

[18] เจตนา นาควัชระ. **ทฤษฎีเบื้องต้นแห่งวรรณคดี**. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: ศยาม, 2542. หน้า 75-77.

คือเป็นวรรณศิลป์ที่ต้องพึ่ง*ศิลปะการแสดง* ยิ่งผู้ขับที่มีความจัดเจนเท่าไร การปรับเปลี่ยนอารมณ์อย่างรวดเร็วและซับซ้อนก็ยิ่งจะสร้างความหฤหรรษ์ให้แก่ผู้ฟังได้มากขึ้นเท่านั้น แม้จะไม่สามารถหลุดพ้นจากกรอบของศิลปะแนวเดียวได้ แต่ก็สามารถสร้างความรู้สึกได้ว่าเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นนั้นหลากหลายประดังกันมาจนตัวบทที่เขียนขึ้นมานั้นแทบจะรับไม่ได้อยู่แล้ว *ความกระอักกระอ่วนของตัวบท* จึงเป็นแนวทางหนึ่งที่ชี้ให้เห็นถึงการที่ศิลปะแนวเดียวโหยหาศักยภาพของศิลปะหลากแนว และก็คงจะมีตัวอย่างอื่นๆอีกที่เราอาจจะวิเคราะห์ได้ด้วยทฤษฎีที่ว่านี้

มากคำแต่ไม่มากเรื่อง

ผู้ที่มีประสบการณ์ในการแปลงานภาษาตะวันตกเป็นภาษาไทยย่อมสังเกตได้ว่า โดยทั่วไปเราจะต้องใช้คำไทยมากกว่าต้นฉบับตะวันตก จะเห็นได้ว่าการแปลบทภาพยนตร์บางตอนถึงจะทำอย่างไรก็ทำไม่ได้ดีนัก เพราะต้องตัดคำให้เข้ากับการพูดของตัวละครในภาพยนตร์ โดยเฉพาะถ้าต้นเรื่องใช้ภาษาวรรณศิลป์ที่มิใช่การสนทนาในชีวิตประจำวัน คงจะปฏิเสธไม่ได้ว่า วัฒนธรรมมุขปาฐะอันเป็นรากฐานของการสื่อความด้วยภาษาขึ้นอยู่กับการด้นเสียเป็นส่วนใหญ่ การด้นต้องใช้คำมาก บางครั้งใช้คำเกินความเพื่อจะหาความที่เป็นแก่นของสาร ไม่มีเวลาที่จะตัดทอนให้กระชับ เพราะต้องใช้ปฏิภาณเฉียบพลัน วรรณศิลป์ของเราจึงเป็นศิลปะของคนพูดมาก บางครั้งก็ต้องยอมให้กลอนพาไป ถ้ายังไม่เข้าใจข้อจำกัดของเราเอง ก็คงจะต้องหยิบยืมรูปแบบของต่างชาติมาทดลองบ้าง เช่น ลองด้น*ไฮกุ*ของญี่ปุ่นดูบ้าง แล้วจะสำนึกได้ว่าลักษณะของภาษาไทยเป็นอย่างไร เมื่อมากคำก็เกิดอันตรายที่จะมากความ คือ พูดมาก พูดเพ้อเจ้อ พูดสับสน พูดเกินความที่ต้องการจะสื่อ บรรพบุรุษไทยจึงจำเป็นต้องขีดวงให้แก่ตนเอง เพื่อไม่ให้มากเรื่องก็จำต้องกำหนดกติกา เพลงพื้นบ้านเป็นตัวอย่างที่ดีของการตีกรอบให้คนพูดมากต้องสร้างระเบียบวินัยให้แก่ตนเองบ้าง ในขั้นแรกต้องด้นตามฉันทลักษณ์ ในขั้นต่อไปเป็นการกำหนดให้ทำสงครามวรรณศิลป์ที่เป็นการตอบโต้กันเพื่อเอาชนะกันด้วยปัญญาและปฏิภาณ คำที่ไม่สนองความจึงเป็นเพียงแค่ไม้ประดับ วัฒนธรรมการสื่อสารของไทยจำต้องตั้งอยู่บนรากฐาน**วัฒนธรรมทวิวัจน์** (dialogic culture) มิใช่การที่คน ๆ เดียว ใช้สื่อหรือกลเม็ดของ PR พูดกล่อมคนจำนวนแสนจำนวนล้าน ผ่านสื่อสมัยใหม่ให้เชื่อตาม วัฒนธรรมดั้งเดิมของเราเป็นวัฒนธรรมของการแลกเปลี่ยนและตอบโต้ด้วยรูปแบบ**มนุษย์สัมผัสมนุษย์** ในกรอบเช่นนี้ คนพูดมากก็จำต้องกำกับให้ตัวเองพูดให้ตรงความ พูดให้คม พูดให้ชัด พูดให้ชนะใจคนฟัง และพูดข่มคู่ต่อสู้ให้ได้ด้วยความเฉียบแหลมของปัญญา ในขั้นที่สาม ประชาคมที่สนับสนุนวัฒนธรรมทวิวัจน์ที่ว่านี้ ย่อมเข้าใจดีว่า อะไรคือชีวิตจริง อะไรคือการเล่น พ่อเพลงแม่เพลงคณะเดียวกัน (หรือบางครั้งเป็นสามีภรรยากัน) เมื่อขึ้นเวทีก็ต้องเล่นบทเป็นปฏิปักษ์ต่อกัน โดยมุ่งจะเชือดเฉือนกันในเกมแห่งปัญญา การเล่นจึงเป็นห้องทดลองปัญญามนุษย์ เป็นที่เตรียมความพร้อมไว้เพื่อจะออกไปเผชิญโลกแห่งความเป็นจริง

วัฒนธรรมที่ขึ้นอยู่กับการด้นจึงเป็นวัฒนธรรมที่เน้นการสร้างใหม่ สิ่งที่ได้กล่าวไปแล้ว พูดไปแล้ว ย่อมผ่านไป ไม่จำเป็นต้องเรียกคืน นั่นคือการแสดงความมั่นใจในพลังทางปัญญาที่จะเอื้อให้เกิดการสร้างใหม่ได้อย่างไม่มีที่สิ้นสุด แต่บรรพบุรุษก็มิได้โง่เขลาเบาปัญญาถึงขั้นที่จะปฏิเสธการเก็บรักษาสิ่งที่ทรงคุณค่า วัฒนธรรมลายลักษณ์จึงเป็นแหล่งหลอมรวมสิ่งซึ่งพึงจดจำ และสิ่งที่ทรงคุณค่าซึ่งน่าจะกระตุ้นให้เกิดการสร้างใหม่ที่ทรงคุณค่าเทียบเทียมกัน เมื่อมุขปาฐะหลอมรวมเข้ากับลายลักษณ์จึงเกิดพลวัตที่เข้มแข็ง แม้พม่าเผาเมืองไปแล้ว เผาวรรณกรรมที่เขียนไว้เป็นลายลักษณ์ไปแล้วเกือบหมดสิ้น ก็ยังจำได้ แต่งต่อได้ สร้างใหม่ได้ *ความสามารถในการสร้างใหม่กับความสามารถในการจดจำจึงเป็นสิ่งที่เอื้อต่อกัน* เรากำลังจะนำเอาความเข้าใจผิดบางประการมาเป็นหลักการของการศึกษาแผนใหม่ โดยที่เหมาเอาว่า การจดจำก็คือการท่องจำอันเป็นกิจของคนโง่ ความรู้และความหฤหรรษ์ที่ได้จากวรรณคดีไทยสูญสลายไปมากเพราะการเลิกให้ท่องอาขยาน ซึ่งในหลายๆกรณี ก็ท่องแต่*คำ*โดยไม่รู้*ความ* ปัญหาจึงมิได้อยู่ที่ว่า การท่องจำมีประโยชน์หรือไร้ประโยชน์ แต่ปัญหาอยู่ที่ว่า การปฏิเสธความสามารถในการจำเป็นเรื่องของความโง่เขลาเบาปัญญา หรืออีกแง่หนึ่ง การจำโดยไม่คิดต่อ ก็เป็นกิจของคนโง่เช่นกัน แต่เหตุใดเล่าจะปฏิเสธศักยภาพของความทรงจำ ถ้าเราสามารถคิดต่อได้ นำสิ่งที่จดจำไว้มาเป็นแรงกระตุ้นให้สร้างใหม่ มรดกไทยที่เน้นทั้งความจำและความสามารถในการด้นและสร้างใหม่ จึงเป็นมรดกทางปัญญาที่เรามิควรละเลยหรือมองข้าม สรุปว่า ถึงมากคำแต่ก็ไม่มากเรื่อง เพราะรู้เรื่อง และสร้างเรื่องใหม่ได้เสมอ

บทสรุป

แนวความคิดเชิง*ทฤษฎีจากแผ่นดินแม่*ที่ได้เสนอมาข้างต้น เป็นผลมาจากการย้อนกลับไปพินิจชีวิตและศิลปะไทยแบบประเพณีเสียเป็นส่วนใหญ่ จึงอาจมีผู้สงสัยว่าทฤษฎีต่างๆเหล่านี้จะสามารถอธิบายสภาพความเป็นไปและปรากฏการณ์ทางศิลปะของยุคใหม่ได้มากน้อยเพียงใด ประเด็นนี้คงจะต้องมีการทดสอบต่อไป แต่แนวคิดบางประการ เช่น*สุนทรียศาสตร์แห่งความไม่ต่อเนื่อง* ก็อาจนำมาใช้ในการวิเคราะห์สิ่งบันเทิงสมัยใหม่ได้เช่นกัน อาทิ ละครโทรทัศน์ที่ดูจะไม่มีเอกภาพมากนัก ขาดตอนเป็นช่วงๆ ซ้ำยังถูกคั่นรายการด้วยโฆษณา แต่มหาชนผู้รับชมก็ยังสามารถรับความบันเทิงได้โดยไม่รู้สึกว่าถูกรบกวนแต่ประการใด การวิเคราะห์ในแนวลึกอาจจะให้คำตอบที่ชัดเจนกว่าสมมติฐานที่ผู้เขียนเสนอไว้แต่เพียงสังเขปในที่นี้ สิ่งที่ปฏิเสธไม่ได้ก็คือ แนวคิดทฤษฎีจากแผ่นดินแม่อาจจะใช้วิเคราะห์ความแตกต่างของวัฒนธรรมร่วมสมัยได้ดีกว่าลักษณะที่พ้องกันกับขนบประเพณีดั้งเดิม นอกจากนี้ก็คงจะเป็นการยากที่จะนำทฤษฎีเหล่านี้ไปพัฒนาให้เป็นเครื่องมือในการประเมินคุณค่า เพราะคงจะมีการโต้แย้งได้ว่า การเกาะยึดกับตัวอย่างจากอดีตจะช่วยให้เกิดความเข้าใจต่อปรากฏการณ์ลักษณะสมัยใหม่ได้มากน้อยเพียงใด กรณีของ*วัฒนธรรมระนาดทุ้ม*อาจจะเป็นตัวอย่างที่ชี้ให้เห็นข้อแตกต่างและความเปลี่ยนแปลง ถ้าสังคมไทยยุคใหม่เปลี่ยนแปลงไป

จากรากฐานความคิดดั้งเดิมถึงขั้นที่มองไม่เห็นความล้ำลึกของวัฒนธรรมระนาดทุ้มแล้วละก็ เราจะประณามคนรุ่นใหม่ว่าหลงทางเพราะ"รากขาด"ได้อย่างเต็มปากกระนั้นหรือ จริงอยู่การประเมินคุณค่าเป็นสิ่งที่เลี่ยงได้ยาก แต่การให้เหตุผลสนับสนุนการประเมินคุณค่าเหล่านั้นเป็นสิ่งที่จำเป็นอย่างยิ่ง แนวคิดเชิงทฤษฎีเป็นสิ่งที่อธิบายได้ด้วยเหตุผล แต่คำถามที่มักจะเกิดขึ้นก็คือ ทั้งแนวคิดและทั้งเหตุผลนี้ให้ผูกติดอยู่กับยุคสมัยและถิ่นที่หรือไม่เพียงใด ประเด็นเช่นนี้เป็นสิ่งที่ยังจะต้องอภิปรายโต้เถียงกันต่อไป

สิ่งที่พอจะสังเกตเห็นได้ไม่ยากนักก็คือ แนวคิดและทฤษฎีจากแผ่นดินแม่ในลักษณะต่างๆที่ได้แจกแจงมาข้างต้นนั้นมีความเชื่อมโยงต่อกัน ผู้เขียนพยายามจะเลี่ยงมโนทัศน์ที่ว่าด้วยเอกภาพ เพราะอาจจะทำให้เกิดความเข้าใจผิดได้ว่าวัฒนธรรมทางศิลปะของเราขาดความหลากหลายและปราศจากพหุลักษณ์ จึงขอบที่จะใช้คำว่าความเชื่อมโยงและความสัมพันธ์มากกว่าจะโดยบังเอิญหรือไม่ก็ตาม ลักษณะหลากแนวที่ได้กล่าวไว้ว่ามี 3 ระดับในจิตรกรรมฝาผนังของไทยนั้นก็ดูจะตรงกับระบบการวางลำดับชั้นของตัวละครที่กำกับด้วย*สุนทรียศาสตร์แห่งการสงวนอารมณ์*ในตัวละครทั้งสามในพระราชนิพนธ์อิเหนา คือ อิเหนา วิหยาสะกำ และจรกา นอกจากนั้น*สัมพันธภาพแนวนอน* ระหว่างสมาชิกของประชาคมศิลปะที่กล่าวมาแล้วก็ดูจะเป็นไปในทำนองเดียวกันกับความสัมพันธ์แนวนอนของหลักการที่ว่าด้วย *ศิลปะส่องทางแก่กัน*

ประเด็นที่จะต้องพิจารณาต่อไปก็คือทฤษฎีที่พัฒนาขึ้นมาจากแผ่นดินแม่จะสามารถนำไปใช้ในการอธิบายสภาพความเป็นไปในแผ่นดินอื่นได้หรือไม่ ผู้เขียนได้พยายามชี้ให้เห็นแล้วว่าเป็นสิ่งที่เป็นไปได้ ดังเช่นในกรณีของสุนทรียศาสตร์แห่งความไม่ต่อเนื่อง สุนทรียศาสตร์แห่งการสงวนอารมณ์ และลักษณะหลากแนวอันรวมไปถึง*ความกระอักกระอ่วนของตัวบท* แต่แนวคิดเชิงทฤษฎีบางกระแส เช่นในเรื่องของ*วัฒนธรรมระนาดทุ้ม*คงจะนำไปใช้ไม่ได้ในสังคมอื่นๆเสมอไป เพราะแค่สังคมไทยก็เบี่ยงเบนจากกระแสดังกล่าวไปมากแล้ว

การใช้ศิลปะเป็นตัวตั้งในการสร้างทฤษฎีอาจจะเป็นแนวทางที่มีความเสี่ยงน้อยกว่าการมองปรากฏการณ์ของวัฒนธรรมอย่างกว้างๆ เพราะงานศิลปะมีลักษณะที่เป็นรูปธรรม และในหลายๆกรณีมีความคงทนถาวรในแง่ที่ยังมีผู้ยอมรับและชื่นชม ข้ามยุคข้ามสมัย ข้ามถิ่นที่ได้ แต่ถึงกระนั้นก็ดี ทฤษฎีที่มาจากศิลปะอาจจะไม่จำเป็นจะต้องจำกัดวงอยู่ในรูปของทฤษฎีศิลปะ เพราะดังที่เห็นมาแล้วข้างต้น ทฤษฎีบางทฤษฎีอยู่ในฐานะที่จะอธิบายพฤติกรรมและปรากฏการณ์ทางวัฒนธรรมและสังคมได้ด้วย ทฤษฎีที่มาจากศิลปะจึงอาจจะเป็นประโยชน์ต่อการศึกษาในกรอบที่กว้างออกไปของ*วัฒนธรรมศึกษา*ได้ด้วย

