หยิบยืมความคิดและผลงานศิลปะจากศิลปินอื่นที่เห็นได้ชัดในงานของโมริมูระแล้ว ลักษณะการสื่อของเขายังเปิดประเด็นย่อยให้เป็นที่ถกเถียงโต้ตอบกันเองระหว่างนักวิชาการและนักเพ้อเจ้อได้อีกหลายต่อหลายประเด็น ทั้งเรื่องเกี่ยวกับเพศและการเบี่ยงเบนทางเพศ เรื่องปัญหาการเซ็นเซอร์งานศิลปะ เรื่องอำนาจและอิทธิพลของวัฒนธรรมค่านิยมที่มีผลต่อการพัฒนา (หรือไม่พัฒนา) ทางความคิด รูปแบบการดำรงชีวิต และความเป็นอยู่ของผู้บริโภคในปัจจุบัน ยิ่งนับวันวัฒนธรรมน้อยใหญ่ในโลกสมัยใหม่ถูกระบบทุนนิยมหล่อหลอมเข้าให้กลายเป็นวัฒนธรรมเดียว ประเด็นที่ปะทุอยู่ในเนื้องานของโมริมูระย่อมเป็นประเด็นที่เกี่ยวข้องกับปัญหาและสภาวะแวดล้อมทั้งทางร่างกายและจิตใจของมนุษย์ทั่วโลก

นิทรรศการศิลปะชื่อ *"กาลไร้นาม กายไร้ชื่อ"* (The Time with No Name, The Self with No Name) ซึ่งดร.อภินันท์ โปษยานนท์ หัวหน้าภัณฑารักษ์ประจำหอศิลปวิทยนิทัศน์ สถาบันวิทยบริการ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย โดยความร่วมมือและความเอื้อเฟื้อจากมูลนิธิญี่ปุ่น และพิพิธภัณฑ์ศิลปะฮาร่าแห่งกรุงโตเกียว ร่วมกันจัดแสดง ณ หอศิลปวิทยนิทัศน์ ชั้น 7 สถาบันวิทยบริการ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เมื่อต้นปีที่ผ่านมานั้น นับเป็นการแสดงงานของโมริมูระครั้งแรกในประเทศไทย

ชื่อนิทรรศการบ่งบอกถึงกระบวนความคิดและวิธีสื่อสารทัศนคติของโมริมูระได้ในระดับหนึ่ง เนื่องจากผลงานของโมริมูระที่นำมาแสดงในครั้งนี้เป็นการผสมผสานกันของงานภาพถ่ายเชิงล้อเลียน (แต่ในกรณีนี้เป็นการล้อเลียนโดยมิได้มีจุดประสงค์ให้เกิดอารมณ์ขันโดยตรงแต่อย่างเดียว งานล้อเลียนแบบ *โพสต์มอเดิร์น* ส่วนมากมักเป็นการล้อเลียนที่จริงจัง และมีทฤษฎีทางวิชาการรองรับอย่างเป็นเรื่องราว) และภาพถ่ายที่นำเสนอประวัติศาสตร์ศิลป์ไว้ด้วยกัน มีทั้งภาพถ่ายโมริมูระที่แต่งเป็นดารานักร้องที่มีชื่อเสียงอมตะ ภาพถ่ายโมริมูระที่เอาหน้าตาหรือส่วนต่างๆ ของร่างกายของเขาเองเข้าไปเป็นองค์ประกอบในภาพเขียนของศิลปินผู้มีชื่อเสียงอย่าง วินเซนต์ ฟาน กอค (Vincent van

Gogh) และลีโอนาโด ดา วินชี (Leonardo da Vinci) (จะหนีภาพโมนา ลิซา ไปได้อย่างไร) **"กาลไร้นาม"** จึงเป็นประโยคบอกเล่าที่สื่อถึงศิลปะซึ่งอยู่เหนือขอบข่ายของเวลา และ **"กายไร้ชื่อ"** เป็น *"กาย"* ของตัวศิลปินที่ *"สวมบทอื่น"* ในงานของตน จนปราศจากการกล่าวถึงบุคลิกลักษณะและนิสัยใจคอของตัวโมริมูระเอง แม้ว่าการยกรูปลักษณ์ของตนให้เป็นบุคคลและผลงานศิลปะอันเป็นอมตะของโลกจะมีกลิ่นอายของ*การเยินยอลุ่มหลงตัวเอง* (narcissism) อยู่ไม่น้อย แต่การสวมบทอื่นของโมริมูระกลับให้ความรู้สึกที่แตกต่างไปจากอารมณ์น่าหมั่นไส้ที่ควรบังเกิดขึ้นต่อบุคคลที่พูดถึงตัวเองตลอดเวลา การ **"แปลงตัว"** ของโมริมูระอาจมองได้ว่าเป็นการสละทิ้งซึ่งตัวเอง ปลดปล่อยตัวเองออกจากกรอบชีวิตประจำวันที่ถูกกำหนดโดยสภาวะภายนอก ทั้งยังเป็นการผสมผสานตัวเองให้ระเริงหลอมร่วมไปกับศิลปะ จนเป็น*กายไร้ชื่อ*อย่างแท้จริง

งานวีดิทัศน์ของโมริมูระที่จัดฉายบริเวณหน้าห้องนิทรรศการเป็นงานสานต่อความคิดจากงานภาพถ่าย ชิ้นหนึ่งเป็นงานที่โยงถึงงานระดับยอดนิยมของศิลปินป๊อปบันลือโลกที่ชื่อแอนดี วอร์โฮล (Andy Warhol) โมริมูระแปลงตัวเองเป็นเอลวิส เพรสลีย์ (Elvis Presley) สวมเสื้อสีแดงสด ยืนจังก้าขาถ่างอยู่ท่ามกลางลูกโป่งสีเงิน ในห้องติดกระจกรอบด้าน กล้องหมุนวนรอบตัวเอลวิสเป็นวงสามร้อยหกสิบองศา กลับกลอกไปมาจากขวาไปซ้ายและซ้ายไปขวา เอลวิสผู้ซึ่งเป็นจุดศูนย์กลางของห้องมิได้ยืนนิ่งเฉยเยี่ยงรูปปั้น เมื่อกล้องหมุนไปได้สักครู่ ยังไม่ทันได้เวียนหัว เอลวิสก็ควักปืนขึ้นจากปลอกดำที่คาดอยู่ที่เอว แล้วจ่อกระบอกปืนออกในลักษณะเตรียมลั่นไก การเคลื่อนไหวของเอลวิสสร้างมิติใหม่ให้กับงานสองมิติอันโด่งดังของแอนดี้ วอร์โฮลได้อย่างน่าทึ่งทีเดียว ในกรณีนี้นอกจากโมมิมูระจะล้อเลียน วิจารณ์ และวิเคราะห์ประวัติศาสตร์ศิลป์แล้ว เขายังเติมใส่การสร้างสรรค์ใหม่ที่สร้างความน่าสนใจและสร้างความลุ่มลึกมากกว่างานภาพนิ่งของเขาหลายเท่า

วีดิทัศน์อีกชิ้นของโมริมูระเป็นภาพคนเปลือยเปล่าทั้งร่าง (จะเป็นใครไปไม่ได้ นอกจากนายโมริมูระเอง) คนเปลือยผู้นี้กำลังก้าวลงบันไดเลื่อน เป็น

ภาพเลียนงานจิตรกรรมสีน้ำมันของ แกร์ฮาร์ด ริชเทอร์ (Gerhard Richter) ศิลปินเยอรมันร่วมสมัยชื่อดัง ซึ่งเป็นภาพที่ริชเทอร์ได้แรงบันดาลใจมาจากงานจิตรกรรมสีน้ำมันชื่อ "Nude Descending a Staircase" ที่สร้างชื่อให้มาแซล ดูชองป์อีกที โมริมูระได้ใช้การเคลื่อนไหวเพื่อเพิ่มมิติและเพิ่มมุขให้กับงานของเขาชิ้นนี้ โดยการให้คนเปลือยเดินลงบันไดเลื่อนที่กำลังเลื่อนขึ้น ฉะนั้นการเดินลงของนายแบบจึงเป็นการเดินลงที่ย่ำอยู่กับที่ไม่ถึงพื้นเบื้องล่างเสียที **เป็นการเคลื่อนไหวที่ไม่เคลื่อนไหว** ซึ่งนอกจากจะทำให้โมริมูระเลียนงานของริชเทอร์ได้อย่างถูกต้องตามองค์ประกอบภาพแล้ว เขายังสามารถสานสื่อประเด็นของการเคลื่อนไหว (อันเป็นคุณสมบัติโดยตรงของสื่อภาพยนตร์และวีดิทัศน์) ได้อย่างน่ารักแนบเนียน วีดิทัศน์ชิ้นนี้จึงเป็นงานที่ผู้ชมสามารถคิดตามได้สนุกที่สุดชิ้นหนึ่งในนิทรรศการ

ในขณะที่ผลงานภาพถ่ายของโมริมูระอาจถูกวิพากษ์วิจารณ์ว่าเป็นงานที่ตื้นเขินทางความคิด ผลงานวีดิทัศน์ของเขากลับมีพลังที่สร้างความลุ่มลึกให้กับกระบวนการการสื่อสารของเขาเองได้อย่างน่าสนใจ งานวีดิทัศน์ทั้งสองชิ้นเป็นงานศิลปะซ้อนศิลปะที่ครอบคลุมอาณาเขตของสื่อศิลปะเกือบทุกแขนงได้อย่างกว้างขวางอันรวมทั้งจิตรกรรม (จากภาพพิมพ์ของวอร์โฮลและภาพสีน้ำมันของริชเทอร์) ประติมากรรม (โดยใช้ตัวศิลปินเองเป็นประติมากรรมที่มีชีวิตในโลกสามมิติ) และศิลปะภาพเคลื่อนไหว (โดยสื่อวีดิทัศน์ ซึ่งใกล้เคียงกับการทดลองใช้สื่อภาพยนตร์ของศิลปินรุ่นต้นศตวรรษที่ยี่สิบ) นิทรรศการ *"กาลไร้นาม กายไร้ชื่อ"* จึงจะสมบูรณ์และเหมาะเจาะคล้องจองกับชื่อที่ตั้งเสียสวยหรูไปไม่ได้เลย หากขาดงานวีดิทัศน์สองชิ้นนี้

ถึงแม้ว่า*ศิลปะแนวโพสต์มอเดิร์น* จะเป็นศิลปะที่มีความเสี่ยงค่อนข้างสูงเพราะอาจพบทางตันเมื่อไรก็ได้ แต่ในกรณีของศิลปินอย่างโมริมูระ สิ่งที่ทำให้พลังของศิลปะสมัยใหม่ยังพรั่งพรูอยู่ได้ในสายธารแห่งประวัติศาสตร์ศิลป์ก็คือการดิ้นรนที่จะต่อเติมเสริมความคิดให้แตกแขนงออกเป็นรากฝอยต่อไป

เมื่อมีผู้ถามมาแซล ดูชองป์ ถึงทัศนคติของเขาที่มีต่อศิลปะ เขากล่าวว่า

"ผมไม่เชื่อในศิลปะ แต่ผมเชื่อในศิลปิน" เพราะเมื่อไม่มีศิลปินอยู่ในโลกเสียแล้ว ศิลปะก็จะไร้ซึ่งความหมายต่อชีวิตมนุษย์อย่างสิ้นเชิง

อย่างน้อยที่สุด ผลงานของโมริมูระก็เต็มเปี่ยมไปด้วยความเชื่อมั่นและการเทิดทูนศิลปิน รวมไปถึงความมั่นใจในตัวของเขาเอง

อย่างมากที่สุด ผลงานของเขาอาจจะเป็นแรงบันดาลใจให้ประวัติศาสตร์สร้างอนาคตให้ศิลปะต่อไป

ที่มา : ปราบดา หยุ่น. "ยาสุมาสะ โมริมูระ กับการแปลงตัวสู่ "กาลไร้นาม กายไร้ชื่อ"," **สกุลไทย**. ปีที่ 46 ฉบับที่ 2375 (13 มิถุนายน 2543), หน้า 62-63.

"Se7en :
unbearable son of painting"

วันทนีย์ ศิริพัฒนานันทกูร

ในหลายสิบปีที่ผ่านมา แนวทางการสร้างผลงานศิลปะร่วมสมัยในประเทศไทยที่ได้รับอิทธิพลมาจากกระแสความคิดในการสร้างสรรค์ตามแบบสากลนั้น ได้เปลี่ยนแปลงไปมาก การเจริญเติบโตของเทคโนโลยี การเรียนรู้ข้ามวัฒนธรรม และการรับรู้ข่าวสารที่มีความรวดเร็วทำให้หลักความคิดและวิธีการในการสร้างสรรค์ของศิลปินที่เรียนรู้และรับเข้ามาปรับใช้ในวงการศิลปะของไทยมาเริ่มไม่เพียงพอต่อความต้องการในการแสดงออก ศิลปินเริ่มต้องการมีอิสระทางความคิดและรูปแบบในการนำเสนอที่แตกต่างไปจากที่ศิลปินในอดีตเคยสร้างมา พวกเขาพยายามที่จะแสวงหาความแปลกใหม่ในรูปแบบกลวิธีที่ลงตัวและสอดคล้องกับความคิดที่เขาต้องการจะสื่อสารตามแนวทางที่เป็นตัวของตัวเองออกมา ด้วยเหตุนี้ผลงานของศิลปินไทยในระยะหลังจึงมีกลวิธีในการนำเสนอความคิดด้วยการใช้สื่อวัสดุและเทคนิคต่างๆ มากมาย โดยที่ผู้ชมไม่สามารถระบุได้ว่าผลงานเหล่านั้นจัดอยู่ในสื่อศิลปะจำกัดประเภทใดเป็นการเฉพาะ

โดยเฉพาะอย่างยิ่งในปัจจุบัน ผลผลิตทางศิลปะในเมืองไทยมีการก้าวข้ามขอบเขตความเชื่อ ความคิด ที่เป็นความคุ้นเคยเก่าๆ ของสังคมไปมาก

พรมแดนระหว่างรูปแบบของศิลปะถูกท้าทายและเปิดกว้างมากขึ้น ศิลปะแขนงต่างๆ เช่น จิตรกรรม ประติมากรรม สถาปัตยกรรม ศิลปะการแสดง ฯลฯ รวมทั้งสื่อในสาขาอื่นๆ ได้ถูกหลอมรวมเข้าไว้ด้วย ดังปรากฏให้เห็นได้จากผลงานศิลปะในช่วง 20 ปีที่ผ่านมา อาทิ ศิลปะสื่อผสม (mixed media) เป็นงานที่ใช้กรรมวิธีในการสร้างงานตั้งแต่ 2 วิธีขึ้นไปมาผสมผสานกัน ซึ่งอาจรวมถึงวัสดุหรือเทคนิคก็ได้ (เช่น งานประติมากรรมกับงานจิตรกรรม งานจิตรกรรมกับงานภาพพิมพ์ เป็นต้น) หรือศิลปะเพอร์ฟอร์มานซ์ (performance) ที่มีการนำศิลปะการแสดงเข้าใช้ร่วมกับงานทัศนศิลป์ และศิลปะวีดิทัศน์ (video art) ที่เป็นการนำสื่อทางเทคโนโลยีเข้ามาใช้ในการสร้างสรรค์ ซึ่งเพิ่งเริ่มปรากฏขึ้นในวงการศิลปะของไทยในช่วงสิบกว่าปีที่ผ่านมาเอง ด้วยรูปแบบที่ยากจะจำแนกประเภทของสื่อ หรือกลวิธีในการสร้างสรรค์ดังที่เคยเป็นผลงานศิลปะในปัจจุบันจึงมีความหลากหลายในการนำเสนอ

ผลงานศิลปะของกลุ่ม Se7en ก็เป็นอีกหนึ่งตัวอย่างของศิลปินในปัจจุบันที่พยายามแสวงหาแนวทางการสร้างสรรค์ใหม่ๆ ที่มีรูปแบบเฉพาะตน ผลงานของพวกเขาเป็นความพยายามที่จะท้าทายขอบเขตของความเป็น **"จิตรกรรม"** ซึ่งแนวคิดในการแสดงออกเช่นนี้เป็นสิ่งที่เกิดขึ้นจากวิวัฒนาการในการแสดงออกของงานจิตรกรรมที่ศิลปินพยายามที่จะตีความใหม่ โดยไม่ยึดติดกับหลักการในอดีตที่ใช้ภาพและรูปแทนในการสื่อความหมายและแสดงความคิด หรือเพื่อกระตุ้นอารมณ์ความรู้สึกของผู้ชมด้วยภาพ

"Se7en : unbearable son of painting" จึงเป็นชื่อของนิทรรศการที่บอกถึงทัศนคติของศิลปินกลุ่มนี้ที่มีต่อคำว่า "จิตรกรรม" ได้เป็นอย่างดี รูปแบบของผลงานที่พวกเขานำมาแสดงในครั้งนี้ ล้วนแล้วแต่มีลักษณะที่ไปไกลเกินความเป็นจิตรกรรมที่เราคุ้นชิน นิทรรศการครั้งนี้ที่ใช้ชื่อว่า **"ลูกชายที่เหลือทนของจิตรกรรม"** จึงเป็นคำที่สื่อถึงความพยายามของศิลปินกลุ่มหนึ่งที่ต้องการจะสร้างงานศิลปะให้อยู่เหนือขอบข่ายของงานจิตรกรรมโดยทั่วไป ประเด็นสำคัญจึงอยู่ที่ว่าแต่ละคนจะขยายขอบเขตของคำว่า "จิตรกรรม" ไปได้ไกล

เพียงใดนั่นเอง

ผลงานของสุริยะ พจน์ชัยจงดี ที่ร่วมแสดงในงานครั้งนี้ เป็นการนำวัสดุสำเร็จรูปที่เกี่ยวกับการอุปโภค บริโภคมาใช้ในการสร้างผลงาน เช่น ห่อขนม กล่องผงซักฟอก ขวดน้ำยาล้างจาน เป็นต้น เขาระบายสีน้ำมันทับบนพื้นผิววัสดุ และทิ้งให้เห็นร่องรอยของฝีแปรงที่เขียนตามข้อความและภาพที่ปรากฏอยู่ในฉลากสินค้านั้นๆ ทำให้รูปลักษณ์ของสินค้านั้นเปลี่ยนไป เขาได้สร้างภาพรวมของงานให้ดูมีความหมายเป็นนัยว่าคนในสังคมกำลังถูกครอบงำด้วยอำนาจของสื่อ ด้วยการล้อเลียนสื่อโฆษณาที่มีบทบาทอย่างมากต่อสังคมบริโภคในปัจจุบัน ในผลงานที่ชื่อ "illusion" จึงเป็นศิลปะที่วิพากษ์วิจารณ์สังคมบริโภคนิยมในด้านลบอย่างเห็นได้ชัด สิ่งที่น่าสนใจในผลงานชิ้นนี้ก็คือวิธีการนำเสนอ สุริยะนำวัสดุต่างๆ ที่เขาได้ลงสีแล้วมาจัดวางให้มีลักษณะคล้ายร้านค้าเล็กๆ โดยทาผนังห้องแสดงให้เป็นสีแดง สีและการจัดวางนี่เองที่มีส่วนสำคัญอย่างมากในงานที่สร้างบรรยากาศความเป็นจิตรกรรมที่มีลักษณะแบบ 3 มิติขึ้นมา

เนื้อหาเรื่องราวความเจ็บปวด ความรู้สึกโดดเดี่ยวและแปลกแยกของปัจเจกบุคคล และความปวดร้าวของสังคมที่กำลังเปลี่ยนแปลงและเต็มไปด้วยความขัดแย้งซึ่งสะท้อนด้านมืดของบุคลิกภาพของผู้สร้างสรรค์และสังคม มักมีปรากฏให้เห็นเป็นจำนวนมากในผลงานจิตรกรรมทั้งในอดีตและปัจจุบัน และได้ถูกสะท้อนออกมาภายในงานของธเนศน์ นุ่นมัน ที่ปรากฏอยู่ในนิทรรศการครั้งนี้ด้วย แต่การนำเสนอผลงานที่มีลักษณะแบบ 3 มิติที่ผู้ชมจับต้องได้จริง ทำให้งานชุดนี้แสดงเป้าหมายของศิลปินที่พยายามจะตอบคำถามกับปัญหาของชีวิตและการมีอยู่ของความจริงได้หนักแน่นขึ้น งานของเขามิได้สร้างจากความพลุ่งพล่านทางอารมณ์ แต่เป็นการใช้ความคิดในการแสวงหาความเข้าใจต่อความเป็นมนุษย์ เขาได้ถ่ายทอดความเป็นไปของระบบทางความคิดเพื่อสร้างเนื้อหาเรื่องราวในงานศิลปะจากชิ้นหนึ่งไปสู่อีกชิ้นหนึ่ง อย่างไรก็ตาม ประเด็นสำคัญของผลงานไม่ได้อยู่ที่การตีความตามที่ศิลปินต้องการนำเสนอเท่านั้น แต่น่าจะกระตุ้นให้เกิดอยู่ที่การย้อนกลับของความคิดและความรู้สึกเพื่อให้ผู้ชมได้

พิจารณาถึงความหมายของชีวิต สิ่งที่น่าสังเกตในด้านของการนำเสนอก็คือ แม้ว่ารูปแบบในงานของเขาจะก้าวข้ามความเป็นระนาบแบนแบบจิตรกรรม แต่ในด้านเนื้อหาที่กระตุ้นจิตใจของผู้ชมก็ยังคงเป็นบรรยากาศของสี และรูปทรงที่ต้องตีความตามสัญลักษณ์ที่ยังคงเค้าของการใช้รูปแทนความหมาย ซึ่งแฝงให้เห็นถึงขนบทางความคิดในการสร้างงานศิลปะแบบจิตรกรรมอยู่นั่นเอง

เมื่อมาพิจารณาผลงานของมนชัย ทองศรสืบสกุล ก็จะยิ่งเห็นได้ว่าศิลปินยังคงรูปแบบความเป็นจิตรกรรมมากกว่าศิลปินสองคนที่กล่าวข้างต้นอย่างเห็นได้ชัด งานของเขาเป็นการสะท้อนให้เห็นถึงจินตนาการที่มีผลต่อมิติทางความคิดซึ่งค่อยๆ สานเป็นเรื่องราวอยู่ในตัวมันเอง เขาได้สร้างผลงานจิตรกรรมด้วยรูปทรงนามธรรม มนชัยได้ส่งสารเหล่านี้ผ่านรูปแบบงานที่มีความซับซ้อน รูปทรงในงานเกิดจากการใช้เส้นขูดตัดกันไปมาลงบนแผ่นพลาสติกใสที่ทับซ้อนกันอย่างมีระเบียบ เพื่อให้เกิดมิติลวงตา บางส่วนก็ถูกปกปิดด้วยการถมสีดำลงไปซึ่งทำให้เกิดเป็นรูปทรงเรขาคณิตกระจายอยู่ โดยเปิดเผยให้เห็นบางส่วนของภาพ ซึ่งเราสามารถมองผ่านทะลุผิวหน้าไปยังภาพที่ถูกซ้อนอยู่ทำให้การมองลงไปในแต่ละชั้นดูเหมือนมีเส้นใยบางๆ มากั้นอยู่ สิ่งที่น่าสนใจในผลงานของมนชัยอยู่ที่วิธีการนำเสนออย่างมีเอกภาพ มีความต่อเนื่องเลื่อนไหลของเนื้อหารายละเอียดภายในที่ไม่สามารถแยกออกได้ว่าจุดเริ่มต้นของภาพอยู่ที่ใด และการจัดวางรูปทรง สี และองค์ประกอบของภาพที่ไม่มีการเน้นลำดับก่อนหลัง นอกจากนี้การใช้วัสดุในเทคนิควิธีการสร้างสรรค์ได้อย่างกลมกลืนก็มีส่วนสำคัญที่ทำให้งานของเขาน่าชมยิ่งขึ้น มนชัยได้แสดงให้เห็นถึงความพยายามต่อสู้กับสิ่งที่อยู่ภายใต้ผิวหน้าที่เผยให้เห็นถึงความซับซ้อนที่อยู่ภายใน ผลงานชิ้นนี้จึงมิใช่การสลายรูปทรงภายนอก แต่เป็นการสานเรื่องราวภายในต่างหาก อย่างไรก็ตามมนชัยใช้งานศิลปะครั้งนี้เพื่อถ่ายทอดความคิดและจินตนาการไปสู่ผู้ชม ซึ่งเผยให้เห็นความพยายามของเขาที่จะก้าวเข้าสู่โลกภายในของงานจิตรกรรมมากกว่าจะหันหลังให้แก่ขนบทางจิตรกรรม

ผลงานศิลปกรรมครั้งนี้คือความพยายามที่จะหาคำตอบและทางออก

ในการสร้างสรรค์ที่เป็นไปได้ ศิลปินแต่ละคนพยายามที่จะหาคำตอบที่ชัดเจนและเป็นจริงที่สัมพันธ์กับชีวิตและโลกทัศน์ของผู้สร้างสรรค์ที่มองสังคมในสถานการณ์ของเวลาและสถานที่ ด้วยการแสวงหาอิสรภาพในการแสดงออก พวกเขาได้นำลักษณะเฉพาะตามขนบของจิตรกรรมมาสร้างขึ้นใหม่ด้วยการผสมผสานรูปแบบของประติมากรรม และการจัดวางผลงานให้มีมิติที่หลากหลายมากขึ้น เพื่อให้งานของพวกเขาแตกยอดออกไปจากต้นตอเดิมของขนบแบบจิตรกรรม ความพยายามที่จะแตกยอดออกไปนี้เป็นการค้นหาคำตอบใหม่เพื่อเสนอทัศนะใหม่ขึ้น ซึ่งเป็นความพยายามที่ตั้งอยู่บนพื้นฐานของข้อจำกัดในการสร้างผลงานจิตรกรรมแบบดั้งเดิม

หากจะสรุปว่าผลงานในนิทรรศการครั้งนี้เป็นการแสดงผลงานที่ปฏิเสธขนบของจิตรกรรมเสียทั้งหมดก็คงไม่ได้ (เพราะที่จริงชื่อของนิทรรศการแสดงงานศิลปะในครั้งนี้ก็ได้บอกไว้อยู่แล้ว) ดังที่เราเห็นอยู่ว่าศิลปินในครั้งนี้มีพัฒนาการมาจากรากฐานความคิดแบบจิตรกรรม และกลิ่นอายของจิตรกรรมจึงยังคงอยู่ไม่จางหายไป แม้ว่าผลงานของพวกเขาอาจจะยังอยู่ในระยะของการค้นหาและเติบโตในหนทางใหม่ ซึ่งยังต้องเดินทางอีกยาวไกล แต่ผลงานในนิทรรศการนี้ก็สร้างความประทับใจได้พอควร ส่วนสำคัญที่สุดจากการได้ชมผลงานในครั้งนี้อยู่ในประเด็นที่ว่า มีความจำเป็นเพียงใดที่ศิลปินหนุ่มสาวในปัจจุบันจะต้องยึดขนบการสร้างงานศิลปะแบบจิตรกรรมไว้อย่างเหนียวแน่น หากหนทางในการสร้างสรรค์ของพวกเขาสามารถต่อยอดไปจากขนบของจิตรกรรม โดยที่ยังคงคุณค่าในเนื้อหาและการแสดงออกที่สามารถสื่อสารกับผู้ชมได้ เพราะสิ่งที่ทำให้มีคุณค่าและยังคงดำรงพลังอยู่ในการแสดงครั้งนี้ ก็คือการดิ้นรนที่จะพัฒนาความคิดในการสร้างสรรค์ของตน ซึ่งแสดงให้เห็นถึงความพยายามที่จะเป็นส่วนหนึ่งในการสร้างประวัติศาสตร์ให้กับวงการศิลปะ โดยพยายามปลดปล่อยตัวเองออกจากกรอบชีวิตประจำวันที่ถูกกำหนดจากภาวะภายนอก อย่างน้อยที่สุดผลงานของพวกเขาก็แสดงให้เห็นว่า มันยังคงมีคุณค่าในการแสดงเพื่อให้ผู้คนได้ชื่นชม แม้บางครั้งพวกเขาจะทำตัวเหมือนลูกที่ดื้อต่อแม่ และพยายามที่จะลืมผู้ให้กำเนิด

ของตน แต่จากความจริงใจในการสร้างสรรค์ครั้งนี้คงไม่ทำให้เขาเป็นลูกที่เหลือทนเกินไปนักสำหรับจิตรกรรมและวงการทัศนศิลป์ไทย

ที่มา : วันทนีย์ ศิริพัฒนานันทกูร. "Se7en : unbearable son of painting," **สกุลไทย**. ปีที่ 47 ฉบับที่ 2425 (10 เมษายน 2544).

นิทรรศการร้อนๆ มาให้ชิม :
Survey ของ แกร์ฮาร์ด ริคซ์เทอร์

จักรพันธ์ วิลาสินีกุล

นิทรรศการของ แกร์ฮาร์ด ริคซ์เทอร์ (Gerhard Richter) ที่เพิ่งจบลงไปนี้ สร้างความสับสนให้แก่เพื่อนๆ ของผมหลายคนที่ตั้งใจมาชมงานในวันเปิดแสดงที่หอศิลป์ มหาวิทยาลัยศิลปากร จนหลายคนถึงกับออกปากว่า "นี่เป็นงานของริคซ์เทอร์จริงๆ หรือเป็นตลกแบบเยอรมันกันแน่" สำหรับผู้ที่เคยชมงานของริคซ์เทอร์ตามหอศิลป์ในต่างประเทศมาแล้ว หรือผู้ที่คุ้นเคยกับงานของเขาผ่านภาพในหนังสือ และคาดหวังจะได้เห็น **"ของจริง"** ย่อมต้องผิดหวังกับนิทรรศการครั้งนี้ เพราะผลงานที่นำมาแสดงมีจำนวนเพียงน้อยนิด และในจำนวนนี้ก็เรียกได้ว่า แทบไม่มีผลงานที่เป็นงานหลักๆ พอที่จะทำให้ผู้ชมรู้จัก แกร์ฮาร์ด ริคซ์เทอร์ ศิลปินที่ผู้อำนวยการสถาบันเกอเธ่ กรุงเทพฯ กล่าวแนะนำในวันเปิดงานว่าเป็นศิลปินเยอรมันคนสำคัญที่สุดที่ยังมีชีวิตอยู่ ผมอดนึกสงสัยไม่ได้ว่า เมื่ออุตส่าห์หอบหิ้วงานของศิลปินคนสำคัญที่สุดของประเทศข้ามน้ำข้ามทะเลมาจัดแสดงทั้งทีเหตุใดจึงจัดผลงานมาแสดงอย่างอ่อนน้อมถ่อมตนถึงเพียงนี้ และอดสงสัยต่อไปไม่ได้ว่า ภัณฑารักษ์ของนิทรรศการนี้เลือกผลงานอย่างไร และอยากจะแสดงอะไรในงานของริคซ์เทอร์ให้ผู้ชมที่ไม่ใช่คนเยอรมันได้ชม สิ่งที่ปรากฏจากนิทรรศการ

ครั้งนี้ทำให้ผมคิดว่า ความสงสัยของผมในประเด็นหลังเป็นสิ่งที่ผู้จัดตั้งแต่ต้นทางจนถึงผู้จัดฝ่ายกรุงเทพฯเองไม่ได้ตระหนัก

ผลงานและรูปแบบของนิทรรศการครั้งนี้นับว่าประหลาดทีเดียว ความผิดปรกติที่สะดุดตาผู้ชมที่สุดก็คือ ภาพถ่ายที่ถ่ายจากงานต้นแบบจิตรกรรมของริคซ์เทอร์ ซึ่งในนิทรรศการไม่ได้นำเสนอภาพถ่ายเหล่านี้ในฐานะของงานจำลองที่ทำซ้ำจากงานต้นแบบ แต่เป็นการนำภาพถ่ายเหล่านั้นมาจัดแสดงเป็นงาน "จริง" โดยตัวมันเอง ทั้งนี้ด้วยการใส่กรอบรูปแสดงเป็นภาพพิมพ์บ้าง หรือด้วยการอัดภาพซ้อนอยู่ในพลาสติกให้ภาพดูมีความหนาเพื่อให้ดูราวกับว่าภาพมีเนื้อสีเหมือนเป็นจิตรกรรมจริงๆ และที่สำคัญด้วยการระบุปีที่สร้างงานขึ้นต่างไปจากงานจิตรกรรมต้นแบบ เพื่อเป็นการยืนยันว่า งานภาพถ่ายหรือภาพพิมพ์ที่ทำซ้ำขึ้นมานี้มีสิทธิและศักดิ์ศรีเป็นงานศิลปะชิ้นใหม่โดยตัวมันเอง หากนิทรรศการนี้เป็นผลงานของศิลปินคนอื่นที่ไม่ใช่ แกร์ฮาร์ด ริคซ์เทอร์ กระบวนการทำซ้ำดังกล่าวก็อาจไม่ก่อให้เกิดความผิดปรกติขึ้น

เป็นที่รู้กันโดยทั่วไปว่า แกร์ฮาร์ด ริคซ์เทอร์ สร้างชื่อเสียงของเขาขึ้นมาตั้งแต่ทศวรรษที่ 1960 จากงานจิตรกรรม โดยเฉพาะอย่างยิ่งจากงานจิตรกรรมที่มีภาพถ่ายเป็นต้นแบบ ซึ่งริคซ์เทอร์จงใจวาดภาพที่รักษาคุณลักษณ์ของภาพถ่ายเอาไว้ ไม่ว่าภาพถ่ายต้นแบบจะพร่ามัวเพราะจุดโฟกัสไม่ชัด หรือว่าองค์ประกอบของภาพจะดูพื้นๆ ไม่ได้จัดวางภาพอย่างมืออาชีพ เขาบรรจงเกลี่ยสีในภาพจนเกือบไม่ทิ้งรอยฝีแปรงไว้เพื่อให้ภาพของเขาเหมือนภาพถ่ายที่สุด ดูเผินๆ แล้วภาพของริคซ์เทอร์จึงไม่ต่างอะไรจากภาพถ่ายภาพหนึ่งที่ใครสักคนที่ไม่ใช่ศิลปินถ่ายเอาไว้ เช่น ภาพถ่ายคนกันเองในครอบครัว หรือหมู่เพื่อน ถ้าจิตรกรคนหนึ่งสามารถเลือกแจกันดอกไม้มาเป็นแบบสำหรับวาด ทำไมริคซ์เทอร์จะเลือกภาพถ่ายมาเป็นต้นแบบสำหรับวาดภาพของเขาไม่ได้ มีผู้ถามริคซ์เทอร์อยู่เสมอว่า เหตุใดเขาไม่วาดภาพจากธรรมชาติหรือแบบคนจริงเสียเลย แต่กลับไปเลือกภาพถ่าย เขาตอบคำถามนี้หลายครั้งหลายหนในการสัมภาษณ์ ประเด็นสำคัญของริคซ์เทอร์ก็คือ ถ้าเขาวาดจากแบบจริงอื่นๆ สิ่งที่เขาจะต้องพะวัก

พะวนก็คือ ความพยายามที่จะต้องหลบเลี่ยงท่าทีและสไตล์ในการวาดของศิลปินคนอื่นๆ ในขณะเดียวกันก็จะต้องพะวงกับการสร้างท่าทีและสไตล์ของตัวเอง การวาดภาพจากรูปถ่ายในแง่หนึ่งช่วยทำให้เขาไม่ต้องกังวลว่าจะมีสไตล์หรือไม่ เพราะที่สำคัญริคซ์เทอร์ไม่คิดว่าการสร้างลักษณะเฉพาะด้วยการสร้างรูปแบบในการแสดงออกเป็นเรื่องใหญ่ สิ่งที่เขาสนใจคือประเด็นที่ว่า จิตรกรรมแสดงตัวมันเองอย่างไร และแสดงอะไรได้ ซึ่งการวาดภาพจากภาพถ่ายนำเขาไปสู่ประเด็นดังกล่าวนี้ได้ สิ่งที่ปรากฏอยู่บนพื้นผิวแบนๆ ของภาพถ่ายก็คือภาพ และภาพหรือภาพลักษณ์ (image) ของสิ่งที่ถูกภาพถ่ายบันทึกไว้ก็คือสิ่งที่ทำให้คนสนใจในภาพถ่ายภาพหนึ่ง จิตรกรรมจึงต่างจากภาพถ่ายในประเด็นที่ว่า จิตรกรรมเปลี่ยนภาพลักษณ์ในภาพถ่ายให้มีความเป็นวัตถุ จิตรกรรมเกิดขึ้นจากสีและเกิดขึ้นจากการวาด ชั้นของเนื้อสีและการผสมผสานกันของเนื้อสีที่ให้ผลเป็นภาพปรากฏในตาของผู้ชมนั้นเองที่ทำให้วัตถุที่เราเรียกว่าจิตรกรรมมีค่าในกระบวนการของมันเอง

การปล่อยให้จิตรกรรมแสดงค่าในกระบวนการของมันออกมา โดยไม่ถูกบดบังด้วยลักษณะเฉพาะในการแสดงออกของศิลปินเสียก่อน (แม้ว่าการวาดภาพจากภาพถ่ายจะกลายเป็น "เครื่องหมายการค้า" ของริคซ์เทอร์ในเวลาต่อมาก็ตาม) ไม่เพียงแต่จะสร้างชื่อเสียงให้กับเขาเท่านั้น สิ่งที่สำคัญก็คือการพิสูจน์ให้เห็นว่ากิจกรรมทางศิลปะที่เรียกว่าการสร้างงานจิตรกรรมนั้นมีค่าในตัวของมันเอง และการพิสูจน์นี้เกิดขึ้นในช่วงเวลาที่พอเหมาะพอดีที่สุดเมื่อความศรัทธาและความเชื่อมั่นต่อจิตรกรรมอันมีรากฐานมานานนับศตวรรษในยุโรปกำลังถูกสั่นคลอน ในทศวรรษที่ 1960 และ 1970 ศิลปินในยุโรปต่างหมดศรัทธากับจิตรกรรม ศิลปินส่วนใหญ่มุ่งไปหาแนวทางและรูปแบบในการแสดงออกใหม่ๆ บ้างก็ละทิ้งวงการศิลปะในยุโรปไปหาความรุ่งเรืองในอเมริกาที่ศิลปะแนวป๊อบอาร์ตและมินิมัลอาร์ตกำลังเฟื่องฟู ตลอดช่วงเวลาที่เกือบเรียกได้ว่าเป็นวิกฤตศรัทธาของจิตรกรรม ริคซ์เทอร์เป็นหนึ่งในจำนวนจิตรกรน้อยคนของยุโรปที่ยืนหยัดอย่างหนักแน่นต่อความเชื่อมั่น และพัฒนางานจิตรกรรมของตัวเอง

ต่อไป อาจกล่าวได้ว่าความยิ่งใหญ่ของริคซ์เทอร์ส่วนหนึ่งก็คือการตอกย้ำว่าจิตรกรรมยังคงเป็นสิ่งที่มีคุณค่า และเขาสามารถทำให้มันยังดำรงอยู่บนเวทีศิลปะของโลกได้อย่างสง่างาม ในขณะที่โลกเต็มไปด้วยภาพและการทำภาพซ้ำได้อย่างง่ายดายด้วยเทคโนโลยี

สิ่งที่ริคซ์เทอร์พิสูจน์ในงานจิตรกรรมที่เขาทำในระหว่างศตวรรษที่ 1960 ถึง 1970 จะไร้ความหมายโดยสิ้นเชิง หากริคซ์เทอร์หยุดนิ่งอยู่กับการเขียนภาพจากภาพถ่าย เพราะท่าทีในการแสดงออกหรือสไตล์ที่ริคซ์เทอร์คิดว่าเป็นเรื่องรองจะขึ้นมาครอบงำและจะกลายเป็นประเด็นหลักที่กลบค่าของจิตรกรรมในตัวมันเองลงไป การค้นคว้าของริคซ์เทอร์ดำเนินต่อไปในจุดที่เขาต้องการพิสูจน์ให้เห็นว่า จิตรกรรมพูดอะไรได้บ้าง หรือในทางกลับกัน เราพูดอะไรได้บ้างด้วยงานจิตรกรรม ในช่วงปลายทศวรรษที่ 1970 ริคซ์เทอร์วาดภาพจากแบบหลายอย่างที่เป็นการ “สำรวจ” เรื่องนี้ แน่นอนว่าเขายังคงเลี่ยงการเขียนภาพจากคนหรือธรรมชาติ แบบที่เขาเลือกยังคงเป็นสิ่งที่แสดงภาพลักษณ์อยู่นั่นเอง เช่น ตัวอย่างแถบสีที่ร้านขายสีทั่วไปมีไว้ให้ลูกค้าเลือก ริคซ์เทอร์นำแถบสีต่างๆ มาวาดลงบนผ้าใบ หรือบางครั้งก็วาดสีเทาสีเดียวลงบนผ้าใบให้ดูราวกับว่าผ้าใบสีเทากลายเป็นแผ่นสีเทาหนักๆ ขึ้นมา จากนั้น ริคซ์เทอร์ก็เริ่มตระหนักถึงความเป็นไปได้ที่จะใช้เนื้อสีแสดงค่าของตัวมันเองให้ปรากฏเป็นจิตรกรรม แนวทางใหม่จึงเริ่มตันขึ้นเมื่อเขาวาดสีทับซ้อนกันลงไป แล้วปาดให้สีเลื่อนไถลไปผสมกันเองโดยที่ไม่อาจกำหนดตายตัวไว้ก่อนว่าจะได้ภาพอะไร เขาปล่อยให้โอกาสและความเป็นไปได้ที่สีชั้นล่างกับสีชั้นบนจะซ้อนเหลื่อมกันกลายเป็นภาพขึ้นมาเอง ความน่าตื่นตาตื่นใจเกิดขึ้นจากการปาดสีหมาดๆ ราวกับมีมือขนาดใหญ่มาปาดผิวหน้าของภาพเขียนสีน้ำมันที่ยังไม่แห้งออกไป ปรากฏการณ์บนผิวหน้าของจิตรกรรมจึงเป็น “การแสดงของสี” บนผืนผ้าใบอย่างแท้จริง ซึ่งปรากฏการณ์เหล่านี้ไม่ได้น่าสนใจเพราะความเป็นภาพ เพราะไม่มีภาพของ “อะไร” ให้ปรากฏ มีแต่สีและปรากฏการณ์จากสีที่แสดงตัวมันเองอย่างสนุกสนานบนเวทีของจิตรกรรมเท่านั้น ตั้งแต่ปลายทศวรรษที่ 1970 เป็นต้นมา ริคซ์เทอร์จึงวาดภาพ

ทั้ง 2 แนวทางคือ ภาพที่วาดจากภาพถ่ายและภาพแบบนามธรรมสลับกันไปมาอยู่ตลอดเวลา เพราะภาพทั้ง 2 แนวทางต่างก็พูดเรื่องเดียวกัน นั่นก็คือจิตรกรรมแสดงค่าในตัวเองด้วยปรากฏการณ์จากวัตถุที่เรียกว่าสีและการวาด ซึ่งนั่นก็คือบทพิสูจน์ค่าของจิตรกรรมด้วยกระบวนการของจิตรกรรมเอง

ริคซ์เทอร์ไม่ใช่ศิลปินที่อยู่ในโลกของศิลปะโดยไม่สนใจความเป็นไปของสังคมโลก การที่เขาเติบโตขึ้นระหว่างสงครามและหนีจากการปกครองระบอบสังคมนิยมในเยอรมันตะวันออกมาอยู่ในเยอรมันตะวันตกเมื่อปี ค.ศ. 1961 คงเป็นเรื่องแปลกหากในงานของริคซ์เทอร์ไม่พูดถึงแง่มุมของสังคมแวดล้อมเลย ในช่วงเวลาหนึ่งจากงานและการให้สัมภาษณ์ ตลอดจนข้อเขียนที่เผยแพร่เป็นจำนวนมาก ริคซ์เทอร์แสดงความเชื่อมั่นอย่างยิ่งว่า เสรีภาพในการสร้างสรรค์ที่เกิดขึ้นได้เฉพาะในโลกของทุนนิยมเท่านั้น ความเชื่อมั่นในช่วงแรกๆ นี้เป็นการสะท้อนภาพโต้กลับอย่างรุนแรงต่อการปกครองแบบสังคมนิยมที่เขาเพิ่งหนีมา แต่หลังจากนั้นไม่นาน โลกอุดมคติของสังคมประชาธิปไตยที่เขาพบก็กลายเป็นอุดมคติที่ต้องมีคำถามกำกับอยู่ด้วยสำหรับริคซ์เทอร์เสียแล้ว

ดังนั้นจึงมีภาพจำนวนมากที่เขาวาดจากภาพชาวยิวที่ถูกสังหารในสงคราม ภาพผู้ก่อการร้ายที่ถูกตำรวจวิสามัญฆาตกรรม หรือภาพศพของผู้ก่อการร้ายขบวนการ RAF ที่ถูกประหารชีวิต ภาพที่ถูกกล่าวถึงเหล่านี้แน่นอนว่าเป็นการบันทึกประวัติศาสตร์ช่วงสำคัญช่วงหนึ่งของเยอรมนี แต่หากจะกล่าวว่าริคซ์เทอร์ตั้งใจแสดงความคิดเห็นทางการเมืองในผลงานเหล่านี้อาจจะไม่ถูกต้องนัก ที่ถูกน่าจะกล่าวว่า ภาพที่สะท้อนภาวะทางสังคมปรากฏอยู่ในงานของริคซ์เทอร์ต่างหาก ในการสัมภาษณ์ครั้งหนึ่งมีผู้ถามริคซ์เทอร์ว่า ในภาพที่เขาวาดจากภาพถ่าย รูปที่ปรากฏในภาพมีความสำคัญเพียงใด เขาตอบว่า มีความสำคัญอย่างยิ่ง แต่ไม่ใช่เพราะมันมีความเหมือนบุคคลคนนั้น หรือเหมือนเหตุการณ์นั้น แม้ว่ามันจะเหมือนที่สุดเท่าที่มันจะเป็นไปได้ก็ตาม สิ่งที่สำคัญก็คือความเหมือนเป็นเพียงข้ออ้างอิงของภาพที่เขาวาดขึ้น คำตอบในแง่นี้ไม่ได้หมายความว่าริคซ์เทอร์ไม่แยแสต่อความเป็นไปของสังคม แล้วมองมันเพียงปรากฏการณ์ หาก

เป็นว่า ภาพของริคซ์เทอร์เป็นการเปิดประตูให้ผู้ชมเกิดคำถามและความคิดที่กว้างออกไปจากข้ออ้างอิงของภาพนั้น และนั่นทำให้ภาพของริคซ์เทอร์ก่อให้เกิดซึ่งข้อถกเถียงและการตีความอย่างกว้างขวางในเยอรมนี ความแน่นอนและภาวะแห่งอุดมคติมีอยู่จริงหรือไม่ในปรากฏการณ์ทางสังคมเป็นสิ่งที่อาจมีผู้ถามขึ้นได้ เช่นเดียวกับคำถามที่ว่าด้วยความแน่นอนและความเชื่ออันเป็นอุดมคติของงานจิตรกรรมที่ยึดถือกันมาแต่ดั้งเดิม ในแง่นี้ริคซ์เทอร์จึงเป็นศิลปินที่มีความหมายอย่างยิ่งต่อเยอรมนี

แล้วงานของริคซ์เทอร์ในนิทรรศการครั้งนี้มีความหมายอะไรต่อผู้ชมในสังคมไทย หากจะพูดจากแง่มุมทางสังคมแล้ว ผู้ชมไทยอาจไม่มีประสบการณ์ร่วมกับข้ออ้างอิงในภาพของริคซ์เทอร์มากนัก แต่ก็ไม่ใช่ผู้ชมไทยไม่พร้อมที่จะรับประสบการณ์จากเยอรมัน ซึ่งกรณีนี้จำเป็นต้องมีคำอธิบาย สิ่งที่ทำให้ *นิทรรศการครั้งนี้ล้มเหลวโดยสิ้นเชิง* หากมองจากฝ่ายของผู้ชมไทย ก็คือนิทรรศการครั้งนี้ไม่พร้อมที่จะอธิบายหรือให้ข้อมูลใดๆ แก่ผู้ชมที่ไม่ใช่คนเยอรมันเลย นอกเสียจากชื่องาน ภาพจำนวน 27 ชิ้น และสูจิบัตรที่นำมาขายจำนวนเพียง 20 เล่ม ยิ่งความผิดปรกติที่ผมกล่าวไปแต่แรกยิ่งต้องการคำอธิบาย เพราะแก่นในงานของริคซ์เทอร์ก็คือตัวงานจิตรกรรมเอง โดยเฉพาะจิตรกรรมที่วาดจากภาพถ่าย ถ้าเอาไปทำซ้ำเป็นภาพพิมพ์หรือภาพถ่ายแล้ว สาระสำคัญที่แสดงถึงความยิ่งใหญ่ในโลกศิลปะของริคซ์เทอร์ก็ไม่เหลืออะไร และประเด็นนี้ต้องการคำอธิบายเป็นอย่างยิ่ง

การจัดนิทรรศการครั้งนี้ไม่ใช่การริเริ่มโดยสถาบันเกอเธ่ แต่มาจากสถาบันสนับสนุนความสัมพันธ์กับต่างประเทศของเยอรมนี (Institut für Auslandsbeziehung) จากสูจิบัตร ตัวแทนของสถาบัน IFA พยายามที่จะอธิบายว่า ที่นิทรรศการออกมาในรูปนี้เพราะมีข้อจำกัดในเรื่องของการที่จะต้องนำงานไปตระเวนแสดงหลายปี ซึ่งละไว้ในฐานที่เข้าใจว่า ผลงานสำคัญจำนวนมากของริคซ์เทอร์ซึ่งอยู่ตามหอศิลป์และพิพิธภัณฑ์ตามเมืองใหญ่ๆ คงไม่มีใครให้ยืมมาตระเวนแสดงนานๆ เป็นแน่ อีกประการหนึ่ง สถาบัน IFA ต้องการให้

นิทรรศการครั้งนี้แสดงภาพรวมของผลงานทั้งหมดที่ริคซ์เทอร์เคยทำมา ซึ่งก็แน่นอนว่าทำไม่ได้ในทางปฏิบัติในสัดส่วนและขนาดของนิทรรศการนี้ ดังนั้นผู้จัดจึงพยายามอธิบายอย่างกระอ้อมกระแอ้ม (ในสูจิบัตร) ว่า นิทรรศการครั้งนี้ไม่ใช่การแสดงผลงานย้อนหลังที่เรียกว่า retrospective แต่เป็นแค่เพียงการให้ลอง "ชิม" งานของริคซ์เทอร์ จึงตั้งชื่อนิทรรศการครั้งนี้ว่า "Survey" ส่วนผู้ที่เขียนอธิบายประกอบภาพในสูจิบัตรก็ยอมรับว่า การทำซ้ำงานจิตรกรรมของริคซ์เทอร์ด้วยภาพพิมพ์หรือภาพถ่ายนั้นต้องการคำอธิบาย และอธิบายว่าการทำซ้ำแบบนี้ "เพียงพอ" ที่จะทำให้ผู้ชมเข้าใจถึงภาพลักษณ์ของงานต้นแบบที่เห็นได้ ซึ่งในข้อเท็จจริงแล้วไม่จำเป็นต้องเป็นผู้เชี่ยวชาญทางศิลปะก็พอจะบอกได้ว่า *สิ่งที่เห็นนั้นไม่อาจเทียบได้กับงานจิตรกรรมจริงๆ ได้เลย* คำถามจึงมีอยู่ว่า สถาบัน IFA รู้ปัญหาของการจัดงานแบบนี้ดี แต่เหตุใดยังขืนจัดงานนี้ขึ้น

ริคซ์เทอร์ไม่ใช่ศิลปินคนแรกที่สถาบัน IFA จัดนิทรรศการให้ แต่เรียกได้ว่าเกือบเป็นคนสุดท้ายในบรรดาศิลปินอาวุโสของเยอรมัน ซึ่งศิลปินที่สถาบัน IFA จัดให้ก่อนหน้านี้เป็นศิลปินรุ่นน้องหรือรุ่นลูกศิษย์เลยก็ว่าได้ นี้ยิ่งแสดงให้เห็นว่าสถาบัน IFA รู้ดีว่าจัดงานของริคซ์เทอร์ไม่ใช่เรื่องง่าย สิ่งที่สะท้อนออกมาจากสูจิบัตร (ซึ่งแน่นอนว่าผู้ชมไทยจำนวนมากไม่มีโอกาสรับรู้) ก็คือ นิทรรศการครั้งนี้เต็มไปด้วยปัญหาตั้งแต่ต้น และสิ่งที่สะท้อนจากข้อเขียนในสูจิบัตร แม้จะไม่ใช่ตัวริคซ์เทอร์เองเป็นคนเขียนก็ตาม ก็จับได้ไม่ยากว่า ริคซ์เทอร์เอง "เข็ด" ที่จะรับแสดงงานแบบนี้อีก สิ่งที่ผมสงสัยและไม่มีคำตอบก็คือ ทำไมริคซ์เทอร์ยอมให้นิทรรศการออกมาในรูปนี้ ซึ่งผลงานที่นำออกมาแสดงส่วนใหญ่สวนทางกับการสร้างสรรค์นานหลายทศวรรษของเขา สิ่งที่ทำให้ผมประหลาดใจที่สุดเมื่ออ่านพบในสูจิบัตรก็คือ นิทรรศการครั้งนี้ไม่มีภัณฑารักษ์ และสถาบัน IFA ไม่รู้จะจัดงานอย่างไรภายใต้ข้อจำกัดมากมาย ในท้ายที่สุด ก็ต้องขอให้ตัวริคซ์เทอร์เป็นผู้เลือกชิ้นงานที่จะนำออกแสดงเอง แต่ไม่ได้บอกชัดว่าเขาเป็นผู้แนะนำให้ใช้เทคนิคการทำซ้ำภาพของเขาหรือไม่ อย่างไรก็ตาม ผมอดสงสัยไม่ได้ว่า นักเลงเก่าจะเสียเหลี่ยมเมื่อแก่หรือไม่ หรืออีกแง่หนึ่ง สิ่งที่จะเกิดขึ้นในประเทศโพ้น

ทะเลอาจไม่ใช่สิ่งที่ท่านผู้เฒ่าสนใจนักก็เป็นได้

เป็นเรื่องน่าเสียดายอย่างยิ่งที่มีผลงานของศิลปินคนสำคัญของโลกศิลปะในปัจจุบันมาแสดงถึงในประเทศไทยแล้วไม่เกิดผลตอบรับใดๆ เลย จริงอยู่ที่ผลงานซึ่งถูกนำมาแสดงสร้างความผิดหวังให้แก่ผู้ชมอย่างยิ่ง แต่หากจะให้ความเป็นธรรมแก่ผู้จัดแล้ว ก็จะต้องบอกว่า ผู้จัดโดยเฉพาะตัวริคซ์เทอร์เองก็พยายามเลือกงานในแต่ละยุคแต่ละช่วงมาจัดแสดง และผลงานบางชิ้นก็คงจะมีความสำคัญและมีความหมายทางใจต่อตัวศิลปินเอง ทั้งนี้เพราะงานบางชิ้นเป็นภาพของลูกสาว อดีตภรรยา และภาพลุงของเขาในชุดทหารนาซี ภาพเหล่านี้เราเห็นได้อยู่เสมอๆ จากหนังสือศิลปะ และก็มักเป็นภาพที่ถูกอ้างอิงถึงอยู่เป็นประจำในข้อเขียนต่างๆ ซึ่งแสดงให้เห็นว่าภาพเหล่านี้มีความสำคัญไม่น้อยทีเดียว และหากมองข้ามงานในชุดที่ริคซ์เทอร์วาดจากภาพถ่ายไปแล้ว งานในชุดที่เป็นนามธรรมซึ่งเป็นงานจิตรกรรมต้นแบบ "ตัวจริง" ที่มีอยู่ หลักๆ 6-7 ชิ้น ก็เป็นงานที่น่าชมทีเดียว

มีความเป็นไปได้อยู่บ้างที่จะทำให้ผู้ชมในซีกโลกนี้เข้าใจและได้รับประสบการณ์อันมีค่าจากงานของแกร์ฮาร์ด ริคซ์เทอร์ หากความริเริ่มนี้จะต้องเริ่มจากฝ่ายของสถาบัน IFA ที่จะยอมรับว่า ขนาดและรูปแบบของนิทรรศการนี้ไม่สามารถที่จะทำให้ผู้ชมสัมผัสกับคุณค่าในงานทั้งหมดที่ริคซ์เทอร์เคยสร้างมาได้เลย และหากจะคงขนาดและรูปแบบของนิทรรศการครั้งนี้ไว้เพราะข้อจำกัดใดๆ ก็ตาม ก็ควรจะเปลี่ยนแนวคิดที่จะจัดนิทรรศการศิลปะเต็มรูปไปสู่รูปของนิทรรศการเชิงประวัติ ซึ่งต้องมีคำอธิบายประกอบเพื่อให้ผู้ชมเข้าใจถึงความเป็นมาของนิทรรศการ และคุณค่าในผลงานที่นำมาเป็นตัวอย่าง ที่กล่าวมานี้อาจเป็นภาระที่ยุ่งยากเกินไปสำหรับฝ่ายผู้จัด ผมมีโอกาสถามผู้อำนวยการสถาบันเกอเธ่ในวันเปิดงานว่า ภัณฑารักษ์ที่คุมงานมาด้วยสนใจที่จะจัดบรรยายถึงงานในนิทรรศการครั้งนี้หรือไม่ คำถามของผมเป็นการเชิญชวน และผมก็พร้อมบอกด้วยซ้ำว่า มีคนรอฟังอยู่มาก และนักศึกษาก็คงจะได้ประโยชน์ไม่น้อยเลย คำตอบของผู้อำนวยการสถาบันเกอเธ่ช่วยทำให้ผมกระจ่างชัดอย่างยิ่งว่า นิทรรศการ

ที่จัดขึ้นมาครั้งนี้ "มีให้ดูเท่าที่เห็น" เธอบอกกับผมว่า ผู้ที่ควบคุมดูแลงานมาคราวนี้คงไม่สนใจที่จะพูดถึงงานของแกร์ฮาร์ด ริคซ์เทอร์ ที่เขาตามงานคราวนี้มาก็เพียงเพราะต้องการมาหาศิลปินเอเชียเพื่อชวนไปแสดงงานตามแผนการของตัวเขาเอง ซึ่งเป็นคนละเรื่องกัน

ผมไม่อยากจะคิดไปในทางลบว่า ผู้จัดงานนิทรรศการครั้งนี้ประเมินผู้ชมในซีกโลกด้านนี้ต่ำไป แต่อยากจะสรุปเอาเสียเองว่า ผู้จัดชาวเยอรมันไม่รู้จักที่จะนำสมบัติทางปัญญาในวัฒนธรรมของตัวเองมาเผยแพร่ ความซบเซาที่เห็นได้จากการที่มีผู้ชมนิทรรศการนี้น้อยเกินคาด ส่วนหนึ่งอาจเกิดจากการประชาสัมพันธ์ที่กะพร่องกะแพร่ง แต่ส่วนหนึ่งก็อาจเป็นปฏิกิริยาแบบปากต่อปากที่ผู้ชมไทยและวงการศิลปะของไทยสะท้อนตอบต่อนิทรรศการนี้ ซึ่งถ้าเป็นประเด็นหลังแล้วละก็ ก็เป็นสัญญาณที่ดีว่า ผู้ชมไทยและวงการศิลปะของไทยอยู่ในฐานะที่ประเมินค่าได้ว่า งานไหน "จริง" หรือไม่ และยังพร้อมที่จะใช้ความเฉยเมยเป็นปฏิกิริยาตอบกลับด้วย หากเป็นเช่นนั้นจริง ผมก็คงพอจะมีคำตอบให้กับตัวเองว่า นิทรรศการครั้งนี้ให้อะไรกับคนไทย

ที่มา : จักรพันธ์ วิลาสินีกุล. "นิทรรศการร้อนๆ มาให้ชิม : Survey ของแกร์ฮาร์ด ริคซ์เทอร์," **กรุงเทพธุรกิจ** (จุดประกาย). (3 และ 10 กันยายน 2544) หน้า 6.