การพินิจศิลปะไทยจนถึงขั้นที่สร้างทฤษฎีได้น่าจะเป็นทางที่ช่วยให้เราได้รู้จักตนเอง และยิ่งไปกว่านั้นอาจช่วยให้เราเข้าใจผู้อื่นและวัฒนธรรมอื่นได้ด้วย ในท้ายที่สุดการสร้างทฤษฎีอาจจะเป็นทางที่สร้างความเข้าใจระหว่างประชาชาติก็ได้ เป็นไปได้หรือไม่ว่า ไม่ว่าจะเริ่มต้นที่อัมพวาหรือสแตรทฟอร์ด-ออน-เอวอน ถ้ารู้จักตนเองจนถึงแก่นและสามารถมองให้ไกลไปจนถึงถิ่นอื่นแดนอื่น โอกาส

ที่เราจะเข้าใจกันน่าจะมีมากอยู่ ซึ่งก็จะเป็นการตอกย้ำคุณค่าแห่งความเป็นมนุษย์ อันเป็นสมบัติร่วมของมนุษยชาติ และเป็นจุดหมายปลายทางของ*มนุษยศาสตร์*[19]

---

[19] แนวคิดเรื่อง*ทฤษฎีจากแผ่นดินแม่*ในบทความนี้นั้น ผู้เขียนได้เคยนำเสนอเป็นการทดลองไปแล้ว 2 ครั้ง ครั้งแรกในการสัมมนาทางวิชาการเรื่อง "ทฤษฎีและวรรณคดีวิจารณ์ในฝรั่งเศส" วันที่ 19-22 กุมภาพันธ์ 2544 ใน ปาฐกถานำเป็นภาษาฝรั่งเศสชื่อ "A la recherche des théories indigènes" และครั้งที่สอง เป็นภาษาไทยในการบรรยายพิเศษเรื่อง "ทางไปสู่การสร้างทฤษฎีจากแผ่นดินแม่" เนื่องในการฉลองอายุครบ 72 ปี ของท่านผู้หญิงวรุณยุพา สนิทวงศ์ ที่จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย วันที่ 25 กุมภาพันธ์ 2544

ภาคผนวกที่ 2

การวิจารณ์ส่องทางให้แก่กัน *

เจตนา นาควัชระ

* เจตนา นาควัชระ. "การวิจารณ์ส่องทางให้แก่กัน".สายธารแห่งความคิด 2 สารนิพนธ์เชิดชูเกียรติทานผู้หญิงวรุณยุพา สนิทวงศ์ ณ อยุธยา เนื่องในวโรกาสอายุครบ 72 ปี . 2544; 287-316.

การวิจารณ์ส่องทางให้แก่กัน

เจตนา นาควัชระ

ไหว้ครู

บทความบทนี้ปรับปรุงและเรียบเรียงจาก"ปาฐกถาพิเศษเนื่องในงานสังสรรค์และรำลึกถึง ม.ล.บุญเหลือ เทพยสุวรรณ พ.ศ. ๒๕๔๓" ณ สยามสมาคมฯ ซึ่งผู้เขียนได้แสดงไว้เมื่อวันที่ ๙ มกราคม ๒๕๔๓ เพื่อเป็นการคารวะนักเขียน นักวิจารณ์และนักวิชาการ ผู้มีบทบาทอันสำคัญยิ่งต่อวงวรรณกรรมและวรรณกรรมศึกษาของไทย ผู้เขียนจึงใคร่ขออนุญาตเท้าความไปถึงงานด้านการวิจารณ์และด้านวรรณกรรมศึกษาของ ม.ล. บุญเหลือ เทพยสุวรรณ ไว้ ณ ที่นี้ด้วย และคงจะเลี่ยงไม่ได้ที่จะต้องกล่าวถึงการก่อตั้งคณะอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร ณ พระราชวังสนามจันทร์ ในปีพ.ศ. ๒๕๑๑ เพราะการที่ ม.ล. บุญเหลือ ได้รับมอบหมายให้เป็นผู้ยกร่างหลักสูตรอักษรศาสตร์ขึ้นใหม่ และรับหน้าที่เป็นคณบดีคนแรกนั้น เป็นแรงกระตุ้นให้ท่านได้จัดระบบความคิดของท่านและสร้างงานด้านวรรณกรรมวิจารณ์และวรรณกรรมศึกษาขึ้นมา ซึ่งผลงานดังกล่าวได้รับการยอมรับต่อเนื่องกันมาจนถึงทุกวันนี้ วงการวรรณกรรมของไทยได้รับประโยชน์มหาศาลจากงานวิจารณ์ที่สำคัญๆของท่าน อาทิ **หัวเลี้ยวแห่งวรรณคดีไทย** (๒๕๑๔) และ**วิเคราะห์รสวรรณคดีไทย** (๒๕๑๗) กล่าวได้ว่า งานดังกล่าวเป็นแหล่งหลอมรวมประสบการณ์อันยาวนานของท่าน อันรวมถึงโอกาสที่ท่านได้ทดลองสอนวรรณคดีวิจารณ์อย่างเป็นระบบ ณ พระราชวังสนามจันทร์แห่งนั้น นอกจากนี้สิ่งที่เรียกได้ว่าเป็นทั้งระบบและเป็นทั้งการบุกเบิกก็คือ การบรรจุการเรียนการสอน*ศิลปะแขนงต่าง ๆ*เข้าไว้ในหลักสูตรอักษรศาสตร์ฉบับแรก จริงอยู่เมื่อกรอบเป็นวิชาอักษรศาสตร์ วรรณกรรมจึงต้องเป็นตัวนำ แต่ในขณะเดียวกันนักศึกษาจำเป็นต้องเลือกเรียนวิชาศิลปะแขนงอื่นๆ อันได้แก่ นาฏศิลป์ไทย การละครสมัยใหม่ ทัศนศิลป์ และดนตรีไทยด้วย

การเรียนการสอนวิชาเหล่านี้ แต่เดิมมิได้ตั้งใจจะให้เข้มข้นถึงขั้นการสร้างศิลปิน แต่ผู้ก่อตั้งมหาวิทยาลัยศิลปากร ณ พระราชวังสนามจันทร์ มีความเป็น*ผู้รักสมัครเล่น*อยู่ในตัวโดยสมบูรณ์แล้ว จึงใคร่ที่จะปลูกฝังความรักและความชื่นชมที่มีต่อศิลปะหลากแขนงให้แก่นักศึกษาด้วย อันที่จริงทั้งอธิการบดีคือ ศาสตราจารย์ ม.ล. ปิ่น มาลากุล ผู้เป็นปราชญ์ทางการศึกษาชั้นนำของไทย และคณบดีคณะอักษรศาสตร์ คือ ม.ล. บุญเหลือ เทพยสุวรรณ มีความเชื่อว่าการศึกษาที่ไม่เป็นทางการ (ซึ่งในปัจจุบันรู้จักกันในนามของ "การศึกษาตามอัธยาศัย") จะเอื้อต่อการสร้างผู้รักสมัครเล่นมากกว่าการศึกษาที่เป็นทางการ แต่ด้วยข้อจำกัดในเรื่องของระเบียบการงบประมาณ จึงมีความจำเป็นจะต้องบรรจุวิชาศิลปะต่างๆ เหล่านั้นไว้ในหลักสูตรเพื่อความสะดวกในการเบิกจ่ายงบประมาณให้แก่อาจารย์พิเศษที่

มหาวิทยาลัยเชิญไปสอน ในส่วนที่เกี่ยวกับการสร้างผู้รักสมัครเล่นด้วยการศึกษาที่ไม่เป็นทางการนั้น มหาวิทยาลัยสร้างระบบ "วิทยาลัย" ขึ้นมา (ตามแบบแผนของมหาวิทยาลัยกินนอนในประเทศอังกฤษ เช่น ออกฟอร์ด และเคมบริดจ์) โดยที่คาดหวังว่าเมื่อมหาวิทยาลัยพัฒนาไปถึงขั้นที่มีคณะวิชาอันหลากหลาย การที่นักศึกษาต่างวิชากันใช้ชีวิตมหาวิทยาลัยร่วมกันจะเป็นทางสร้างพลังทางปัญญาด้วยการที่กลุ่มคนที่มีความสนใจแตกต่างกันสามารถจะมีปฏิสัมพันธ์ทางความคิดต่อกันได้ในรูปของ "มนุษย์สัมผัสมนุษย์" และผลที่ตามมาก็ควรจะไปถึงขั้น "วิทยาการส่องทางให้แก่กัน" ได้ สำหรับนักศึกษารุ่นแรกของคณะอักษรศาสตร์นั้น การที่ได้มีโอกาสเลือกเรียนวิชาศิลปะอื่นๆ (นอกเหนือจากวรรณศิลป์) จะเป็นทางที่นำไปสู่เสวนาวิวาทะข้ามสาขา ในกรอบของมหาวิทยาลัยที่อยู่กินประจำ อันมีกิจกรรมเสริมหลักสูตรและนอกหลักสูตรเป็นตัวหนุนอยู่ด้วย เมื่อได้เรียนการปฏิบัติทางศิลปะอยู่แล้วในหลักสูตร ศิลปินผู้รักสมัครเล่นเหล่านี้ก็ย่อมจะสำนึกอยู่เป็นทุนเดิมแล้วว่า "ศิลปะส่องทางให้แก่กัน" อย่างไร ด้วยความรู้และความจัดเจนที่ได้จากการศึกษาตามหลักสูตร ผนวกกับโอกาสที่ได้ทำกิจกรรมนอกหลักสูตรเสริม ด้วยระบบการอยู่ประจำที่เอื้อต่อการสร้างปฏิสัมพันธ์ในระดับบุคคล นักการศึกษาชั้นนำของไทยที่มาร่วมกันก่อตั้งวิทยาเขตใหม่ให้แก่มหาวิทยาลัยศิลปากรจึงคาดหวังว่าวัฒนธรรมแห่งการวิจารณ์อันมีศิลปะหลากแขนงเป็นตัวกระตุ้นจะเกิดขึ้นได้ในรูปของ**การวิจารณ์ส่องทางให้แก่กัน** ผู้เขียนจึงขอโอกาสนี้คารวะนักการศึกษาผู้มีวิสัยทัศน์อันกว้างไกล แม้ว่าอุดมคติที่ตั้งไว้กับผลที่ได้รับอาจจะอยู่ห่างจากกันอยู่มาก

ข้อพินิจที่เหมาะกับยุคสมัย

ผู้เขียนเชื่อว่าการพินิจมโนทัศน์ที่ว่าด้วย*การวิจารณ์ส่องทางให้แก่กัน*นั้นเป็นกิจกรรมทางปัญญาที่เหมาะกับยุคสมัย (ในที่นี้อาจจะขอยืมคำของปราชญ์ชาวเยอรมัน ฟรีดริค นีทซ์เชอ [Friedrich Nietzsche] ที่ว่าด้วย "ข้อพินิจที่ไม่เหมาะกับยุคสมัย" [unzeitgemässe Betrachtungen] มาดัดแปลงเสียใหม่ให้เป็นความหมายตรงกันข้ามคือ "เป็นข้อพินิจที่เหมาะกับยุคสมัย" [zeitgemässe Betrachtungen]) ยุคของเราเป็นยุคแห่งความสำนึกในเรื่อง**พหุนิยม** เราพยายามที่จะเรียนรู้*ข้ามสาขา* แลกเปลี่ยนประสบการณ์ซึ่งกันและกัน เรียนรู้จากกัน และสร้าง ปฏิสัมพันธ์ต่อกัน ในยุคโลกาภิวัตน์การศึกษาวิทยาการใดๆก็ตามชอบที่จะมีลักษณะของการ*ข้ามชาติข้ามภาษา* ข้ามถิ่นที่ และข้ามวัฒนธรรม ในอีกมิติหนึ่ง เราไม่ละเลยการเรียนรู้จากอดีต ดังนั้น การแสวงหาความรู้*ข้ามกาลเวลา* จึงยังเป็นสิ่งที่จะต้องกระทำอยู่อย่างเข้มข้นและจริงจัง สำหรับเรื่องของศิลปะนั้นก็เป็นที่รู้กันอยู่ว่าเรามิอาจขีดวงในด้านของกาละและเทศะให้แก่ทั้งศิลปิน นักวิจารณ์ และนักวิชาการทางศิลปะได้ ทั้งนี้เพราะประสบการณ์อันหลากหลายย่อมสร้างความมั่งคั่งให้แก่กัน อันที่จริงมโนทัศน์เรื่อง*ศิลปะส่องทางให้แก่กัน*นั้น ผู้เขียนได้รับแรงกระตุ้นจากงานของนักวิชาการ

ชาวเยอรมันคือ **ออสการ์ วัลเซิล (Oskar Walzel)** ซึ่งได้เสนอความคิดนี้ไว้ตั้งแต่ต้นศตวรรษที่ ๒๐ โดยที่ผู้เขียนได้ปรับขยายมโนทัศน์ดังกล่าว ซึ่งแต่เดิมใช้ในการวิเคราะห์ปฏิสัมพันธ์ในระดับของการวิจารณ์และวิชาการที่ว่าด้วยศิลปะ ให้กว้างขึ้นจนสามารถครอบคลุมปฏิสัมพันธ์ในระดับของการสร้างสรรค์ได้ด้วย อันเป็นแนวทางที่ผู้เขียนได้เสนอไว้ตั้งแต่ปี ๑๙๙๒ ในบทความภาษาเยอรมันชื่อ "Wechselseitige Erhellung der Künste in der thailändischen Kultur" (ศิลปะส่องทางให้แก่กันในวัฒนธรรมไทย)[๑] ซึ่งได้รับการต้อนรับอย่างดีจากนักวิชาการตะวันตก เช่น ศาสตราจารย์เอแบร์ฮาร์ท เลมแมร์ต (Eberhard Lämmert) แห่งมหาวิทยาลัยเบอร์ลินเสรี (Free University Berlin)[๒] ในบทความนี้ผู้เขียนใคร่ขอเดินย้อนกลับไปสู่จุดเริ่มต้นที่ Walzel ได้เสนอไว้ โดยจะมุ่งเน้นไปสู่ปฏิสัมพันธ์ระหว่างการวิจารณ์ศิลปะสาขาต่างๆ ถ้าจะถามว่า ณ จุดเริ่มต้นซึ่งทฤษฎีนี้ได้ก่อตั้งขึ้นเมื่อร่วมร้อยปีมาแล้วกับสภาพการณ์ปัจจุบันที่ผู้เขียนกำลังวิเคราะห์อยู่ ณ ที่นี้ มีข้อแตกต่างอันใดบ้าง คำตอบก็คงจะเป็นว่า ในเรื่องของหลักการนั้น Walzel มองปัญหาไว้อย่างลุ่มลึกดีอยู่แล้ว เราอาจจะต้องยกย่องนักวิชาการผู้นี้ว่ามีวิสัยทัศน์ที่ดูจะเทียบได้กับญาณทัศน์ที่มุ่งมองไปข้างหน้าเลยทีเดียว ข้อแตกต่างที่ปรากฏชัดน่าจะเกี่ยวเนื่องกับปัจจัย ๒ ประการ *ประการแรก* เป็นเรื่องของเทคโนโลยีที่เข้ามามีบทบาทสูงมาก ทั้งในด้านของการสร้างสรรค์ และในด้านของการเผยแพร่งานศิลปะ ซึ่ง Walzel เองก็สำนึกดีในศักยภาพนั้น เพราะได้นำเทคโนโลยีของการพิมพ์มาใช้ให้เป็นประโยชน์ในงานของตนอยู่ไม่น้อย ดังปรากฏในงานชิ้นบุกเบิกของเขาคือ *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters* (เนื้อหาและรูปแบบในงานวรรณศิลป์ : ๑๙๒๓)[๓] แต่เขาคงจะไม่สามารถมองไกลไปจนถึงขั้นของเทคโนโลยีการสื่อสารที่อยู่ในมือเราหรือครอบเราอยู่ในปัจจุบันได้ *ประการที่ ๒* ระบบการเรียนรู้ในยุคปัจจุบัน ซึ่งรวมไปถึงความรวดเร็วและขอบเขตอันกว้างขวางมากของประสบการณ์ของคนยุคใหม่ ย่อมมีลักษณะพหุนิยมมากยิ่งขึ้น อย่างที่ไม่มีวันจะคาดเดาได้ว่า จุดสุดทางอยู่ ณ ที่ใด ในแง่นี้มโนทัศน์เรื่อง *ศิลปะส่องทางให้แก่กัน* อันรวมไปถึงความคิดเรื่อง *การวิจารณ์ส่องทางให้แก่กัน* จึงมิใช่เป็นความคิดที่ใหม่เสียทีเดียว หากแต่เป็นการตั้งมโนทัศน์ขึ้นที่เอื้อต่อการทำความเข้าใจในปรากฏการณ์ต่างๆในยุคของเราเอง ข้อสรุป ณ ที่นี้จึงเป็นว่า *การวิจารณ์ส่องทางให้แก่กันเป็นข้อพินิจที่เหมาะกับยุคสมัย*