ฟลามิงโก้ บาร์

ละครแห่งความปลดเปลื้องและปลดปลง

ปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์

บนแผ่นประชาสัมพันธ์ใบเล็ก ๆ แผ่นหนึ่ง อธิบายการแสดงซึ่งร่วมจัดขึ้นโดย สถาบันเกอเธ่ และสถาบันศิลปวัฒนธรรมเพื่อการพัฒนา (มายา) เมื่อวันที่ 11-12 พ.ค. 2542 ณ หอประชุม สถาบันเกอเธ่ เรื่อง **ฟลามิงโก้ บาร์** (Flamingo Bar) เอาไว้ว่า *"ละครหุ่นเรื่อง ฟลามิงโก้ บาร์ จากคณะละครหุ่นทูบิงเง่น (Tübingen Puppet Theatre) ประเทศเยอรมัน โดย ฟรังค์ โซนเลอ (Frank Sohnle) เป็นละครหุ่นสมัยใหม่สำหรับผู้ใหญ่ ปะติดปะต่อภาพการเผชิญหน้าระหว่างผู้เชิดหุ่นกับหุ่นของเขาที่บกพร่องเกินกว่าจะเป็นมนุษย์ แต่ก็เปี่ยมวิญญาณกว่าจะเป็นส่วนหนึ่งในอาณาจักรเดรัจฉาน บนเวทีทั้งโลก ทะเลทรายซาฮาร่า และสถานเริงรมย์แหล่งรวมของเหล่านางบำเรอคลายเหงา"*

คำกล่าวข้างต้นนี้ เรียกได้ว่าเป็น "ความพยายาม" ที่จะอธิบาย "ลักษณะ" ของการแสดงละครหุ่นในครั้งนี้ให้ผู้ชมได้จินตนาการซึ่งอาจจะพยายามทำได้ในบางส่วน แต่ถ้าหากใครได้เข้าไปมีส่วนร่วมกับประสบการณ์การแสดงในคราวนั้นด้วยตนเองแล้ว คงจะทราบดีว่า การแสดงในครั้งนั้นเป็นปรากฏการณ์ที่ยากที่จะอธิบายด้วยคำพูด **เป็นปรากฏการณ์ที่สร้างความรู้สึก**

แปลกใหม่ให้กับผู้ชมจำนวนมากอีกทั้งยังท้าทายความคิดโดยแท้จริง
ปรากฏการณ์ที่ว่านี้ที่เกิดขึ้นบนเวทีขนาดเล็กที่แทบจะว่างเปล่า ใช้นักแสดงจริงๆ เพียง 1 คน และหุ่นที่มาในรูปแบบแตกต่างกันโดยมีหุ่นที่ดูใกล้เคียงมนุษย์มากที่สุดเป็นตัวละครหลัก 3 ตัว (ได้แก่ หุ่นชักใยที่เป็นหุ่นโครงร่างผู้ชายที่มีหางเป็นหางนกยูง หุ่นโครงร่างผู้หญิงที่เปลี่ยนเครื่องแต่งกายเป็นกระโปรงบ้างหรือเปลือยเปล่าบ้าง และหุ่นที่มีใบหน้าคล้ายชายชราสวมเสื้อคลุมสีขาวขนาดใหญ่) และเป็นตัวละครประกอบอีกหลายตัว (เช่น หุ่นที่มีส่วนบนเป็นกะโหลกศีรษะของนกปากแหลมและมีร่างกายเป็นผู้หญิงแต่มีขาคล้ายขานกฟลามิงโก้ที่ไม่มีเท้า [หุ่นผีฟลามิงโก้] หุ่นที่มีศีรษะเป็นกะโหลกมนุษย์ที่ปากกว้างไร้ตัวไร้เท้ามีเพียงชุดโปร่งบางและรองเท้าลอยไปมาได้คล้ายภูติผีปีศาจ [หุ่นผีหยาบโลน] หุ่นนักเต้นระบำชาวตะวันออก หุ่นถุงน่อง หุ่นผ้าพันคอขนนก และหุ่นหน้าตาสมจริงคล้ายสุนัขมีหางแต่ไม่มีหู เป็นต้น) หุ่นทั้งหลายเหล่านี้มีลักษณะที่ชวนให้นึกถึงงานประติมากรรมของ Alberto Giacometti ซึ่งเป็นศิลปินแนวหน้าคนหนึ่งของโลกซึ่งเคยอยู่ในกลุ่มเซอร์เรียลิสซึ่ม (Surrealism) ก่อนที่จะแยกตัวออกมาสร้างแนวทางของตัวเอง

หากให้ผู้ชมสักคนพยายาม "อธิบาย" ถึงเรื่องราวที่เกิดขึ้น อาจจะได้รับคำตอบในทำนองนี้ เช่น "เป็นเรื่องของการล้อเลียนสังขารที่ว่างเปล่าไร้ความหมายแต่ถูกเร้าด้วยอำนาจแห่งการลวงและมายาภาพแห่งตัณหา ให้เกิดราคะ เกิดความอยากขึ้นมาอีกครั้ง แต่สุดท้ายก็พบกับความจริงของอนิจจังแห่งสังขารที่ไร้ความหมายของตน" หรืออาจจะได้คำตอบอื่นๆ ที่ตรงไปตรงมา เช่น "เป็นเรื่องราวที่เกิดขึ้นในบาร์แห่งหนึ่ง ที่มีโครงกระดูกของกึ่งมนุษย์นอนอยู่แต่ถูกยั่วยวนด้วยเหล่าสมมุติสตรีเพศ แม้ว่าเขาจะพยายามวางเฉยและใช้อุเบกขาแต่ก็ไม่พ้นที่จะถูกกระทำให้แกว่งไกว และเมื่อเขาเกิดความปรารถนาขึ้นมาเขาก็พบความจริงที่ว่าความใคร่ของเขานั้นเป็นเพียงอุปทานที่ไม่มีอะไรจริงเลย สุดท้ายทั้งเขาและเธอต่างก็คือความตายที่ไร้วิญญาณเท่านั้นเอง"

เรื่องราวทั้งหมดก็คือเรื่องของสิ่งไร้ชีวิต (หุ่น) ที่ถูกอุปโลกน์ให้มีการ

เคลื่อนไหวและทำท่าทางต่างๆ ราวกับว่ามีชีวิต ซึ่งชวนให้ผู้ชมตกอยู่ในหลุมพรางของมายาแห่งการแสดง สิ่งไร้ชีวิตเหล่านี้กลับสามารถทำให้คนดูเชื่อว่ามันมีชีวิตและมีกิเลสและตัณหาจนคนดูสามารถหัวเราะออกมา แต่คนดูหัวเราะทำไม มีอะไรน่าขบขันนักหรือกับความใคร่ (หรือการวางอุเบกขาจากความใคร่) ของมนุษย์ อย่างน้อยที่สุดผู้คิดการแสดงก็ไม่โหดร้ายจนเกินไปกับการสร้างปริศนาของการแสดงในข้อนี้ เพราะเขาก็ช่วย "ชี้ทาง" เป็นเลาๆ ด้วยการ**คั่นการแสดงเป็นระยะด้วยละครอีกชุดหนึ่งซึ่งไม่มีอะไรเกี่ยวข้องกับเรื่องเดิมเลย** กล่าวคือ เป็นละครซ้อนละครที่เกี่ยวกับพฤติกรรมของผู้ชมอุปรากรตะวันตก ซึ่งการคั่นรายการนี้มีอยู่ 2 ครั้งด้วยกัน โดยที่ครั้งแรกเป็นการชมอุปรากรแนวสุขนาฏกรรม (เรื่อง Marriage of Figaro) และเรื่องที่สองเป็นแนวโศกนาฏกรรม (เรื่อง Tosca) วิธีการนำเสนอก็คือ ผู้เชิดหุ่นจะนำแถวเก้าอี้ที่พบเห็นตามโรงละครทั่วไปมาวางไว้กลางเวทีหนึ่งแถว จากนั้นเขาก็จะสมมติบทบาทให้ตัวเองเป็นผู้ชมอุปรากรพร้อมกับอุ้มสุนัข (หุ่น) ตัวหนึ่งไว้บนตัก เมื่อเสียงร้องอันเต็มไปด้วยอารมณ์เข้มข้นของอุปรากรดังขึ้น ทั้งคนทั้งหุ่นสุนัขจะแสดงปฏิกิริยาของผู้ชมที่มีต่อเหตุการณ์ในอุปรากรเรื่องนั้น เช่น ตื่นเต้น ตกใจ เคลิบเคลิ้ม หรือลุ่มหลงจนแทบวายวางตามไปด้วย เป็นต้น ผู้ชม (ตัวจริง) จะให้เสียงหัวเราะกับการแสดงชุดนี้มากเป็นพิเศษ อาจเป็นเพราะปฏิกิริยาที่แสดงออกโดยทั้งคนทั้งหุ่นนั้นดู "ตรงใจ" ใกล้เคียงกับสภาพความจริงของผู้ชมละครทั่วๆ ไป (เมื่อไปชมการแสดงต่างๆ รวมทั้งภาพยนตร์) เป็นอย่างยิ่ง อารมณ์ขันจะเกิดขึ้นเมื่อผู้ชมรู้สึกว่าตัวละครแสดงสามารถสะท้อนความจริง (truth) ในพฤติกรรมของมนุษย์ได้อย่าง "ตรงใจ" และ "จริงใจ" กับผู้ชม ซึ่งหากการสะท้อนนี้เป็นความจริงของมนุษย์ทุกคนแล้วล่ะก็ ความเข้าใจ หรือ อารมณ์ขัน ย่อมจะเกิดขึ้นเองตามธรรมชาติโดยไม่จำเป็นต้องใช้ภาษาพูดมาอธิบายเสมอไป (นี่คือตัวอย่างที่น่าสนใจของอารมณ์ขันที่เป็นสากลที่นักแสดงตลกทั่วไปพยายามที่จะทำให้ได้ แต่ก็ไม่ง่ายนัก) เราอาจจะเห็นตัวอย่างได้อย่างชัดเจนในกรณีนี้ว่า ผู้ชมชาวไทยและต่างประเทศพร้อมใจกันหัวเราะในฉากนี้ น่าจะเป็นเพราะว่าเราทุกคนต่าง

ก็เคย "ตกอยู่ในห้วงอารมณ์ของละคร" เช่นตัวละครทั้งสองตัวนี้เช่นเดียวกัน ถ้าเช่นนั้นก็หมายความว่า เรากำลังนั่งหัวเราะตัวเราเองใช่หรือไม่ ในขณะที่เรารู้สึกว่าทั้งคนแสดงทั้งหุ่นนั้น แสดงความ **"คล้อยตามอารมณ์ในละคร"** อย่างเกินเหตุจนถึงขั้นที่เรียกได้ว่าประหลาด (absurd) หรือไร้สาระนั้น ก็หมายความว่า ตัวเราเองก็เคยมีความไร้สาระแบบนี้เช่นเดียวกันใช่หรือไม่ เป็นไปได้ไหมว่า ผู้คิดการแสดงชุดนี้พยายามจะบอกเราว่า อย่า "อิน" (In-character) หรือ "คล้อยตามอารมณ์" ของการแสดงหุ่นของเขาให้มากจนเกินไปนัก ไม่เช่นนั้นคุณก็ไม่ต่างอะไรจากตัวละครที่ชมอุปรากรสองตัวนั้น (ซึ่งดูตลกและไร้สาระ) และถ้าหากเราไม่ "คล้อยตาม" จนไร้สติจนเกินไป การแสดงหุ่นในครั้งนี้พยายามที่จะ "บอก" อะไรกับเรา หรือว่าการแสดงครั้งนี้พยายามท้าทายให้คนดู "คิด" อะไรได้เอง

ในสูจิบัตรการแสดง ซึ่งเป็นบทสนทนาระหว่างอาจารย์มหาวิทยาลัยชาวเยอรมันชายและหญิง 2 คน นั้น เป็นบทสนทนาซึ่งแสดงการยั่วเย้ากันให้พยายามอธิบายประสบการณ์หลังจากที่ได้ชมการแสดงชุดนี้ ปรากฏว่าอาจารย์ทั้งสองคน ไม่สามารถที่จะอธิบายประสบการณ์นี้ให้จบได้ในสามประโยค แม้ว่าคนหนึ่งจะพูดได้ถูกใจคนดูทั่วไปว่า *"ผมดูละครเรื่องนี้แล้วแทนที่จะสบายอารมณ์กลับเกิดความปั่นป่วนทางความคิด เราได้ชมงานชิ้นหนึ่งที่เกิดจากน้ำพักน้ำแรงของผู้ที่รักศิลปะการแสดงหุ่น และตัวเขาก็สร้างโลกสมมตินั้นร่วมกันกับหุ่นด้วยกลวิธีที่หลากหลาย โดยไม่มีบทสนทนา แต่มีเพียงดนตรีและเสียงเอฟเฟค (effect) ประกอบ ที่ค่อยๆ คืบคลานเข้ามาอย่างซ่อนเร้น เพื่อแสดงความปรารถนาของมนุษย์"* แต่อาจารย์ผู้หญิงเสริมว่า *"เป็นการแสดงความต้องการที่จะรวมเข้าด้วยกันเป็นหนึ่งเดียวของเพศทั้งสอง"* แต่ด้วยเหตุที่ว่าใบหน้าของหุ่นในเรื่องนี้ *"แลดูเหมือนใบหน้าของคนยามที่เห็นจุดจบกำลังคืบคลานเข้ามาหา"* ทำให้การแสดงบนเวทีล้วนเกี่ยวข้องกับเรื่องของ *"การตาย การทำให้ตาย หรือการฆ่าตัวตาย ซึ่งถูกยกขึ้นมาพูดถึงได้เสมอในทุกที่ ทุกขณะ ทุกโอกาส แม้ในขณะที่เรากำลังหัวเราะอยู่ก็ตาม"* คำพูดตรงจุดนี้อาจชวนให้

นึกถึงสภาวะแห่งความไม่เที่ยง การเกิดขึ้น ตั้งอยู่ และดับไปของสิ่งต่างๆ ล้วนเป็นสัจธรรมที่เกี่ยวข้องกับมรณานุสติทั้งสิ้น

นอกเหนือจากการออกแบบหุ่นที่สื่อความหมายได้ถึงระดับของแก่นแท้แห่งสังขารแล้ว กลวิธีการนำเสนอในการเชิดหุ่นนั้นก็แยบยลมากถึงขั้นที่ว่านำพาจินตนาการของคนดูเข้าสู่มิติที่เหนือจริง การเคลื่อนไหวของหุ่นที่แลดูเหลือเชื่อในความเป็นจริงแต่กลับเป็นไปได้เมื่อเกิดกับหุ่นที่ถูกชักด้วยเชือก ไม่ว่าจะเป็นการลอยตัวกลางอากาศ หมุนเหวี่ยงลำตัวอย่างไร้ทิศทางชัดเจน หรือการที่หุ่นมีหน้ากากสวมทับอีกชั้นหนึ่งและมีส่วนขาและเท้าเป็นมนุษย์ (เป็นขาของผู้เชิดหุ่นเข้าไปเป็นส่วนประกอบของหุ่น) จึงขยับได้แบบมนุษย์ เสียงและดนตรีประกอบการเคลื่อนไหวก็มีความหลากหลายแนว แม้ว่าจะมีการเน้นเครื่องเป่า เช่น แซกโซโฟน หรือเครื่องซินทีไซเซอร์มากเป็นพิเศษแต่เมื่อตั้งใจฟังให้ดี จะได้ยินเสียงบางเสียงที่คล้ายเสียงของเครื่องจักรประเภทชักรอกแอบซ่อนอยู่ด้วย ราวกับจะคอย (แอบ) เน้นให้คนดูได้สติว่ากำลังดูการแสดงที่เกิดจากการ “ชักรอก” และ “ชักใย” จริงๆ นอกจากนี้ แม้ว่าเราจะเห็นผู้เชิดซึ่งมักจะยืนอยู่ด้านหลังของหุ่นแทบจะตลอดเวลาแต่การปรากฏตัวของเขากลับไม่เป็นการรบกวนการแสดงแต่อย่างใด แต่ก็เป็นการเน้นย้ำให้เห็นกันซึ่งๆ หน้าว่าทุกสิ่งที่เห็นนั้นล้วนเป็นมายา เป็นสิ่งสมมติให้มีความหมายทั้งสิ้น

ดังนั้น ถ้าจะว่ากันไปแล้ว ทุกสิ่งที่เกิดขึ้นบนเวทีล้วนแต่ยืนอยู่บนพื้นฐานของการ **“ล้อเลียนมนุษย์”** (โดยเฉพาะอย่างยิ่งผู้ชมที่กำลังนั่งชมอยู่) ไม่ว่าจะเป็นการที่หุ่นนางบำเรอทั้งหลายออกมาล้อหุ่นหางนกยูง เช่น ตอนที่หุ่นหน้าตาคล้ายปีศาจหัวกะโหลกออกมาดึงผ้าสีชมพู (ซึ่งอาจจะตีความเป็นอะไรได้หลายอย่าง เช่น อวิชชา อุปาทาน หรือตัณหา เป็นต้น) ที่ถูกคนเชิดยัดไว้ในกระบอกตาของหุ่นหางนกยูงผู้เย่อหยิ่งแล้วแกล้งลากเล่นไปมา จนในที่สุดเทวดาน้อยตัวจิ๋วทนไม่ไหวต้องออกมาช่วย “ไขแสงสว่าง”ให้กับ “ดวงตาที่มืดบอด” ด้วยการดึงและลากเอาผ้าสีชมพูนั้นออกจากดวงตาของหุ่นหางนกยูง เป็นต้น หรือจะเป็นการแสดงละครซ้อนละครที่เกี่ยวกับการชมอุปรากรซึ่งเป็นการล้อเลียนคนดู

อีกชั้นหนึ่ง หรือจะเป็นการชมการแสดงทั้งหมดโดยที่เราเห็นผู้เชิดหุ่นเชิดให้เห็นอย่างโจ่งแจ้งแต่คนดูก็ยังอดคล้อยตามไม่ได้ ลักษณะของการแสดงซ้อนการแสดงถึงสามชั้นนี้กระมัง จึงทำให้คนดูอาจจะรู้สึก "ปั่นป่วนทางความคิด" ได้

นอกจากนี้ เพลงที่ใช้ประกอบการแสดงก็มีหลายภาษาไม่ว่าจะเป็นอิตาเลียน เยอรมัน หรือสแปนิช และมาในหลากหลายแนวไม่ว่าจะเป็นแนวอุปรากร แนวคาบาเร่ต์ แนวพื้นเมืองแอฟริกันและแนวนิวเอจผสมผสานกับเสียงกลองให้จังหวะเต้นรำที่เร้าความรู้สึกและแรงปรารถนา การออกแบบเสียงและแสงนั้นเป็นไปอย่างสอดคล้องกับการเคลื่อนไหวและอารมณ์ของการแสดง เป็นความชาญฉลาดอย่างยิ่งที่ผู้ออกแบบสามารถนำสองสิ่งที่ขัดแย้งกันมารวมไว้ด้วยกันได้อย่างกลมกลืน เช่น เมื่อยามดนตรีแสดงความเร้าใจที่น่าตื่นเต้นจากเหล่านางในบาร์แต่ละนาง แม้ว่าแสงบางส่วนจะเป็นแสงสำหรับการ "เต้นโชว์" หรือแสดงออกให้เห็นชัดเจนว่านี่คือมายา แต่แสงบางส่วนมักจะกลับมาเน้นย้ำให้เห็นถึงความน่าสะพรึงกลัวของความตายหลังจากการแสดงแต่ละ "โชว์" เสร็จสิ้นลงเสมอ ด้วยการฉายลำแสงตรงไปยังหุ่นหางนกยูงที่ถูกห้อยต่องแต่งในสภาพงอเข่าพร้อมกับยื่นมือร้องขออะไรบางอย่างทำให้ปรากฏเงาที่แลดูคล้ายภาพหลอนในฝันร้ายที่ไม่ปะติดปะต่อ คล้ายภวังค์หนึ่งของการเพรียกร้องจากความตายอันน่าสลดใจ หากจะเรียกการแสดงครั้งนี้ว่าเป็นการ "สำแดง" ซึ่งสภาวะบางอย่างแห่งจิตไร้สำนึกออกมาได้อย่างเป็นรูปธรรมที่สดและมีชีวิตก็คงจะไม่คลาดเคลื่อนนัก

ฟรังค์ โชนเลอ ได้พิสูจน์ตัวเองแล้วว่าศิลปะหุ่นนั้นสามารถสื่อสภาวะของความจริงที่อยู่เหนือความเป็นจริงโดยไม่จำเป็นต้องอาศัยความเข้าใจในเรื่องของภาษาพูด หุ่นสามารถกระทำในสิ่งที่มนุษย์ธรรมดาไม่สามารถกระทำได้ ศิลปะการแสดงหุ่นของเขาเป็นมากกว่าการทำให้หุ่นมีชีวิตสมจริงขึ้นมา แต่เป็น **การปลดเปลื้องสัญชาตญาณที่ซ่อนอยู่ในจิตใต้สำนึกและจิตไร้สำนึกของมนุษย์ ให้กลับขึ้นมาโลดแล่นอีกครั้ง เพียงเพื่อที่จะพบว่า การครองสติเท่านั้น ที่จะช่วยให้มนุษย์ปลดปลงซึ่งมายาเหล่านั้นและเข้าถึงความเป็น**

อนิจจังแห่งสรรพสิ่งได้อย่างไม่สังเวชใจจนเกินไปนัก

(ผู้เขียนขอขอบคุณอาจารย์จักรพันธ์ วิลาสินีกุลที่ช่วยแปลสูจิบัตรจากภาษาเยอรมันเป็นภาษาไทยและให้คำปรึกษา และขอขอบคุณ รศ.ดร.สดชื่น ชัยประสาธน์ที่กรุณาให้ความรู้ในเรื่องศิลปะประเภทเซอร์เรียลิสซึ่ม)

ที่มา : ปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์. "ฟลามิงโก บาร์ ละครแห่งความปลดเปลื้องและปลดปลง," **กรุงเทพธุรกิจ**. ปีที่ 12 ฉบับที่ 3891 (19 พฤษภาคม 2542), หน้า 12.

จาก "สีดาหาย" ไปสู่ "ลุยไฟ"

มีอะไรหล่นหายในระหว่างทาง ?

ปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์

ในช่วงปลายเดือน ม.ค. ที่ผ่านมา วงการละครเวทีมีความคึกคักมากเป็น พิเศษ เพราะนอกเหนือจากเทศกาลละคร "ฟรินจ์ เฟสทิวัล" ที่จัดขึ้นที่ภัทราวดีเธียเตอร์แล้ว ก็ยังมีละครศิลปนิพนธ์และละครประจำภาควิชาจากสถาบันอุดมศึกษาต่างๆ อีกหลายเรื่อง แต่ที่น่าจับตามองเป็นพิเศษก็เห็นจะเป็น การแสดง "โขนนั่งราว" เรื่อง **"สีดาหาย"** (หรือ เรื่องรามเกียรติ์ ตอน "ทศกัณฐ์ลักนางสีดา" นั่นเอง) จากการควบคุมการฝึกซ้อมโดย ธีรยุทธ ยวงศรี ที่ภัทราวดีเธียเตอร์ และการแสดงเรื่อง **"ลุยไฟ"** กำกับการแสดงและทำบทโดย พรรัตน์ ดำรุง และ พิเชษฐ์ กลั่นชื่น ที่ภาควิชาศิลปะการละคร จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ละครทั้งสองเรื่องนี้จัดแสดงในช่วงสัปดาห์เดียวกัน และจัดแสดงเวลาใกล้เคียงกัน เรื่องหนึ่งพยายามที่จะอนุรักษ์นาฏศิลป์ไทยตามแบบฉบับโขนนั่งราวเรื่องรามเกียรติ์ (ซึ่งเป็นลักษณะของการแสดงโขนประเภทหนึ่ง ที่มีมาตั้งแต่สมัยปลายกรุงศรีอยุธยา โดยมีขนบของการใช้หัวโขนสำหรับตัวละครทุกตัว รวมทั้งตัวพระรามและนางสีดาด้วย และในการแสดงแบบนี้ไม่มีการขับร้อง แต่มีเฉพาะการพากย์และการเจรจาประกอบการรำและมีวงปี่พาทย์บรรเลง

ประกอบเท่านั้น) ส่วนอีกเรื่องนั้นพยายามปฏิวัติรูปแบบของละครไทยให้หลุดพ้นจากกรอบเดิมๆ แต่ก็พยายามจะรักษาไว้ซึ่งแก่นหรือวิญญาณของนาฏศิลป์ไทย

สำหรับ "สีดาหาย" นั้น ภัทราวดี มีชูธน ได้ลงทุนให้ครูธีรยุทธ ยวงศรี ซึ่งเป็นศิลปินชั้นครูมาเป็นผู้ฝึกซ้อมการแสดงให้กับนักแสดงในสังกัดภัทราวดีเธียเตอร์ ซึ่งนักแสดงที่นี่ส่วนใหญ่เป็นผู้มีพื้นฐานมาทางด้านการเต้นแนว "โมเดิร์น ด้านซ์" หรือ "แจ๊ส ด้านซ์" แต่ก็มีบางคนที่อาจจะมีพื้นฐานทางนาฏศิลป์ไทยมาบ้าง ในการนี้เจ้าของโรงละครได้มีการบรรยายถึงความภาคภูมิใจในผลงานของนักแสดงเหล่านี้ว่าสามารถเรียนและฝึกการแสดงโขนได้อย่างรวดเร็วภายในเวลาเพียงไม่กี่เดือน และการที่ภัทราวดีเธียเตอร์ได้หันมาเน้นถึงความงามและคุณค่าของโขนละครไทย การแสดงโขนเรื่อง "สีดาหาย" นั้น แม้ว่าจะมีการประชาสัมพันธ์ว่าเป็น "โขนนั่งราว" แต่ในความเป็นจริงแล้วน่าจะเพิ่มการประชาสัมพันธ์ด้วยว่า นี่ไม่ใช่การแสดงโขนนั่งราวตามแบบแผนอย่างเต็มรูป แต่เป็นการ "ยืม" รูปแบบของโขนนั่งราวมาจัดทำให้การดำเนินเรื่องสามารถเป็นไปได้โดยรวดเร็วและกระชับขึ้นเพื่อให้เข้ากับผู้ชมในสมัยนี้

หลังจากที่ฟังการบรรยายถึงโครงเรื่องและเรื่องราวอันเกี่ยวกับความตั้งใจของเหล่านักแสดงเป็นเวลาประมาณ 30 นาทีแล้ว (ดูเหมือนว่าส่วนนี้อาจจะไม่จำเป็นต้องใช้เวลามากนัก เนื่องจากในสูจิบัตรก็ได้เล่าโครงเรื่องอยู่แล้ว) การแสดงจึงได้เริ่มต้นขึ้นด้วยการใช้พื้นที่ของเวทีได้อย่างน่าสนใจ คือ มีการใช้เวทีหลายระดับ เนื่องจากโรงละครกลางแจ้งมีพื้นที่ที่สะดวกต่อการจัดเวทีได้หลายแบบ การใช้พื้นยกระดับเพื่อให้ทราบว่าเป็นราชวัง การใช้ทางเดินปูลาดประกอบกับการจัดวางต้นไม้ใบหญ้า การวาง "ราวไม้" พาดไว้กลางเวทีเพื่อใช้สำหรับให้ตัวละครนั่งแทนตั่ง นับได้ว่า ครูธีรยุทธ ได้ถ่ายทอดวิชาไว้ได้มาก โดยเฉพาะอย่างยิ่งในแง่ของ "ขนบ" ในการแสดงโขนนั่งราว อีกทั้ง ลีลาท่ารำท่านสามารถฝึกซ้อมให้นักแสดงเหล่านี้สามารถรำได้อย่างงดงาม อ่อนช้อย ซึ่ง **หากไม่ใช่ผู้เชี่ยวชาญทางนาฏศิลป์ไทยจริงๆ มาดูแล้ว ผู้ชมทั่วไปก็คงคิด**

ว่านี่คือมาตรฐานระดับสูงของการแสดงโขนเลยทีเดียว แต่สำหรับผู้ชมที่มีความรู้ทางนาฏศิลป์และดนตรีไทย ก็อาจจะต้องอดทนเล็กน้อยกับความแตกต่างของระดับฝีมือของนักแสดงที่มีประสบการณ์ไม่เท่าเทียมกัน อีกทั้งน้ำเสียงของการพากย์และเจรจาที่ยังไม่ค่อยจะราบรื่น (ดูจะเป็นการเค้นเสียงมากกว่าการใช้พลังของเสียง) แต่ก็เปี่ยมด้วยความพยายาม ผู้สันทัดในเรื่องดนตรีไทยท่านหนึ่งวิจารณ์ว่า วงปี่พาทย์นั้นมีจุดอ่อนตรงที่ว่าระนาดทุ้มนั้นมักแข่งขันหน้าที่กับระนาดเอกอยู่เนืองๆ ทำให้นักดนตรีอื่นเสียกระบวนอยู่หลายครา จึงดูเหมือนว่าการบรรเลงดนตรีประกอบการแสดงในครั้งนี้ยังไม่สามารถที่จะเป็นส่วนหนึ่งของการแสดงอย่างแนบเนียน

จุดเด่นของการแสดงในครั้งนี้ นอกจากผู้ชมในยุคนี้จะได้เห็นการแสดงโขนที่มีการสวมหัวโขนของตัวละครทุกตัว (ยกเว้นนางสีดา ใช้การแต่งหน้าให้ขาวแทนการสวมหัวโขน) แล้ว ก็ยังได้สัมผัสกับการ"ดำเนินเรื่อง" นับตั้งแต่ทศกัณฐ์สั่งให้มารีศปลอมเป็นกวางทองไปล่อนางสีดา ไปจนถึงตอนที่ทศกัณฐ์แปลงกายเป็นฤาษีไปลักตัวนางสีดา การ "ดำเนินเรื่อง" ที่ว่านี้กระทำผ่านลีลาของนาฏศิลป์ประกอบการพากย์และเจรจา นอกจากการติดตามเรื่องได้ง่ายแล้ว ผู้ชมยังได้ชมความคิดสร้างสรรค์ในแง่ของฉากที่ค่อนข้างเรียบง่ายด้วยวัสดุธรรมชาติ คือ ราวไม้ เสาไม้ ต้นไม้และกอหญ้า ที่มีการออกแบบและจัดวางอย่างสวยงาม สอดคล้องกับความเป็นไทย และถูกใจชาวต่างชาติที่วาดมโนภาพความเป็นไทยว่าต้องเป็นสิ่งที่มีความแปลกแบบวัฒนธรรมเอเชีย และในเวลาเดียวกันก็ชวนให้หลงใหล มีเสน่ห์อย่างน่าประหลาด ดังนั้น "สีดาหาย" ฉบับภัทราวดีเธียเตอร์ คงจะประสบความสำเร็จในเชิงพาณิชย์ได้อย่างไม่น่าสงสัย และคงไม่แปลกนัก หากการแสดงชุดนี้จะไปปรากฏในการ แสดงโชว์ "ชาวต่างประเทศ" ในที่ต่างๆ ในอนาคต

สรุปแล้ว ถึงแม้ว่าฝีมือผู้แสดงบางคนอาจจะมีมาตรฐานไม่เท่าเทียมกัน แต่ปรากฏการณ์ในครั้งนี้เป็นการสะท้อนให้เห็นว่าสังคมยังเปิดโอกาสให้บุคคลที่ไม่ได้มาจากสายวิทยาลัยนาฏศิลป์โดยตรงได้มีโอกาสจัดการแสดงในแนวแบบ