ในการอภิปรายประเด็นหลักของบทความนี้ ผู้เขียนขออิงข้อมูลบางส่วนที่ได้จากโครงการวิจัย "การวิจารณ์ในฐานะพลังทางปัญญาของสังคมร่วมสมัย"[๔] ซึ่งยังอยู่ในช่วงของการดำเนินการ นอกจากนี้จะวิเคราะห์ตัวอย่างที่เป็นรูปธรรมในรูปของกรณีศึกษาเป็นรายๆไปด้วย[๕]

พหุนิยมกับพลังทางปัญญา

นักวิชาการอาวุโสหลายท่านตอกย้ำอยู่เสมอว่า ทางตันหรือความตายของวิทยาการสาขาใดก็คือ ความคับแคบที่มาจากโรคร้ายแห่งการหมกมุ่นในตัวเองหรือหลงรูปตัวเอง (Narcissism) แม้แต่ในวิชาวรรณคดีเปรียบเทียบ นักวิชาการอาวุโส ชาวอเมริกัน J. Hillis Miller ในบทความล่าสุดชื่อ "World Literature in the Age of Telecommunications" (2000)[๖] ก็ได้ให้ข้อเสนอไว้อย่างเป็นรูปธรรมว่า การศึกษาวรรณคดีในลักษณะข้ามชาติเท่าที่ทำกันมาจนเป็นขนบทางวิชาการไปแล้วนั้นไม่สนองความเป็นจริงในยุคใหม่ เพราะในแต่ละชาติก็ยังมีความหลากหลายทางวัฒนธรรมปรากฏอยู่ ซึ่งแสดงออกมาในทางวรรณศิลป์เช่นกัน เขาเสนอมโนทัศน์ใหม่โดยรวมเอาโลกาภิวัตน์ (globalization) กับการเน้นความสำคัญของท้องถิ่น (localization) เข้ามาหลอมรวมไว้ด้วยกันเป็นแนวคิดใหม่ที่เรียกว่า "glocalization" ผู้เขียนเองได้มีโอกาสรับฟังคำเตือนของนักวิชาการเยอรมันอาวุโสที่ให้ต่อประชาคมเยอรมันศึกษาด้วยกันเองในการประชุมทางวิชาการที่กรุงเทพมหานคร เมื่อวันที่ ๓-๘ ตุลาคม ๒๕๔๒ ศาสตราจารย์ Eberhard Lämmert เรียกร้องให้นักวิชาการชาวเยอรมันด้านเยอรมันศึกษาหันมาสนใจศึกษาวรรณกรรมต่างประเทศ และวรรณคดีวิจารณ์และวรรณคดีศึกษาของต่างประเทศ รวมทั้งเล่าเรียนภาษาต่างประเทศอย่างจริงจังด้วย โดยมีข้อเสนอแนะว่า ถ้าสถาบันของตนอยู่ใกล้พรมแดนของประเทศใดก็ควรจะเรียนภาษาของประเทศนั้นด้วย[๗] กล่าวโดยสรุป นักวิชาการยุคปัจจุบันจะต้องศึกษา**เชิงเปรียบเทียบ**ให้เกินกว่ากรอบดั้งเดิมของภาษาและวรรณคดี โดยจะต้องให้ความสนใจกับศิลปะหลากสาขา รวมถึงสื่อต่างๆด้วย[๘]

อุทาหรณ์สำหรับนักวิจารณ์หรือนักวิชาการด้านศิลปะก็คงจะเป็นว่า ไม่ควรจะให้ความสนใจอยู่แต่เฉพาะศิลปะสาขาเดียว ที่กล่าวมานี้มิได้หมายความว่า เขาเหล่านั้นไม่จำเป็นจะต้องมีความเชี่ยวชาญเฉพาะสาขา สิ่งที่ผู้เขียนใคร่ขอเสนอไว้เป็นแนวคิด ณ ที่นี้ก็คือ ความหลากหลายของประเภทของงานศิลปะ ความหลากหลายของตัวงาน ความหลากหลายของวิธีการวิจารณ์จะเป็นตัวกระตุ้นให้เกิดการวิจารณ์ที่เปี่ยมด้วยพลังทางปัญญาได้ ประสบการณ์จากการวิจัยที่อ้างถึงข้างต้นพอจะยืนยันได้ว่า นักวิชาการใน ๔ สาขา คือ วรรณศิลป์ ทัศนศิลป์ ศิลปะการละคร และสังคีตศิลป์ สามารถเรียนรู้จากกันและกันได้ เป็นที่น่าสังเกตว่าวงการทัศนศิลป์ของไทยมีความเข้มข้นและคึกคักต่อเนื่องกันมานาน และในแง่ของการสร้างสรรค์ ศิลปินไทยก็สามารถสร้างงานที่ได้รับการยอมรับในระดับนานาชาติได้ ในด้านของการวิจารณ์ก็เช่นกัน แม้จะมีความขัดแย้งเกิดขึ้นบ้าง และมีงานวิจารณ์บางส่วนที่ใช้อารมณ์มากกว่าเหตุผล แต่โดยภาพรวมแล้ววงการทัศนศิลป์มีพลังขับเคลื่อนและพลวัตที่น่าทึ่ง ถ้าจะย้อนกลับไปพิจารณาจุดเริ่มต้นของวงการศิลปะสมัยใหม่ของไทยก็จะพบว่า ปรมาจารย์ผู้บุกเบิกแนวทางทัศนศิลป์สมัยใหม่ คือศาสตราจารย์ศิลป์ พี

ระศรี กระตุ้นให้ศิษย์ของท่านให้ความสนใจต่อศิลปะแขนงอื่นอยู่ตลอดเวลา(๙) เมื่อศิลปะส่องทางให้แก่กัน การวิจารณ์ก็จะได้รับมรรคผลจากการส่องทางให้แก่กันที่ว่านี้อย่างแน่นอน

ความคิดเรื่องพหุนิยมที่กล่าวมาข้างต้นนี้ มิใช่แนวคิดแบบแยกส่วน หากแต่เป็นความพยายามที่จะมองความหลากหลาย และในขณะเดียวกันแสดงการเชื่อมโยงขององค์ประกอบอันหลากหลายนั้นๆ สำหรับข้อสงสัยที่อาจเกิดขึ้นได้ว่า มโนทัศน์เรื่องศิลปะส่องทางให้แก่กันกับความคิดเรื่องการวิจารณ์ส่องทางให้แก่กันนั้น อย่างใดมาก่อนมาหลัง ประเด็นที่ว่านี้ก็ดูจะคล้ายๆกับปัญหาโลกแตกที่ว่า ไก่เกิดก่อนไข่ หรือไข่เกิดก่อนไก่ นักวิจารณ์อาชีพจำนวนมากมักจะมีความนอบน้อมถ่อมตน และกล่าวอยู่เสมอว่า หน้าที่ของเขาเป็นเพียงผู้รับใช้ศิลปินผู้สร้างสรรค์ คือเป็นตัวกลางระหว่างศิลปินกับมหาชน ในการบรรยายของนักวิจารณ์วรรณกรรม และสื่อโทรทัศน์ระดับแนวหน้าชาวอเมริกัน John Leonard เมื่อวันที่ ๒๐ ธันวาคม ๒๕๔๓ เขาได้กล่าวไว้อย่างนอบน้อมว่า เขาเป็น"หนี้บุญคุณอัจฉริยศิลปินทั้งหลาย พวกเขาอยู่ได้โดยไม่จำเป็นต้องมีข้าพเจ้าเลย"(๑๐) แต่ดังที่ได้กล่าวไว้แล้วข้างต้น ในประวัติศาสตร์ของวิวัฒนาการของมโนทัศน์เรื่องศิลปะส่องทางให้แก่กันนั้น บังเอิญผู้เป็นต้นคิดคือ Oskar Walzel มุ่งเน้นไปที่ปฏิสัมพันธ์ระหว่างการวิจารณ์ศิลปะสาขาต่างๆมากกว่าที่จะให้ความสำคัญกับการศึกษาว่า ศิลปะแขนงต่างๆส่องทางให้แก่กันอย่างไร สำหรับโครงการวิจัย "การวิจารณ์ในฐานะพลังทางปัญญาของสังคมร่วมสมัย" คณะผู้วิจัยดำเนินกิจกรรมส่วนที่เรียกว่าเป็น*การวิจัยและพัฒนา*ขึ้นมาด้วยโดยยึดงานศิลปะต้นแบบเป็นตัวตั้ง และในการจัดสัมมนาหรือประชุมเชิงปฏิบัติการ ก็ได้เชื้อเชิญให้ศิลปินทั้ง ๔ สาขา สร้างงานต้นแบบมาให้เป็นตัวกระตุ้นให้เกิดการวิจารณ์ ถึงอย่างไรก็ตาม เราก็มิอาจปฏิเสธได้ว่า งานวิจารณ์ในบางลักษณะมีคุณค่าเกินไปจากการให้ปฏิกิริยาต่องานศิลปะต้นแบบ เพราะเป็นข้อพินิจที่อาจมีความลุ่มลึกในเชิงความคิดและมีความเป็นสากลพอที่จะปลุกปัญญาให้แก่ผู้อ่านหรือผู้รับข้ามยุคสมัยข้ามถิ่นที่ได้ จึงเกือบจะเรียกได้ว่า งานวิจารณ์บางชิ้นเป็นวาทกรรมที่มีความสำคัญต่อชีวิตและสังคมไม่ยิ่งหย่อนไปกว่าวาทกรรมเชิงปรัชญา ในแง่นี้ การรับประสบการณ์จากงานวิจารณ์ โดยเฉพาะอย่างยิ่งการศึกษาเปรียบเทียบงานวิจารณ์ศิลปะหลากสาขา จึงเป็นกิจกรรมทางปัญญาที่คงจะถือว่าอยู่แค่ระดับสองรองจากการได้สัมผัสกับงานศิลปะในระดับปฐมภูมิไม่ได้ จริงอยู่ ในยุคปัจจุบันการสร้างนวัตกรรมในทางศิลปะอาจเรียกได้ว่าเป็นจุดเด่นของสังคมร่วมสมัย ปรากฏการณ์ที่เห็นได้บ่อยครั้งก็คือ การที่ทัศนศิลปินบางคนหรือบางกลุ่มหันมาสร้างงานในรูปแบบที่เรียกว่า"ศิลปะเพื่อแสดง" (performance art) ที่แตกต่างไปจากมโนทัศน์รวมดั้งเดิมของ "ศิลปะการแสดง" (performing arts) ซึ่งในบางครั้ง ศิลปะแนวใหม่นี้สร้างปฏิกิริยาในหมู่ผู้ชมได้อย่างฉมังนัก และก็อาจกระตุ้นให้เกิดการวิจารณ์ที่เข้มข้นได้เช่นกัน แต่เราคงจะปฏิเสธไม่ได้ว่าในหลายๆกรณี ศิลปะเพื่อแสดงที่กล่าวมานี้เดิน

ตามมโนทัศน์ซึ่งมีรากฐานมาจากความคิดเชิงวิจารณ์หรือข้อสังเกตเชิงทฤษฎี ปัญหาจึงเกิดขึ้นอีกในรูปของไก่มาก่อนไข่ หรือไข่มาก่อนไก่

หนทางออกจากทางตันที่ว่านี้คงจะหาได้ไม่ยากนัก ดังที่ผู้เขียนได้เคยแสดงไว้ให้เห็นแล้วในบทความเรื่อง "ข้อสังเกตว่าด้วยแนวคิดและวิธีคิดของคนไทยจากหลักฐานทางวรรณคดี"[๑๑] เป็นที่แน่ชัดว่า ศิลปินไทยในอดีตมีความจัดเจนในการคิดเชิงวิจารณ์ (ดังตัวอย่างพระราชนิพนธ์เรื่อง*อิเหนา* ที่ผู้เขียนได้นำมาวิเคราะห์โดยละเอียด) แต่นักประพันธ์และกวีไทยไม่นิยมสร้างงานวิจารณ์ลายลักษณ์ขึ้นมาเป็นเอกเทศ (explicit) แต่จะแฝงความคิดเชิงวิจารณ์เอาไว้ในตัววรรณกรรม (implicit) ข้อสรุป ณ ที่นี้ก็คือ ความสามารถในเชิงสร้างสรรค์กับความสามารถในเชิงวิจารณ์อาจมิใช่กิจกรรมทางปัญญาที่แปลกแยกต่อกัน หากแต่อยู่รวมกันได้อย่างเป็นเอกภาพ และในบางครั้งผู้เป็นศิลปินเองก็มีความสามารถในการสร้างงานวิจารณ์ได้ไม่ยิ่งหย่อนกว่างานศิลปะ เพียงแต่ว่าจะสร้างงานวิจารณ์ออกมาเป็นเอกเทศหรือไม่ ซึ่งในกรณีที่ว่านี้ วัฒนธรรมตะวันตกจะมุ่งเน้นการแสดงออกด้วยลายลักษณ์อย่างเป็นเอกเทศมากกว่าวัฒนธรรมไทย ถึงอย่างไรก็ตาม นักคิด นักประพันธ์ชาวตะวันตกบางคนก็มีความเห็นที่พ้องกับข้อสังเกตข้างต้น ดังเช่นนักประพันธ์ชาวฝรั่งเศส มิเชล บุตอร์ (Michel Butor) ที่เสนอความคิดเอาไว้ว่า "การสร้างสรรค์ในรูปของการคิดค้นใหม่ (invention) เกิดขึ้นพร้อมกับการวิจารณ์ (criticism)" ดังที่เขากล่าวไว้ว่า "การวิจารณ์และการคิดค้นใหม่เป็นส่วนหนึ่งของกิจกรรมเดียวกัน การแยกส่วนออกเป็นสอง ย่อมจะอันตรธานไปสิ้น เพื่อเอื้อให้เกิดการสร้างงานใหม่"[๑๒] ในแง่นี้เราคงจะต้องตำหนิ จอง ปอล ซาร์ตร์ (Jean-Paul Sartre) ว่าเขาพยายามจะใช้ความคิดแบบแยกส่วนเพื่อสนับสนุนคตินิยมทางการเมืองบางประการ ในเมื่อเขากล่าวว่า "กวีนิพนธ์อยู่ข้างเดียวกับจิตรกรรม"[๑๓] ทั้งนี้ เพราะเขามีความเห็นว่า ทั้งกวีนิพนธ์และจิตรกรรมมุ่งเน้นอารมณ์ความรู้สึก ขาดความเป็นเหตุเป็นผล ไม่มีตรรกะที่สามารถหนุนเนื่องคตินิยมทางการเมืองอันจะนำไปสู่การสร้างกระแสความคิดที่จะส่งผลในทางปฏิบัติได้ ซึ่งต่างจากร้อยแก้วที่จะใช้เป็นสื่อความคิดทางการเมืองได้เป็นอย่างดี เราคงจะอดคิดไม่ได้ว่านั่นคือข้อสังเกตของหนอนหนังสือคนหนึ่งที่ทำหน้าที่นักวิจารณ์ได้ไม่เต็มที่ เพราะไม่มองข้ามพรมแดนไปได้กว้างพอ ประสบการณ์ของไทยคงจะให้แนวคิดที่แย้งกับปราชญ์ฝรั่งเศสผู้นี้ได้ เพราะ "เพลงเพื่อชีวิต" ของเรา ซึ่งเปี่ยมด้วยทั้งคุณค่าทางวรรณศิลป์และคีตศิลป์ สามารถปลุกเร้าความรู้สึกในเรื่องของสังคม ในเรื่องความผิดชอบชั่วดีได้อย่างดียิ่ง