ฉบับดั้งเดิมของไทยอันรวมถึงขนบการแสดงชั้นสูงอย่างโขนนั่งราว ขอเพียงแต่มีเงินทุน มีสถานที่ฝึกซ้อม มีสถานที่แสดง และมีบุคคลที่มีใจที่จะทุ่มเทให้กับการแสดง สำหรับ "สีดาหาย" ฉบับนี้ ก็คงเป็น "สินค้า" ที่ผู้ลงทุนได้ทำการบ้านมาเป็นอย่างดี ว่าจะต้องสามารถ "ขาย" ได้ในตลาดทั้งในและต่างประเทศ โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ในหมู่ผู้หิวโหยรสชาติที่มีความเป็นวัฒนธรรมติดมาด้วย

ในขณะที่ผู้ชมส่วนใหญ่คงจะ "ซื้อ" "สีดาหาย" ได้โดยไม่ยาก เพราะเข้าสูตรที่ว่า มีเนื้อเรื่องที่ผู้ชมคุ้นเคยอยู่แล้ว บทละครเองก็สามารถทำหน้าที่ในการ "เล่า" เรื่องได้เป็นอย่างดี มีการแสดงที่ใช้นาฏศิลป์ที่สวยงามซึ่งได้รับการเทิดทูนว่าเป็นเอกลักษณ์ประจำชาติ และยังมีองค์ประกอบในเรื่องของฉาก เสื้อผ้าที่สวยงามมาประกอบด้วยแล้ว ย่อมทำให้ "ถูกใจ" กลุ่ม "ลูกค้า" ที่พอใจในอรรถรสของการแสดงแบบนี้อย่างแน่นอน แต่หากจะให้การแสดงของไทยนั้นเป็นมากกว่าการแสดงเพื่อ "เล่าเรื่อง" แล้ว และก้าวไปสู่ระดับที่เรียกว่า "งานศิลปะ" ที่มีความเป็นตัวของตัวเอง และสามารถส่องสะท้อนสัจธรรมหรือความจริงบางอย่างที่ผู้ชมสัมผัสได้เองแล้วละก็ จำเป็นอย่างยิ่งที่ผู้สร้างงานจะต้องคำนึงถึง "แก่นความคิด" หรือ "สารอันสำคัญ" ที่ซ่อนอยู่ในเรื่อง และแสวงหาหนทางที่จะสื่อ "ความคิด" เหล่านี้ผ่านออกมาจากตัวงานได้อย่างมีชั้นเชิง หรือมีความกล้าหาญทางศิลปะนั่นเอง หาไม่แล้วงานแสดงนั้นๆ ก็ยังคงเป็นเพียงการแสดงเพื่อความเพลินตา เพลินใจเท่านั้น

และเมื่อข้ามไปชมละครเรื่อง "ลุยไฟ" ที่วิกจุฬาฯ นั้น ก็ได้พบกับ "ความกล้าหาญ" ที่ว่านี้ "ลุยไฟ" เป็นการนำเสนอเรื่องราวของ "มิสาประหมังกุหนิง" จากวรรณคดีเรื่อง "ดาหลัง" จากนิทานปันหยีและจันทรกิรันของอินโดนีเซีย (เทียบได้กับ "อุณากรรณ" จากเรื่อง "อิเหนา" ของไทย) ความแตกต่างระหว่างฉบับอินโดนีเซียและไทยอยู่ตรงที่บุษบาใน "ดาหลัง" นั้นจะต้องไป "ลุยไฟ" เนื่องจาก จรกา ผู้เป็นคู่หมั้นนั้นถูก อิเหนา สังหารในสนามรบและในฐานะที่บุษบายังหมั้นอยู่กับจรกา จึงต้องถูกบังคับให้ไปกระทำพิธี "กระโดดเข้ากองไฟ" เพื่อตายตามคู่ของตนและในขณะที่ทำพิธีในกองเพลิงนั้น

เทพอัยยิกาเหาะมาช่วย (ในขณะที่ฉบับไทยนั้น บุษบาจะถูกอิเหนาลักตัวไป แต่ภายหลังพลัดหลงไปกับอิเหนาเนื่องจากเทพอัยยิกาเสกลมพายุหอบเอาบุษบาไปอยู่ต่างเมือง แล้วเสกให้แต่งกายเป็นผู้ชายชื่อ อุณากรรณ)

โดยโครงสร้างของการ "นำเสนอ" เรื่องนั้น ผู้กำกับพยายามนำเสนอด้วย "ภาพตัวละครไทย" และ "การเคลื่อนไหวแบบรำ" บนเวที เช่น ละครเปิดเรื่องด้วยการให้ตัวละครหญิงและชายในวรรณคดีเรื่องต่างๆ ออกมาปรากฏด้วยการร่ายรำในช่วงสั้นๆ เช่น รามสูรกับเมขลา พระลอและไก่แก้ว ฉุยฉายพราหมณ์ มโนราห์ และสีดา จากนั้นจึงเป็นการนำเสนอมิสาประหมังกุหนิง ในระหว่างกระบวนพิธีเข้าสู่การ "ลุยไฟ" แต่การนำเสนอภาพและการร่ายรำต่างๆ ประกอบดนตรีและการขับร้องในบางช่วงเหล่านี้เริ่มกลายเป็นละครพูดเมื่อจู่ๆ มิสาประหมัง กุหนิง ปฏิเสธที่จะ "ลุยไฟ" แล้วผู้แสดง (ขนิษฐา ฝ้ายเทศ) ก็หันหน้ามาพูดกับผู้ชมว่า ตนต้องการที่จะ "เลิกแสดง" ไปตามบทที่ถูกกำหนดให้ แต่จะแปลงร่างเป็นชายเพื่อไปแก้แค้นอิเหนาในสนามรบ แล้วผู้แสดงก็เปลี่ยนเครื่องแต่งกายบางชิ้นบนเวที แล้วละครก็ดำเนินต่อไปด้วยฉากสงครามระหว่างอิเหนากับมิสาประหมังกุหนิง ซึ่งในฉากนี้ผู้ชมจะสัมผัสได้ถึงฉากรบที่ได้ทั้งความ "ดิบ" แบบนาฏศิลป์ไทยปนอินโดนีเซีย แต่ในขณะเดียวกันก็เปี่ยมด้วยพลังของการแสดงที่เป็นแบบ "ออกมาจากแรงขับภายใน" หรือภาษาทางการแสดงเราเรียกว่ามี "acting" (แอคติ้ง) คือ การแสดงที่เกิดจากการความรู้สึกภายในของตัวละครควบคู่กันไปด้วย

ในการต่อสู้ครั้งนี้ อิเหนาถูกมิสาประหมังกุหนิง ทำให้บาดเจ็บ และด้วยเหตุผลเร้นลับบางอย่างทำให้อิเหนาเพิ่งนึกได้ว่าหนุ่มน้อยผู้นี้ ที่แท้ก็คือบุษบาที่ตนเคยทอดทิ้งมานั่นเอง จึงแสดง "ท่วงท่าลีลา" ที่ผู้ชมเดาได้ว่าเป็นการ "เกี้ยว" บุษบาจนกระทั่งขอให้บุษบาแต่งงานกับตน และเมื่อบุษบาต้องเผชิญหน้ากับภรรยาอีก 3 คนของอิเหนา (หากไม่เคยอ่านวรรณคดีเรื่องนี้ก็จะไม่มีทางทราบว่าใครเป็นใคร เพราะว่าไม่มีการพาดพิงหรือแนะนำตัวละครไม่ว่าจะด้วยวิธีใด) ผู้ชมจะได้รับการนำเสนอเพียงว่าผู้หญิงทั้ง 3 คนที่กรีดกรายออกมายืนบ้าง

นั่งบ้างนั้นเป็นภรรยาของอิเหนาแน่นอนจากบทสนทนาระหว่างบุษบาและพวกเธอทั้งสาม ที่ต้องตอบคำถามของบุษบาที่ว่า "ทำไมพวกเธอถึงยอมทนที่ตกอยู่ในสภาพที่ถูกกำหนดโดยผู้ชาย?" คำตอบของผู้หญิงทั้งสาม เป็นคำตอบที่ตรงไปตรงมาราวกับว่าเป็นคำตอบที่ผู้หญิงสมัยนี้เองก็อาจจะใช้กัน เช่น บ้างก็อ้างว่าผู้หญิงต่างหากเป็นฝ่ายใช้อำนาจผ่านเสน่ห์ของสตรีเพศในการได้มาในสิ่งที่ตนปรารถนา แล้วจะเรียกร้องความเท่าเทียมจากผู้ชายไปทำไม หรือบ้างก็อ้างว่าเป็นวิถีหรือข้อกำหนดของสังคมอยู่แล้ว การเป็นช้างเท้าหลังเป็นเรื่องที่ทำให้ชีวิตสะดวกสบาย เป็นต้น และเมื่อบุษบาถูกถามว่าทำไมถึงอยากเป็นผู้ชาย เธอตอบว่า "เพื่อที่จะได้เล่นเกมของผู้ชาย ได้ใช้กติกาที่ผู้หญิงไม่มีโอกาสได้ใช้" จากบทสนทนาเพียงไม่กี่บรรทัด สารหรือแก่นความคิดของการแสดงที่ผู้กำกับบอกว่าอยากจะ "สื่อ" กับผู้ชมนั้น ก็ถูก "เฉลย" อย่างตรงไปตรงมา แม้ผู้ชมที่ไม่สามารถติดตามเรื่องราวได้เลยก็ยังหนีไม่พ้นการถูกหยิบยื่น "สาร" ที่ว่าด้วยความยุติธรรมต่อผู้หญิงในสังคมไทย

ความตรงไปตรงมาแบบนี้คงไม่ใช่ข้อเสียเสียทีเดียว โดยเฉพาะอย่างยิ่งหากวิธีการนี้ช่วยทำให้ผู้ชมสามารถเข้าใจสารของเรื่องนี้ได้ทันที เพียงแต่ว่าการเขียนบทละคร ที่ทำให้คนดูต้องคิดสารนี้ได้เอง (โดยไม่ต้องบอกโดยตรง) ผ่านทั้งคำพูดและนาฏกรรมของตัวละครน่าจะเป็นสิ่งที่ท้าทาย สำหรับผู้เขียนบทยิ่งกว่านี้ นอกจากบทสนทนาในจุดนี้แล้ว การแสดงที่ต่อไปจากนี้ที่ใช้ชื่อในสูจิบัตรว่า "คำพิพากษา" มีความยาวกว่า 30 นาทีก็แทบจะไม่มีบทพูดอีกเลย มีเพียงการใช้การแสดงแนวนาฏลีลาประกอบดนตรีและการขับร้องเล็กน้อย จุดเด่นในช่วงครึ่งหลังของการแสดงเป็นบทบาทของดนตรี (ซึ่งประพันธ์โดยสินนภา สารสาส) ที่ทำหน้าที่เดียวกับนาฏลีลาบนเวที กล่าวคือ พยายามเหลือเกินที่จะทำหน้าที่ทดแทนบทพูดหรือบทบรรยายของตัวละคร ซึ่งก็ต้องยอมรับว่า เป็นการทดลองในการใช้ศิลปะของดนตรีและนาฏศิลป์ที่ให้สุนทรียรสเป็นอย่างมาก จนผู้ชมสามารถลืมที่จะทำความเข้าใจกับการดำเนินเรื่องไปเลย เพราะมัวแต่ตื่นตะลึงกับดนตรีและลีลา หรือไม่ก็มัวแต่

พยายามเดาว่าตัวละครที่แต่งตัวแปลกไปจากองก์แรกในละครเหล่านี้เป็นใครบ้าง เนื่องจากละครไม่มีพักครึ่งเวลา แต่นำเสนอสององก์ติดกัน อีกทั้งไม่มีตัวละครที่สืบเนื่องจากกัน อาจจะทำให้ผู้ชมสับสนได้มาก ตัวอย่างเช่น ผู้ที่ยังคุ้นตากับ "นางสีดา" ที่ออกมาไม่ถึง 5 นาทีตอนเบิกโรง ก็คงพอเดาออกว่า นักแสดงที่สวมชฎาแต่งเครื่องละครครบถ้วนผู้นี้คงจะเป็นนางสีดา (กระมัง) ส่วนชายหนุ่มผู้มีลีลาขึงขังแต่สวมเพียงกางเกงดำตัวเดียวนี้น่าจะเป็น "ทศกัณฐ์" เงื่อนไขมีอยู่ว่า หากผู้ชมเดาถูกก็จะชมละครได้อย่างรู้เรื่องต่อไปได้บ้าง (ว่าทศกัณฐ์พยายามเกี้ยวนางสีดาแต่นางไม่ยอม) แต่ตัวละครที่ทำให้ผู้ชมหลายคนสับสนมากคือคู่หนุ่มสาวที่อยู่อีกมุมหนึ่งของเวที ซึ่งแต่งกายด้วยเครื่องแต่งกายที่คล้ายคลึงกับองก์ก่อนหน้านี้ (ใช้ผ้าแถบและกางเกง หรือผ้านุ่ง) กำลังแสดงลีลาเกี้ยวพาราสี พร้อมกับกลุ่มคอรัสผู้ใช้ไม้ไผ่ลำยาวเป็นสัญลักษณ์ทางเพศแสดงท่วงท่าส่อไปในเชิงสังวาส และการที่ผู้หญิงทั้งสองถูกนำมาเข้าพิธีลุยไฟ ผู้หญิงที่รอดคือสีดา แต่ผู้หญิงอีกคนกลับถูกไฟกลืนกิน (หลังจากคุยกับผู้กำกับจึงทราบว่าเป็นกากีและพญาครุฑ)

ในขณะที่ "สีดาหาย" ให้ "โครงเรื่อง" ทั้งหมดทั้งที่เป็นภาษาไทยและภาษาอังกฤษไว้เต็มพื้นที่ 2 หน้าในสูจิบัตร แต่ไม่มีการให้ความรู้กับผู้ชมถึงที่มาหรือแนวคิดของผู้กำกับ (น่าจะลงประวัติ หรือบทสัมภาษณ์ครูธีรยุทธ ยวงศรีสักเล็กน้อย) และก็ไม่ระบุว่านักแสดงคนไหนแสดงเป็นอะไร อีกทั้งไม่ระบุชื่อทีมงานที่ออกแบบฉาก แสง เสียงและผู้แสดงดนตรี ทั้งๆ ที่พวกเขาทุกคนเป็นส่วนประกอบที่สำคัญ ส่วนการแสดงเรื่อง "ลุยไฟ" นั้น ไม่บอกอะไรเกี่ยวกับโครงเรื่องไว้เลย ยกเว้นชื่อของแต่ละ "องก์" ในการแสดง (ซึ่งมีเพียงเบิกโรง "การแต่งงานของมิสาประหมังกุหนิง" และ "คำพิพากษา") แต่ก็ไม่ระบุว่าแต่ละองก์นั้นมาจากวรรณคดีเรื่องอะไร ในขณะที่มีรายชื่อนักแสดงปรากฏอยู่อย่างครบถ้วนในแต่ละองก์ทุกคน และแต่น่าแปลกที่ไม่ระบุชื่อของตัวละครหลักในองก์ที่สามไว้เลย (ส่วนคณะทำงานนั้นมีชื่อครบกันทุกคน)

เป็นไปได้หรือไม่ว่าผู้กำกับเรื่อง "ลุยไฟ" นั้นมีความมั่นใจว่าการแสดง

จะสามารถทำให้ผู้ชมเข้าใจทุกอย่างได้เองอยู่แล้วจึงไม่จำเป็นต้องระบุรายละเอียดไว้ หากเป็นเช่นนั้นจริงก็คงจะไม่มีปัญหาแน่นอน เพราะโดยหลักการแล้วละครที่ให้ความชัดเจนแก่ผู้ชมได้หมดก็ไม่มีความจำเป็นที่ผู้ชมจะต้องมานั่งทำความเข้าใจกับอะไรต่อมิอะไรก่อนชมการแสดง แต่สำหรับการแสดงที่มีบทพูดที่จำกัดอย่างยิ่ง อีกทั้งการใช้ดนตรีและนาฏลีลาที่เล่าได้เฉพาะ "นาฏกรรม" (action) เฉพาะจุดของละคร แต่ยังไม่สามารถให้ความกระจ่างในแง่ของเรื่องและตัวละครอย่างเพียงพอ กล่าวคือ การแสดงในครั้งนี้แม้ว่าจะมีความงามยิ่งในนาฏลีลาแต่ก็ยังเป็นการผสมผสานที่ยังไม่ลงรอยกันระหว่างขนบของละครพูดกับละครรำ การนำเอาตัวละครมาแสดงออกซึ่งนาฏลีลาแบบแยกส่วน (หรือเฉพาะจุด) ในการดำเนินเรื่องนั้น อาจจะช่วยให้ผู้ชมได้สัมผัสถึงจุดขัดแย้งสูงสุดของละคร (climax) ได้ก็จริง แต่ผู้กำกับต้องไม่ลืมที่จะหาวิธีที่จะช่วยให้ผู้ชมได้เกิดความเข้าใจด้วยว่า **ใคร** เป็นผู้กระทำสิ่งเหล่านี้และที่สำคัญยิ่งกว่านั้น คือ **อะไรเป็นเหตุ** ให้เกิดนาฏการเหล่านั้น เพราะไม่เช่นนั้นแล้ว ผู้ชมอาจจะรู้สึกว่ากำลัง "ถูกกระทำ" โดย "สาร" ที่จงใจโยนมาให้เขา

จริงอยู่ที่เราอาจจะคิดไปถึงการแสดงในขนบของละครรำแบบตะวันตก เช่น บัลเล่ต์ ที่ไม่จำเป็นต้องมีบทพูดหรือบรรยายประกอบการแสดงเลย แต่เราต้องไม่ลืมว่าขนบการใช้นาฏลีลาของบัลเล่ต์นั้น สามารถให้ความกระจ่างในแง่ของตัวละคร ตัวเรื่อง และเหตุผลในเรื่องได้เป็นอย่างดี ในขณะที่ขนบละครรำตามแบบแผนของไทยเรานั้นยังต้องให้การขับร้อง การพากย์หรือเจรจามาทำหน้าที่หลักที่สำคัญ ในการสร้างความเข้าใจกับผู้ชม และนาฏลีลานั้นเป็นการ "ตีท่า" ประกอบบทเหล่านี้ และเมื่อไหร่ที่นาฏลีลาของไทยสามารถที่จะให้ความกระจ่างแก่ผู้ชมได้ในทุกส่วนอย่างแท้จริงแล้ว เมื่อนั้นการใช้บทอาจจะหมดความจำเป็นไปได้จริง แต่ทุกวันนี้แม้แต่การแสดงบัลเล่ต์หรือการแสดงโขนก็ยังต้องมีสูจิบัตรที่อธิบายโครงเรื่องและตัวละคร การแสดงแบบเรื่อง "ลุยไฟ" นี้จึงยังขาดแคลนในส่วนที่จำเป็นต้องทำความเข้าใจให้เกิดขึ้นกับผู้ชมไป ซึ่งส่วนที่จำเป็นในที่นี้นอกจากจะเติมได้ในสูจิบัตรแล้ว แท้ที่จริงควรจะเป็น "บท"

นั่นเอง บทที่แนบเนียนนั้นจะสามารถช่วยเป็น "ลายแทง" ที่จะช่วยให้ผู้ชมเกิดความกระจ่างแจ้งในการชมได้มากกว่านี้มาก (ในที่นี้รวมไปถึงผู้ชมที่มาจากค่ายนาฏศิลป์ไทยตามแบบแผนเดิม ที่อาจจะมีความตะขิดตะขวงใจกับการแสดงออกบางอย่างที่ผิดแผกไปจากขนบเดิมด้วย)

ในการทำงานทดลองเชิงศิลปะนั้น **ผู้สร้างงานเองอาจจะต้องยอมรับว่า บางครั้งการทดลองก็อาจล้มเหลว และบางครั้งการทดลองก็อาจประสบความสำเร็จ** และความสำเร็จหรือความล้มเหลวของงานศิลปะประเภท "ละครเวที" นั้น ไม่ได้ขึ้นอยู่กับความรู้สึกของผู้สร้างแต่เพียงฝ่ายเดียว แต่จะต้องสอดรับกับความรู้สึกของผู้ชมที่เป็นกลุ่มเป้าหมายด้วย

อย่างไรก็ดี ความกล้าหาญในการทำงานแนว "บุกเบิก" ของคณะทำงานในชุด "ลุยไฟ" นี้สมควรได้รับเสียงปรบมือและการโอบอุ้มที่อบอุ่นจากผู้ชมอย่างถ้วนหน้า ความคิดริเริ่มสร้างสรรค์ในเชิงนาฏลีลาในเรื่องนี้เป็น **นวัตกรรมที่ยิ่งใหญ่** สำหรับศิลปะการแสดงของไทย และสามารถเรียกได้ว่าเป็นงาน "ศิลปะ" ได้อย่างแท้จริง และเมื่อคำนึงว่าการแสดงเรื่อง "ลุยไฟ" เป็นอีกก้าวสำคัญของกระบวนการทดลองอันยาวนานกว่า 5 ปีของ พรรัตน์ ดำรุง และ พิเชษฐ์ กลั่นชื่น ถึงเวลาแล้วหรือยัง ที่สังคมไทยจะใจกว้างเพียงพอสำหรับการยอมรับการริเริ่ม การสร้างสรรค์ใหม่ที่แท้จริง แม้ว่า "ลุยไฟ" จะใช้เวลาซ้อมจริงเพียงเดือนเศษๆ แต่ **"กระบวนการทดลอง"** เพื่อแสวงหาหนทางในการสร้าง **"ขนบ"** ให้กับละครไทยสมัยใหม่ โดยใช้เรื่องไทยและใช้ลีลาทางการเคลื่อนไหวแบบไทยนั้นได้ก่อตัวขึ้นในผลงานหลายๆ เรื่องของบุคคลทั้งสองก่อนหน้านี้อยู่แล้ว สำหรับละครเรื่องนี้ นับได้ว่าพวกเขาได้ฝ่าฟันอุปสรรคมาได้จนเกือบถึงเส้นชัยแล้ว คงจะถึงเวลาแล้วที่ทุกคนควรจะช่วยกันให้กำลังใจแก่พวกเขา เพื่อความก้าวหน้าที่ไม่น้อยหน้าชาติใดของละครไทย

ที่มา : ปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์. "จาก "ลีลาหาย" ไปสู่ "ลุยไฟ" มีอะไรหล่นหายไประหว่างทาง," **เนชั่นสุดสัปดาห์**. ปีที่ 8 ฉบับที่ 405 (6 มีนาคม 2543) หน้า 52-53.

ละครสำหรับเด็ก :
ความเคลื่อนไหวใหม่ในวงการการศึกษา
(ตามไปดู วินนี่ เดอะ พูห์)

ปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์

เมื่อนึกถึงคำว่า "ละครสำหรับเด็ก" คนส่วนใหญ่คงจะนึกถึงการจัดแสดงละครตามงานประจำปีของโรงเรียนหรือในวันเด็ก ซึ่งจะละลานตาไปด้วยเด็กและเยาวชนแต่งตัวสวยงามขึ้นไปแสดง "ละคร" บนเวทีตามบทที่เคยซ้อมมา คงมีน้อยคนนักที่จะคิดถึง "ละครสำหรับเด็ก" ที่มีความหมายต่างไปจากการจัดแสดงเพื่อสร้างบรรยากาศที่รื่นเริงในงานของโรงเรียน แต่ที่วชิราวุธวิทยาลัย ภายใต้วิสัยทัศน์ในการปฏิรูปการศึกษาของ ศ.ดร.ชัยอนันต์ สมุทวณิช ผู้บังคับการของโรงเรียน ที่ต้องการเปลี่ยนการศึกษาให้เป็นกิจกรรมที่เด็กๆ มีความสุขเพลิดเพลินแทนที่จะก่อให้เกิดความทุกข์ ความเครียด ความเบื่อหน่าย การจัดทำ "โครงการละครในโรงเรียน" จึงได้เกิดขึ้นพร้อมๆ กับโครงการพัฒนาการเรียนการสอนด้านอื่นๆ ด้วยความเชื่อที่ว่า การฝึกฝนทักษะทางการละครที่ถูกต้องและเหมาะสมตามวัยของเด็กนั้น นอกจากจะช่วยให้เด็กรู้สึกภูมิใจและมีความสุขแล้ว ยังจะเป็นวิธีการที่ดีในการพัฒนาความคิดและความเข้าใจในเรื่องที่เกี่ยวข้องกับชีวิตและสังคมอีกด้วย

เป้าหมายของการจัดละครในโรงเรียนนั้น มักจะมุ่งไปที่ การพัฒนา

ศักยภาพในตัวเด็ก ไม่ใช่มุ่งที่จะฝึกให้เด็กไปเป็นดาราอย่างที่เห็นกันบ่อยๆ ในโทรทัศน์ วิสัยทัศน์นี้จึงเริ่มก่อตัวเป็นรูปธรรม เริ่มตั้งแต่การปรับปรุงและออกแบบให้โรงยิมของโรงเรียนให้กลายเป็นสตูดิโอโรงละครขนาดย่อมซึ่งจุผู้ชมได้ประมาณ 300 ที่นั่ง (นับว่าเป็นตัวอย่างที่ดีในการปรับใช้อาคารสถานที่) การจ้างผู้เชี่ยวชาญด้านละครสำหรับเด็กมาเป็นครูประจำหลายคน รวมไปถึงการจัดสรรงบประมาณของโรงเรียนให้สามารถดำเนินโครงการนี้ได้โดยสะดวก ละครเวทีในโรงเรียนจึงได้ถือกำเนิดขึ้น นับตั้งแต่ละครของเชกสเปียร์ (Shakespeare) เรื่อง **แมคเบธ (Macbeth)** ในเดือนกุมภาพันธ์ 2542 เรื่อง **Every Good Boy Deserves Favour** ในเดือนกันยายน 2542 และล่าสุดคือเรื่อง **วินนี่ เดอะ พูห์ (Winnie the Pooh)** ระหว่างวันที่ 18 - 21 พ.ย. 2542 ซึ่งเป็นละครที่ดัดแปลงมาจากวรรณกรรมเยาวชนชื่อดังเขียนโดย เอ.เอ. มิลน์ (A.A. Milne)

อดิศร จันทรสุข ได้นำวรรณกรรมแปลเรื่องนี้มาดัดแปลงเป็นบทละครเวทีและกำกับการแสดง และใช้ทีมงานอันประกอบไปด้วยครูและนักเรียนในระดับมัธยมต้นและประถมศึกษาปีที่ 3 ร่วมงานทุกขั้นตอน นับตั้งแต่นักแสดง ผู้จัดการเวที ผู้จัดทำฉากและอุปกรณ์ต่างๆ ผู้ออกแบบ สูจิบัตรและบัตรเข้าชมละคร ตลอดไปจนเป็นผู้ประชาสัมพันธ์ให้บุคคลภายนอกได้มีโอกาสเข้าชม ดังนั้น หากจะถามว่า ละครสำหรับเด็กที่วชิราวุธฯ นั้น ต่างไปอย่างไรจาก "ละครโรงเรียน" ทั่วๆ ไป คำตอบก็คงจะอยู่ที่การวาง "รากฐาน" และ "กระบวนการ" ที่เริ่มต้นจากการให้ความสำคัญที่การจ้างครูประจำที่มีความรู้และทักษะในด้านละครเวทีจริงๆ (ไม่ใช่ครูในวิชาภาษาไทยหรือวิชานาฏศิลป์เช่นโรงเรียนทั่วไป) นอกจากจะจ้างครูที่มีความสามารถแล้ว ทางโรงเรียนก็ยังมีการให้การสนับสนุนในทุกๆ ด้าน ให้ความเข้าใจในเรื่องกระบวนการในการฝึกซ้อม (ละครเวทีจำเป็นต้องใช้เวลาในการเตรียมความพร้อมอย่างน้อย 3 เดือน) และที่สำคัญคือผู้บริหารต้องช่วยสร้างความเข้าใจกับผู้ปกครองถึงปรัชญาในการจัดทำละครสำหรับเด็กที่ไม่ได้มุ่งเน้นให้ละครเป็นเพียงสิ่งบันเทิง แต่ให้เป็นเครื่องมือในการเสริมสร้างความเข้มแข็งของการเป็นมนุษย์ที่มีคุณภาพต่างหาก

ดังนั้น บรรยากาศของการชมละครเรื่อง วินนี่ เดอะ พูห์ นี้ จึงค่อนข้างแตกต่างไปจากการชมละครโรงเรียนทั่วไปตรงที่คุณภาพและรูปแบบของละครนั้น ได้ผ่านกระบวนการคิด ทดลอง ฝึกซ้อมอย่างมีระบบ (เท่าที่เด็กป.3 - ม.3 พึงจะทำได้) และเป็นละครที่เกิดขึ้นจากฝีมือของครูและนักเรียนในโรงเรียนโดยแท้

วินนี่ เดอะ พูห์ (Winnie the Pooh) เป็นหนังสือสำหรับเด็กที่มีกำเนิดมาจากนิทานก่อนนอนสำหรับเด็ก ที่ผู้เขียน (เอ.เอ. มิลน์) เคยเล่าให้ลูกชายของเขาฟัง นิทานเหล่านี้เป็นเรื่องสั้นๆ แต่ประกอบไปด้วยตัวละครหลักที่ซ้ำๆ เพียงไม่กี่ตัว ตัวหลักที่สำคัญคือเด็กชาย คริสโตเฟอร์ โรบิน ซึ่งเป็นมนุษย์เพียงคนเดียวในเรื่องนี้ ที่อาศัยอยู่ในป่า ร้อยเอเคอร์ และมีสัตว์ป่าทั้งหลายเป็นเพื่อนไม่ว่าจะเป็น พิกเล็ต (หมูขี้ขลาด) แรบบิท (กระต่ายจอมวางแผน) อาวล์ (นกฮูกผู้ดงแก่วิชาการ) หรือ อียอร์ (ลาจอมคร่ำครวญ) แต่เพื่อนสนิทที่สุดของเขาคือ พูห์ หมีผู้เต็มไปด้วยความซื่อใสบริสุทธิ์แบบเด็กๆ เรื่องราวในนิทานเรื่องนี้จึงเกี่ยวข้องกับปัญหาต่างๆ ที่หมีพูห์ต้องเผชิญและแก้ไข เช่น พูห์กับพิกเล็ตได้ช่วยกันขุดหลุมให้เป็นกับดักคอยจับตัวเฮฟฟาลัมป์ เพราะอยากรู้ว่ามันมีหน้าตาเป็นอย่างไร แต่ด้วยความตะกละของพูห์จึงทำให้แผนเสีย เพราะว่ามันแอบกลับมาขโมยกินน้ำผึ้งที่ตัวเองวางกับดักล่อไว้ แถมศีรษะของมันยังติดในโถน้ำผึ้งอีก และเมื่อคริสโตเฟอร์และพิกเล็ตมาถึงที่หลุมกับดักก็พบว่า ที่แท้ก็เป็นหมีพูห์ จึงช่วยเหลือมันออกมา

นอกจากเรื่องจับตัวเฮฟฟาลัมป์ (ที่ล้มเหลว) แล้ว ก็ยังมีเรื่องราวที่เกี่ยวกับปัญหาของทิกเกอร์ที่ไม่ชอบกินอะไรเลย เดือดร้อนหมีพูห์ต้องพาทิกเกอร์ไปขออาหารจากจิงโจ้ และทิกเกอร์ก็ยังสร้างความปวดหัวให้กับพูห์ แรบบิทและพิกเล็ตเพราะว่ามันเป็นเสือที่ "เด้ง" มากเกินไป สร้างความรำคาญแก่สัตว์ทั้งสาม แรบบิทจึงวางแผนพาทิกเกอร์ไปเดินป่า โดยหวังที่จะปล่อยทิกเกอร์ไว้ที่นั่น แต่การณ์กลับตาลปัตร สัตว์ผู้วางแผนทั้งสามกลับหลงป่าเสียเอง ส่วนทิกเกอร์ที่ถูกทิ้งกลับเดินกลับบ้านถูก เดือดร้อนคริสโตเฟอร์ โรบินต้องมาช่วยพูห์ให้

กลับบ้าน หรือเรื่องราวของอียอร์ ลาแก่ที่นั่งสงสารตัวเองเพราะว่าไม่มีใครให้ของขวัญวันเกิด เดือดร้อนพูห์และพิกเล็ตที่ต้องช่วยกันหาของขวัญให้

ด้วยเหตุที่ว่าเรื่องราวในวินนี่ เดอะพูห์ เป็นเรื่องสั้นๆ ที่เป็นเรื่องราวตามจินตนาการแบบเด็กๆ แต่แฝงไว้ด้วยปรัชญาบางอย่างที่สัมผัสความรู้สึกของเด็กได้ โดยผ่านหมีพูห์ที่ "โง่" แต่มีหัวใจที่ยิ่งใหญ่และนึกถึงผู้อื่นเสมอ (ถึงแม้ว่าจะเซ่อซ่าและทำอะไรผิดพลาดอยู่บ่อยๆ) ดังนั้น วิธีการนำเอาจินตนาการจากนิทานมาทำเป็นละคร จึงต้องอาศัยความเข้าใจในการถ่ายทอดความรู้สึกและเอกลักษณ์ต่างๆ จากหนังสือให้มากที่สุด การดัดแปลงบทจากวรรณกรรมสำหรับเด็กให้เป็นละครนั้นนอกจากมีความท้าทายในแง่ของการรักษาเอกลักษณ์ของภาษาต้นแบบแล้วยังมีความท้าทายในแง่ของการสื่อความคิดแก่น (theme) ของละครด้วย ผู้ดัดแปลงบทได้ใช้เทคนิคแบบละครเล่าเรื่อง (story theatre) ซึ่งให้คณะคอรัสเป็นผู้บรรยายเหตุการณ์ (บทบรรยายยาวๆ แบบนี้ใช้นักเรียนมัธยมต้นแสดง) และให้ตัวละครอื่นแสดงเฉพาะนาฏการที่สำคัญ (บทสนทนาสั้นๆ ใช้นักเรียน ป.3 แสดง) การดัดแปลงบทในครั้งนี้ นอกจากจะสามารถคงไว้ซึ่งความเรียบง่ายของวรรณกรรมต้นฉบับแล้ว ยังมีความพยายามในการรักษาไว้ซึ่งเอกลักษณ์ในการใช้ภาษาของตัวละครแต่ละตัวไว้ได้ด้วย แต่หากจะถามว่าบทที่ใช้แสดงนี้สื่อความคิดหลักได้มากน้อยเพียงไร ก็คงต้องตอบว่ายังไม่ค่อยชัดเจนเท่าใดนัก

ใครที่เคยอ่านหนังสือเล่มนี้ก็จะรู้สึกว่า ตัวละครที่วาดโดย อี. เอช. เชปปาร์ด (E.H. Shepard) นั้น ก้าวออกมามีชีวิตอยู่บนเวทีจริงๆ แม้ว่าฉากจะเป็นลักษณะที่เรียบง่าย (ใช้เพียงผืนผ้าสีฟ้าที่มีปุยเมฆล่องลอยฟ่อง และพื้นยกระดับ 3-4 ชั้น) แต่ลักษณะเด่นของละครไปอยู่ที่เครื่องแต่งกายและอุปกรณ์ประกอบฉากที่พยายามทำให้มีลักษณะใกล้เคียงภาพการ์ตูนในหนังสือมากที่สุด โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ในรายละเอียดและสีสันของเครื่องแต่งกายนั้น ผู้ออกแบบได้ให้ความใส่ใจในความถูกต้องของสีตามหนังสือด้วย นับว่าเป็นความตั้งใจที่น่าชมเชย นอกจากนี้ ผู้กำกับได้คำนึงถึงข้อจำกัดของนักแสดง

วัยเด็กที่ยังไม่สามารถจะเปล่งเสียง (โดยไม่ใช้ไมโครโฟน) บนเวที จึงมีการลดขนาดของโรงละคร (ซึ่งสามารถจุผู้ชมได้ 300 ที่นั่ง) ด้วยการเอาฉากมากั้นเหลือเพียงครึ่งเดียว ทำให้โรงละครจุผู้ชมได้เหลือเพียง 150 ที่นั่ง (จุดนี้สะท้อนให้เห็นถึงความเอาใจใส่ในแง่คุณภาพมากกว่าปริมาณ) สำหรับผู้ชมที่เป็นเด็กแล้ว การได้ชมตัวละครที่มีชีวิตจริงๆ บนเวทีนั้น เป็นประสบการณ์อันแสนมหัศจรรย์และน่าจดจำยิ่งนัก หากละครเรื่องนั้นๆ เป็นผลงานในระดับคุณภาพจริงๆ

คงจะไม่ยุติธรรมเท่าไรนักหากจะวิจารณ์ผลงานละครเรื่องนี้ด้วยมาตรฐานของละครมืออาชีพแบบผู้ใหญ่ ด้วยข้อจำกัดหลายข้อที่ละครเรื่องนี้ต้องเผชิญอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ เช่น ข้อจำกัดของตัวนักแสดงรุ่นจิ๋ววัย 8 ขวบ ซึ่ง**พัฒนาการในทุกๆ ด้าน**ของเด็กวัยนี้ยัง**ไม่**อยู่ในขั้นที่จะแสดงบนเวที (เป็นเวลานานๆ) ได้เท่าระดับของวัยรุ่น ความไม่พร้อมในการแสดงที่ต้องใช้สมาธินานๆ บนเวทีกว่าชั่วโมงครึ่งของเด็กวัยนี้เป็นเรื่องที่หลีกเลี่ยงไม่ได้ อีกทั้งพัฒนาการของเด็กวัยนี้ก็ยังไม่พร้อมต่อการต้องเปล่งเสียงบนเวที (ซึ่งต้องใช้ทักษะการบังคับกระบังลม) การเคลื่อนไหวบนเวที (ซึ่งต้องใช้ทักษะการควบคุมการเคลื่อนไหวของอวัยวะทุกส่วนให้สัมพันธ์กับตัวละคร) ไปจนถึงทักษะในการตีความบทและทักษะในการเป็นตัวละคร ซึ่งเป็นทักษะที่ต้องอาศัยพัฒนาการทางสมองและทางอารมณ์ที่ซับซ้อน จะเห็นได้ว่านักแสดงน้อยๆ เหล่านี้แสดงได้ค่อนข้างมีชีวิตชีวาในช่วง 5 นาทีแรกของละคร จากนั้นลักษณะของการแสดงก็จะเริ่มเข้าสู่ลักษณะคล้าย "ท่องบท" และ "ทำท่าตามที่เคยซ้อม" การที่จะไปคาดหวังว่าจะได้ชมการแสดงที่ใช้ศิลปะการแสดงขั้นสูงนั้น ก็อาจจะเป็นความคาดหวังที่ไม่เหมาะสมหากเรากำลังจะไปชมละครที่ใช้เด็กอายุน้อยกว่า 12 ปีแสดง ส่วนการแสดงของตัวคอรัสนั้น ก็อยู่ในระดับที่เรียกได้ว่า "กำลังพัฒนา" ไปสู่การเป็นนักแสดงละครเวทีได้ในอนาคต หากพวกเขามีโอกาสได้ฝึกฝนและพัฒนาฝีมือขึ้นไปเรื่อยๆ

เมื่อพิจารณาข้อจำกัดในแง่ของพัฒนาการตามวัยเหล่านี้แล้ว คงต้องพูดว่า แม้ว่าเราไม่อาจจะเอามาตรฐานของละครที่แสดงโดยผู้ใหญ่มาเป็น

มาตรฐานการแสดงของเด็กๆ ในเรื่องนี้ แต่เราก็สามารถมองเห็นอนาคตที่แจ่มใสของละครในโรงเรียนที่วชิราวุธวิทยาลัยได้ หากมีสิ่งใดที่อาจจะเป็นข้อเสนอแนะบ้าง (สำหรับโครงการในอนาคต) ก็น่าจะเป็นในเรื่องการเลือกนักแสดง ถ้าโครงการ ละครฯ ต้องการผลิตละครสำหรับผู้ชมที่เป็นเด็กแล้ว ก็ไม่น่าจะมีความจำเป็นนักที่ต้องใช้นักแสดงที่ยังไม่มีความพร้อมในเชิงพัฒนาการในการรับบทหลัก (ยกเว้นว่านี่เป็นนโยบายของโรงเรียน ซึ่งก็จะเป็นเรื่องที่ผู้กำกับคงจะลำบากใจ) และหากจำเป็นจะต้องใช้ ก็อาจจะมอบหมายบทบาทที่เหมาะสมต่อ "สมาธิ" และ "กำลัง" ของเขามากกว่าที่จะให้เขาแบกรับภาระความสำเร็จของการแสดงในช่วงเวลาที่ยาวนาน (ซึ่งนับว่าเป็นภาระที่แม้แต่นักแสดงที่โตแล้วก็ยังเครียดไม่หยอก)

ดังนั้น หากจำเป็นที่จะต้องประเมินคุณค่าผลงานละครเวทีเรื่องนี้ ก็คงต้องพูดว่า ละครยังไม่สามารถให้กำเนิดโลกแห่งจินตนาการจากในหนังสือได้อย่างเต็มที่ ถ้าหากผู้กำกับเลือกนักแสดงที่มีวัยวุฒิมากกว่านี้สักหน่อย ก็อาจจะสามารถใช้ศิลปะการแสดงบนเวทีได้เต็มที่มากกว่านี้ และคงจะเนรมิตโลกที่แสนสนุกและแฝงด้วยความจริงของวัยเด็กที่เรียบง่ายได้เป็นอย่างดี (เพราะไม่ว่าบทหรือมโนทัศน์ [concept] ของผู้กำกับก็อยู่ในเกณฑ์ดีอยู่แล้ว) และผู้ชมที่เป็นเด็กก็น่าจะได้รับอรรถรสในการชมได้อย่างเต็มที่มากกว่า

อย่างไรก็ดี สิ่งที่น่าชื่นชมยินดีกับละครเรื่องนี้คือ ละครเรื่องนี้ได้ใช้กระบวนการที่เน้นการเสริมสร้างศักยภาพในตัวของเด็ก (ทั้งผู้ที่อยู่เบื้องหน้าและเบื้องหลัง) และเน้นให้เด็กๆ เข้าใจถึงศิลปะของละครเวทีที่ตั้งอยู่บนพื้นฐานของความรู้ ความเข้าใจในคำว่า "ศิลปะ" ที่มีรสนิยม มีหลักการ มีความซื่อสัตย์ต่อตัวงาน และมีความจริงใจต่อผู้ชม การแสดงออกของนักแสดงที่บริสุทธิ์ ไร้เดียงสาตามพัฒนาการของวัย และตั้งอยู่บนพื้นฐานของความสุขและความพอใจนั้น มีความแตกต่างอย่างยิ่งไปจากละครโรงเรียน (หรือละครโทรทัศน์) บางเรื่องที่มักจะบังคับให้เด็กๆ "ฝืนวัย" ของตัวเองให้พยายามแสดงออกแบบผู้ใหญ่ โดยขาดความเข้าใจในสิ่งที่ตัวเองกำลังแสดง การลงทุนใน "รากฐาน" ที่

แตกต่างแบบนี้ เป็นการลงทุน "เชิงคุณภาพ" แท้ๆ และไม่เน้นใน "เชิงปริมาณ" จุดนี้สะท้อนให้เห็นถึงการบริหารให้เกิดเป็นรูปธรรมตามวิสัยทัศน์ที่ชัดเจนในตัวเองของผู้บริหาร

ละครสำหรับเด็กเชิงคุณภาพแบบนี้กำลังจะก้าวเข้ามามีบทบาทสำคัญในโรงเรียนหลายแห่งในกรุงเทพฯ อาจจะเป็นเพราะผู้บริหารรุ่นใหม่เริ่มหันมาให้ความสำคัญต่อบทบาทของ "ศิลปะ" ในการพัฒนาทรัพยากรมนุษย์มากขึ้นก็ได้ และภาพของเด็กๆ ที่แสดงละครเพื่อความบันเทิงของผู้ใหญ่อาจจะค่อยๆ หายไป และถูกแทนที่ด้วยงานศิลปะที่พวกเขาทำขึ้นเพื่อพัฒนาตัวเองและเพื่อผู้ชมที่เป็นเด็กและเยาวชนอย่างแท้จริง

ที่มา : ปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์. "ละครสำหรับเด็ก : ความเคลื่อนไหวใหม่ในวงการศึกษา (ตามไปดูวินนี เดอะ พูห์)," **สกุลไทย**. ปีที่ 46 ฉบับที่ 2369 (14 มีนาคม 2543) หน้า 62 - 63.

สิ่งใหม่ในระบบเก่า :
ข้อคิดเกี่ยวกับละครไทย

รังสิพันธุ์ แข็งขัน

เมื่อวันที่ ๒๕-๒๖ ธันวาคม ๒๕๔๒ ที่โรงละครแห่งชาติ ได้มีการแสดง เนื่องในโอกาสงานครบรอบ ๙๖ ปี ของท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี หรือผู้ที่ลูกศิษย์ในแวดวงนาฏศิลป์เรียกว่า "อาจารย์หม่อม" ในงานนี้ได้รวบรวมผลงานการประดิษฐ์ท่ารำของครูท่านนี้ ทั้งในด้านระบำ ละคร โขน มาแสดงโดยนักแสดงศิลปินชั้นครูของกรมศิลปากรหลายท่าน ซึ่งบางท่านก็อายุมากอยู่ แต่ก็ยังแสดงให้เห็นวิญญาณแห่งนาฏศิลป์ไทยที่ยังแสดงได้อย่างมีพลังและเสน่ห์แห่งความงามได้อย่างน่าชื่นชม แต่ทั้งหมดนี่ผู้เขียนได้ตั้งข้อสังเกตบางประการเกี่ยวกับลักษณะของการแสดง ที่บางฉากบางตอนได้นำมาเสนอก็น่าสนใจมาก แต่บางส่วนก็ดูเหมือน *"ละครโรงเรียน"* มากเกินไป ที่ว่าเป็นละครโรงเรียนก็เพราะว่า ใช้นักแสดงจำนวนมากจนเกินความจำเป็น ทั้งๆ ที่ทุกๆ คน ก็มารำท่ารำเหมือนๆ กันหมด จึงดูไม่เห็นประโยชน์ว่าเหตุใดจะต้องใช้ผู้แสดงจำนวนมากเช่นนั้น หรืออาจเป็นความจำเป็นเพราะมีผู้ต้องการแสดงเป็นจำนวนมาก ผู้จัดจึงต้องหาเรื่องหาบทให้ทุกคนมีโอกาสแสดงซึ่งก็มิใช่เรื่องความผิดบกพร่องประการใด แต่การเอาใจใส่ผู้เล่นผู้แสดงมากจนขาดการเอาใจใส่ต่อคนดูก็ย่อม

ไม่สอดคล้องหลักการของความบันเทิง

เมื่อเปรียบเทียบลีลาของนาฏศิลป์ไทยกับชาติอื่นๆ แล้ว มีผู้แสดงความเห็นไว้ว่านาฏศิลป์ของไทยนั้นเป็นการแสดงที่อาศัยการรำด้วยลีลาที่งดงามมากเป็นอันดับหนึ่ง แต่แสดงความรู้สึกด้านอารมณ์และความรู้สึกนึกคิดตามตัวบทได้น้อย นาฏศิลป์ของไทยจะแสดงการรำได้งดงามเป็นเลิศ แต่ปราศจากชีวิตชีวาคล้ายหุ่น ซึ่งข้อคิดเห็นเหล่านี้ได้มีการอธิบายจากท่านผู้รู้ทั้งหลายว่าเป็นประเพณีของนาฏศิลป์ที่จะต้องสำรวมกิริยาอาการทุกอย่างเพื่อแสดงถึงความประณีตละเอียดอ่อน ไม่ใช่แสดงความรู้สึกอย่างสามัญชนพึงกระทำ อีกทั้งเป็นแนวคิดที่ได้รับสืบเนื่องมาจากประเพณีของ *"ละครใน"* ซึ่งก็มีผู้สันนิษฐานว่า คำๆ นี้อาจมาจาก *"ละครนางใน"* หรือบางท่านก็ว่า *"ละครในวัง"* ที่ห้ามไม่ให้สาวชาววังแย้มยิ้มแสดงอารมณ์กับคนดู ซึ่งเมื่อพิจารณาถึงขนบและจารีตของชาววังกับการแสดงแล้ว เพื่อให้คนดูได้เข้าถึงเนื้อหาและอรรถรสของการแสดง น่าจะต้องมีการปรับปรุงการแสดงยุคปัจจุบันอย่างไรหรือไม่ แต่โดยทัศนะส่วนตัวแล้ว ผู้เขียนยังสงสัยว่าศิลปินผู้แสดงได้ใช้ความเข้าใจ และการเข้าถึงบทบาทของตนเพียงใด หรือคำนึงถึงความงดงามถูกต้องของท่ารำเท่านั้น ทั้งที่วรรณคดีการละครของไทยเป็นศิลปะที่ถ่ายทอดความรู้สึกนึกคิดภายในจิตใจมนุษย์ได้ดีเยี่ยมไม่แพ้วรรณคดีของชาติอื่น แต่ผู้สร้าง นักแสดงกลับเน้นคุณค่าของความสวยงามในท่า ความตื่นตาของฉากระบำอันวิจิตร และผู้แสดงจำนวนมาก รวมถึงการใช้บทตลกขบขันเป็นสิ่งสำคัญในการเสนอสาระกับผู้ชม

ในการแสดงที่ได้ชมนั้น ผู้เขียนมีความชื่นชมกับเหล่าอมนุษย์ทั้งหลายเป็นพิเศษ เพราะทั้งลีลานาฏศิลป์และการแสดงความรู้สึกนั้นสามารถถ่ายทอดออกมาอย่างสัมผัสรับรู้ได้ ไม่ว่าจะเป็นทศกัณฐ์ (ฉากฉุยฉายทศกัณฐ์) ลิง (พาลีและสุครีพ ตอน พาลีสอนน้อง) และควาย (ทรพา ทรพี) ผิดกับเหล่าเทพทั้งหลายที่แสดงโดยศิลปินเอกซึ่งเป็นตัวชูโรงของกรมศิลปากร ที่ถึงแม้จะมีท่ารำอันงดงาม แต่สังเกตได้ว่าเป็นความงามที่นิ่งสงบปราศจากความรู้สึกใดๆ เมื่อเทียบกับเหล่ายักษ์และอมนุษย์ทั้งหลาย

เมื่อประกอบกับบทขับร้องและพากย์ที่ใช้แทนความรู้สึกนึกคิดของตัวแสดงทั้งหลายแล้ว จะเห็นว่าการแสดงออกทางนาฏศิลป์และละครไทยนั้น จะต้องพึ่งพาผู้มีความสามารถในการขับร้องและพากย์เป็นอย่างมาก จึงจะช่วยให้ความรู้สึกอันมีอยู่ในบทบาทของตัวละครถ่ายทอดออกมาอย่างสมจริงและมีพลังความรู้สึก ทั้งนี้ สามารถจะเปรียบเทียบบทบาทของการแสดงออกระหว่างตัวละครที่จำจะต้องใช้เพียงท่าทางแต่อย่างเดียว เพราะได้สวมหัวโขนปิดเอาไว้ (เช่น ทศกัณฐ์ หรือตัวละครอื่นๆ) กับตัวละครที่เปิดหน้าทั้งหลาย ว่าเหตุใดการแสดง ท่าทางเพียงอย่างเดียวเหมือนกันจึงไม่สามารถจะแสดงอารมณ์ความรู้สึกได้เท่าเทียมกัน ดังเช่น เรามักจะเห็นทศกัณฐ์ในฐานะยักษ์ที่ทรงอำนาจ เกรี้ยว กราด เข้มแข็ง แต่ในขณะที่ภาพของทศกัณฐ์ที่แต่งองค์ทรงเครื่องอย่างงดงาม และรำตีบทของ *"ฉุยฉาย"* ที่ชื่นชมกับความงามของตนและแสดงท่าทีขวยอายนั้น เป็นเสน่ห์อย่างยิ่ง ใครเลยจะคิดว่าพญายักษ์ผู้เข้มแข็งองอาจนั้น ยามแสดง ความรู้สึกขวยเขินอายจะเป็นได้ถึงเช่นนั้น ผู้แสดงถ่ายทอดความรู้สึกเหล่านั้นได้มากจริงๆ ถึงแม้จะไม่เห็นหน้าตาเพราะสวมศีรษะทศกัณฐ์อยู่ แต่โดยกิริยา อาการนั้นก็บ่งบอกได้อย่างชัดเจน จึงรู้สึกประทับใจกับการแสดงนี้มาก สมกับ เป็นศิลปินชั้นครูของนาฏศิลป์ไทย

เป็นที่น่าเสียดายอย่างยิ่งว่า การแสดงครั้งนี้ได้รวบรวมผลงานที่ดีเยี่ยมและนักแสดงชั้นเลิศมาแสดง แต่ไม่มีสูจิบัตรการแสดงที่ให้ข้อมูลเกี่ยวกับการแสดงและผู้แสดงเลยแม้แต่น้อย มีเพียงการประกาศก่อนการแสดงเท่านั้น ซึ่งหากผู้สนใจและต้องการจะติดตามศึกษาค้นคว้าในเรื่องเหล่านี้ก็ยากที่จะติดตามได้ และนี่เป็นอีกกรณีหนึ่งที่แสดงว่าผู้จัดมิได้เอาใจใส่เท่าที่ควรในสิ่งที่เป็นประโยชน์ต่อการพัฒนา และการสร้างความเข้าใจให้กับผู้ดู ในขณะที่ฝ่ายผู้เกี่ยวข้องกับนาฏศิลป์ไทยก็แสดงอาการวิตกต่อความเหินห่างของประชาชนต่อนาฏศิลป์ไทย จนเกิดช่องว่างทางวัฒนธรรมขึ้นในสังคม แต่เมื่อมีโอกาสอันงดงามก็หาได้คิดจะอุดช่องว่างเหล่านั้นไม่

นอกเหนือจากความงามของลีลาอย่างนาฏศิลป์แล้ว การแสดงอีกชุด

หนึ่ง ซึ่งแม้จะเป็นการแสดงในบทของเหล่า *"กาสร"* ทั้งหลาย แต่ก็ไม่ได้เป็นเพียงลีลาหรือท่าทางอย่างธรรมดาเท่านั้น ทั้งนี้เพราะบทบาทนั้นเป็นถึง*"พญากาสร"* ทั้ง *ทรพา* ผู้เป็นพ่อ และ *ทรพี* ซึ่งเป็นลูก บทบาทเหล่านี้ได้แสดงให้เห็นถึงการสื่ออารมณ์และความหมายด้วยท่าทาง ในฐานะศิลปะที่ต้องการ**สื่อความหมายด้วยภาษาท่าทาง** ที่แตกต่างไปจากศิลปะที่**แสดงลีลาท่าทาง** ผู้แสดงได้ถ่ายทอดสิ่งเหล่านี้ให้ผู้ชมสามารถรับรู้ได้ ทั้งพลังและความหมายในการแสดงประกอบกับลีลาของการแสดง *(ถึงแม้ผู้แสดงจะดูมีอายุที่ไม่เหมาะสมกับการกระโดดโลดเต้นขนาดนั้น)* ซึ่งดูแล้วนึกถึงผู้ประดิษฐ์ท่ารำ *"บันเทิงกาสร"* นี้ว่า ใครๆ ก็อยากจะประดิษฐ์ท่ารำอันงดงามให้พระ - นางทั้งนั้น แต่เมื่อต้องมาคิดประดิษฐ์ท่าให้กับสัตว์เช่นนี้ ก็ต้องคิดหาวิธีเหมาะสมและมีความงดงามเพื่อให้คุณค่าในทางศิลปะไม่ด้อยไปกว่าเหล่าเทวดา นางฟ้าทั้งหลาย อีกทั้งผู้แสดงที่เข้าใจและเข้าถึงบทบาทที่ถูกสร้างขึ้นนั้น ก็ย่อมจะทำให้การแสดงงดงามและมีคุณค่า ทำนองเดียวกับผู้ขับร้องเพลง *"ขวัญใจเจ้าทุย"* ที่เข้าใจและเข้าถึงอารมณ์เพลงจนสามารถถ่ายทอดความรักความผูกพันอันลึกซึ้งระหว่างคนกับควายได้อย่างงดงาม

หากเราจะปรับปรุงและพัฒนาในเรื่องการแสดงของไทยมิให้ซ้ำซากจำเจ หรือยึดติดกับวิธีการเดิมๆ มากไป ก็คงจะทำให้การแสดงนั้นดูมีความหมายมากขึ้นได้ เช่น เรื่องของฉาก เวที หรือการใช้เทคนิคสมัยใหม่ในเรื่องแสงและเสียง ก็มีผลต่อการรับรู้ของผู้ดูมากขึ้น แต่ทั้งนี้จะต้องไม่มากเกินไปจนกลายเป็นโดดเด่นมากกว่าการดำเนินเรื่องและการแสดง การแสดงบางเรื่องนั้นดูเหมือนจะมีความลุ่มลึกและทันสมัยกว่าการพยายามประยุกต์อย่างปัจจุบัน เช่น การใช้ฉาก นาฏศิลป์ไทยในอดีตไม่ใช้ฉากหรือใช้น้อยที่สุด เพียงแนะให้รู้ว่าเป็นสถานที่ใด เวลาใดเท่านั้น การจัดฉากเพื่อปิดบังข้อบกพร่องของการแสดง หรือการใช้ฉากที่เหมือนจริงมากเกินไปก็อาจกลายเป็นการทำลายจินตนาการของผู้ชม สิ่งสำคัญในการสร้างและพัฒนานาฏศิลป์ คือการประสานกันในทุกฝ่ายเพื่อสร้างเอกลักษณ์ของงานชิ้นนั้นให้ปรากฏขึ้นมา การเปลี่ยนแปลงมากเกินไป

อาจจะนำไปสู่ความเสียหาย ในขณะเดียวกัน หากไม่มีการเปลี่ยนแปลงเลยก็จะนำไปสู่ความเสื่อมโทรม ดังนั้น การจะให้ศิลปะเหล่านี้ดำรงอยู่ได้ จะต้องเลือกแนวทางที่เหมาะสม ซึ่งเป็นทั้งการเรียกร้องและท้าทายที่จะต้องใช้ทั้งสติปัญญาความรอบคอบ ความคิดสร้างสรรค์ ความมีรสนิยมจากผู้รู้ทุกสาขา ประกอบกับการเปิดใจกว้างเพื่อรับวิทยาการใหม่ๆ เข้ามาปรับปรุงมรดกเก่าให้สามารถยืนหยัดอยู่ได้ แต่ในขณะเดียวกันก็ต้องรักษาความเป็นตัวของตัวเองมิให้สูญสลายไปด้วย

ในสมัยปัจจุบันดูจะเป็นกระแสใหม่ในแวดวงนาฏศิลป์ดนตรีไทย ที่จะต้องมีการปรับปรุงดัดแปลงท่าทางและดนตรีประกอบให้ดูแปลกใหม่หรือมีลักษณะ "ร่วมสมัย" ขึ้น แต่การปรับปรุงนั้นจะต้องกระทำด้วยความเข้าใจ การกระทำนั้นจึงจะเป็นศิลปกรรมที่งดงาม เช่น การประดิษฐ์ท่ารำใหม่ๆ ขึ้นมาก็นับเป็นการเปลี่ยนความงามวิจิตรของระบบหนึ่งไปสู่ความงามอีกระบบหนึ่ง แต่ถ้าเปลี่ยนจากความงามวิจิตรไปสู่ความหยาบกระด้างก็คงจะน่าเสียดาย เป็นบาปอย่างยิ่งที่หลอกลวงผู้ดูให้ชื่นชมกับศิลปะที่ประกาศว่าเป็นนาฏศิลป์และดนตรีตามแบบแผน อีกทั้งผู้ชมก็เข้าใจว่าตนได้ดูสิ่งที่เขายกย่องกันว่างามซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของความรู้สึกที่มีต่อคุณค่าของนาฏศิลป์ดนตรีไทยที่ถูกบั่นทอนลงด้วยการนำเสนอเช่นนี้

โดยธรรมชาติของศิลปะย่อมต้องมีความเคลื่อนไหวเปลี่ยนแปลง แต่เมื่อต้องพยายามรักษาความงามอันวิจิตรไว้ ในขณะที่กับการพัฒนายังต้องดำเนินต่อไป จึงน่าจะมีการแสดงตำนานหรือนำความวิจิตรแบบดั้งเดิมมาแสดงบ้าง มิใช่ปล่อยให้ "ความแปลกใหม่" เข้าครอบครองการนำเสนอจนลืมแบบแผนประเพณีดั้งเดิมไปจนหมด และคนรุ่นหลังก็จะเข้าใจว่าการแสดงที่เขาเห็นอยู่นั้น คือของดั้งเดิม ซึ่งแท้จริงเป็นเพียงส่วนหนึ่งที่ได้พัฒนาจนมิสามารถแยกได้แล้วว่าอะไรคือใหม่ เก่าต่างกันอย่างไร เช่นเดียวกับการแสดงละคร โขนที่เห็นในปัจจุบันก็มิใช่โขน และละครใน ละครนอก อย่างที่เป็นมาแบบดั้งเดิม แต่เป็นละครสมัยใหม่ที่เรียกกันว่าละครกรมศิลปากรที่เป็นไปตามภาวะยุคสมัย บน

รากฐานของหลักการเก่าอยู่บ้างเท่านั้น

ที่มา : รังสิพันธุ์ แข็งขัน. "สิ่งใหม่ในระบบเก่า : ข้อคิดเกี่ยวกับละครไทย," **สกุลไทย**. ปีที่ 46 ฉบับที่ 2367 (29 กุมภาพันธ์ 2543) หน้า 62-63.