ความคิดแบบแยกส่วนซึ่งมิใช่ทิศทางที่พหุนิยมจะดำเนินไปนั้นดูจะส่งผลในรูปของโครงสร้าง*สถาบันการศึกษา*ออกมาด้วย ผู้ที่อยู่ในแวดวงการการศึกษาย่อมทราบดีว่ากำแพงระหว่าง*ภาค*วิชาและสาขาวิชา ซึ่งโดยหลักการเป็นเพียงเครื่องมืออำนวยความสะดวกในการบริหาร ได้กลายสภาพไปเป็นกำแพงความคิดที่ล้มล้างได้ยาก วงการศึกษาศิลปะก็ตกอยู่ในห้วงอวิชชานี้เช่นกัน พัฒนาการของศาสตร์บางสาขา เช่นในด้านวิทยา

ศาสตร์ และโดยเฉพาะอย่างยิ่งในสาขาชีววิทยา เรียกร้องให้มีการปรับระบบใหม่และทำลายกำแพงความคิดเก่าเสีย นักวิชาการด้านวรรณคดีศึกษาระดับแนวหน้าของสหรัฐอเมริกา (ผู้ให้กำเนิดแนวคิดใหม่ที่ว่าด้วย New Historicism) คือ สตีเฟน กรีนบลัตต์ (Stephen Greenblatt) ได้เล่าถึงประสบการณ์ของการปรับเปลี่ยนโครงสร้างการบริหารทางวิชาการในสถาบันของเขาเอาไว้อย่างน่าสนใจว่า ผู้บริหารของมหาวิทยาลัยคาลิฟอร์เนีย เบิร์คเลย์ (UC Berkeley) ได้ขอให้อาจารย์ในคณะของตนตอบแบบสอบถามด้วยการเขียนชื่อผู้ร่วมงาน ๕ คน ที่เขาต้องการจะสนทนาด้วยในเรื่องของการวิจัยล่าสุด กับรายชื่อผู้ร่วมงานอีก ๕ คนที่เขาไม่ต้องการจะสนทนาด้วย เมื่อได้รับแบบสอบถามกลับมา ผู้บริหารจึงนำผลดังกล่าวไปแจกแจงด้วยคอมพิวเตอร์ และปรับเปลี่ยนโครงสร้างของคณะวิชาตามผลการวิเคราะห์ของคอมพิวเตอร์ ผู้ที่อยู่ในวงการศึกษาศิลปะจำเป็นหรือที่จะต้องรอให้ผู้บริหารมาดำเนินการเช่นนี้ ผู้เขียนใคร่ขอเสนอว่า หลักการเรื่องศิลปะส่องทางให้แก่กันและการวิจารณ์ส่องทางให้แก่กันอาจจะเป็นกลไกในการสร้างปฏิสัมพันธ์ทางวิชาการได้ดีกว่าระบบบริหารที่ถูกกำหนดมาจากภายนอกเสียอีก

ว่าด้วยวัฒนธรรมอัมพวา

ผู้เขียนใคร่ขออนุญาตเล่าประสบการณ์ส่วนตัว ซึ่งอาจถือได้ว่าเป็นสัญญะเชิงวัฒนธรรมที่น่าสนใจยิ่ง หลายปีมาแล้วผู้เขียนนั่งรับประทานอาหารกลางวันกับเพื่อนชาวต่างประเทศที่ผู้เขียนได้นำไปชมอุทยานรัชกาลที่ ๒ ณ อำเภออัมพวา จังหวัดสมุทรสงคราม ตรงคุ้งน้ำอันเป็นที่ตั้งของแพซึ่งเป็นร้านขายอาหารติดกับสถานีตำรวจ มีเด็กกลุ่มหนึ่งอายุประมาณ ๑๐-๑๒ ปีเล่นน้ำกันอย่างสนุกสนานโดยใช้ยางในรถยนต์เป็นทุ่นเกาะ เด็กหญิงคนหนึ่งกับเด็กชายคนหนึ่ง แต่ละคนปีนขึ้นไปยืนบนยางในรถยนต์ แล้วร้องรำเพลงลิเกประชันกัน เพียงชั่วขณะเดียวก็พลัดตกลงไปในน้ำทั้งคู่ แต่หาย่อท้อไม่ ต่างปีนกลับขึ้นไปยืนบนยางรถยนต์นั้นใหม่ แล้วก็พลัดตกลงไปอีกหลายครั้งหลายครา ผู้เขียนอดไม่ได้ที่จะกระทำกิจทางวิชาการในการตีความสัญญะที่ได้ประสบพบเห็นอยู่เบื้องหน้านั้น ด้วยวิธีการของปราชญ์ชาวฝรั่งเศส โรลองด์ บาร์ธส์ (Roland Barthes) ที่เขียนไว้ในหนังสือ *Mythologies* (1957) ถ้ามิใช่เป็นประสบการณ์ซึ่งเกิดขึ้นที่อัมพวา ผู้เขียนก็คงจะไม่ใส่ใจนักที่จะตีความให้เกินเลยไปจากเรื่องการเล่นของเด็ก แต่การที่เด็กอายุ ๑๐ กว่าขวบ เล่นน้ำไปและร้องรำทำเพลงไปพร้อมกันด้วยความสนุกสนาน และก็ร้องเพลงลิเกเสียด้วยนั้นดูจะไม่ใช่สิ่งธรรมดาเสียแล้ว เขาอาจจะไม่ได้เรียนร้องหรือเรียนรำมาโดยตรงจากโรงเรียนแต่คงจะได้ดูดซับวัฒนธรรมการแสดงดังกล่าวมาจากสภาพแวดล้อมของอัมพวานั่นเอง การที่เขาปีนขึ้นบนยางที่ลอยตัวอยู่ผืนน้ำ แล้วก็พลัดตกลงมา แต่ยังไม่ยอมแพ้ ชวนให้คิดว่า ศิลปะการแสดงแบบประเพณีของเราคงจะต้องต่อสู้เพื่อความอยู่รอดกับสภาพของสังคมใหม่ ซึ่งมีเทคโนโลยีเป็นตัวหนุน และการที่เด็กน้อยขึ้นไปยืนอยู่บนยางรถ (อันเป็น

ผลผลิตของเทคโนโลยียุคใหม่) ได้ไม่นานก็ต้องพลัดตกลงมานั้น ก็ดูจะเปรียบได้กับการที่มนุษย์ในยุคใหม่ต้องใช้ความพยายามมหาศาลที่จะเป็นนายเทคโนโลยีให้ได้ และผู้เขียนก็อยากจะตีความไปในทางบวกว่าถ้าพลัดตกลงมานับไม่ถ้วนครั้งแล้วยังไม่ยอมแพ้ วัฒนธรรมอัมพวาคงจะมีความแข็งแกร่งที่จะต่อสู้กับการคุกคามของเทคโนโลยีได้อย่างดีทีเดียว

ในบทความภาษาเยอรมันที่ว่าด้วย "ศิลปะส่องทางให้แก่กัน" ที่กล่าวมาแล้วข้างต้น ผู้เขียนได้พยายามจะชี้ให้เห็นว่าการที่คนไทยยกย่องความสามารถหลายทาง (versatility) อันมีพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยทรงเป็นตัวอย่างอันโดดเด่นนั้น คงจะมิใช่เรื่องของอัจฉริยภาพเฉพาะบุคคลเท่านั้น แต่เป็นพลังของชีวิตแบบไทยที่มีอยู่แล้วในระดับของชุมชนมาช้านาน เราคงจะต้องไม่ลืมว่าพระองค์ท่านประสูติมาในฐานะสามัญชน ได้ซึมซับชีวิตของชาวบ้านไทยก่อนที่สมเด็จพระราชบิดาจะได้ขึ้นครองราชสมบัติ และเมื่อพระองค์ท่านเองได้ทรงสืบต่อราชสมบัติ ก็ทรงสามารถที่จะหลอมรวมวัฒนธรรมราชสำนักกับวัฒนธรรมชาวบ้านให้เข้ากันได้ พระมหากษัตริย์พระองค์เดียวกันทรงพระราชนิพนธ์ละครในเรื่อง*อิเหนา* ซึ่งได้รับการยกย่องว่าเป็นสุดยอดของวรรณกรรมการละครไทย แต่ในขณะเดียวกันก็ทรงพระราชนิพนธ์บท*ละครนอก*ไว้จำนวนหนึ่ง ซึ่งยังคงความเข้มข้นของความเป็นชาวบ้านไว้ได้อย่างเต็มที่ ราวกับจะประกาศให้โลกรู้ว่าคนไทยเราชาญฉลาดพอที่จะนำวัฒนธรรมลายลักษณ์มาสนองวัฒนธรรมมุขปาฐะ คือนำราชสำนักมารับใช้ประชาชนก็ได้ ในเมื่อพระมหากษัตริย์ทรงวินิจฉัยให้เป็นไปเช่นนั้น ในขณะเดียวกันผู้เขียนเองก็โชคดีพอที่เกิดทันได้ดูลิเกทรงเครื่องที่นำพระราชนิพนธ์*อิเหนา*มาเล่นใหม่ โดยเดินเรื่องตามพระราชนิพนธ์ แต่นักแสดงด้นกลอนสดเอง ตามแบบแผนของศิลปะการแสดงแขนงนี้ เมื่อพระมหากษัตริย์พร้อมที่จะรับใช้ชาวบ้านได้ด้วยการเขียนละครนอกไว้เป็นลายลักษณ์อักษร ชาวบ้านนอกวังก็สนองพระมหากรุณาธิคุณในทางที่กลับกันด้วยการนำของสูงคือละครในมามอบกลับไปให้ประชาชนในรูปของการแสดงลิเกอันเป็นที่ชื่นชอบของบุคคลธรรมดาสามัญ นั่นคือ **พหุนิยมทางศิลปะอันเป็นรากฐานแห่งวัฒนธรรมอัมพวาที่เอื้อให้ราชสำนักกับชาวบ้านทำหน้าที่เป็นแสงส่องทางให้แก่กัน**

ในบท*ไหว้ครู*ข้างต้น ผู้เขียนได้เอ่ยถึงแนวคิดทางการศึกษาของศาสตราจารย์ ม.ล. ปิ่น มาลากุล มาแล้ว[(๑๔)] ในที่นี้จะขอโอกาสขยายความเรื่องของการศึกษาให้ครอบคลุมเรื่องของวัฒนธรรมด้วย เมื่อครั้งที่ยังดำรงตำแหน่งรัฐมนตรีว่าการกระทรวงศึกษาธิการ ศาสตราจารย์ ม.ล. ปิ่น มาลากุล เตรียมแผนงานที่จะสร้างอนุสรณ์สถานของพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยขึ้น ณ อำเภออัมพวา ในรูปของโรงละครที่มีการจัดแสดงพระราชนิพนธ์ของพระองค์ท่าน และละครไทยอื่นๆที่มีคุณค่า โดยจะมีฤดูการแสดงเช่นเดียวกับ Shakespeare Memorial Theatre ที่บ้านเกิดของมหากวีชาวอังกฤษ ณ เมืองสแตรทฟอร์ด-ออน-เอวอน (Stratford-on-Avon) ผู้เขียนได้เคยรับฟังแผนงานดังกล่าวด้วยวาจา และก็คิดคล้อยตามนักการศึกษาผู้ยิ่งใหญ่ท่านนั้นไปว่า หลักการของการสร้างโรง

ละครเพื่อเป็นอนุสรณ์สถานนั้น ดูจะหนักแน่นและมั่นคงไม่ด้อยไปกว่าโรงละครที่ Stratford เป็นแน่ ที่เลือกสร้างโรงละครเป็นแกนกลางก็ด้วยเหตุที่ศาสตราจารย์ ม.ล. ปิ่น มาลากุล ยกย่องพระมหากษัตริย์พระองค์นี้ว่า ทรงมีพระอัจฉริยภาพโดดเด่นในเรื่องของการละคร และในขณะเดียวกันละครก็เป็นที่หลอมรวมศิลปะหลายสาขาเข้าไว้ด้วยกัน ศาสตราจารย์ ม.ล. ปิ่น ดื่มด่ำกับอุปรากรตะวันตกและทราบดีว่าพื้นฐานทางวัฒนธรรมของไทยเราหนักแน่นพอที่จะหนุนความคิดเกี่ยว*ศิลปะรวมสาขา* (เรียกเป็นภาษาเยอรมันว่า das Gesamtkunstwerk) ดังที่คีตกวี Richard Wagner ได้เสนอเอาไว้ ตั้งแต่ปลายศตวรรษที่ ๑๙ เราคงจะไม่ลืมว่ารัชกาลที่ ๒ ทรงเป็นทั้งกวี นักดนตรี คีตกวีผู้ประดิษฐ์ท่ารำ (choreographer) และทัศนศิลปินผู้เชี่ยวชาญในด้านประติมากรรม นั่นคือพระองค์ท่านเป็นปรากฏการณ์อันโดดเด่นของหลักการ "ศิลปะส่องทางให้แก่กัน" ซึ่งผู้เขียนได้ให้อรรถาธิบายไว้แล้วข้างต้นว่า ความคิดด้านการวิจารณ์และทฤษฎีการวิจารณ์เกิดขึ้นพร้อม ๆ กับความคิดเชิงสร้างสรรค์ในทางศิลปะ เราอาจจะขยายความต่อไปได้ว่า วัฒนธรรมอัมพวาเป็นวัฒนธรรมที่เอื้อต่อการสร้างแนวคิดเรื่อง "การวิจารณ์ส่องทางให้แก่กัน" ได้ด้วยเช่นกัน

ครั้งหนึ่งผู้เขียนได้ไปบรรยายทางวิชาการในการสัมมนาด้านการศึกษาและได้เอ่ยถึงวัฒนธรรมอัมพวาในความหมายที่กล่าวมาข้างต้น และได้เล่าเรื่องเด็กเล่นน้ำประกอบไปด้วย มีอาจารย์โรงเรียนมัธยมท่านหนึ่งซึ่งเป็นชาวอัมพวามายืนยันกับผู้เขียนว่า ประชาคมศิลปะที่ผู้เขียนได้บรรยายเอาไว้นั้นยังมิได้สูญสลายไปในยุคปัจจุบัน อาจกล่าวเป็นความเปรียบได้ว่า เด็กตกน้ำแล้วปีนขึ้นยืนบนยางรถยนต์ได้อีก และก็คงจะไม่หยุดร้องรำทำเพลงตามแบบของเขาต่อไป

ในทัศนะของผู้เขียน *วัฒนธรรมอัมพวามิได้ด้อยไปกว่าวัฒนธรรมสแตรทฟอร์ด-ออน-เอวอน* แต่ประการใด ส่วนที่เราด้อยกว่าเขาอาจจะเป็นด้วยว่า เราขาดความแข็งแกร่งในทางวิจารณ์และในทางวิจัยที่จะวิเคราะห์ให้เห็นถึงคุณค่าของวัฒนธรรมนี้ เพราะในส่วนที่เกี่ยวกับเชกสเปียร์นั้น วงการวิชาการทั้งของอังกฤษเองและทั้งของนานาชาติ ได้ร่วมกันสร้าง Shakespeare Criticism ขึ้นมาอย่างต่อเนื่องเป็นเวลาหลายร้อยปีแล้ว ในขณะที่การวิจัยก็ส่งผลออกมาอย่างน่าชื่นชมในรูปของ Shakespeare Scholarship ข้อด้อยของเราจึงเป็นเรื่องของความอ่อนแอในเชิงวัฒนธรรมการวิจารณ์และวัฒนธรรมทางวิชาการที่ยังไม่พร้อมที่จะปรับตัวให้เป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมลายลักษณ์ ผู้เขียนมีความเชื่อว่าถ้าจะอธิบายความแข็งแกร่งนี้ให้เห็นประจักษ์ชัดได้ แนวคิดเรื่อง "ศิลปะส่องทางให้แก่กัน" และ "การวิจารณ์ส่องทางให้แก่กัน" จะเป็นตัวจักรสำคัญในการสร้าง "ทฤษฎีที่มาจากแผ่นดินแม่" ขึ้นมาได้ อัมพวาจึงมีความหมายเกินกว่าแหล่งที่มาของกะลาสามโหนกที่ใช้ทำซอสามสายที่ดีที่สุดในประเทศไทย และเราคงจะไม่เพียงแต่จะกล่าวขวัญถึงถิ่นที่นี้ตามเพลง "สาวอัมพวา" เท่านั้น

สหบทแห่งศิลปะ

จากประสบการณ์ในชีวิตประจำวัน เราจะสังเกตได้อยู่แล้วว่าศิลปะสาขาต่างๆมีปฏิสัมพันธ์ต่อกัน ในบางครั้งก็มีการอ้างถึงกัน หรือหยิบยืมองค์ประกอบและเนื้อหาบางอย่างซึ่งกันและกัน หลักการของ**สหบท** (intertexuality) สามารถนำมาประยุกต์ใช้ในการอธิบายความสัมพันธ์ระหว่างงานศิลปะบางประเภทได้ ตัวอย่างที่อ้างกันบ่อยที่สุดก็คงจะเป็น*จิตรกรรมฝาผนัง*ที่ดำเนินเรื่องตามเนื้อหาที่มีอยู่แล้วในรูปของ*วรรณคดี*ไม่ว่าจะเป็นลายลักษณ์หรือมุขปาฐะ สังเกตได้ว่าวิธีการรับงานศิลปะดูจะพ้องกันในหลายๆแขนง เช่นในกรณีของจิตรกรรมฝาผนังนั้น สร้างขึ้นไว้ในสถานที่อันศักดิ์สิทธิ์ ดำรงคงอยู่เป็นเวลานาน ผู้คนดูซ้ำแล้วซ้ำอีกเมื่อมาประกอบกิจทางศาสนา การดูซ้ำหาได้ทำให้เกิดความรู้สึกเบื่อหน่ายเพราะความซ้ำซากจำเจไม่ หากแต่เป็นวิธีการในการดูดซับและปลูกฝังสัจธรรมอันเป็นอกาลิโก ประสบการณ์ทาง*ทัศนศิลป์*ในลักษณะที่ว่านี้จึงต่างจากนิทรรศการของยุคใหม่ที่มีการเปลี่ยนเนื้อหาอยู่ตลอดเวลา เพราะเป็นการแสดงประสบการณ์ทางโลกที่มิได้มุ่งตอกย้ำสารอันเป็นสัจธรรม เมื่อเราพิจารณาปัญหาข้ามสาขาไปยัง*วรรณศิลป์*ก็จะสังเกตได้เช่นกันว่าตัวงานวรรณกรรมอันเป็นที่นิยมของคนไทยส่วนใหญ่แต่เดิมนั้นมีองคนิพนธ์ (repertoire) ที่จำกัด เราอาจไม่ได้สนใจความหลากหลายของเนื้อหา ยิ่งในขนบมุขปาฐะนั้นเรื่องเดียวกันอาจนำมาเล่าซ้ำได้นับไม่ถ้วนครั้ง ยิ่งถ้าเป็นการด้นสด ผู้ขับหรือผู้แสดงแต่ละคนก็สามารถนำเรื่องเก่ามาเล่าใหม่ได้ โดยไม่มีข้อจำกัด *เนื้อ*หาจึงไม่สำคัญเท่ากับ*การแสดงออก* นวนิยายจึงเป็นของใหม่สำหรับคนไทย การหยิบยืมเนื้อเรื่องมาเล่าใหม่จึงไม่ถือว่าเป็นการละเมิดสิทธิ์ *ดนตรี*ก็เช่นกัน การแต่งเพลงในลักษณะหนึ่งคือการนำทำนองที่มีอยู่แล้วมาปรับปรุงใหม่ อาจจะขยายขึ้นหรือทอนลงก็ได้ สังเกตได้ว่าเมื่อเข้าสู่ประชาคมโลกที่ให้ความสำคัญกับเอกสิทธิ์และความเป็นเจ้าของทรัพย์สินทางปัญญา เราจึงจำเป็นต้องปรับตัวกันเป็นอย่างมาก ที่กล่าวมาทั้งหมดนี้ก็เพื่อต้องการจะชี้ให้เห็นว่าการวิจารณ์ในสังคมไทยคงจะไม่สามารถจำกัดวงอยู่แต่เฉพาะศิลปะประเภทใดประเภทหนึ่งได้ เมื่อตัวงานสร้างสรรค์อยู่ในขนบของสหบท การวิจารณ์ก็เลี่ยงไม่ได้ที่จะต้องดำเนินไปในกระแสของสหบทเช่นกัน

จากการวิจัยในโครงการ "การวิจารณ์ในฐานะพลังทางปัญญาของสังคมร่วมสมัย" เป็นที่แน่ชัดว่า ไทยเรามีวัฒนธรรมแห่งการวิจารณ์ที่มักจะดำเนินไปในรูปของเสวนาวิวาทะในกรอบของประชาคมและวงการที่มีความสนิทชิดชอบและเป็นกันเอง โดยไม่นิยมบันทึกข้อวิจารณ์ไว้เป็นหลักฐานเพื่อเผยแพร่ไปสู่สาธารณะชน การแสดงออกที่เป็นสาธารณะย่อมจะต้องเป็นไปในรูปของการแสดง มีกติกาว่าเป็นการ*เล่น* คือผู้แสดงสำนึกอยู่ตลอดเวลาว่าตนกำลังแสดงบทบาท และผู้ดู ผู้ชม ผู้ฟังก็ยึดกรอบกติกาเดียวกันว่ากำลังชมการแสดงซึ่งมิใช่เรื่องของชีวิตจริง เพลงพื้นบ้านทั้งหลายมักจะกำหนดให้มีการต่อ

สู้กันด้วยปฏิภาณ มุ่งเอาชนะกันด้วยความแหลมคมของความคิด และความเฉียบคมของภาษาที่ดันออกมาได้ในทันทีทันควัน สมาชิกของคณะเดียวกันเมื่อขึ้นเวทีก็เล่นบทเป็นปฏิปักษ์ต่อกัน เชือดเฉือนกันด้วยคำร้อง บางครั้งห้ำหั่นกันอย่างรุนแรง แต่ทั้งคนบนเวทีและผู้ชมเบื้องล่างก็เข้าใจดีว่านี่เป็นการเล่น แต่คำว่า "เล่น" ในภาษาไทยนั้นเรียกร้องความช่ำชองและความจัดเจนในระดับที่สูงมาก (ดังเช่นตัวอย่างของคำถามที่ว่า "คุณเล่นทางไหน" ซึ่งคงจะต้องแปลเป็นภาษาอังกฤษว่า "What do you specialize in?") กล่าวได้ว่าคู่อริสมมติที่แบ่งกันเป็นสองฝักสองฝ่ายนั้น (ซึ่งบางครั้งเป็นสามีภรรยากันในชีวิตจริง) ตั้งหน้าตั้งตาที่จะ*วิจารณ์กัน* บางครั้งก็เก็บเอาความคิดหรือคำพูดของฝ่ายตรงข้ามมาแต่งเสียใหม่ ปรับให้เป็นอาวุธไปโค่นฝ่ายตรงข้ามให้จงได้ เรียกได้ว่าเป็น*สงครามแห่งสหบท* สังคมที่กล่าวมานี้จะถือว่าปราศจากวัฒนธรรมแห่งการวิจารณ์ได้อย่างไร

ที่น่าทึ่งยิ่งไปกว่านั้นก็คือ การเรียนรู้และการหยิบยืมเทคนิคข้ามสาขากันทำให้เกิดการวิจารณ์อีกประเภทหนึ่งที่ไม่ต้องใช้ภาษาเป็นตัวสื่อ วงการดนตรีรู้จักดีที่จะวิจารณ์กันในกรอบของสงครามแห่งสหบทที่กล่าวมาข้างต้น เมื่อมีการ*ประชัน*กันก็จะต้องมีการเตรียมต่อสู้กับฝ่ายตรงข้ามด้วยการเฝ้าสังเกตการบรรเลงของอีกฝ่ายหนึ่ง แล้วนำเอาองค์ประกอบบางประการมาปรับเสียใหม่ หรือหาแนวตอบโต้อื่นที่สัมพันธ์กับแนวของฝ่ายตรงข้ามตีกลับไปด้วยวิธีการที่เหนือชั้นกว่า นั่นก็คือการวิจารณ์ซึ่งกันและกัน ในรูปของ*การวิจารณ์ที่ไม่ใช้ภาษา* (ในความหมายตามตัวอักษรที่เทียบได้กับภาษาอังกฤษว่า "non-verbal criticism") การชิงไหวชิงพริบกันในลักษณะนี้เท่ากับเป็นการยืนยันว่า การวิจารณ์มิใช่เป็นกิจกรรมทุติยภูมิที่มารองรับงานศิลปะต้นแบบดังที่รู้จักกันในสังคมยุคใหม่ แต่การวิจารณ์เป็นส่วนหนึ่งของกิจกรรมสร้างสรรค์ทางศิลปะจึงถือได้ว่าอยู่ในระดับของกิจกรรม*ปฐมภูมิ*ได้ กล่าวอีกนัยหนึ่งการวิจารณ์มิใช่วาทกรรมที่แยกตัวออกมาเป็นอิสระจากวาทกรรมขั้นปฐมของงานศิลปะ ดังที่กล่าวมาแล้วข้างต้น กิจกรรมการวิจารณ์แบบไทยประเพณีจึงแฝงอยู่ในงานศิลปะ เราคงมิอาจกล่าวได้ว่าวิธีการเช่นนี้เป็นเอกสิทธิ์ของวัฒนธรรมไทย Michel Butor ซึ่งผู้เขียนได้อ้างมาแล้วครั้งหนึ่งในตอนต้นพยายามจะตีประเด็นในกรอบของสหบท และมองงานวรรณกรรมบางชิ้นว่าเป็นเรื่องของการวิจารณ์งานที่มีมาก่อนหน้านั้นแล้ว เขาอ้างถึงกวีชาวอเมริกัน Ezra Pound ซึ่งกล่าวไว้ว่า "การวิจารณ์ที่ดีที่สุดที่เกี่ยวกับงานชิ้นใดก็ตาม...มาจากนักเขียนหรือศิลปินสร้างที่สร้างสรรค์งานชิ้นต่อมา และมิได้มา หรือเป็นไปไม่ได้ที่จะมาจากหนุ่มน้อยหน้ามนทั้งหลายที่กล่าวถึงลักษณะทั่วไปของศิลปินผู้สร้างสรรค์ งานชื่อ *ซาโลเม* (Salomé) ของลาฟอร์ก (Laforgue) เป็นการวิจารณ์ที่แท้จริงของวรรณกรรมชื่อ *ซาลัมโบ* (Salammbô) จอยส์ (Joyce) และอาจจะเป็น เฮนรี เจมส์ (Henry James) ด้วย ก็เป็นผู้วิจารณ์งานของโฟลแบรต์ (Flaubert)"[๑๗] สรุปได้ว่าการจะสร้างงานวิจารณ์ขึ้นมาให้เป็นวาทกรรมอิสระเป็นสิ่งที่เกิดขึ้นใหม่ เพราะดังที่นักวิชาการชาวฝรั่งเศส อ็องตวน ก็องปัญญอง (Antoine Compagnon) ได้กล่าวเอาไว้ "จุดกำเนิด

ของการวิจารณ์คือห้องนั่งเล่น"[๑๖] เราคงไม่สามารถปฏิเสธความจริงเกี่ยวกับจุดกำเนิดของการวิจารณ์ได้ สิ่งที่ผู้เขียนใคร่ขอยืนยันก็คือ ถึงเวลาแล้วที่เราจะดึงการวิจารณ์ออกมาจากแวดวงของการสนทนา และยิ่งไปกว่านั้น เราจะสร้างความมั่งคั่งให้แก่การวิจารณ์ได้ด้วยการกรุยทางไปสู่หลักการของ*การวิจารณ์ส่องทางให้แก่กัน*

การเรียนรู้ข้ามสาขา : กรณีตัวอย่าง

ดังที่ได้กล่าวมาแล้วข้างต้น ผู้บุกเบิกทฤษฎี"ศิลปะส่องทางให้แก่กัน" คือ ออสการ์ วัลเซิล (Oskar Walzel) นั้น เริ่มต้นด้วยการหยิบยืมวิธีการวิเคราะห์งาน*ทัศนศิลป์*มาใช้ในงาน*วรรณศิลป์* ซึ่งในกรณีของเขาเอง เขายอมรับสารภาพว่าเพิ่งจะเข้าใจเชกสเปียร์ได้ก็ต่อเมื่อได้วิเคราะห์เชกสเปียร์ในด้านของคุณลักษณะของศิลปะบาร็อค[๑๗] ในที่นี้จะขอนำวิธีการของ Walzel มาใช้ในการพิจารณาการวิจารณ์ศิลปะข้ามสาขา โดยจะขอเริ่มต้นด้วยการใช้การวิจารณ์**ประติมากรรม**มาอธิบาย**วรรณศิลป์** ดังที่ผู้เขียนเคยให้ตัวอย่างไว้แล้วในหนังสือ*ทฤษฎีเบื้องต้นแห่งวรรณคดี* ถ้าจะอธิบายความงามของ**ลิลิตพระลอ** ตอนพระลอและพระเพื่อนพระแพงถูกสังหาร นักวิจารณ์คงจะขีดวงให้แก่ตัวอยู่ด้วยวิธีการของการวิจารณ์วรรณกรรมเท่านั้นมิได้ ผู้เขียนใคร่ขออนุญาติอ้างข้อความบางตอนจากการวิจารณ์ของตัวเองมาไว้ในที่นี้

> *อารมณ์โศกในที่นี้คละปนไปกับความชื่นชมในวีรกรรม ในความสง่างามของสามกษัตริย์ ยิ่งไปกว่านั้น กวีนิรนามผู้ยิ่งใหญ่ยังสามารถที่จะเสริมความงามทางวรรณศิลป์ด้วยความงามที่หยิบยืมมาจากศิลปะแขนงอื่น ภาพของสามกษัตริย์ที่หันหลังเข้าหากัน หันหน้าสู้ศัตรูจนตัวตาย เป็นความงามที่เรียกได้ว่าเป็นความงามทาง "ประติมากรรม" แต่กวีผู้ยิ่งใหญ่มิได้หยุดแต่เพียงเท่านั้น ยังเสริมความสง่างามนั้นด้วยการแต่งประติมากรรมที่ไร้วิญญาณให้ดูราวกับฟื้นคืนชีพขึ้นมาได้ ดังความที่ว่า "ยืนอยู่ฉันบมิตาย" เราอาจจะต้องยอมรับว่าเห็นจะมีกวีน้อยคนที่สามารถสร้าง "อารมณ์ชดเชย" ได้แนบเนียนและประทับใจถึงเพียงนี้*[๑๘]

จะขอขยายความต่อไปว่า ความเข้าใจในเรื่องประติมากรรมจะเป็นตัวหนุนให้เกิดความเข้าใจในวรรณศิลป์ได้ ประติมากรรมในที่นี้สร้างความสง่างามที่เป็น*แนวตั้ง* แสดงออกถึงความแน่นหนาแข็งแกร่งและสง่างามมากกว่าแนวนอน ถึงอย่างไรก็ดีความรู้สึกของเราที่มีต่อจินตภาพนี้คงจะหยุดนิ่งตามประติมากรรมโดยทั่วไปเห็นจะไม่ได้ เพราะตัวบทวรรณศิลป์บ่งบอกถึงความเคลื่อนไหวอันเป็นพลวัตที่แฝงอยู่ในภาพ อันที่จริงประติมากรรมแม้จะสร้างขึ้นจากวัสดุที่ไม่เคลื่อนไหว แต่ประติมากรก็สามารถสร้างความรู้สึกแห่งความเคลื่อนไหวได้ ดังเช่นในกรณีของ องค์พระประธาน ณ พุทธมณฑล คือ พระศรีศากยทศพลญาณ (ดูภาพประกอบที่ ๑)

ภาพประกอบที่ ๑ พระศรีศากยทศพลญาณ ณ พุทธมณฑล

โลกของประติมากรรมคงจะมิได้คับแคบเพราะถูกกำหนดด้วยวัสดุ ประติมากรรม*แนวนอน*ที่ให้ความรู้สึกอันลึกซึ้งได้ก็มีอยู่ ดังเช่นในกรณีของพระพุทธไสยาสน์ และกวีบางคนก็สามารถรับแรงดลใจจากประติมากรรมเพื่อนำไปสร้างงานทางวรรณศิลป์ที่ยิ่งใหญ่และลึกซึ้งได้ การแลกเปลี่ยนประสบการณ์ของศิลปะข้ามสาขา จึงเป็นตัวกำหนดให้การวิจารณ์จะต้องปรับตัวให้ทันเช่นกัน ตัวอย่างที่คัดมาข้างท้ายนี้เป็นส่วนหนึ่งของกวีนิพนธ์ซึ่งกวีชาวอังกฤษ เกรเวล ลินดอป (Grevel Lindop) ได้เขียนเอาไว้ เป็นการพรรณนาพระพุทธไสยาสน์ที่โปลอนนะรุวา ประเทศศรีลังกา ซึ่งผู้แต่งตั้งชื่อว่า "Recumbent Buddha at Polonnaruwa" (ดูภาพประกอบที่ ๒)

ภาพประกอบ ๒ พระพุทธไสยาสน์ ณ เมืองโปลอนนะรุวา ประเทศศรีลังกา

จะขอคัดข้อความตอนหนึ่งมาดังนี้

"... It is as though the rock itself had slept
to dream this shape, the eyelid's curve, the lip
smoother than any nature form except
maybe the moon's rim or a water-drop ; ..."