"CREEPS"

ละครที่เล่นกับ "ความจริง" และ "ความลวง" [ของสื่อโทรทัศน์]

กรกช อัตตวิริยะนุภาพ

ผู้เขียนได้มีโอกาสไปชมละครบางเรื่องที่จัดแสดงขึ้นเป็นพิเศษเนื่องใน เทศกาลละครเด็กและเยาวชนเยอรมัน ครั้งที่ 6 ซึ่งจัดขึ้นเมื่อวันที่ 5 - 10 พฤษภาคม ที่ผ่านมา ณ กรุงเบอร์ลิน เยอรมนี และเรื่องหนึ่งที่เมื่อชมแล้วประทับใจ และยังเก็บประเด็นต่างๆ กลับมานั่ง "ครุ่นคิดพินิจนึก" ต่อไปได้อีกหลายวัน ก็คือ ละครที่ใช้ชื่อเรื่องว่า "CREEPS" ซึ่งเป็นผลงานของคณะละคร Schauspiel Hannover

ชื่อเรื่องนับว่าสะดุดและดึงดูดความสนใจของผู้เขียนตั้งแต่ก่อนไปชมแล้ว ว่าเนื้อหาของละครจะเป็นอย่างไร "CREEPS" เป็นชื่อของรายการวาไรตี้ทางโทรทัศน์สำหรับวัยรุ่นของสถานีดนตรีแห่งหนึ่ง ซึ่งกำลังต้องการคัดเลือกวัยรุ่นสาวหนึ่งคนมาเป็นพิธีกร เด็กสาว 3 คนซึ่งมีภูมิหลังและบุคลิกที่แตกต่างโดยสิ้นเชิง ได้เข้ามาแข่งขันกันเพื่อให้ได้รับคัดเลือกให้ได้ทำหน้าที่นี้ เงื่อนไขที่พวกเขาต้องปฏิบัติกันในการคัดเลือกก็คือ จะต้องพยายามนำเสนอตนเองผ่านหน้ากล้องโทรทัศน์ให้ดีที่สุด การคัดเลือกดำเนินไปโดยมีเสียงของผู้จัดการสถานีคอยบอกให้แต่ละคนทดสอบในบทบาทต่างๆ ทั้งในการประกาศนำเข้าสู่รายการ

การสัมภาษณ์ และการแนะนำตนเอง Petra, Lilly และ Maren เด็กสาวทั้ง 3 คน ล้วนมีเหตุผลของตนที่จะต้องได้ทำหน้าที่พิธีกรของรายการนี้ให้ได้ พวกเธอจึงพยายามทุกวิถีทางที่จะนำเสนอตนเองให้ดีที่สุด ในบางครั้งพยายามที่จะกีดกันคู่แข่งด้วย แต่เมื่อสถานการณ์ที่เกิดขึ้นบีบคั้นให้ทั้ง 3 คนต้องแสดงปัญหาและปมด้อยต่างๆ ของตนเองออกมา พวกเขาจึงรู้สึกไม่พอใจ และขว้างปาสิ่งของต่างๆ ในห้องอัดรายการ แต่นั่นก็ยังไม่เลวร้ายเท่ากับการที่พวกเขาได้รับรู้ในภายหลังว่า เหตุการณ์ที่เกิดขึ้นทั้งหมดนั้นเป็น "เรื่องหลอกลวง" ทางรายการไม่ได้ต้องการให้พวกเธอ 3 คนเป็นพิธีกร แต่อาศัยการบันทึกภาพต่างๆ ที่เกิดขึ้นในห้องอัดนั้นมาตัดต่อเป็นไตเติ้ลของรายการเท่านั้น โดยที่มีพิธีกรของรายการอยู่แล้ว

ที่เกริ่นมาทั้งหมดก็เป็นเนื้อเรื่องย่อๆ ของละครเรื่องนี้ แต่สิ่งที่เกิดขึ้นบนเวทีในวันนั้นมีปัจจัยหลายๆ ประการที่ประทับใจผู้เขียนจนอยากนำมาอภิปรายต่อไปอีก เรื่องราวที่นำเสนอจับเอาประเด็นความอยากเป็น "ดารา" ของวัยรุ่น มาเป็นตัวเปิดเรื่อง โดยใช้ตัวละคร 3 ตัว ที่มีความแตกต่างกันโดยสิ้นเชิงมาเป็นตัวแทนของกลุ่มวัยรุ่นผู้มีความใฝ่ฝันเช่นนี้ Maren (แสดงโดย Juliane Niemann) เป็นเด็กสาวผู้สนใจเรื่องชีวจิตและจริงจังกับชีวิต ได้รับความกดดันจากครอบครัวอยู่ตลอดเวลาจนต้องไปพบจิตแพทย์เป็นประจำ ในขณะที่ Petra (แสดงโดย Franziska Henschel) เป็นเด็กสาวจิตใจงามจากฝั่งตะวันออก ส่วน Lilly (แสดงโดย Joanna Kitzl) นั้น เป็นสาวเซ็กซี่หรูหรา ใช้โทรศัพท์มือถือ มีฐานะดี และมีพ่อเป็นผู้มีอิทธิพลในวงการสื่อ ตัวละครอีกตัวหนึ่งซึ่งปรากฏแต่เสียงตลอดการแสดงก็คือ Arno (ผู้ให้เสียงคือ Oliver Masucci) ซึ่งใช้คำสแลงและภาษาวัยรุ่น ตลอดจนพูดเยอรมันปนอังกฤษตลอดเวลาในการที่จะบอกให้ผู้แข่งขันทั้ง 3 คนทำอะไรก็ตาม

สิ่งแรกที่ต้องชมเชยผู้กำกับการแสดง (Sabine Ross) ก็คือ การคัดเลือกตัวแสดงหลักทั้ง 3 คน ถ่ายทอดบุคลิกของตนเองออกมาได้ชัดเจน จังหวะและการสอดรับบทกันเป็นไปด้วยความแม่นยำและกลมกลืนตลอด 75 นาทีของ

การแสดง ไม่ว่าจะเป็นคำพูดที่ตลก หรือฉากต่างๆ ที่เป็นสถานการณ์คับขันที่กดดันให้พวกเธอแต่ละคนต้องจนมุมเพราะถูกขุดคุ้ยปมด้อยของตนออกมา ผู้ชมคงอดที่จะสะท้อนใจไม่ได้ เพราะปัญหาของพวกเขา 3 คน ก็เป็นปัญหาที่เกิดขึ้นได้กับคนอื่นๆ เช่นกัน ไม่ว่าจะเป็นปัญหาการถูกกดดันเรื่องความสามารถจากครอบครัวของ Maren ปัญหาความเป็น Ossi (คนเยอรมันตะวันออก) ของ Petra ที่ทำให้ถูกดูถูกจากคนจากฝั่งตะวันตก หรือปัญหาของ Lilly ผู้ที่ดูจะเพียบพร้อมไปทุกอย่าง แต่กลับไม่มีความสุข เพราะไม่เคยได้อะไรมาด้วยความเป็นตัวของเธอเอง และไม่สามารถจะภูมิใจในตนเองได้

นอกจากตัวเนื้อเรื่องและตัวละครที่น่าสนใจแล้ว วิธีการนำเสนอของละครเรื่องนี้นับว่าเป็นการเล่นกับ "สื่อ" ได้อย่างเหมาะเจาะและเข้ากับเรื่องทั้งหมดได้ดีทีเดียว บนเวทีจะมีจอวิดีโอใหญ่ และข้างเวทียังมีวิดีโอจอเล็กอีกทั้ง 2 ข้าง ละครเรื่องนี้เปิดฉากแรกด้วยวิดีโอซึ่งเป็นเทปการแนะนำตัวของผู้ที่ต้องการเป็นพิธีกรรายการ "CREEPS" ทั้ง 3 คน ก่อนที่จะตัดเข้าสู่การดำเนินเรื่องด้วยตัวละครจริงๆ บนเวที และเมื่อผู้เข้าแข่งขันแต่ละคนได้นำเสนอตนเองไปแล้วก็จะมีการนำภาพที่บันทึกเทปไว้ฉายให้ดูอีก บรรยากาศบนเวทีจึงเหมือนห้องบันทึกรายการโทรทัศน์จริงที่มีมอนิเตอร์ฉายภาพให้ดูเป็นระยะๆ ซึ่งตลอดทั้งเรื่อง ภาพต่างๆ ที่ปรากฏบนจอวิดีโอนั้นสอดรับกับเหตุการณ์ช่วงต่างๆ ของการแสดงบนเวทีได้อย่างกลมกลืนและดูสมจริง เป็นการนำเอาสื่อวิดีโอมาเป็นส่วนประกอบของละครเวทีได้อย่างเหมาะเจาะลงตัว

และสิ่งที่เป็นจุดเด่นของละครเรื่องนี้ก็คือ การเล่นกับ "ความจริง" และ "ความลวง" ของสื่อโทรทัศน์นั่นเอง ภาพเหตุการณ์ต่างๆ ที่ปรากฏในห้องบันทึกรายการ ซึ่งในที่นี้ก็คือบนเวทีละครจริงๆ เมื่อถูกบันทึกไว้และนำไปตัดต่อเข้ากับภาพอื่นๆ กลับกลายเป็น "คนละเรื่อง" กับเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นจริงไปเลย ในขณะที่ตัวละครทั้ง 3 คน พยายามที่จะเอาชนะคนอื่นให้ได้ และถูกกดดันต่างๆ นานา เหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในห้องบันทึกรายการก็คือ การที่พวกเขาทะเลาะกัน ตบตีกัน หรือการขว้างปาสิ่งของกระจุยกระจายเนื่องจากไม่พอใจผู้จัดการสถานี

ที่ให้พวกเขาทำสิ่งต่างๆ ที่บีบคั้นจิตใจตนเอง ภาพที่ตัดต่อแล้วและถูกฉายให้ชมในตอนหลังเมื่อผู้จัดการสถานีบอกความจริงแก่พวกเขาทั้ง 3 ว่า ที่ผ่านมาทั้งหมดเป็นการบันทึกภาพเพื่อมาตัดต่อเป็นไตเติ้ลรายการเท่านั้น กลับกลายเป็นภาพที่สะท้อนความสดใสของวัยรุ่นที่สามารถทำอะไรได้ตามใจตน (ตรงกับคำโฆษณาของรายการ) ได้อย่างไม่น่าเชื่อ และภาพความวุ่นวายที่เกิดขึ้นระหว่างที่พวกเขา 3 คน แสดงอารมณ์ต่างๆ นานานั้น เมื่อถูกตัดต่อและบิดเบือนด้วยศักยภาพของสื่อวิดีโอแล้ว กลับกลายเป็นไตเติ้ลรายการวัยรุ่นที่สมบูรณ์แบบทีเดียว และนั่นก็คงเป็นสิ่งที่ทำให้เด็กสาวทั้ง 3 คน หมดศรัทธากับความอยาก "ออกโทรทัศน์" ของตนไปเลยทีเดียว เพราะพวกเขาถูกหลอกถึง 3 เรื่องด้วยกัน ถูกหลอกว่าให้มาแข่งขันเพื่อคัดเลือกเป็นพิธีกร (ทั้งที่ทางรายการมีพิธีกรตัวจริงอยู่แล้ว) ถูกหลอกให้ต้องตีแผ่ปมด้อยของตน และถูกหลอกด้วยภาพที่ถูกบิดเบือนนั่นเอง

ปัญหาที่เกิดขึ้นบนเวทีละครเรื่อง "CREEPS" ในวันนั้น อาจมีบางเรื่องที่เป็นปัญหาเฉพาะในเยอรมนี เช่น ปัญหาการที่คนจากฝั่งตะวันออกถูกมองว่า "เชย" และถูกเสียดสีหรือดูถูกอยู่เสมอ แต่บางประเด็นก็เป็นปัญหาหรือสถานการณ์สากลที่เกิดขึ้นกับวัยรุ่นทั่วไป เช่น การให้ความสำคัญกับ "การนำเสนอตนเอง" อย่างเช่นในเมืองไทย เมื่อมีการประกวดร้องเพลง เราก็จะได้เห็นภาพของเยาวชนที่ดู "แก่เกินวัย" ของตน เพราะพวกเขาพยายามที่จะนำเสนอตนเองให้โดดเด่นนั่นเอง อีกประเด็นหนึ่งที่ต้องทำให้ผู้ชมละครทั้งที่เป็นเยาวชนและผู้ที่อยู่ในวัยเลยวัยรุ่นมานานแล้ว ต้องกลับมาขบคิดต่อก็คือ เส้นแบ่งระหว่าง "ความจริง" กับ "ความลวง" ที่เราได้รับจากสื่อสมัยใหม่ต่างๆ ในทุกวันนี้นั้นอยู่ที่ใด เมื่อเราต้องการจะอยู่ในยุคของข้อมูลข่าวสาร ยุคของสื่อและเทคโนโลยีสมัยใหม่ เราก็คงต้องไม่ลืมที่จะประเมินคุณค่า "สื่อ" และ "สาร" ที่นำเสนอผ่านสื่อเหล่านี้ด้วย เพราะใช่ว่า "ภาพที่เห็น" จะเป็น "สิ่งที่เกิดขึ้นจริง" เสมอไป อย่างที่ผู้ชมละครเรื่อง "CREEPS" ได้สัมผัส

ที่สำคัญคงต้องให้เครดิตแก่ผู้เขียนบทละครเรื่องนี้ที่สามารถนำประเด็น

ปัญหาเหล่านี้มาเขียนเป็นบทละครที่สนุก แต่แฝงด้วยแง่คิดเชิงจริยธรรมด้วยได้โดยใช้วิธีการนำเสนอแบบ "ตลก" และ "ตลาด" (ทำให้เข้าถึงกลุ่มเป้าหมายคือเยาวชนได้ง่ายขึ้น) แต่ "เสียดสี" ได้อย่างเจ็บแสบ คงต้องบอกว่าเป็นงานละครที่มี "คุณภาพ" สมกับที่เป็นการเขียนบทโดย Lutz Huebner ผู้ซึ่งเคยได้รับรางวัลละครเยาวชนเยอรมันในปี ค.ศ. 1998 และก็ต้องชื่นชมผู้กำกับการแสดงและนักแสดงทั้ง 3 สาวอีกครั้ง เพราะการแสดงวันนั้นมีพลังและดูสมจริงจนผู้เขียนรู้สึกราวกับว่าได้รับรู้เรื่องราวจริงๆ ของเด็กวัยรุ่น 3 คน (อาจเป็นเพราะผู้เขียนนั่งค่อนข้างใกล้เวที) และนี่ก็อาจเป็นมิติระหว่าง "ความจริง" และ "ความลวง" ที่ละครเวทีก็สามารถสร้างขึ้นได้เช่นกัน แม้จะไม่ถูก "บิดเบือน" ในแบบเดียวกับสื่อวิดีโอหรือโทรทัศน์ก็ตาม เรื่องของ "ความจริง" "ความลวง" ไม่ว่าจะในวรรณกรรม ในสื่อต่างๆ หรือในสังคม ในชีวิตจริง เป็นสิ่งที่น่านำไปขบคิดต่อจริงๆ

ที่มา : กรกช อัตถวิริยะนุภาพ. "Creeps ละครที่เล่นกับ "ความจริง" และ "ความลวง"," **กรุงเทพธุรกิจ** (จุดประกาย). (4 มิถุนายน 2544) หน้า 6.

“บัลลังก์เมฆ : เหมาะท่า คว้าเหลว”
“เหมาะท่า คว้าเหลว : บัลลังก์เมฆ”

ปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์

นับตั้งแต่ละครเรื่อง วิมานเมือง เบิกโรงไปเมื่อ ปี 2540 อีกเพียง 4 ปีต่อมา เราก็เริ่มได้เห็นกระแสละครเพลงที่ส่อเค้าการเริ่มต้นของศึกแย่งชิงตลาดผู้ชมละครเวทีในเมืองกรุง เดือนมิถุนายนที่ผ่านมานี้ ละครเพลงเรื่อง **บัลลังก์เมฆ** ก็ได้ใช้กลยุทธการตลาดและเม็ดเงินประชาสัมพันธ์มหาศาลทุ่มทุนออกสื่อทุกประเภท จนกลายเป็นกระแสนิยมขึ้นมาอย่างประสบความสำเร็จ สามารถสร้าง “ความต้องการ” ให้กับผู้ชมยุคบริโภคนิยมได้อย่างกระหายใคร่อยาก จากที่เคยนั่งเฝ้าละครโทรทัศน์เรื่องโปรด กลับยอมควักสตางค์ (จำนวนมาก) เพื่อออกไปเป็นส่วนหนึ่งของ “กระแสละครเพลง” ณ ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย (ทั้งๆ ที่ปกติแล้วก็ไม่เคยแม้แต่จะคิดว่าการไปชมละครเวทีเป็นส่วนสำคัญของการใช้ชีวิต) ความสำเร็จของละครเรื่อง บัลลังก์เมฆ เป็นไปอย่างถล่มทลาย บัตรขายดีมากจนกระทั่งต้องเพิ่มรอบไปจนถึง 1 ก.ค. หากจะวัด “ความสำเร็จ” ของละครเรื่องนี้ด้วยการนับเม็ดเงินที่สร้างรายได้จากการขายบัตร ขายเทป แผ่นซีดี และของที่ระลึกต่างๆ แล้ว ก็นับว่าละครเรื่องนี้ประสบความสำเร็จทางธุรกิจเป็นอย่างดี

ในขณะที่ บัลลังก์เมฆ นำเสนอภาพลักษณ์ของละครเพลงแนวอลังการตามแบบฉบับของละครเพลงแบบตะวันตก ละครเพลงเรื่อง **เหมาะท่า คว้าเหลว** ซึ่งจัดแสดงที่โรงละครกรุงเทพฯ ในช่วงเวลาเดียวกันนั้นกลับนำเสนอภาพลักษณ์ของละครเพลง "แบบไทยๆ" ตามแบบฉบับของละครร้องที่เกิดจากการ "ปรับปรน" ลักษณะของละครตะวันตกแบบ Comedy of Manners มาเป็นละครร้องที่มีเอกลักษณ์ของความเป็นไทยอย่างไร้กลิ่นนมเนย ละครเรื่อง **เหมาะท่า คว้าเหลว** เป็นตัวอย่างของละครร้องที่เกิดขึ้นในยุคสมัยรัชกาลที่ 6 (พ.ศ. 2455) ซึ่งเป็นยุคที่ละครได้รับอิทธิพลจากตะวันตก ในแง่ของการสร้างโครงเรื่อง (ที่เริ่มจะอิงแนวเรื่องแบบสมจริง สะท้อนชีวิตสามัญชน) และในแง่ของการใช้แนวคิดที่ว่า บทพูดต่างๆ สามารถที่จะใช้การร้องเพลงมาทดแทนได้

ละครเรื่องแรก จึงเป็นละครไทยสมัยใหม่ที่พยายามจะสร้างมาตรฐานแบบตะวันตก แต่ละครเรื่องหลัง เป็นละครไทยสมัยเก่าที่พยายามจะหาทางทำความเป็นตะวันตกให้กลายเป็นไทย

บัลลังก์เมฆ ถูกสร้างขึ้นจากความพยายามที่จะทำละครเพลงให้ได้อย่างฝรั่ง (ในที่นี้คงจะหมายถึงละครบรอดเวย์) กล่าวคือ ละครเพลงแบบตะวันตกนั้น มีลักษณะของการใช้เพลงในการดำเนินเรื่อง ใช้เทคนิคทางด้านฉาก แสง เสียง ที่แพรวพราว ยิ่งใหญ่ อลังการ เน้นความตื่นตาตื่นใจ ใช้ดาราที่สง่างามที่มีความสามารถทางการแสดง เต้นรำและร้องเพลงได้ในเวลาเดียวกัน ใช้บทที่สร้างความเร้าใจ และมีปมปัญหาของตัวละครที่สะเทือนอารมณ์ ละครเพลงของตะวันตกแบบบรอดเวย์นั้นมีพัฒนาการมาตั้งแต่สมัยกลางศตวรรษที่ 20 แม้ว่าเรื่องราวที่นำเสนอในยุคแรกๆ นั้น มักจะหนีไม่พ้นเรื่องประโลมโลกเช่น เรื่องความรักของหนุ่มสาว หรือแม้แต่ความรักแบบ **The King and I** แต่สิ่งหนึ่งทำให้ละครเพลงทุกยุคสมัยได้รับยอมรับมาโดยตลอดก็คือ **ทักษะในการร้องเพลงของนักแสดง** (ที่เรียกกันว่าเป็นเทคนิค Belt Singing) ซึ่งเป็นการร้องเพลงที่แสดงพลังเสียงพร้อมๆ กับพลังในการแสดงอย่างมหาศาล ผู้ที่ไปชมละครเพลงส่วนใหญ่จึงไปชมเพื่อความบันเทิงอันเกิดจากการชมการร้องเพลงเป็น

จุดสำคัญ ดังนั้น ละครเพลงเรื่องใดที่มีปัญหาเรื่องการร้องเพลงของนักแสดง จึงไม่อาจจะเรียกว่าเป็นละครเพลงที่สมบูรณ์แบบได้ แม้ว่าจะมีองค์ประกอบอื่นๆ ที่ชวนให้เชื่อว่าเหมือนละครเพลงก็ตาม คำถามมีอยู่ว่า หากจะประเมินคุณค่าของละครเรื่อง บัลลังก์เมฆในฐานะของ "ละครเพลง" แล้ว ก็คงหนีไม่พ้นการตั้งคำถามกับความสมบูรณ์แบบทั้งในเชิงของบทละคร ดนตรี การแสดง องค์ประกอบต่างๆ และที่สำคัญก็คือ การร้องเพลงนั่นเอง ซึ่งในจุดนี้ ผู้ชมต้องแยกแยะให้ชัดเจนว่า **ความสำเร็จทางศิลปะนั้น เป็นคนละเรื่องกับความสำเร็จทางธุรกิจ**

ปัจจัยที่ทำให้ บัลลังก์เมฆ ได้รับความนิยมจากมหาชนผู้หิวอาหารหูอาหารตานั้นก็คงเป็นปัจจัยเดียวกันกับการเกิดกระแสคลั่งภาพยนตร์เช่น เรื่องไททานิก ซึ่งเป็นกระแสที่จงใจกระตุ้นจุดอ่อนของผู้บริโภคให้เกิดความอยากเสพ ละครเพลงเรื่องนี้เข้าสูตรละครที่ต้องขายได้แน่นอน เพราะนอกจากจะโฆษณาด้วยการเปิดเพลงละครกรอกหูผู้บริโภคในทุกสื่อแล้ว ยังมีการเลือกนักแสดงนำจากดาราที่ได้รับการยอมรับในฝีมือจากประชาชนมาแล้ว (เช่น สินจัย เปล่งพานิช) เรื่องราวที่นำเสนอนั้นก็เป็นเรื่องที่มหาชนรู้จักเป็นอย่างดีอยู่แล้ว เพราะเคยเป็นละครโทรทัศน์มาก่อน มิหนำซ้ำยังเป็นละครโทรทัศน์ที่ได้รับการกล่าวขวัญถึงเป็นอย่างมาก (เนื่องจากได้รับแรงบันดาลใจในการสร้างโครงเรื่องจากชีวิตดาราคนหนึ่ง) เนื้อเรื่องในละครโทรทัศน์ก็เต็มไปด้วยจุดหักเหแทบจะทุกตอน ชีวิตของตัวละครอย่าง ปานรุ้ง ก็ประสบชะตากรรมที่ขึ้นลงอย่างสุดโต่งยิ่งกว่ารถไฟเหาะในสวนสนุก ประกอบกับการใช้ฉาก เครื่องแต่งกาย แสงสี ที่ตระการตาและมีวงดนตรีบรรเลงสดด้วยแล้ว ก็เลยยิ่งทำให้อาหารจานที่เรียกว่า บัลลังก์เมฆนี้ มีหน้าตาน่าซื้อ น่ารับประทาน ดู "เหมาะท่า" เสียจริงๆ

สำหรับผู้บริโภคที่กำลังหิวโซ ละครเรื่อง บัลลังก์เมฆ จึงเป็นอาหารหูอาหารตาชั้นดี ทำให้อิ่มหู อิ่มตาไปได้อีกหนึ่งมื้อ แต่เมื่อผู้ชมเริ่มใช้สติในการวินิจฉัยคุณค่าของอาหารจานนี้ ก็อาจจะพบว่า นอกจากหน้าตาสีสันที่น่ารับประทานแล้ว แทบจะ "ดว้าเหลว" กับการหาคุณค่าสารอาหารสมอง แม้ว่าละคร

เรื่องนี้พยายามเน้นย้ำในประเด็น *"ความรักอันยิ่งใหญ่ของแม่ อาจนำไปสู่หายนะในครอบครัวได้"* แต่ดูเหมือนว่า เหตุผลในการตัดสินใจของปานรุ้งในแต่ละครั้งดูจะเป็นอาการของ "คุณหนู" ที่เอาแต่ใจตัวเอง มากกว่าการแสดงออกซึ่ง "ความรักอันยิ่งใหญ่ของแม่" ตามที่บทอวดอ้าง แต่การถูกกรอกหูด้วยเนื้อเพลงที่ว่าด้วยความรักความหวังดี (ของแม่) บ่อยๆ อาจทำผู้ชมบางคนลืมฉุกคิดในประเด็นนี้ก็ได้ บางคนก็ "เคลิ้ม" ไปกับเสียงเพลงจนร้องไห้ด้วยความซาบซึ้งใจก็มี ตรงนี้เป็นปัญหาของบทดั้งเดิม ไม่ใช่ปัญหาของนักแสดง ความ "เกินกว่าเหตุ" หรือ "ความเว่อร์" ของละครเรื่องนี้เป็นปัญหาที่เกิดจากการปูตัวละครแบบเสนอความสุดโต่ง การขาดการสร้างตรรกะให้ผู้ชมสามารถเชื่อในความเป็นไปได้จริงของเหตุการณ์ต่างๆ (เช่น คุณหนูนักเรียนนอกผู้หยิ่งในศักดิ์ศรีอย่างปานรุ้งยอมไปเร่ขายสลากกินแบ่งเพื่อเลี้ยงชีวิต คนขับรถผู้ยากจนและแสนซื่อบริสุทธิ์อย่างเกื้อ สามารถกลายเป็นรัฐมนตรีได้ด้วยเหตุผลง่ายๆ เด็กสาวไฮโซที่หลงผิดไปติดยาอย่างปานวาด ตกต่ำถึงขั้นขายตัวจนแถมด้วยการกลายเป็นบ้า ทั้งๆ ที่แอบไปยืนเกาะรั้วบ้านดูแม่ตัวเองอยู่ทุกวัน ฯลฯ)

การขาดมิติและความลึกของตัวละครแต่ละตัวอาจจะเป็นเหตุให้ละครเรื่องนี้กลายเป็นเพียงการเล่าเรื่องย่อ "ชีวิตของปานรุ้ง" ด้วยการนำเสนอฉากต่างๆ แบบสายฟ้าแลบ แทนที่จะเป็นละคร "โศกนาฏกรรม" ตามที่คำโฆษณากล่าวอ้าง โชคดีที่อย่างน้อยที่สุดเหตุการณ์ในแต่ละฉากยังมีความปะติดปะต่อกันเป็นเรื่องเดียว มิฉะนั้น ละครเพลงเรื่องนี้อาจจะกลายเป็นการแสดงประกอบคอนเสิร์ตก็เป็นได้ น่าเห็นใจผู้ดัดแปลงบท ที่ต้องหยิบเอาละครโทรทัศน์ความยาว 40 ตอนมา "ย่อส่วน" ให้เหลือเพียง "ประโยคสำคัญ" ในการดำเนินเรื่องให้จบๆ ไปเท่านั้น (ซึ่งขอชมว่า กษิดินทร์ แสงวงศ์ ทำได้อย่างชาญฉลาดและบรรลุจุดประสงค์ของละครเพื่อขายเพลงในเรื่องนี้ได้เป็นอย่างดี) ตรงนี้ จึงน่าจะเป็นอุทาหรณ์แก่ผู้สร้างบทดั้งเดิมว่า การสร้างความเร้าใจด้วยเหตุการณ์มากมายอันเต็มไปด้วยความขัดแย้งนั้นก็นับว่ามีความเป็นละครสูงก็จริงอยู่ แต่การสร้าง "ความจริง" (truth) ที่แฝงมากับธรรมชาติของตัวละครนั้น

สำคัญยิ่งกว่า ต่อให้ละครมีฉากที่ขัดแย้งรุนแรงมากแค่ไหนก็ตาม ถ้าหากขาดซึ่งการสร้างตรรกะให้ผู้ชมเชื่อได้จริงๆ แล้ว คุณค่าของตัวบทก็จะด้อยลงอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้

ความจริงแล้ว ละครเรื่อง บัลลังก์เมฆ น่าจะเป็นอาหารจานเด็ดที่คนไทยทุกคนน่าจะภูมิใจ เพราะประกอบด้วยส่วนประกอบชั้นดีหลายส่วน ไม่ว่าจะเป็นดารานำและนักแสดงประกอบทุกคนที่มีฝีมือในการแสดงระดับมืออาชีพ มีนักแสดงที่ช่วยยกระดับของการแสดงละครเพลงให้แลดูเป็นงานศิลปะการแสดงที่จริงใจอย่าง ทรงสิทธิ์ รุ่งนพคุณศรี หรือ อรรถพร ธีรากร (ซึ่งทั้งสองสามารถช่วยสร้างความลึกให้กับบทบาทด้วยฝีมือทางการแสดงมากกว่าที่จะอาศัยความลุ่มลึกจากบทพูด) มีนักร้องเสียงดีอย่าง ทิพย์อาภา ชื่นประดิษฐ์ (ที่ร้องและแสดงได้ดีเท่าๆ กัน) และที่สำคัญ คือการออกแบบฉาก แสง การกำกับลีลาและเครื่องแต่งกายที่ตระการตา และอลังการไม่แพ้ละครบรอดเวย์ (ออกแบบฉากโดย ศศวัต บุษยพันธ์ ออกแบบแสงโดย ธนาฒย์ ปิติพรเทพ ออกแบบเครื่องแต่งกายโดย ธีรพงษ์ เกตุมณี กำกับลีลาโดย สุธีศักดิ์ ภักดีเทวา) การแสดงพลังของทุกฝ่ายอย่างเต็มกำลังนั้นเป็นที่ประจักษ์ชัดในตัวเอง และเป็นสิ่งที่ทำให้ประสบการณ์การชมละครเรื่องนี้เป็นประสบการณ์ที่น่าตื่นตาตื่นใจ