...ดูราวกับว่าก้อนหินเองนั้นได้หลับไป
เพื่อนึกฝันรูปทรงนี้ขึ้นมา วงโค้งของเปลือกพระเนตร ริมพระโอษฐ์
เรียบยิ่งกว่ารูปทรงธรรมชาติใดๆ เว้นเสียแต่
อาจจะขอบดวงจันทร์หรือหยดน้ำ...

(มาลิทัต พรหมทัตดเวที : ผู้แปล)

แม้ว่ากวีนิพนธ์บทนี้จะเป็นการพรรณนาประติมากรรม แต่ถ้าผู้วิจารณ์ใช้ความรู้แต่เฉพาะในด้านของประติมากรรมก็คงจะไม่สามารถอธิบายความหมายและคุณค่าของบทกวีได้อย่างเท่าที่ควรจะเป็น โดยเฉพาะอย่างยิ่งเรื่องของการใช้ความเปรียบอันเป็นกลวิธีเฉพาะของ**วรรณศิลป์** ดังข้อความที่ว่า "...the rock itself had slept / to dream this shape,..."[๑๔] ต้องการความจัดเจนในด้านของวรรณศิลป์ในระดับหนึ่ง เพราะในที่นี้กวีกระตุ้นให้เราใช้จินตนาการตามไปจนถึงขั้นที่ประติมากรรมหินอันแข็งแกร่งกลายสภาพมาทำหน้าที่ได้ราวกับเป็นมนุษย์ที่หลับและฝันไป และตัวความฝันเป็นผู้กำหนดเรือนร่างของพระพุทธไสยาสน์อันทรงพลังแห่งความงามนี้ จากนั้นกวีก็ใช้ความเปรียบเพื่อกระตุ้น

จินตนาการของเราต่อไป ด้วยการอ้างถึงขอบดวงจันทร์หรือหยดน้ำ ซึ่ง*อุปมา*ทั้งหลายที่กวีกล่าวถึงมิใช่สิ่งที่ปรากฏเป็นประติมากรรม แต่การสื่อความด้วย*ภาษา*ซึ่งโยงใยไปสู่ปรากฏการณ์ทางธรรมชาติเอื้อให้เราสร้างประติมากรรมเสริมขึ้นในจินตนาการของเราได้ ในกรณีที่ว่านี้การวิจารณ์*วรรณศิลป์*จึงสนองความเข้าใจในความงามของ***ทัศนศิลป์***

ในระดับที่ลึกซึ้งและซับซ้อนยิ่งไปกว่านี้ จะขอยกตัวอย่างที่เป็นรูปธรรมว่า **วรรณศิลป์จะอธิบายทัศนศิลป์ได้อย่างไร** ในที่นี้จะขอย้อนกลับไปหาวัฒนธรรมอัมพวา ซึ่งเมื่อศิลปินอัมพวาผู้ยิ่งใหญ่ได้ขึ้นเถลิงถวัลย์ราชสมบัติ ณ กรุงเทพมหานครแล้ว ก็ได้ทรงริเริ่มงานประติมากรรมไม้ที่จัดได้ว่าเป็นสุดยอดของการสลักไม้ในยุครัตนโกสินทร์ตอนต้น จะขออ้างถึงบานประตูพระวิหารศรีศากยมุนี (ซึ่งปัจจุบันเก็บรักษาไว้ในพิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติ) ถ้าพิจารณาในรายละเอียดจะเห็นว่าเป็นรูปของสิงสาราสัตว์จากเบื้องล่างไต่สูงขึ้นไปใน*แนวตั้ง* (ดูภาพประกอบที่ ๓) กิ่งพันธุ์พฤกษาทอดยาวต่อเนื่องกันไปอย่างไม่รู้จบ เชื่อมจากกิ่งหนึ่งไปอีกกิ่งหนึ่ง แตกยอดผลิดอกออกผล (ที่จำเป็นต้องจบก็เพราะเนื้อที่ของบานประตูมีเท่านั้น) ความรู้สึกที่ได้เมื่อพินิจงานชิ้นนี้ก็คือ ลักษณะลื่นไหลและต่อเนื่องมีพลวัตแฝงอยู่ภายใน เพราะแม้จะเป็นแนวตั้ง แต่สิงสาราสัตว์ที่อยู่ในกรอบแห่งงานชิ้นนี้ก็มีทั้งส่วนที่มองขึ้นเบื้องบนและส่วนที่มองลงเบื้องล่าง แต่กิ่งไม้และพันธุ์ไม้นั้นดูจะชวนให้มองตามธรรมชาติว่าเติบโตขึ้นเรื่อยๆ สูงขึ้นอย่างไม่หยุดยั้ง ความรู้ด้านประติมากรรมคงจะช่วยอธิบายกลวิธีของการสลักไม้ได้ลึกซึ้งยิ่งกว่าที่ผู้เขียนได้เสนอมา ณ ที่นี้ แต่ผู้เขียนอดคิดไม่ได้ว่า ทัศนศิลป์ที่ปรากฏอยู่บนบานประตูไม้นี้ มีเนื้อหาเดินเรื่องไปในขนบ*ชมดง*ของวรรณศิลป์ ซึ่งเป็นที่รู้จักกันดีในวรรณคดีไทย สิ่งที่สะดุดใจผู้เขียนก็คือความลื่นไหลและจังหวะที่มีอยู่บนบานประตูนี้ เมื่อดู*ภาพ*ไปก็แทบจะได้ยิน*เสียง*ของงานประพันธ์แบบประเพณีของไทย อันเป็นเสียงที่ค่อนข้างจะลื่นไหลและราบรื่น เมื่อถามตัวเองว่าเป็นเสียงของฉันทลักษณ์ประเภทใด ก็เห็นจะต้องตอบในทางปฏิเสธเสียก่อนว่า ไม่ใช่*โคลง*อย่างแน่นอน แต่ชวนให้คิดถึงฉันทลักษณ์ที่มีระบบอันเป็นอิสระมากกว่านั้น อาจจะเป็น*กลอน*ก็ได้ เพราะสัมผัส ทั้งที่เป็นสัมผัสระหว่างวรรคและสัมผัสใน ก็เทียบได้กับงานไม้สลักที่มีความเชื่อมโยงของกิ่งก้านสาขาที่ปรากฏอยู่ และเมื่อคิดถึงสัมผัสก็อดเห็นเป็นภาพไม่ได้ถึงสิงสาราสัตว์ที่มองขึ้นเบื้องบนและมองลงเบื้องล่างสื่อความสัมพันธ์กันอยู่ภายในภาพนั้น ถึงกระนั้นก็ดามผู้เขียนก็อดคิดไม่ได้ว่าน่าจะมีฉันทลักษณ์ที่นำมาอธิบายความเป็นเสรีและความเคลื่อนไหวได้ดียิ่งกว่ากลอน ซึ่งในท้ายที่สุดก็คงต้องมาลงเอยที่ร่าย ถ้าจะตั้งคำถามว่านายช่างผู้มีความสามารถในทางสลักไม้ได้ยินเสียงร่ายอยู่ในโสตประสาทหรือในขณะที่พวกเขากำลังสลักเสลาภาพอันวิจิตรภาพนั้น คงจะไม่มีใครตอบได้ว่าเป็นเช่นนั้นหรือไม่ แต่ผู้วิจารณ์ที่เติบโตขึ้นมาในวัฒนธรรมไทย อันมีวัฒนธรรมอัมพวาเป็นตัวนำ อยากที่จะกล่าวว่า ถ้าได้ยินเสียงของวรรณศิลป์ไทยจะได้รสจากการมองภาพสลักไม้ชิ้นนี้ **และการวิจารณ์ประติมากรรม** ย่อมจะมั่งคั่งขึ้น ถ้าได้รับแรงหนุนจาก**การวิจารณ์วรรณศิลป์**

ภาพประกอบที่ ๓ บานประตูสลักไม้ พระวิหารศรีศากยมุนี วัดสุทัศน์เทพวราราม

ประเด็นที่ขอนำมาอภิปรายต่อไป เป็นเรื่องของการใช้การวิจารณ์**สังคีตศิลป์**มาอธิบาย**ทัศนศิลป์** ดังที่ได้กล่าวมาแล้วในตอนต้น ถึงการที่จิตรกรรมฝาผนังมีวิธีการ "เล่าเรื่อง" ของตนเองที่อาจจะแตกต่างไปจากวรรณศิลป์ จะสังเกตได้ว่าจิตรกรรมฝาผนังสามารถดำเนินเรื่องหลายเรื่องที่เกิดขึ้นพร้อมกันได้ในเวลาเดียวกัน ซึ่งวรรณศิลป์ในรูปของเรื่องเล่ามิอาจทำได้ เพราะการแสดงออกด้วยภาษาถูกกำกับด้วยลำดับก่อนหลังที่ต้องยึดตามการเล่าเรื่องด้วยภาษา การจะเข้าถึงอัจฉริยภาพของศิลปินที่สามารถใช้ผืนภาพในช่วงเดียวกันพรรณนากิจกรรมของตัวละครต่างกลุ่มกัน เช่น ในขณะที่ท้าวพระยามหากษัตริย์กระทำกิจของตนอยู่ในช่วงกลางของภาพ เบื้องบนเทพและผู้มีอิทธิฤทธิ์ทั้งหลายอาจจะกำลังเกาะเหินเดินอากาศอยู่ ในขณะที่เบื้องล่างของภาพเป็นการพรรณนาถึงชีวิตของคนธรรมดาสามัญ ซึ่งในบางครั้งก็เป็นเรื่องออกตลกหรือกระเดียดไปในทางสัปดนเสียด้วยซ้ำ การดำเนินเรื่องทั้ง ๓ แนว ใช่ว่าจะขาดความสัมพันธ์ต่อกันโดยสิ้นเชิง แก่นเรื่องหลักยังเป็นตัวกำกับอยู่ แต่แนวเรื่องรองของคนแต่ละกลุ่มก็ดูจะมีความเป็นตัวของตัวเองอยู่ไม่น้อย การจะอธิบายถึงความจัดเจนและความลุ่มลึกของการเล่าเรื่องในลักษณะนี้ อาจจะต้องพึ่งความเข้าใจในด้าน**สังคีตศิลป์** วงดนตรีไทยมีลักษณะเฉพาะของตน นักดนตรีซึ่งเล่นเครื่องดนตรีเฉพาะของตนอาจจะมีเสรีภาพมากกว่านักดนตรีตะวันตกที่เล่นอยู่ในวงซิมโฟนี เพราะเครื่องดนตรีไทยแต่ละเครื่องมีทางของตัว ต่างคนต่างเดินไปตามทางที่ตน

ถนัด ดูราวกับว่าจะมิได้*เล่นด้วยกัน* แต่เป็นการ*เล่นร่วมกัน*ในลักษณะที่มีแนวหลักกำกับให้ทุกคนอยู่ในกระแสที่เป็นเอกภาพ เรียกได้ว่า เอกภาพกับความหลากหลายมิได้ขัดกัน ความเข้าใจในเรื่อง*ดนตรีไทย*น่าจะช่วยให้การวิจารณ์*จิตรกรรมฝาผนัง*ดำเนินไปได้อย่างลึกซึ้งยิ่งขึ้น ผู้รู้บางท่านอาจจะนำโครงสร้างของดนตรีตะวันตกในเรื่องของดนตรีหลายแนว(counterpoint)มาอธิบายจิตรกรรมฝาผนังได้ด้วย แต่ผู้เขียนอดคิดไม่ได้ว่า วิธีการบรรเลงดนตรีไทยอาจจะสะท้อนให้เห็นถึงเสรีภาพและอัตลักษณ์ของบุคคลได้ดีกว่าการผูกโยงกันอย่างเป็นระบบด้วย counterpoint ของดนตรีตะวันตก ถึงอย่างไรก็ตาม ไม่ว่าจะเป็นไทยหรือตะวันตก การวิจารณ์ในสาขาหนึ่ง ซึ่งในที่นี้คือสังคีตศิลป์ ก็สามารถ "ส่องทาง" ให้แก่การวิจารณ์ในอีกสาขาหนึ่งได้ ซึ่งในที่นี้ก็คือ ทัศนศิลป์