การสร้างละครเวทีต้องอาศัยความเป็นน้ำหนึ่งใจเดียวกัน และเมื่อดวงใจทุกดวงรวมกันเป็นหนึ่งเดียวในการแสดงแล้ว ผลงานนั้นย่อมจะต้องสั่นสะเทือนความรู้สึกของผู้ชมอยู่บ้างไม่มากก็น้อย จึงไม่ใช่เรื่องที่น่าประหลาดใจเลยว่าทำไมมหาชนส่วนใหญ่จึงเคลิ้มตามเพลงในละครได้ไม่ยาก แต่การที่ดารานำหลายคนขาดทักษะการร้องเพลงที่ต้องใช้พลังเสียงแบบละครเวทีก็ดี การที่เรื่องราวขาดตรรกะภายในก็ดี การที่บทละครดำเนินไปอย่างฉับไวจนกลายเป็นการนำเสนอ “ทุกขลาภ” ของปานรุ้งมากกว่าการนำเสนอ “โศกนาฏกรรม” อันยิ่งใหญ่ก็ดี และการที่เพลงบางเพลงฟังดูคล้ายเพลงป๊อปที่มีเนื้อหาแนวโรแมนติกที่มีอยู่เกลื่อนแผงเทปกันอยู่แล้ว (มากกว่าที่จะเป็นเพลงที่ถูกเขียนขึ้นจากความเป็นตัวละครจริงๆ) ก็ดี ปัจจัยเหล่านี้ต่างหากที่ทำให้ละครเรื่องนี้ขาดความ

สมบูรณ์แบบบางอย่างไป

ในขณะที่ บัลลังก์เมฆ นำเสนอภาพลักษณ์ของละครเพลงที่มีโครงเรื่องที่ยืดยาวและซับซ้อน และใช้ตัวละครเกลื่อนเวที ละครเรื่อง เหมาะท่า คว้าเหลว กลับนำเสนอละครเพลงที่มีโครงเรื่องแนวตลกที่เรียบง่าย ด้วยตัวละครเพียง 7 ตัว ในขณะที่เรื่องแรกนำเสนอเรื่องราวชีวิตทั้งชีวิตของตัวละครเรื่องหลังนำเสนอเรื่องราวที่เกิดขึ้นภายในเวลาอันสั้น เป็นตลกสถานการณ์แบบใช้สูตร "ผิดฝาผิดตัว" และหญิงปลอมเป็นชาย เป็นละครเพลงที่ดูเหมือนว่าจะ "ทำได้ง่าย" แต่แท้ที่จริงแล้วกลับเป็นละครเพลงแบบไทยที่มีความท้าทายสูงในการสร้างไม่แพ้ละครฟอร์มยักษ์อย่างเรื่องแรกเลย

อาจเป็นเพราะว่า ละครเรื่อง เหมาะท่า คว้าเหลว ไม่ได้โฆษณาตนเองว่าเป็นสุขนาฏกรรมอันยิ่งใหญ่ แต่กลับนำเสนอความเป็น "ละครร้องโบราณ" ซึ่งมีเนื้อเรื่องที่ติดตามได้ง่ายเป็นจุดขาย จึงดูประหนึ่งว่าผู้สร้างละครเรื่องนี้พยายามจะนำพาผู้ชมในยุคปัจจุบันกลับไปสู่ความบันเทิงของละครร้องแบบไทยๆ ในอดีต ท่ามกลางยุคสมัยที่มหาชนส่วนใหญ่ขานรับกับกระแสวัฒนธรรมตะวันตกนี้ ความพยายามฝ่ากระแสหลักเพื่อนำเสนอจุดขายที่แตกต่างของ**แดส เอนเทอร์เทนเมนท์**นี้ จึงเป็นความพยายามที่น่าชื่นชมยิ่ง

ไม่ใช่ว่าละครเรื่อง เหมาะท่า คว้าเหลว จะเป็นละครที่สมบูรณ์แบบในการนำเสนอ ปัญหาของละครเรื่องนี้มีส่วนคล้ายกับปัญหาของ บัลลังก์เมฆ ในแง่ที่ว่า นักแสดงส่วนใหญ่นั้นขาดทักษะของการร้องเพลง บ่อยครั้งจึงทำให้ผู้ชมฟังการเปล่งเสียงของตัวละครไม่ชัดเจน การร้องเพลงบนเวทีละครนั้นเป็นทักษะที่ยาก แต่การร้องเพลงไทยเดิม (ที่กลายเป็นเรื่อง 'แปลกหู' สำหรับคนไทยสมัยนี้) เป็นเรื่องที่ยากยิ่งกว่า หรือแม้แต่บทละครซึ่งแม้ว่าจะมีโครงเรื่องครบสูตรตลกสถานการณ์อยู่แล้ว แต่บทพูดบางตอนก็อาจจะไม่ค่อยตลกเท่าไรนักสำหรับผู้ชมปัจจุบัน จึงเป็นเรื่องท้าทายฝีมือการแสดงเป็นอย่างยิ่ง (แต่ด้วยฝีมือการกำกับฯ ละครตลกอย่าง สุวรรณดี จักราวรวุธ จึงช่วยให้การแสดงละครเรื่องนี้ใน พ.ศ. นี้มีการตีความที่เข้าใจได้) นอกจากนี้ บทบาทของ ยายเขียน (แสดงโดย วสันต์

อุตตมะโยธิน) ในแบบกะเทยกำกั่นดัดจริตแลบลิ้นปลิ้นตานั้นก็ดูจะเกินเลยความเหมาะสมไปสักหน่อย แม้ว่าเขาจะต้องลงแรงมหาศาลในการแสดงบทนี้ แต่การแสดงออกที่มากเกินไปนั้นทำให้การแสดงดู "กระโดด" จากธรรมชาติของแนวเรื่องมากเกินไป ความจริงแล้วหากเขาสามารถหาวิธีการแสดงออกที่จริงใจและเป็นส่วนหนึ่งของขนบการแสดงได้เท่าๆ กับตัวหลักอื่นๆ แล้ว นักแสดงที่มากด้วยพรสวรรค์เช่นเขาก็น่าจะได้ฝากฝีมือในเชิงศิลปะให้เป็นที่ประจักษ์ได้ (แทนที่จะเล่นบทบาทบนเวทีอย่างที่ชอบทำอย่างเคยชินเวลาออกเกมส์โชว์) และหากจะพิจารณาในแง่ของบทแล้ว บทละครเรื่องนี้ก็ยังขาดอรรถรสทางวรรณศิลป์ ขาดความลุ่มลึกทางเนื้อหาซึ่งเป็นสารอาหารสมองอยู่ไม่น้อย (พูดง่ายๆ คือยังห่างไกลละครสุขนาฏกรรมชั้นดีอีกหลายโยชน์)

แต่สิ่งที่ทำให้ละครเรื่อง เหมาะท่า คว้าเหลว มีคุณค่าอย่างยิ่งสำหรับผู้ชมในยุค 2544 ก็คือ การเป็นเครื่องชี้ทางให้เห็นถึง "ความเป็นได้" อีกครั้งหนึ่งในการสร้างละครร้องอันมีรากมาจากดนตรีไทย เพลงไทย และวัฒนธรรมไทย การนำละครเรื่องนี้กลับมาแสดงใหม่เมื่อเวลาได้ผ่านมาแล้ว 89 ปี นี้ ซึ่งต้องใช้ความพยายามในการเรียบเรียงทำนองเพลงไทยเดิม และการบรรเลงสดของนักดนตรีและนักร้องประกอบ (ถึง 29 เพลง) ก็ดี หรือความพยายามใช้ฝีมือการแสดงอย่างสร้างสรรค์กับบทที่มีแนวเรื่องง่ายๆ ของนักแสดงทุกๆ คนก็ดี (โดยเฉพาะการคัดเลือกเอา ปวันรัตน์ นาคสุริยะ และ ญาณี ตราโมท มาเป็นนักแสดงหลักนั้น นับว่าเป็นการตัดสินใจที่ดีของผู้กำกับฯ เพราะนักแสดงทั้งสองโดดเด่นในฝีไม้ลายมือการแสดงละครไทยบนเวทีเป็นพิเศษ) การออกแบบฉาก แสง เครื่องแต่งกายที่สวยงาม ลงตัว และพอเหมาะพอดีกับ "ขนาด" ของละครก็ดี ความดีทั้งหมดที่กล่าวมานี้ ช่วยทำให้ผู้ชมในยุคปัจจุบันได้ใช้จินตนาการในการรำลึกถึงละครเพลงที่เป็นแบบฉบับในอดีตได้ ละครเรื่องนี้จึงเป็นเครื่องเตือนความจำว่า **ครั้งหนึ่ง บรรพบุรุษของเราเคยสร้าง "ละครร้อง" ซึ่งเป็นเอกลักษณ์ของเราเองได้อย่างสง่างาม แม้ว่าจะได้รับอิทธิพลจากละครตะวันตก แต่บรรพบุรุษของเราก็สามารถ "ประยุกต์" ใช้ความคิดแบบตะวันตกให้**

เข้ากับวัฒนธรรมไทยได้อย่างชาญฉลาด โดยที่ไม่เคยทิ้งประชาชนคนเดินดินและรากเหง้าของตัวเอง ในจุดนี้นับได้ว่า แดส เอนเทอร์เทนเมนท์ ได้สร้างคุณูปการอันสำคัญเพื่อวงการละครเวทีไทย ต้องขอขอบคุณแทนชาวไทยยุคโลกาภิวัฒน์นี้ด้วย

แต่ถ้าหากเราต้องการจะเข้าสู่สนามแข่งในโลกของโลกาภิวัตน์ (ตามโลกตะวันตก) ด้วยการสร้าง "ละครเพลง" ของเราเอง (เป็นเรื่องไทย และใช้ทีมงานไทย) ที่ใช้กติกาแบบตะวันตก เราก็จำเป็นต้องฝึกปรือฝีมือของเราให้แข่งกับเขาให้ได้ ทั้ง วิมานเมือง และ บัลลังก์เมฆ อาจจะเป็นก้าวแรกๆ ของคนไทยในสนามนี้ (ซึ่งยังต้องใช้เวลาอีกมากในการฝึกปรือฝีมือ) ขอเพียงแต่บริษัทที่มีกำลังในการผลิต (อย่าง **เอ็กแซกท์**) จะไม่หลงใหลไปกับภาพลวงตาทางธุรกิจแต่อย่างเดียว แต่สามารถจะถอยห่างจากความสำเร็จในครั้งนี้ เพื่อที่จะทำความเข้าใจกับข้อบกพร่อง (ในเชิงศิลปะการละคร) ของตนเอง เพื่อที่จะสามารถพัฒนาต่อไปได้อีก สักวันหนึ่ง เราคงไปถึงเส้นชัยในสนามนี้ได้โดยไม่น้อยหน้าใครเลย คนไทยทุกคน พร้อมที่จะเป็นกำลังใจให้ผู้มีความตั้งใจจริงและจริงใจเสมอ

ที่มา : ปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์. "'บัลลังก์เมฆ : เหมาะท่า คว้าเหลว" "เหมาะท่า คว้าเหลว : บัลลังก์เมฆ"," **กรุงเทพธุรกิจ** (จุดประกาย). (2 กรกฎาคม 2544) หน้า 6.

ว่าด้วยความเครียดทางจริยธรรม :
การท้าทายของละครเพลง "เมืองนิมิตร"

เจตนา นาควัชระ

ละครเพลงเรื่อง "เมืองนิมิตร" ดัดแปลงมาจากบทประพันธ์ของมาลัย ชูพินิจ ลงโรงเป็นรอบแรกเมื่อวันศุกร์ที่ 3 สิงหาคม 2544 ที่ผมจงใจระบุวันแสดงรอบแรก (première) เอาไว้เป็นหลักฐานก็เพราะละครเรื่องนี้ดูจะยืนยันข้อสรุปบางประการที่ผมได้เคยให้ไว้ในปาฐกถา "ช่อการะเกด" เมื่อปี 2533 ในหัวข้อ "ละครพูดกับวิญญาณประชาธิปไตย" คงต้องขออนุญาตทบทวนความจำว่าผมตั้งข้อเรียกร้องเอาไว้ว่า "ขอวิงวอนต่อผู้ที่อยู่ในวงการวรรณกรรมและในวงการศิลปะการละครของไทยให้หันไปมองสถาบันหลักของประชาธิปไตยให้มากกว่านี้ ถ้ามองแล้วแก้ไม่ได้โดยตรงนั้น เราก็จงมาสร้างมายาของเราที่นี่ ด้วยเวทีละครของเรา ถ้าสัจวาจา ถ้าความจริงไม่เป็นที่ยอมรับ ณ ที่นั้น ก็ขอให้เป็นที่ยอมรับ ณ ที่นี้ ขอให้เวทีละครเป็นตัวส่งความอันเป็นสัจจะไปสู่สังคมหรือไปสู่สถาบันหลังพระที่นั่งอนันตสมาคม" (ดู : "ละครพูดกับวิญญาณประชาธิปไตย". **ช่อการะเกด**. [พฤษภาคม-มิถุนายน 2539]) สำหรับ *"เมืองนิมิตร"* นั้น ถึงจะมิใช่บทละครพูดและเป็นละครเพลง แต่ก็เป็นงานสร้างสรรค์ที่น่าจะทำหน้าที่คล้ายๆ กับที่ผมเรียกร้องเอาไว้ได้

ฉากที่ดูจะเรียกได้ว่าเป็นสุดยอด (climax) ของละครอยู่ในตอนใกล้จะจบ คือเป็นตอนซึ่งเด็กหญิงชื่อรัญจวนสร้าง "วีรกรรม" ที่เธอเองไม่ต้องการ คือ การสังหารนายทหารญี่ปุ่นเพื่อเป็นการป้องกันตัว สำหรับเด็กหญิงผู้บริสุทธิ์การฆ่าคนไม่ว่าจะเป็นศัตรูหรือมิตรก็เป็นสิ่งที่เธอรับไม่ได้ ในขณะที่กลุ่มผู้ใหญ่ผู้รักชาติทั้งหลายซึ่งรวมตัวกันเป็นขบวนการต่อต้านญี่ปุ่นรุมล้อมกันเข้ามาแสดงความยินดี เชิดชูหนูน้อยให้เป็นวีรสตรี ผู้กำกับการแสดงเน้นข้อแตกต่างนี้ด้วยการให้กลุ่มผู้ใหญ่ร้องเพลงสดุดีวีรกรรม ในขณะที่เด็กหญิงกรีดร้องออกมาอย่างสุดเสียง แล้วล้มฟุบลง เป็นการสร้างข้อขัดเชิงละครที่ส่งสารอันชัดเจนมายังผู้ชมละครเพลงซึ่งโดยปกติชอบที่จะเน้นความเป็นสิ่งบันเทิงมากกว่าการเป็นละครที่แฝงด้วยสารอันหนักหน่วง มาครั้งนี้ได้กลายเป็นละครสอนใจที่ส่งสารเชิงปรัชญาและจริยธรรมออกมาให้ผู้ดูผู้ชมได้ขบคิดต่อไป ใครเป็นฝ่ายถูก ใครเป็นฝ่ายผิด ละครไม่ได้ให้คำตอบ แต่ฝากเป็นการบ้านให้เราต้องนำสารไปพิจารณานอกเวทีละคร ในโลกแห่งความเป็นจริง และสำหรับโลกแห่งความเป็นจริงในสังคมไทยเมื่อคืนวันที่ 3 สิงหาคม 2544 นั้น ก็คงจะเป็นโลกที่ห่างไกลจากโลกของเวทีละครซึ่งโดยบังเอิญหรือไม่ก็ตามจัดการแสดงขึ้น ณ *สถาบันปรีดี พนมยงค์* อะไรคือของแท้ อะไรคือของเทียม เรามักจะเหมากันว่าละครคือ โลกมายาที่มีความสมจริงพอที่จะทำให้เราได้กลับไปพินิจชีวิตจริง มาบัดนี้ข้อสรุปดังกล่าวอาจจะไม่น่าเชื่อถือเสียแล้วก็ได้ เพราะเราคงจะไม่อาจแน่ใจได้อีกต่อไปว่า อะไรคือความจริง อะไรคือความลวง เวทีละครกลับกลายเป็นเวทีที่ผู้คนมาถกเถียงโต้แย้งกันอย่างเอาเป็นเอาตายเพื่อแสวงหาสัจธรรม ถ้าเป็นเช่นนั้นถนนทุกสายน่าจะพุ่งไปที่สุขุมวิทซอย 55 ใช่หรือไม่ เพราะสถาบันปรีดี พนมยงค์ จำต้องทำหน้าที่แทนสถาบันอื่นๆ อีกหลายสถาบันไปแล้วโดยปริยาย

ที่ผมอ้างถึงฉากอันสำคัญมาข้างต้นก็ด้วยต้องการจะชี้ให้เห็นถึงจุดเด่นและจุดด้อยของการแสดงในครั้งนี้ด้วย เมื่อละครเรื่องนี้เป็น *ละครเพลง* การต่อสู้กันในเชิงความคิดอันรวมไปถึงประเด็นทางปรัชญาและจริยธรรมก็น่าจะแสดงออกมาได้ด้วยเพลง โดยทั่วไปผู้ประพันธ์เพลงคือ นบ ประทีปะเสน สร้างเพลง

ซึ่งอยู่ในระดับที่น่าฟัง แต่เขาได้พลาดโอกาสทองในการที่จะได้แสดงฝีมือในฐานะคีตกวีเอาไว้ในฉากดังกล่าว เพราะผู้เขียนบทและผู้กำกับการแสดงเลือกใช้คำพูดและเสียงกรีดร้องของเด็กหญิงรัญจวนมาขัดกับเพลงอันห้าวหาญของกลุ่มผู้รักชาติ ถ้าฉากนี้จะกลายเป็นฉากของละครเพลงที่ติดตาตรึงใจเราไปได้อีกนาน เด็กหญิงรัญจวนน่าจะได้มีบทร้องที่แหวกออกไปเป็นคนละทางกับกระแสทำนองหลักของกลุ่มผู้รักชาติ ละคร**เพลง** ต้องอยู่ได้ด้วย**เพลง** ต้องส่งสารด้วย**เพลง** ต้องสร้างความประทับใจด้วย**เพลง** จะไปหวังพึ่งการแสดงอารมณ์อันรุนแรงแบบที่ใช้กันอยู่ในละครตู้ที่เราเห็นอยู่ทุกวี่ทุกวันคงจะไม่ได้

ผมจะขออนุญาตวิจารณ์นักแสดงในฉากนี้เสียด้วย เด็กหญิงรัญจวนในบทของเรื่อง "เมืองนิมิตร" ผู้แต่งกำหนดไว้ว่ามีอายุ 15 ปี เป็นเด็กกำพร้าที่พลัดหลงเข้ามาในวงการของผู้รักชาติ และก็โดยบังเอิญกลายเป็นวีรสตรีขึ้นมา บทนี้เล่นไม่ง่ายเลยเพราะต้องใช้ความไร้เดียงสาเป็นตัวแสดงออกซึ่งความบริสุทธิ์ผุดผ่อง อันรวมไปถึงพลังใจที่แสดงออกได้ในยามคับขันโดยมิจำเป็นต้องใช้เหตุผลไตร่ตรอง กล่าวโดยย่อคือทุกอย่างสำคัญที่ใจ เพลงร้องที่คีตกวีแต่งให้กับบทของเด็กหญิงรัญจวนนั้นผมคิดว่าโดยทั่วไปแล้วแต่งได้เหมาะสม มีการร้องที่เป็นทำนองต่อเนื่องอยู่บ้าง แต่ส่วนหนึ่งเป็นกึ่งร้องกึ่งพูด เกือบจะเข้าทำนองลีลาแบบ Sprechgesang ที่คีตกวีเอกของศตวรรษที่ 20 คือ Arnold Schönberg และ Alban Berg นำมาใช้ในอุปรากรของเขา ที่ผมแปลกใจมากก็คือ ผู้แสดงตัวจริง คือ เด็กหญิงบิสมิลลา นานา นั้นอายุเพียง 13 ปี ผมไม่อยากจะทำหน้าที่เป็นนักวิจารณ์ที่ให้ข้อวินิจฉัยที่รวดเร็วเกินไปแล้วผลุนผลันเปล่งวาจาออกมาว่า "A star is born!" แต่ผมก็อดไม่ได้ที่จะต้องแสดงความเห็นออกมาอย่างตรงไปตรงมาว่า เด็กน้อยผู้นี้คือนักแสดงที่เด่นที่สุดของละครเรื่องนี้ และตรงนี้แหละที่ผมอาจจะได้สร้างบาปขั้นปฐมเอาไว้ก็ได้ เพราะวงการแสดงของบ้านเราคงจะไม่ใช่ที่บ่มเพาะปัญญาให้เด็กอายุ 13 ได้เติบโตขึ้นมาเป็นศิลปินที่เปี่ยมด้วยวุฒิภาวะได้ ลองคิดดูสิว่าถ้าหลังจากละครเรื่องนี้จบลง แล้วเด็กหญิงผู้นี้พลัดหลงเข้าไปในดงละครโทรทัศน์ แล้วหมกตัวอยู่ ณ ที่นั่นต่อไปอีกสัก 5 ปี โดยไม่มี

โอกาสเล่าเรียนวิชาใดๆ อย่างจริงจัง แล้วอะไรจะเกิดขึ้น

ไหนๆ ก็นอกเรื่องมาแล้วก็ขอนอกเรื่องต่อไป มีนักแสดงชาวออสเตรียคนหนึ่งซึ่งผมรู้จักดี เป็นคนที่มีสติปัญญาสูง สอบเข้าสถาบันการแสดงชั้นสูงแห่งกรุงเวียนนาได้ เมื่อเรียนไปได้แค่ปีที่ 2 แล้วก็ตัดสินใจไม่ได้เรียนต่อ เพราะกลายเป็นดาราเด็กขึ้นมาโดยฉับพลัน ประสบความสำเร็จจนทำให้ลืมไปว่า จุดจบของดาราเด็กนั้นไม่ไกลจากจุดเริ่มต้นแห่งความสำเร็จเท่าใดนัก หลังจากนั้นไม่นานเขาก็ตกงาน และก็ตกงานมาจนกระทั่งทุกวันนี้ จะขอนอกเรื่องต่อไปอีกสักหน่อย นั่นก็คือ จะกล่าวถึงพวก "มาเฟีย" ของวงการละครอังกฤษ โดยเฉพาะละครเชกสเปียร์ ทั้งผู้กำกับการแสดงและนักแสดงเด่นๆ จำนวนมากเป็นศิษย์เก่ามหาวิทยาลัยเคมบริดจ์ทั้งสิ้น เล่นละครในฐานะนักแสดงสมัครเล่นมาก่อน แต่ด้วยพื้นความรู้อันเข้มแข็งในระดับมหาวิทยาลัย (ไม่ว่าจะเป็นสาขาใด) กอปรด้วยการเรียนรู้อย่างไม่เป็นทางการที่ได้รับถ่ายทอดจากรุ่นพี่ต่อเนื่องกันมา 300-400 ปี พวกเขาก็ปรับตัวเข้าสู่วงการละครอาชีพได้อย่างไม่ยากนัก และก็ครองเวทีละครอาชีพต่อเนื่องกันมานานแล้ว นิทานเรื่องนี้สอนให้รู้ว่า...

ประเด็นที่เราต้องพิจารณาสำหรับละครเพลงเรื่องนี้ก็คือ เป็นละครระดับ "โปร" สักเพียงใด โดยองค์รวมแล้ว ผมยอมรับว่า "เมืองนิมิตร" เป็นละครที่มีสาระ การผูกเรื่องให้เกิดความต่อเนื่องทำได้ดี แต่ก็เช่นเดียวกับละคร musicals รุ่นหลังๆ ของตะวันตก โดยเฉพาะอย่างยิ่ง *Les Misérables* มีการอัดเนื้อหาเข้าไปแน่นมาก การดำเนินเรื่องเป็นไปอย่างรวดเร็ว และในที่นี้ก็คงจะต้องให้กำลังใจกับผู้กำกับการแสดงและผู้ออกแบบฉากว่า สร้างฉากและเปลี่ยนฉากได้อย่างแนบสนิทรวดเร็วทันใจ แต่อีกนั่นแหละ เช่นเดียวกับ *Les Misérables* ที่ผมอ้างมาข้างต้น เมื่อละครกระหึดกระหอบอยู่บนเวที คนดูก็แทบจะสิ้นลมปราณไปเลยเมื่อละครจบ ฉากเด่นที่ผมระบุไว้ข้างต้นอาจไม่เด่นเท่าที่ควร เพราะแทบทุกฉากนั้นผู้สร้างบทและผู้กำกับการแสดงต้องการที่จะให้มีลักษณะสุดยอดคือเป็น climax ไปเสียทั้งหมด แม้แต่ฉากรำวงที่ใช้เพลงสมัยสงครามโลกครั้งที่ 2 ก็เอาจริงเอาจังกันเสียจนเกิดเครียดขึ้นมาได้ ส่วนย่อยของละครจึง

เฉือนกันเองแทนที่จะเสริมซึ่งกันและกัน นี่คือละครเพลงที่เนื้อหาเครียดอยู่แล้ว และการแสดงก็ยังทำให้เครียดยิ่งขึ้น มิหนำซ้ำการใช้เครื่องเสียงก็คล้ายๆ กับ *Les Misérables* ที่ผมได้ดูมาที่เมืองซานฟรานซิสโก คือดังเสียจนปวดหู ละครที่ไม่รู้จักทำให้ตึงบ้าง ผ่อนให้เบามือบ้าง จึงเป็นละครของคนเคร่งขรึมที่ตัวเองเครียดอยู่แล้วและยังจะมาชวนให้ผู้อื่นเครียดตาม แม้ว่า **ความเครียดทางจริยธรรม** จะเป็นแก่นของเรื่องก็ตาม ถึงอย่างไรผมก็ยืนยันว่า ละครเรื่องนี้เป็นประสบการณ์ที่เราท่านไม่น่าจะพลาด เพราะนานๆ ครั้งจะมีกลุ่ม คนที่เอาจริงเอาจังมารวมตัวกันเพื่อแสดงออกซึ่งสารอันเข้มข้นสำหรับสังคมนี้ ซึ่งกำลังจะสูญเสียความสำนึกในเชิงจริยธรรมไปแล้ว

ในส่วนที่เกี่ยวกับการร้อง คงจะต้องยอมรับว่ามีการคัดเลือกตัวแสดงมาอย่างดีแล้ว ผู้แสดงนำทุกคนร้องเพลงอยู่ในระดับที่น่าพึงพอใจ และเมื่อร้องพร้อมกันทั้งคณะในรูปของคอรัสก็มีความหนักแน่น ผู้ประพันธ์เพลงตัดสินใจถูกแล้วที่กำหนดให้ร้องพร้อมกันโดยไม่มุ่งให้เกิดเสียงประสาน เพราะถ้าขาดการฝึกฝนในทางดนตรีมาอย่างดีแล้วเสียงประสานอาจจะกลายเป็นเสียงที่ต่อสู้กันเอง ดังเช่นที่เราเห็นมาแล้วในละครเพลงเรื่องอื่นๆ สิ่งที่ยังเป็นปัญหาสำหรับเพลงก็คือเนื้อร้องกับทำนองยังไม่เข้ากันได้สนิทนัก ว่ากันตามขนบของไทยเพลงร้องที่ไม่ใช่ร้อยกรองอาจจะไม่คุ้นหูเรานัก และคำร้องในบางตอนก็ขาดลักษณะทางวรรณศิลป์ จึงทำให้เสียรสไปได้บ้าง ดนตรีที่ใช้เป็นดนตรีที่อัดเสียงมาก่อน (pre-recorded) มีการใช้เปียโนเสริมเข้ามาในบางตอน ซึ่งก็ทำได้ดี และการคุมเสียงก็ดำเนินไปได้อย่างราบรื่นโดยไม่มีการ"หลุด"ให้เห็นได้ชัด ดังที่กล่าวมาแล้วข้างต้น ผู้ประพันธ์เพลงไม่ได้มุ่งที่จะสร้างเพลงที่มีทำนองต่อเนื่องขนาดยาว ตรงนี้อาจเป็นจุดอ่อน เพราะเพลงส่วนใหญ่คงไม่ติดหูคนฟังไปได้นานนัก ผมอาจจะมีอคติในเรื่องนี้ เพราะสำหรับผมแล้วต้นตระกูลของละครเพลงสมัยใหม่ของไทยนั้น คือ **จุฬาตรีคูณ** และเราก็รู้ดีว่าถึงจะมีคนนำละครเรื่องนี้มาแสดงอีกบ้าง แต่สิ่งที่หลงเหลืออยู่และไม่มีวันตายคือ **เพลง** จากละครเรื่องนี้ ก็คงเช่นเดียวกับ musicals ของ Rogers and Hammerstein มาจนถึง

Phantom of the Opera สำหรับ นบ ประทีปะเสน นั้น ผมคิดว่ามีศักยภาพสูงที่จะพัฒนาตนเองให้เป็นนักประพันธ์ musical ที่เด่นได้ และอันที่จริงคีตกวีของเราก็เรียกร้องความสามารถจากนักแสดงไม่น้อยเลยทีเดียว เพราะขณะที่แสดงต่อเนื่องฉากต่อฉากที่ดำเนินต่อกันไปอย่างรวดเร็วนั้น พอผู้แสดงต้องเปลี่ยนจากบทพูดไปเป็นบทร้อง เขาก็ต้องต่อสู้กับโน้ตแรกของเพลงที่ตั้งเสียงเอาไว้สูงทีเดียว ผมอดชื่นชมผู้แสดงเหล่านี้ไม่ได้ที่ทุ่มเทให้กับทั้งการร้องและการแสดงอย่างเต็มความสามารถ แม้จะมี "ดารา" โทรทัศน์มาร่วมแสดงอยู่ด้วย แต่ก็ไม่มีนักแสดงคนใดต้องการแสดงตัวว่าเป็นดารา การทำงานร่วมกันเป็นหมู่คณะได้เช่นนี้เป็นสิ่งที่น่าทึ่ง