ในอีกกระแสหนึ่ง **สังคีตศิลป์ก็สามารถอธิบายวรรณศิลป์ได้เช่นกัน** ในที่นี้จะขอยกตัวอย่างที่เป็นรูปธรรมจากบทวิจารณ์การแสดงละครชุด *Oresteia* ของกวีกรีก อีสคิลุส (Aeschylus) ซึ่งลงพิมพ์ใน *Times Literary Supplement* ฉบับวันที่ ๑๗ ธ.ค. ๑๙๙๙ ผู้วิจารณ์คือ ไมเคิล ซิลค์ (Michael Silk) เป็นศาสตราจารย์ทางภาษาและวัฒนธรรมกรีก จึงย่อมเข้าใจดีถึงตัวบทต้นแบบซึ่งเป็นภาษากรีก และได้รับการแปลมาเป็นภาษาอังกฤษโดยกวีแนวหน้าของอังกฤษคือ เทด ฮิวจส์ (Ted Hughes) ผู้วิจารณ์พยายามจะเปรียบเทียบให้เห็นถึงความแตกต่างของบทแปลภาษาอังกฤษในยุคต่างกัน โดยย้อนกลับไปหาบทแปลของกวีอังกฤษในศตวรรษที่ ๑๘ คือ จอห์น ดรายเดน (John Dryden) เพื่อนำมาเปรียบเทียบกับฉบับที่นำออกแสดงครั้งนี้ เขาพยายามจะชี้ให้เห็นว่า บทแปลภาษาอังกฤษล่าสุดนี้ขาดความละเมียดที่กวี Dryden สามารถสะท้อนให้เห็นได้ ผู้วิจารณ์คิดไม่ออกว่าจะอธิบายความแตกต่างได้อย่างไร และในที่สุดก็ต้องหันไปพึ่ง*สังคีตศิลป์* เขากล่าวถึง "ความนิ่งสงบในรูปแบบที่แฝงอยู่ในงานอีสคิลุสและโศกนาฏกรรมกรีกโดยองค์รวม ซึ่งฮิวจส์และโลกปัจจุบันไม่มีเอาเสียเลย ลองคิดไปถึงความมีระเบียบของจังหวะในงานของกวีเช่นดรายเดน ลองคิดถึงโมสาร์ทสิ ฮิวจส์ (เช่นเดียวกับโลกปัจจุบัน) ไม่มีความเป็นโมสาร์ทเพียงพอ ผลที่ตามมาก็คือ ความเข้มข้นที่เป็นระบบกลายเป็นเรื่องของโรคประสาทไป"[๒๐] การเอ่ยชื่อคีตกวีผู้ยิ่งใหญ่ คือ Wolfgang Amadeus Mozart ขึ้นมาในที่นี้เพียงพอแล้วสำหรับผู้ที่คุ้นเคยกับสังคีตศิลป์ตะวันตก สำหรับผู้ที่มาจากต่างวัฒนธรรมก็อาจจะประสบอุปสรรคอยู่ไม่น้อยเลย แต่ถ้าจะแปลงเป็นไทยเสีย เราก็อาจจะทดแทนคำวิจารณ์ที่ว่า "ไม่มีความเป็นโมสาร์ทเพียงพอ" (not Mozartian enough) ด้วยการให้ข้อวินิจฉัยแบบไทยว่า "ยังห่างจากอิเหนามากนัก" เพราะผู้ที่คุ้นเคยกับละครในของไทยเรื่องนี้ดี ย่อมจะต้องรู้ว่า ความรุนแรงของอารมณ์ที่แสดงออกมาในละครถูกกำกับและได้รับการขัดเกลามาแล้วด้วยขนบอันละเมียดละไมของทั้งวรรณศิลป์ นาฏศิลป์ และสังคีตศิลป์ของไทย การนำเอาโมสาร์ทกับรัชกาลที่ ๒ มาเปรียบเทียบกันนั้นอาจจะเป็นการล่อแหลม ถ้าเราจำต้องพิเคราะห์ในรายละเอียด แต่ถ้ามองในแง่ของต้นแบบแห่งอัจฉริยภาพทางศิลปะก็น่าจะ

พอเทียบกันได้ กรณีที่กล่าวมานี้ก็เป็นอีกกรณีหนึ่งที่การวิจารณ์ในสาขาหนึ่ง "ส่องทาง" ให้กับอีกสาขาหนึ่ง

ผู้เขียนได้พยายามชี้ให้เห็นว่า แนวโน้มของยุคปัจจุบันที่พยายามจะมีการเสนอ "ศิลปะเพื่อการแสดง" (performance art) ขึ้นมาเป็นอีกกระแสหนึ่งที่แตกต่างไปจาก "ศิลปะการแสดง"(performing arts) ในความหมายดั้งเดิมนั้น เป็นทิศทางบุกเบิกที่มาจากวงการ*ทัศนศิลป์*เสียเป็นส่วนใหญ่ คือ แทนที่จะใช้งานศิลปะที่สร้างด้วยวัตถุเป็นเครื่องแสดงออกถึงอารมณ์ความรู้สึกและความคิด กลับใช้*ตัวบุคคล* ซึ่งส่วนใหญ่คือตัวทัศนศิลปินเองมาเป็นตัวแสดงในแบบต่างๆที่ต้องการจะกระตุ้นความสนใจของผู้ชม ซึ่งในบางครั้งก็เป็นการท้าทายและยั่วยุ ดังเช่นในกรณีงานของอารยา ราษฎร์จำเริญสุข ชื่อ "ทุกข์แห่งปรารถนา" ซึ่งศิลปินเองนำเอาวรรณคดีไทยมาอ่านเป็นทำนองเสนาะให้ศพฟัง ซึ่งศพเหล่านี้ตั้งเรียงรายอยู่ในห้องดับจิตในโรงพยาบาลแห่งหนึ่ง เราคงจะไม่สามารถใช้วิธีการวิจารณ์ศิลปะการแสดงในระดับทั่วไปมาวิจารณ์งาน "ศิลปะเพื่อการแสดง" ในรูปแบบที่กล่าวมานี้ได้ ในบางครั้งผู้วิจารณ์จำเป็นจะต้องข้ามสาขาไปมาอยู่ตลอดเวลาเพื่อที่จะตีความหรือประเมินคุณค่าตัวงานบุกเบิกของยุคใหม่เหล่านี้ให้ได้

จะขอยกตัวอย่างงานของต่างประเทศอีกชิ้นหนึ่ง ซึ่งคงจะไม่สามารถจัดระบบลงไปให้แน่นอนได้ว่าเป็นศิลปินประเภทใดแต่เพียงสาขาเดียว นั่นคือ งานชื่อ *De Profundis* หรือ "จากห้วงลึก" ของคีตกวีชาวอเมริกัน เฟรเดอริค เชฟสกี (Frederic Rzewski : เกิด ๑๙๓๘) ผู้แต่งนำข้อความ ๘ ตอนจากบันทึกของนักประพันธ์ชาวไอริช ออสการ์ ไวลด์ (Oscar Wilde) มาสร้างเป็นงานประพันธ์สำหรับเปียโน โดยที่ผู้เล่นเปียโนจะต้องทำหน้าที่หลายอย่าง อันได้แก่

๑) แสดงงานเดี่ยวเปียโน ซึ่งอยู่ในระดับที่ยากมาก
๒) กล่าวข้อความจากวรรณกรรมของ Oscar Wilde ออกมาราวกับเป็นการอ่านกวีนิพนธ์ พร้อมทั้งเล่นเปียโนคลอไปด้วย
๓) เปล่งเสียงที่ส่อให้เห็นถึงสภาวะใกล้วิกลจริตของผู้เขียน *De Profundis*
๔) แสดงท่าทางต่างๆที่ส่อสภาวะใกล้วิกลจริตเช่นกัน

งานศิลปะชิ้นนี้ Associate Professor Jeffrey Gilliam จากมหาวิทยาลัย Western Washington University ได้นำออกแสดงในกรุงเทพฯ เมื่อวันที่ ๑๐ ธันวาคม ๒๕๔๒ และได้รับความสนใจจากผู้ชมเป็นอย่างยิ่ง เพราะยังไม่เคยมีผู้ใดนำงานในลักษณะนี้ออกแสดงมาก่อนในประเทศไทย การที่จะวิจารณ์งานชิ้นนี้ได้จะต้องใช้ความสามารถในหลายทาง ในขั้นแรกผู้วิจารณ์จำจะต้องเข้าใจถึงที่มาของวรรณกรรมซึ่งเป็นอัตชีวประวัติของนักประพันธ์ชาวไอริช ซึ่งเป็นบันทึกที่เขียนไว้ในขณะที่ถูกจองจำด้วยข้อหาเพศสัมพันธ์วิปริต (ตามกฎหมายของสหราชอาณาจักรในขณะนั้น) แต่ด้วยความเป็นกวีการแสดงออกถึงความอัดอั้นตันใจของผู้ที่ใกล้วิกลจริตกลับสื่อออกมาได้ด้วยคุณลักษณะ

ทางวรรณศิลป์อันสูงส่ง ผู้วิจารณ์จึงจำต้องมีความจัดเจนในด้านวรรณศิลป์เป็นทุนเดิมอย่างเพียงพอแล้ว ในขณะเดียวกัน เมื่อ Rzewski นำงานของ Oscar Wilde มาเสนอโดยมีส่วนที่ใช้เปียโนประกอบ ผู้วิจารณ์ก็จะต้องสามารถชี้ให้เห็นได้ว่า คีตศิลป์สัมพันธ์กับวรรณศิลป์อย่างไร เอื้อต่อกันหรือไม่ ขัดกันแย้งกันหรือไม่อย่างไร และการแสดงออกซึ่งตัวบทวรรณกรรมก็มิใช่เป็นการขับร้องซึ่งรู้จักกันดีในรูปของ art song ในวงการคีตศิลป์ตะวันตก แต่ใช้สุ้มเสียงแบบการอ่านกวีนิพนธ์ประกอบดนตรี ซึ่งนักวิจารณ์ก็จำต้องแสวงหาวิธีการที่เหมาะสมมาใช้ให้ได้ สำหรับส่วนที่เป็นดุริยางคศิลป์ ซึ่งแสดงด้วยเปียโนล้วนๆนั้น บางตอนเป็นการใช้เครื่องดนตรีสะท้อนบทวรรณกรรม บางตอนมีความเป็นตัวของตัวเองสูงมาก คือ เขียนเป็น fugue คล้ายกับงานของโยฮันน์ เซบาสเตียน บาค (Johann Sebastian Bach) คือแสดงความคงแก่เรียนของผู้แต่ง แต่ก็กระเดียดไปในเชิงทีเล่นทีจริง ดูราวกับจะได้รับเชื้อแห่งสภาวะกึ่งวิกลจริตมาจากตัวบทวรรณกรรม นอกจากนี้ บางส่วนก็เป็นการแสดงด้วยเปียโนที่ไม่เป็นเสียงดนตรี เรียกได้ว่าเป็นเปียโนกำมะลอ บางตอนก็ใช้เคาะจังหวะบนฝาเปียโนให้ความรู้สึกไปอีกแบบหนึ่ง สำหรับส่วนที่เป็น"ศิลปะเพื่อการแสดง"นั้น เป็นการที่คีตศิลป์และวรรณศิลป์รับช่วงเอาแนวคิดของทัศนศิลป์ในเรื่องของ"การแสดง" (performance art) มาใช้ คำพูดบางส่วนเป็นภาษากวีต้องออกเสียงอย่างมีจังหวะจะโคน มีการเล่นคำ มีการสัมผัสพยัญชนะ ราวกับเป็นการล้อคำร้องในมหาอุปรากรของคีตกวี ริชาร์ด วากเนอร์ (Richard Wagner) บางตอนเป็นคำพูดที่ไม่เป็นภาษาคน บางตอนเป็นการส่งเสียงประกอบกิริยาท่าทางที่แปลกประหลาด รวมทั้งการตบหน้าและทึ้งผมตัวเอง ทั้งหมดนี้ Rzewski เขียนกำกับไว้ในรูปของโน้ตดนตรีและในรูปของการบอกบทอย่างละเอียดลออทุกขั้นตอน ผู้แสดงซึ่งเป็นนักเปียโนอาชีพอธิบายว่าเขาต้องไปหาครูสอนการแสดงมาฝึกฝนให้แก่เขาเป็นพิเศษในเรื่องของการออกเสียงและแสดงท่าทางต่างๆ นี่คือศิลปะตะวันตกที่ผู้แต่งกำกับบทไว้ทุกอย่าง มิได้ให้เสรีภาพในการด้นเช่นศิลปะแบบประเพณีของไทย การที่จะวิจารณ์งานเช่นนี้ได้ ผู้วิจารณ์จำเป็นจะต้องมีความจัดเจนทั้งในด้วยวรรณศิลป์ ทัศนศิลป์ การละคร และดนตรี เราคงจะต้องกล่าวว่า ถ้าศิลปะดังเช่นงานของ Rzewski ดังที่กล่าวมานี้เหมาะกับยุคสมัย คือ เป็นการหลอมรวมศิลปะแขนงต่างๆเข้าด้วยกัน การวิจารณ์ก็จำจะต้องปรับตัวให้เข้ากับยุคสมัยด้วยการเรียนรู้ว่า การวิจารณ์สาขาต่างๆ "ส่องทาง" ให้แก่กันได้อย่างไร[**]

ปัจฉิมบท : จากการวิจารณ์ศิลปะไปสู่การวิจารณ์ชีวิตและสังคม

ประเด็นที่ว่าด้วยพหุนิยมในทางความคิดก็ดี กระแสโลกาภิวัตน์ที่น่าจะนำไปสู่การเชื่อมโยงระหว่างประชาชาติต่างๆก็ดี หลักการที่ว่าด้วยศิลปะส่องทางให้แก่กันและการวิจารณ์ส่องทางให้แก่กันก็ดี ล้วนแล้วแต่ยืนยันปรัชญาที่ว่า การยอมรับความหลากหลายและความพร้อมที่จะเรียนรู้จากกันและสร้างความมั่งคั่งให้แก่กันคือทิศทางที่โลกสมัยใหม่

น่าจะดำเนินไป การอภิปรายประเด็นต่างๆที่ได้กระทำมาแล้วข้างต้นดูประหนึ่งจะเป็นการมองศิลปะว่าเป็นอาณาจักรที่ไม่ขึ้นต่อใคร และความมั่งคั่งทางปัญญาที่สร้างเสริมให้แก่กันได้ก็ดูจะเป็นเรื่องภายในของ วงการศิลปะ อันที่จริง โจทย์ที่ตั้งไว้ก็เป็นเช่นนั้น แต่ถ้ามองให้กว้างและลึกซึ้งลงไปก็คงจะต้องยอมรับว่า ในเมื่อศิลปะเป็นงานที่มนุษย์สร้างขึ้น ความเกี่ยวพันระหว่างศิลปะกับชีวิตและสังคมมนุษย์จึงเป็นสิ่งที่เรามิอาจมองข้ามได้ ในแง่หนึ่งการวิจารณ์ศิลปะจำเป็นจะต้องทำหน้าที่วิจารณ์ทั้งตัวงานศิลปะ ผู้สร้างสรรค์งานศิลปะและบริบทแห่งงานศิลปะ และองค์ประกอบสุดท้ายที่กล่าวมานี้ก็บ่งบอกอยู่ในตัวแล้วว่าการวิจารณ์ศิลปะอาจจะต้องขยายวงไปสู่การวิจารณ์ชีวิตและสังคมด้วย พัฒนาการขั้นสูงสุดของการวิจารณ์อาจเป็นไปในรูปของการสร้างวาทกรรมอิสระที่มิใช่เป็นกิจกรรมระดับทุติยภูมิ แต่เป็นการส่งสารที่มีความหมายต่อชีวิตและสังคม โดยที่จุดเริ่มต้นอาจจะเป็นเรื่องของการแสดงปฏิกิริยาต่องานศิลปะหรือต่อศิลปะโดยรวม ในท้ายที่สุดแล้ววาทกรรมแห่งการวิจารณ์อาจจะก่อตัวขึ้นมาเป็นแหล่งหลอมรวมความคิดที่เกี่ยวกับชีวิตและสังคมได้ โดยที่ในบางครั้งเรามิได้พะวงว่างานวิจารณ์ที่ทรงคุณค่านั้นเป็นการวิจารณ์งานศิลปะที่เป็นรูปธรรมอันใดหรือไม่ ถึงอย่างไรก็ตาม เราคงจะปฏิเสธไม่ได้ว่า โดยทั่วไปแล้วสถานะของงานศิลปะในสังคมอาจจะมั่นคงและสูงส่งกว่างานวิจารณ์ ผลที่ตามมาก็คือสถานะของศิลปินมักจะสูงกว่าสถานะของนักวิจารณ์ การจะปรับบทบาทของการวิจารณ์ศิลปะให้เป็นบทบาทของการวิจารณ์ชีวิตและสังคมจึงดูจะผูกอยู่กับความน่าเชื่อถือและเกียรติภูมิของผู้วิจารณ์ด้วย เราจึงมักจะได้พบเห็นศิลปินผู้ยิ่งใหญ่ทำหน้าที่เกินจากการเสนองานศิลปะต่อสาธารณชน และแสดงความกล้าหาญทางจริยธรรมในรูปของเสียงแห่งมโนธรรมที่มีลักษณะเป็นการวิจารณ์ชีวิตและสังคมไปด้วย จะขอจบบทความนี้ด้วยการอ้างถึงข้อวิจารณ์ของนักดนตรีเอกของโลก คือ ลอร์ด เยฮูดิ เมนูอิน (Lord Yehudi Menuhin) ผู้ซึ่งจัดได้ว่าเป็นหนึ่งในบรรดานักไวโอลินชั้นนำของโลก ลอร์ด เมนูอินเป็นยิว เกิดในอเมริกา บิดามาจากอิสราเอล มารดาเป็นชาวอเมริกันยิว เขามีความสำนึกอยู่ตลอดเวลาว่า มนุษย์เรามิอาจปฏิเสธชาติกำเนิดของตนได้ แต่หลักการที่ยิ่งใหญ่ไปกว่าชาติกำเนิดคือ ความอยู่รอดของมนุษยชาติที่เรียกร้องอุดมคติไปถึงขั้นที่อยู่เหนือความผูกพันในเรื่องของเชื้อชาติไม่ว่ากรณีใดๆ ข้อความที่คัดมาข้างท้ายนี้เป็นการแสดงความคิดเห็นอย่างตรงไปตรงมาเกี่ยวกับนโยบายของประเทศอิสราเอลที่มีต่อชาวอาหรับ ซึ่งลอร์ด เมนูอิน ประณามอย่างเปิดเผยว่า ไม่เป็นไปตามหลักของมนุษยธรรม[๒๒] เขาจบท้ายข้อวิจารณ์ดังกล่าวด้วยการวกเข้าหาโลกแห่งศิลปะด้วยการแสดงทัศนะต่อต่อไปนี้

> *ขณะที่ผมยังเป็นเด็กตัวเล็กๆ ทำหน้าที่เล่นไวโอลินให้คนฟัง ผมมีความฝันแบบซื่อๆว่า ผมจะสามารถสมานแผลในหัวใจของผู้ที่ตกทุกข์ได้ยาก และด้วยการทำเช่นนั้น ผมก็จะปฏิบัติตามอุดมการณ์ของคนเผ่ายิวของ*

ผม นับตั้งแต่ผมจำความได้ ผมได้พยายามมาตลอดที่จะผูกความงามของดนตรีอันยิ่งใหญ่ไว้กับความประสานสัมพันธ์ของชีวิต เมื่อตอนที่ยังเด็กอยู่ (ดูภาพประกอบที่ ๔) ผมถึงกับจินตนาการไปว่า ถ้าผมสามารถบรรเลงเพลงชาคอนน์ (Chaconne) ของบาค (Bach) ให้ถึงใจคนได้ในวิหารซีสตีน (Sistine) โดยที่มีท่านไมเคิล แองเจโล (Michelangelo) (ดูภาพประกอบที่ ๕) เพ่งมองอยู่แล้วละก็ อะไรๆที่เลวร้ายและต่ำช้าก็จะอันตรธานไปสิ้นจากโลกนี้ราวกับปาฏิหาริย์[๒๓]

ภาพประกอบที่ ๔ Yehudi Menuhin เมื่ออายุ ๘ ปี ฝึกซ้อมดนตรีกับครูของเขา คือ Louis Persinger หัวหน้าวงซิมโฟนี แห่งเมืองซานฟรานซิสโก

ภาพประกอบที่ ๕ จิตรกรรมฝาผนัง ชื่อ The Last Judgement ของ Michelangelo ณ วิหาร Sistine พระราชวัง Vatican

ถ้าจะถามว่า ศิลปะเข้ามามีบทบาทอย่างไรในวาทกรรมเชิงปรัชญานี้ (ซึ่งเริ่มต้นด้วยการวิจารณ์การเมืองระหว่างประเทศ) คำตอบก็คือว่า ศิลปินการแสดง (performing artist) ทำหน้าที่เป็นผู้สื่อสารงานที่ยิ่งใหญ่ของคีตศิลปินไปสู่มหาชน โดยยึดมั่นในอุดมคติที่อยู่เหนือข้อผูกพันแห่งโลกของศิลปะ ศิลปินผู้ยิ่งใหญ่ซึมซับอุดมคติมาแล้วแต่วัยเด็ก แม้จะมีความเชี่ยวชาญเฉพาะสาขาของตน แต่ก็สามารถมองข้ามพรมแดนไปสู่ศิลปะแขนงอื่นได้ เพื่อจะนำพลังของงานที่ยิ่งใหญ่ในสาขาอื่นๆมาเสริมให้แก่สาขาของตน ในที่นี้ ลอร์ด เมนูอิน เริ่มต้นจากงานอันยิ่งใหญ่ทาง*สังคีตศิลป์* แล้วนำตัวเข้าไปผูกอยู่กับงานอันยิ่งใหญ่ในสาขา*ทัศนศิลป์* ในกรอบของ*สถาปัตยกรรม*ทางศาสนา จะว่าปัจจัยเหล่านี้เป็นแต่เพียงเปลือกนอกของวาทกรรมเชิงจริยธรรมก็คงจะไม่ถูกนัก เพราะในทัศนะของลอร์ด เมนูอิน ศิลปะที่ยิ่งใหญ่น่าจะดลใจมนุษย์ให้ละกิเลสทั้งหลายทั้งปวงได้ การวิจารณ์ในที่นี้จึงเป็นการสกัดเอาความยิ่งใหญ่ออกมาจากตัวงานสร้างสรรค์อันหลากหลาย เพื่อนำมาเป็นฐาน

ให้แก่การสร้างพลังทางปัญญา ซึ่งในขั้นสุดยอดได้กลายเป็นธรรมะไปแล้ว หากแต่มิใช่ธรรมะที่เป็นคำสอนในระบบธรรมดาสามัญเช่นที่เรารู้จักกัน แต่เป็นการใช้อารมณ์ความรู้สึกที่ศิลปะสามารถดลใจให้เกิดได้ไปเป็นกระแสจิตซึ่งอาจปลุกสัญชาตญาณใฝ่ดีให้แก่มวลมนุษย์ได้ ในแง่นี้ เราจึงอาจสรุปได้ว่า จุดหมายปลายทางของหลักการ*ศิลปะส่องทางให้แก่กัน* และ*การวิจารณ์ส่องทางให้แก่กัน* จึงมิใช่เป็นแต่เพียงความเข้าใจและความชื่นชมที่มีต่อศิลปะเท่านั้น หากแต่เป็นเรื่องของพลังทางปัญญาที่จะเป็นเครื่องประกันความอยู่รอดของมนุษยชาติ

เชิงอรรถ

---

(๑) Chetana Nagavajara : "Wechselseitige Erhellung der Künste in der thailändischen Kultur". In: C.N. : **Wechselseitge Erhellung der Kulturen**. Chiangmai: Silkworm Books, 1999. pp. 51-73.

(๒) Eberhard Lämmert : "Chetana Nagavajara: Mediator between Cultures". In: **Silpakorn University International Journal**. Volume 1, Number 1, January-June 2000, pp. 26-31.

(๓) Oskar Walzel : **Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters**. Berlin: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1923. การจำลองภาพจิตรกรรมออกมาเป็นภาพสี ทำได้ในเกณฑ์ดี แสดงว่าเทคโนโลยีการพิมพ์ในขณะนั้นก้าวหน้าไปมากแล้ว

(๔) โครงการวิจัย "การวิจารณ์ในฐานะพลังทางปัญญาของสังคมร่วมสมัย" เป็นโครงการที่ได้รับการสนับสนุนจากกองทุนสนับสนุนการวิจัย (สกว.) เริ่มดำเนินการเมื่อมกราคม ๒๕๔๒ และจะเสร็จสิ้นในเดือนธันวาคม ๒๕๔๔ จัดได้ว่าเป็นสหสาขา โดยศึกษาการวิจารณ์ ๔ แขนงร่วมกัน คือ การวิจารณ์วรรณกรรม ทัศนศิลป์ ศิลปะการละคร และสังคีตศิลป์ รายละเอียดเพิ่มเติมหาได้จาก Homepage ของโครงการ www.critic.su.ac.th

(๕) ในการบรรยาย ณ สยามสมาคม เมื่อวันที่ ๖ มกราคม ๒๕๔๓ ผู้เขียนใช้สื่อหลากชนิดในการบรรยายอันรวมถึง แผ่นใส แถบบันทึกเสียง และแถบบันทึกภาพ ซึ่งไม่สามารถทำได้ในขอบเขตที่ใกล้เคียงกันในฉบับพิมพ์ฉบับนี้

(๖) **World Literature Today** 74:3, Summer 2000, pp. 509-510.

(๗) ดูรายงานของผู้เขียนในบทความ "ความเบิกบานของอาจารย์ภาษาต่างประเทศ" (ตอนที่ ๒) ใน: เนชั่นสุดสัปดาห์ ปีที่ ๘ ฉบับที่ ๓๘๗ (วันที่ ๔-๑๐ พฤศจิกายน ๒๕๔๒) หน้า ๕๖.

(๘) Eberhard Lämmert : "Die Geisteswissenschaften und ihre Bedeutung für die Zukunft der Universitä t" In: **Info DaF**, Nr.6, 26 Jahrgang, Dezember 1999, pp. 550-551.

(๙) Chetana Nagavajara : "Art in Place of Nirvana: Western Aesthetics in the Poetry of Angkarn Kalayanaphong". In: C.N. : **Comparative Literature form a Thai Perspective**. Bangkok: Chulalongkorn University Press, 1996, pp. 219-220.

(๑๐)เนื่องจากเป็นการบรรยายสด ผู้เขียนจึงได้บันทึกคำพูดของ Mr. Leonard เอาไว้ดังข้อความว่า "I am grateful to those creative geniuses. They could have done without me."

(๑๑)เจตนา นาควัชระ : "ข้อสังเกตว่าด้วยแนวคิดและวิธีคิดของคนไทยจากหลักฐานทางวรรณคดี". ใน : รายงานผลการสัมมนาเรื่องวิธีคิดของคนไทย ครั้งที่ ๑, ๑๘ มีนาคม ๒๕๓๙ ณ ห้องประชุมสารนิเทศ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย จัดโดยคณะกรรมการสภาวิจัยแห่งชาติ สาขาปรัชญา ร่วมกับสำนักงานคณะกรรมการวิจัยแห่งชาติ, หน้า ๒๕-๒๖.

(๑๒) Michel Butor : "Interaction des oeuvres". In: Nathalie Piegay-Gross: **Introduction à l'intertextualité. Anthologie.** Paris: Dunot, 1996, p.175.

(๑๓) เจตนา นาควัชระ : **แนวทางการประเมินคุณค่าวรรณคดีในวรรณคดีวิจารณ์เยอรมัน ฝรั่งเศส และอังกฤษ-อเมริกัน ในศตวรรษที่ ๒๐.** กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์, ๒๕๓๙. หน้า ๑๙๘.

(๑๔) เจตนา นาควัชระ : "บทวิพากษ์ว่าด้วยความคิดเรื่องอุดมศึกษาของศาสตราจารย์ ม.ล. ปิ่น มาลากุล" ใน: **วารสารมหาวิทยาลัยศิลปากร ฉบับครบรอบ ๒๕ ปี คณะศึกษาศาสตร์**, ๒๕๓๙. หน้า ๕๑-๖๓.

(๑๕) Michel Butor, op.cit., p. 174.

(๑๖)Antoine Compagnon: **Le Démon de la théorie**. Paris: Seuil, 1998, p. 20.

(๑๗) เจตนา นาควัชระ : "วรรณคดีวิจารณ์และวรรณคดีศึกษา" ใน : **วรรณไวทยากร (ฉบับพิมพ์ครั้งที่ ๒)** กรุงเทพฯ : โครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์, ๒๕๒๐. หน้า ๒๕.

(๑๘) เจตนา นาควัชระ : **ทฤษฎีเบื้องต้นแห่งวรรณคดี.** พิมพ์ครั้งที่ ๒. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์ศยาม, ๒๕๔๒. หน้า ๗๔-๗๕.

(๑๙)**รายงานการวิจัยเรื่องกวีนิพนธ์ในฐานะพลังทางปัญญาของสังคมร่วมสมัย : บทวิเคราะห์และสรรนิพนธ์กวีนิพนธ์อังกฤษ**, ๒๕๔๒. หน้า E ๒๐๒ - E๒๐๓.

(๒๐) **Times Literary Supplement**. 17 December 1999, p. 16.

(๒๑) ผู้สนใจแถบบันทึกภาพการแสดง โปรดติดต่อโครงการวิจัย สกว. (การวิจารณ์) thaicritic@hotmail.com โทรศัพท์/โทรสาร : (๐๓๔) ๒๑๘๔๒๗

(๒๒) Lord Yehudi Menuhin คงจะมิใช่ผู้ที่มีเชื้อชาติยิวแต่เพียงผู้เดียวที่มุ่งมั่นที่จะแสดงความเป็นกลางและไม่เข้าพวกกับชนเชื้อชาติเดียวกันโดยปราศจากวิจารณญาณ กวีแนวหน้าเชื้อสายยิวชาวออสเตรียซึ่งลี้ภัยมายังประเทศอังกฤษ Erich Fried ก็แสดงความมีใจสูงไว้เช่นเดียวกัน ในบทกวีซึ่งเขียนขึ้นเมื่อเกิดสงครามระหว่างอิสราเอลกับชาติอาหรับ ในปี ค.ศ. ๑๙๖๗ จะขอคัดทั้งต้นฉบับ และบทแปลมาดังนี้

Höre, Israel

Als wir verfolgt wurden
war ich einer von euch
Wie kann ich das bleiben

wenn ihr Verfolger werdet?

Eure Sehnsucht war
wie die anderen Völker zu werden
die euch mordeten
Nun seid ihr geworden wie sie

Ihr habt überlebt
die zu euch grausam waren
Lebt ihre Grausamkeit
in euch jetzt weiter?

Den Geschlagenen habt ihr befohlen:
>>Zieht eure Schuhe aus<<
Wie den Sündenbock habt ihr sie
In die Wüste getrieben

in die große Moschee des Todes
deren Sandalen Sand sind
doch sie nahmen die Sünde nicht an
die ihr ihnen auflegen wolltet

Der Eindruck der nackten Füße
im Wüstensand
überdauert die Spur
eurer Bomben und Panzer

ERICH FRIED **(1921-1988)**

อิสราเอล จงฟังข้าฯ

เมื่อพวกเราถูกไล่ล่า
ข้าฯเป็นหนึ่งของพวกเจ้า
จะให้ข้าฯเป็นเช่นนั้นต่อไปได้อย่างไร
ในเมื่อเจ้าได้กลายเป็นผู้ไล่ล่าเสียเอง

เจ้าโหยหาที่จะเป็น
เช่นชนชาติอื่น
ที่เคยฆ่าพวกเจ้า
มาบัดนี้เจ้าก็เป็นเช่นพวกเขาไปเสียแล้ว

เจ้ามีชีวิตยืนยาวมาเกินกว่า
พวกที่โหดร้ายต่อเจ้า
แล้วความโหดร้ายของคนเหล่านั้น
ได้เข้ามาสิงอยู่ในตัวเจ้ากระนั้นหรือ

เจ้าออกคำสั่งต่อผู้ที่พ่ายแพ้ว่า
"ถอดรองเท้าเสีย"

เจ้าขับไล่เขาเหล่านั้นราวกับ
เป็นแพะรับบาปออกไปยังทะเลทราย

ออกไปสู่สุเหร่าแห่งความตายอันกว้างใหญ่
ให้ผืนทรายเป็นเครื่องรองเท้า
แต่พวกเขากลับมิต้องรับบาป
ที่พวกเจ้าต้องการจะยัดเยียดให้

ความรู้สึกที่ได้จากภาพของ
คนเดินเท้าเปล่าไปในทะเลทราย
จะคงอยู่นานกว่าร่องรอย
ระเบิดและรถถังที่เจ้าได้ทิ้งเอาไว้

เจตนา นาควัชระ (ผู้แปล)

(แปลจาก : Erich Fried: **Gesammelte Werke. Gedichte.** Berlin: Wagenbach, 1993, p. 430.)

(๒๓) ถอดความจากแถบบันทึกภาพ **Yehudi Menuhin: The Violin of the Century**. EMI Classics, 1996. งานสำหรับเดี่ยวไวโอลินที่รู้จักกันในนามของ "Chaconne" เป็นกระบวนที่ ๕ ของ *Partita No. 2 in D minor* ของ Johann Sebastian Bach ส่วนจิตรกรรมฝาผนัง ซึ่ง Michelangelo เขียนประดับวิหาร Sistine แห่งพระราชวัง Vatican นั้น คือ ภาพทางศาสนาที่ชื่อ *The Last Judgement*