ผมไม่ได้เล่าเรื่องของละครมาให้ท่านผู้อ่านได้ร่วมรับรู้ในที่นี้เพราะความจริงเนื้อเรื่องอาจจะไม่สำคัญเท่าใดนักสำหรับละครเพลง มันก็ "โกโบริ" กลายๆ นี่เอง แม้ว่าจะเกิดก่อน เรื่องของคนไทยที่ร่วมใจกันกู้ชาติ เรื่องของญี่ปุ่นที่มิได้โหดร้ายไปเสียทั้งหมด แต่กลับมีญี่ปุ่น (ลูกครึ่งไทย) ที่สวามิภักดิ์ต่อ "แผ่นดินแม่" และจำใจต้องทรยศต่อ "แผ่นดินพ่อ" แล้วก็ต้องจบชีวิตลงด้วยการกระทำฮาราคีรี ละครเพลงที่เด่นๆ จำนวนไม่น้อยยึดเรื่องอันเป็นที่รู้จักกันดีอยู่แล้วมาแสดง เช่น *Man of La Mancha* และ *Amadeus* คือไม่ต้องไปพะวงกับเนื้อเรื่องนัก เพราะผู้ดูผู้ชมก็รู้จักดีอยู่แล้ว ผู้สร้างบทและผู้แต่งเพลงจึงมีเวลาที่จะคิดหาแง่มุมและประเด็นที่แหลมคมมาบรรจุไว้ในละครเพลง นิมิตร พิพิธกุล ซึ่งเป็นทั้งผู้เขียนบทและผู้กำกับการแสดง เลือกเรื่องของ "เรียมเอง" มาคงด้วยเหตุผลที่ว่าต่อเนื่องกับ *"คือผู้อภิวัฒน์"* ได้อย่างดี คือเป็นเรื่องเกี่ยวกับขบวนการเสรีไทย และการตัดสินใจที่จะทำละครเพลงแทนที่จะทำละครพูดก็เป็นการตัดสินใจที่กล้าหาญ เพราะละครเพลงสื่อความคิดทางปรัชญาและจริยธรรมได้ยากกว่าละครพูดอย่างแน่นอน แต่ผมก็อดคิดไม่ได้ว่า "กลุ่มพระจันทร์เสี้ยวการละคร" ตัดสินใจถูกแล้ว เพราะแทนที่จะเลือกเรื่องปัญหาครอบครัว ชายรักหญิง หญิงรักชาย ชายทิ้งหญิง หญิงทิ้งชาย มาเป็นละครเพลง กลับมุ่งประเด็นไปที่เรื่องใหญ่ๆ เช่นเรื่องของความรักชาติ เรื่องของความเป็น-ความ

ตาย เรื่องของสงคราม เรื่องของมิตรภาพ เรื่องของความสัตย์ซื่อต่อแผ่นดิน และโดยเฉพาะอย่างยิ่ง ปัญหาทางจริยธรรม

พูดมาถึงแค่นี้ผมก็เหนื่อยแทนเสียแล้ว เพราะโจทย์แบบนี้มันน่าจะเป็นโจทย์ไว้ให้คนชื่อ Richard Wagner ขบคิดมากกว่า แต่ผมก็พร้อมที่จะยืนยันว่าทั้ง นิมิตร พิพิธกุล และ นบ ประทีปะเสน สร้างงานที่จัดได้ว่าเป็นงานบุกเบิกซึ่งกลุ่มของเขาเองน่าจะทำต่อไปอีกหลายๆ เรื่อง หรือน่าจะเป็นต้นทางที่มีศิลปินอื่นเอาอย่างและสร้างงานขึ้นมาแข่งกันบ้าง นี่คือละครที่นักวิจารณ์ต้องโค้งคำนับให้เสียก่อน ก่อนที่จะลงมือติติงข้อบกพร่องต่างๆ พวกเราเรียกร้องกันมานานแล้วว่าควรจะมีละครที่เราสร้างขึ้นมาเอง โดยไม่จำเป็นต้องไปแปลงหรือแปลงานต่างประเทศ "เมืองนิมิตร" เป็นก้าวหนึ่งที่ไม่มีใครจะมองข้ามได้ ผมได้ชม "เมืองนิมิตร" ในคืนวันเสาร์ที่ 4 สิงหาคม 2544 อันเป็นการแสดงรอบที่ 3 จำนวนคนนสดงบนเวทีกับจำนวนคนดูที่นั่งอยู่เบื้องล่างเกือบจะเท่ากัน เป็นอันว่าละครเพลงเรื่องนี้เป็นงานประเภท **ตามใจ** ตัวเองโดยไม่ **เอาใจ** คนดูกระนั้นหรือ พูดให้ขึงขังกว่านั้นก็คงจะเป็นว่า ละครที่ไม่ใส่ใจกับรสนิยมของมหาชนจะไปรอดหรือ แต่บทเรียนจากภาพยนตร์ "ฟ้าทะลายโจร" ก็บ่งบอกไว้อย่างชัดแจ้งแล้วว่า ถ้าศิลปินมีความจริงใจและจริงจังต่องานสร้างสรรค์ของตนเอง ก็อาจจะประสบความสำเร็จได้ในเวทีระดับโลก! ประสบการณ์นอกเวทีละครก็ให้ตัวอย่างที่ชัดเจนอยู่แล้วว่า มหาชนนั้นแหละหลอกตัวเองดีนักแล

ถ้าท่านผู้อ่านคิดว่าสถาบันทั้งหลายทั้งปวง โดยเฉพาะอย่างยิ่งสถาบันที่ตั้งอยู่ ณ ถนนจักรเพชร เริ่มจะสั่นคลอนมากขึ้นทุกทีแล้ว ผมขอแนะนำให้นั่งรถไฟฟ้าไปลงที่สถานีทองหล่อ แล้วเดินเข้าไปในซอยอีกประมาณ 5 นาที ณ ที่นั้นยังมีสถาบันที่ดูจะยังมั่นคงอยู่ในเรื่องของจริยธรรมและความถูกต้อง

ที่มา : เจตนา นาควัชระ. "ว่าด้วยความเครียดทางจริยธรรม การท้าทายของละครเพลง "เมืองนิมิตร"," **กรุงเทพธุรกิจ** (จุดประกาย). (13 ตุลาคม 2544) หน้า 6.

ประชาธิปไตยในดนตรีการ :
การมาเยือนของวงดนตรี ออร์เฟอุส เชมเบอร์ ออร์เคสตรา (Orpheus Chamber Orchestra)

เจตนา นาควัชระ

จากแผ่น CD ที่ได้เคยรู้จัก ผมชื่นชมการบรรเลงของวงออร์เฟอุส เชมเบอร์ ออร์เคสตราอยู่แล้ว เพราะเป็นการบรรเลงที่เปี่ยมด้วยชีวิตชีวา เป็นการตีความที่แน่ชัดว่าจะไปในทางใด ยิ่งถ้าเป็นดนตรีศตวรรษที่ 20 ด้วยแล้ว วงดนตรีวงนี้อยู่ในระดับแนวหน้าอย่างไม่ต้องสงสัย ยิ่งได้มีโอกาสชมวีดิทัศน์ที่ให้โอกาสผู้ชมได้ร่วมรับรู้เบื้องหลังของการสร้างงานที่มีคุณภาพ อันรวมถึงวิธีการซ้อมที่เป็น **ประชาธิปไตย** อย่างแท้จริง โดยที่สมาชิกของวงมีสิทธิเสนอความเห็นและมีการถกเถียงกันอย่างเปิดเผยด้วยแล้ว ผมก็ยิ่งทึ่งมากขึ้น เพราะการที่เคยมีประสบการณ์ในการฟังวงดนตรีเชมเบอร์ที่มีวาทยกรเป็นทรราช (ฉบับเยอรมัน) เช่น สตุ๊ทการ์ท เชมเบอร์ ออร์เคสตรา (Stuttgart Chamber Orchestra) ซึ่งมี คาร์ล มุนชิงเงอร์ (Karl Münchinger) เป็นผู้กำกับวงต่อเนื่องอยู่หลายทศวรรษ และเมื่อไม่นานมานี้เอง ที่วงดนตรีโคโลญจ์ เชมเบอร์ ออร์เคสตรา (Cologne Chamber Orchestra) ในการควบคุมของวาทยกร เฮลมุท มุลเลอร์-บรูห์ล (Helmut Müller-Brühl) ได้มาแสดงในประเทศไทยถึง 2 ครั้งแล้ว ผมอดคิดไม่ได้ว่า ท่านวาทยกรเหล่านี้กำกับวงเข้มงวดเกินไป จนในบางครั้งนักดนตรี

หรือผู้แสดงเดี่ยวต้องหาช่องน้อยๆ แสดงออกซึ่ง "สำนึกขบถ" เสียบ้าง (ดูบทวิจารณ์ของผมในหนังสือ **เพราะรักจึงสมัครเข้ามาเล่น** หน้า 256 - 263) วงออร์เฟอุส มีระบบในการจัดแบ่งหน้าที่ความรับผิดชอบในหมู่นักดนตรีอย่างชัดเจน คือ สลับกันเป็นหัวหน้าส่วน (section) และหัวหน้าวง (concertmaster) ผู้ชมในคืนวันเสาร์ที่ 7 พฤศจิกายน 2541 ณ ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย สามารถสังเกตได้ด้วยตนเองว่า นักไวโอลินที่นั่งอยู่แถวหน้าสุดในฐานะหัวหน้าวง พอเปลี่ยนเพลงก็เปลี่ยนตำแหน่งไปนั่งในแถวสุดท้ายของไวโอลินสอง ถ้าเป็นวงอื่น การทำเช่นนี้ก็คือการลดระดับเพราะฝีมือตก แต่ในกรณีของวงออร์เฟอุสนั่นคือหลักการแห่งประชาธิปไตยที่แสดงออกอย่างเป็นรูปธรรม และหลักการแห่งประชาธิปไตยที่ว่านี้ จะดำเนินไปไม่ได้ ถ้านักดนตรีในวงมิได้มีฝีมือยอดเยี่ยมทัดเทียมกัน

ผู้ชมบางคนทึ่งกับระบบที่ว่านี้มากจนถึงกับมาโฆษณาชวนเชื่อหลังจากคอนเสิร์ตว่า วงดนตรีที่ปราศจากวาทยกรเช่นนี้มีอยู่เพียงวงเดียวคือวงนี้ นั่นก็เป็นเครื่องพิสูจน์ให้เห็นแล้วว่า เขาเหล่านั้นไม่ใช่นักฟังดนตรีที่แท้จริง เพราะว่าวงอิ มูซิชิ (I Musici) และวงคาเมราตา แบร์น (Camerata Bern) ที่ได้มาแสดงในประเทศไทยก็เป็นวงที่ปราศจากวาทยกรเช่นกัน จะต่างกันก็แต่เพียงว่าไม่นิยม สับเปลี่ยนตำแหน่งนักดนตรีเช่นเดียวกับวงออร์เฟอุส อันที่จริงเราไม่มีเหตุผลอันใดที่จะต้องคิดว่า การบรรเลงโดยปราศจากวาทยกรเป็นความเก่งกาจอันพิเศษ เพราะวงดนตรีขนาดเล็กที่เรียกว่า เชมเบอร์ ออร์เคสตรา นั้นแต่เดิมมาก็บรรเลงโดยปราศจากวาทยกรอยู่แล้ว ข้อสำคัญคือ การให้เวลากับตนเองในการฝึกซ้อมและในการหาแนวทางการตีความร่วมกัน คือความสามารถในการคิดและรู้สึกร่วมกันนั่นเอง ซึ่งก็เป็นหัวใจของดนตรีการอยู่แล้ว แม้แต่ในวงขนาดใหญ่ที่เรียกว่า ซิมโฟนี ออร์เคสตรา (symphony orchetra) วาทยกรฝีมือดีก็มักจะตอกย้ำกับนักดนตรีอยู่เสมอว่า เขาจะต้องฟังซึ่งกันและกัน คำตำหนิที่นักดนตรีได้รับอยู่เนืองๆ จากวาทยกรก็คือ "ทำไมพวกคุณไม่ฟังกันเลย!" (Why don't you listen to each other?) ซึ่งรายการโทรทัศน์เยอรมันที่ผม

เคยได้ชมและถือได้ว่าเป็นบทเรียนที่สำคัญยิ่งสำหรับนักดนตรี และผู้รับดนตรีทุกคน คือรายการที่วาทยกรลือชื่อชาวอิตาเลียน ชื่อ ริคาร์โด มุติ (Ricardo Muti) ได้รับเชิญมากำกับวงดนตรีประจำสถานีวิทยุบาวาเรีย (Bavarian Radio Symphony Orchestra) โดยมีการบันทึกการฝึกซ้อมของวงไว้อย่างละเอียด ณ จุดหนึ่ง วาทยกรมุติขอโอกาสฝากอุทาหรณ์บางประการไว้แก่เพื่อนนักดนตรี (เขาจำต้องพูดเป็นภาษาอังกฤษเพราะรู้ภาษาเยอรมันน้อยเกินไป) มุติกล่าวว่า เราจะต้องไม่ลืมว่า นักดนตรีเป็นผู้ที่บรรเลงดุริยางคนิพนธ์นั้นๆ มิใช่วาทยกรเป็นผู้บรรเลง เขาเน้นว่า วาทยกรมีขอบเขตการทำงานของตน แต่โลกสมัยใหม่ได้นำบทบาทของวาทยกรไปใช้ผิดๆ ในการโฆษณา เขาใช้คำพูดที่รุนแรงว่า "พวกเราคือเผ่าคนที่ควรจะสูญพันธุ์ไปได้แล้ว เราทำอะไรงี่เง่าเอาไว้มาก" (We are a race that should disappear. We do a lot of stupid things.)

ที่ผมกล่าวอารัมภบทมายืดยาวเช่นนี้ก็ด้วยประสงค์ที่จะให้ความกระจ่างกับหลักการบางประการที่ผมคิดว่าอยู่เบื้องหลังคุณภาพของวงออร์เฟอุส แต่ก็อีกนั่นแหละ นักดนตรีผู้มีฝีมือยอดเยี่ยมเหล่านี้อาจจะตกหลุมพรางที่ตนเองได้ขุดเอาไว้ก็ได้ในส่วนที่เกี่ยวกับการทำให้เผ่าวาทยกรต้องสูญพันธุ์รวดเร็วเกินไป เพราะดุริยางคนิพนธ์บทที่นำออกแสดงในคืนวันที่ 7 พฤศจิกายน 2541 คือ **Overture, Scherzo and Finale, Op.52** ของรอแบร์ต ชูมันน์ (Robert Schumann : 1810-1850) บ่งบอกให้เห็นอย่างชัดแจ้งว่า ถ้าบรรเลงโดยมีวาทยกรฝีมือเยี่ยมกำกับวง การบรรเลงก็คงจะดีกว่านี้ โดยเฉพาะในท่อนที่ 1 นั้น การบรรเลงยังขาดเอกภาพ เครื่องเป่ากับเครื่องสายเข้ากันได้ไม่แนบสนิทอยู่หลายตอน เราคงจะต้องไม่ลืมว่า คีตนิพนธ์แต่ละชิ้นถือกำเนิดมาในบริบททางวัฒนธรรมและขนบทางคีตศิลป์ที่มีลักษณะเฉพาะ และดนตรีประเภทนี้ ชูมันน์เขียนเอาไว้อย่างซับซ้อนพอสมควร จึงจำเป็นต้องมีคนกลางมาช่วยประสานงานและตีความให้ ถึงอย่างไรก็ตาม การบรรเลงดุริยางคนิพนธ์ของชูมันน์บทนี้ก็เป็นตัวบ่งชี้เอกลักษณ์ของวงออร์เฟอุสได้อย่างดียิ่ง เสียงของวงโปร่งใส ต่างจากวงยุโรป โดยเฉพาะอย่างยิ่งวงเยอรมันส่วนใหญ่ ซึ่งมักจะมีเสียงแน่นและกลม

ตามขนบที่วากเนอร์ (Wagner) ได้วางเอาไว้ และสืบทอดมาจนกระทั่งทุกวันนี้ เสียงของวงออร์เฟอุสค่อนข้างจะบาง ราวกับว่ามีวาทยกรชื่อ ปิแอร์ บูแลส (Pierre Boulez) กำกับอยู่ อันที่จริง เรื่องเสียงแน่นหรือเสียงบางไม่ใช่มาตรในการวัดคุณภาพของวง แต่ผมอดรู้สึกไม่ได้ว่า กระบวนที่ 2 ของเพลงนี้โปร่งใสเกินไปจนเสียรสไปบ้าง วงออร์เฟอุสเป็นวงที่นักดนตรี**สนทนากันด้วยเครื่องดนตรี** ยิ่งตอนใดเป็นการตอบโต้วิวาทะกันในรูปของการแต่งที่เน้น counterpoint เราจะรู้สึกว่า นี่คือวงดนตรีที่ยิ่งใหญ่จริงๆ ผมไม่แน่ใจว่า จุดเด่นของวงออร์เฟอุส คือ การตีความและบรรเลงดุริยางคนิพนธ์โรแมนติก

ข้อสังเกตข้างต้นนี้เชื่อมโยงไปสู่ดุริยางคนิพนธ์บทที่ 2 ที่นำมาแสดงในคืนนั้น คือ **Introduction and Rondo Capriccioso, Op.28** ของกามิลล์ แซง ซองส์ (Camille Saint-Saëns : 1835-1921) โดยส่วนตัว ผมมีความเคลือบแคลงสงสัยเกี่ยวกับดุริยางคนิพนธ์บทนี้อยู่สองประการ ประการแรกที่ว่าคีตกวีดื่มด่ำกับดนตรียิปซีของสเปน และงานชิ้นนี้แสดงออกถึงความดื่มด่ำนั้น ผมค่อนข้างจะคิดว่า แซง ซองส์ ก็ยังเป็นคนฝรั่งเศสที่เติบโตมากับรสนิยมอันดีของวัฒนธรรมอันละเมียดละไมแบบฝรั่งเศสอยู่นั่นเอง ประการที่ 2 เท่าที่ผมได้เคยฟังการบรรเลงงานชิ้นนี้มา ทั้งที่เป็นการบรรเลงสดและในรูปของงานที่บันทึกเสียงเอาไว้ ผมพบแต่นักไวโอลินชั้นยอดทั้งหลายที่พยายามจะทำตัวเป็นยิปซีแล้วทำไม่ได้ เพราะได้รับการศึกษาด้านดนตรีมาคนละทาง ผมจึงอดไม่ได้ที่จะต้องยกย่องการบรรเลงงานชิ้นนี้ในคอนเสิร์ตครั้งนี้ที่มีเอริค ไวริค (Eric Wyrick) เป็นผู้แสดงเดี่ยว วิธีการเล่นของเขาเปี่ยมด้วยรสนิยมและความละเมียดละไม แม้แต่ตอนที่จำต้องแสดงออกซึ่งอารมณ์อันรุนแรง เขาก็เป็นผู้ดีอย่างเต็มเปี่ยมอยู่นั่นเอง ผู้แสดงเดี่ยวในครั้งนี้เป็นนักดนตรีของวงออร์เฟอุสเอง ไม่ใช่นักแสดงเดี่ยวรับเชิญที่หมกมุ่นอยู่กับการแสดงเดี่ยวเท่านั้น การตีความงานชิ้นนี้ของแซง ซองส์ จึงเป็นบูรณาการอันยอดเยี่ยมระหว่างไวโลอินเดี่ยวกับวงดนตรี จริงอยู่ เอริค ไวริค อาจจะประหม่าบ้างในตอนแรก แต่พอเครื่องร้อนได้ที่แล้ว เขาเล่นได้อย่างยอดเยี่ยม ผู้ฟังบางท่านอาจจะคิดว่าไม่ถึงใจหรือไม่สะใจ แต่ผมกลับคิด

ว่า นักดนตรีกลุ่มนี้ตีความดุริยางคนิพนธ์ชิ้นนี้ในรูปของงานแสดงเดี่ยวประเภท Konzertstück อันสืบทอดมาจากคีตกวีโรแมนติกของเยอรมัน อาทิ ดุริยางคนิพนธ์ของ คาร์ล มารีอา ฟอน เวเบอร์ (Carl Maria von Weber : 1786-1826)

สำหรับ **Holberg Suite**, Op. 40 ของเอ็ดเวิร์ด กรี๊ก (Edvard Grieg : 1843-1907) ผมเคยคิดว่าเป็นงานประเภทเบาๆ (light weight) แต่พอมาได้ฟังการบรรเลงของวงออร์เฟอุสเข้า ก็ต้องตื่นขึ้นรับกับความจริงว่า นี่คือ งานชิ้นเอก (masterpiece) อีกชิ้นหนึ่ง กระบวนที่ 4 ที่เรียกชื่อว่า Air ซาบซึ้งกินใจสุดที่จะหาคำมาบรรยาย และในท่อนนี้แหละที่วิธีการบรรเลงด้วยการฟังซึ่งกันและกันทำให้นักดนตรีเข้าถึงวิญญาณของดนตรีได้ ในกระบวนอื่นๆ การบรรเลงอาจยังไม่สมบูรณ์นัก โดยเฉพาะในเรื่องของจังหวะว่าเมื่อไรจะผ่อน เมื่อไรจะตึง (เพราะขาดวาทยกร!) ในส่วนที่เกี่ยวกับการบรรเลง Adagio for Strings, Op. 11 ของแซมวล บาร์เบอร์ (Samuel Barber : 1910-1981) ผมก็หวั่นๆ อยู่เหมือนกันว่า "ม้าสงครามแก่" แห่งวงการดนตรีตัวนี้จะออกมาในรูปใด วงออร์เฟอุสก็พิสูจน์ให้เห็นได้อีกครั้งหนึ่งแล้วว่า คุณสมบัติที่เป็นเครื่องประกันคุณภาพของการแสดง คือ ความสัตย์ซื่อและความจริงใจ ซึ่งเรียกกันเป็นภาษาอังกฤษว่า "integrity" นักดนตรีกลุ่มนี้มีคุณสมบัติข้อนี้อยู่มากล้นจนน่าจะแบ่งปันให้แก่นักดนตรีบางกลุ่มแห่ง "เมืองฟ้าอมร" ของเราบ้าง ถ้าคุณสมบัตินี้เป็นสิ่งที่พวกเขาสร้างขึ้นมาจากการเล่นดนตรีด้วยการร่วมกันโดยไม่มีทรราชวาทยกรออกคำสั่งให้ทำนั่นทำนี่ พวกเขาก็ได้ประกาศสิทธิ์ที่วงการดนตรีน่าจะยึดถือเป็นแบบอย่าง นั่นคือ "วิญญาณประชาธิปไตยในดนตรีการ"

ถ้าวงดนตรีใดที่มาเยือนบ้านเราหนีจากไฮเดน โมสาร์ท หรือ เบโธเฟน ไปเสียเฉยๆ ผมก็มักจะเหมาเอาตามประสาของคนหัวโบราณว่า "ไม่แน่จริง" วงออร์เฟอุสตั้งโจทย์ที่ท้าทายให้แก่ตัวเอง และผมก็คิดว่า สอบผ่านด้วยคะแนนเอ-บวก **Symphony No. 38** in D Major, K. 504 ("Prague") ของโมสาร์ท เป็นดุริยางคนิพนธ์บทสุดท้ายในการแสดงคืนนั้น และนักดนตรีอเมริกันกลุ่มนี้ก็ทำให้ผมตื่นขึ้นมารับความจริงอีกข้อหนึ่งว่า ทางที่จะนำไปสู่แก่นแท้ของวิญญาณ

แห่งโมสาร์ทนั้นมีอยู่หลายทาง คนรุ่นผมเติบโตมากับการตีความงานของโมสาร์ทโดยวาทยกรผู้ยิ่งใหญ่ อาทิ บรูโน วาลเทอร์ (Brunor Walter : 1976-1962) กับวง Columbia Symphony Orchestra และ ออตโต เคลมเพอเรอร์ (Otto Klemperer : 1885-1973) กับวง Phiharmonia Orchestra โดยเฉพาะการบรรเลง **ซิมโฟนีหมายเลข 38** ของวงดนตรีอังกฤษวงนี้กับท่านวาทยกรชาวเยอรมันนั้นฝังหัวผมมาแต่ไหนแต่ไร แม้แต่เมื่อวงดนตรี Munich Philharmonic กับวาทยกรเลื่องชื่อคือ แซร์จิอุ เซลิบิดาคเค (Sergiu Celibidache : 1912-1996) มาแสดงในประเทศไทยเมื่อปี 2535 (ดูหนังสือ **เพราะรักจึงสมัครเข้ามาเล่น** หน้า 245-255) **ซิมโฟนี หมายเลข 39** ของโมสาร์ทที่บรรเลงในครั้งนั้นก็ยังไม่ถูกใจผมนัก แม้ว่าความลุ่มลึกเชิงปรัชญาที่ท่านวาทยกรผู้นี้กับวงดนตรีเยอรมันจะสกัดออกมาได้ดูจะน่าทึ่งมาก สำหรับนักดนตรีอเมริกันแห่งวงออร์เฟอุส เขาเหล่านั้นเดิน **ทางสายตรง** ไปสู่โมสาร์ทโดยไม่ต้องอาศัยศาสตร์อื่นใดมาเป็นเครื่องเคียง นั่นก็คือ ใช้ความเป็นดนตรี (musicality) เป็นประตูเปิดไปสู่โมสาร์ท ลักษณะเด่นอีกอย่างหนึ่งของการบรรเลงโดยวงออร์เฟอุส คือ การพิสูจน์ลักษณะเฉพาะที่สำคัญของโมสาร์ท อีกประการหนึ่งนั่นก็คือ วุฒิภาวะกับวัยวุฒิอาจจะเป็นคนละประเด็นกัน เพราะโมสาร์ทไม่มีโอกาสที่จะแก่ในชีวิตจริง แต่แก่กล้าด้วยวุฒิภาวะทางปัญญาอย่างประจักษ์ชัดยิ่งไปกว่านั้น วุฒิภาวะที่กล่าวถึงนี้ ก็มิได้หันหลังให้แก่ความมีชีวิตชีวาของวัยหนุ่มสาว (youthfulness) ผมไม่จำเป็นจะต้องพรรณนาโดยละเอียดว่าวงออร์เฟอุสบรรเลงในแต่ละกระบวนอย่างไร แต่ความรู้สึกที่ได้ก็คือ ความอิ่มเอิบใจที่ได้ค้นพบว่า ทั้ง maturity และ youthfulness รวมกันเป็นเอกภาพในงานอันล้ำลึกของโมสาร์ท สิ่งที่ผมไม่ค่อยจะคุ้นคือ เสียงของวงในการบรรเลงดุริยางคนิพนธ์ของโมสาร์ทที่มีลักษณะแผ่กระจาย (expansive) ผมเดาเอาว่าการที่วงดนตรีเชมเบอร์ต้องมาบรรเลงในหอประชุมที่ใหญ่เช่นนี้ก็คงจำเป็นจะต้องใช้เสียงแบบนี้ แต่ก็อาจมีเหตุผลอื่นที่เกี่ยวกับขนบการแสดง นั่นก็คือ นักดนตรีอเมริกันกลุ่มนี้อาจขาดประสบการณ์ของนักดนตรียุโรปที่ชินกับการเล่น

ดนตรีในวงอุปรากร หมายความว่า นักดนตรีบรรเลงอยู่ใน "หลุม" หน้าเวทีที่เรียกว่า "orchestra pit" ถ้าวงออร์เฟอุสได้มีโอกาสฝึกซ้อมใน "หลุม" เช่นนี้บ้าง เสียงที่ออกมาอาจจะแน่นและก้องกังวานกว่านี้เป็นแน่

ถ้ารายการจบเพียงเท่านั้น ผมก็จะกลับบ้านด้วยความสุขอยู่แล้ว แต่รายการแถม (encore) คือ กระบวนสุดท้ายของ **Classical Symphony** ของเซียร์เจ โปรคอเฟียฟ (Sergey Prokofiev : 1891-1953) เป็นการเปลี่ยนบรรยากาศได้อย่างแยบยล คือเป็นความหฤหรรษ์ที่กอปรด้วยลีลาทีเล่นทีจริง โปรคอเฟียฟตั้งโจทย์ให้แก่ตัวเองว่าจะแต่งเพลงแบบยุคของไฮเดนและโมสาร์ทให้ได้ แต่เมื่อแต่งออกมาแล้วก็ดูจะถอยตัวห่างออกมาเล็กน้อย และแย้มสรวลให้กับตนเองว่า "เห็นไหม ฉันทำได้ แต่ฉันก็ยังเป็นคนของศตวรรษที่ 20 อยู่ดีนั่นแหละ" วงออร์เฟอุสในลักษณะที่เรียกว่า wit ของคีตกวีได้ และก็เล่นกับมันได้อย่างสะใจ แต่ละมุนละไมไปพร้อมๆ กัน ระเบียบวินัยของดนตรียุคคลาสสิกมิได้แสดงออกด้วยเสียงแต่เพียงอย่างเดียว แต่นักดนตรีจงใจแสดงออกให้เห็นด้วยสายตาว่า "พวกฉันมีระเบียบนะ" ด้วยการที่นักไวโอลินนัดกันชักคันชักให้พร้อมเพรียงกันในตอนที่เปลี่ยนจากสายสูงมาเป็นสายต่ำ และโน้ตสุดท้ายของดุริยางคนิพนธ์บทนี้ก็เล่นด้วยการสีคันชักขึ้น (up-bow) ให้ภาพที่ทั้งน่าทึ่งและชวนหัว

ประสบการณ์ทางดนตรีที่เข้มข้นและน่าชื่นชมเช่นนี้ เป็นประสบการณ์ที่หาได้ยากยิ่ง น่าเสียดายที่ผู้รักดนตรีคลาสสิกอีกเป็นจำนวนมากไม่มีโอกาสได้มาชมการแสดงครั้งนี้ เพราะฝ่ายผู้จัดถือเป็นงานการกุศลและแบ่งบัตรเข้าชมออกขายเป็นจำนวนจำกัด ผู้ที่มาส่วนใหญ่จึงเป็นผู้ที่ได้รับบัตรเชิญ รู้เรื่องบ้างไม่รู้เรื่องบ้าง ปรบมือผิดที่อยู่ตลอดเวลาปล่อยเก้าอี้ว่างไว้ทั่วไปในหอประชุมใหญ่ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทยเช่นเดียวกับรายการการกุศลอื่นๆ นักวิจารณ์ก็ได้แต่ขอวิงวอนต่อผู้มากด้วยธนสมบัติทั้งหลาย ไม่ว่าจะเป็นไทยหรืออาทิตย์อุทัย ขอได้โปรดให้โอกาสกับผู้ที่อ่อนด้อยด้วยธนสมบัติได้มีโอกาสสัมผัสกับงานศิลปะอันยิ่งใหญ่ระดับโลกกับเขาบ้าง จะให้รอเข้าคิวซื้อตั๋วเป็นชั่วโมงๆ ก็คง

จะยินดีทำกัน นอกจากนี้ ก็อยากจะฝากไปยังวงดนตรีออร์เฟอุสเองว่า ถ้าท่านเติบโตมาได้ในทางศิลปะด้วยวิญญาณแห่งประชาธิปไตยจริง ก็ขอได้โปรดบรรจุข้อความไว้ในสัญญาการแสดงทุกฉบับว่า ผู้จัดจะต้องขายบัตรราคาถูกจำนวนไม่น้อยกว่า 25% ของจำนวนที่นั่งทั้งหมดให้แก่มหาชนของประเทศเจ้าภาพด้วย

ที่มา : เจตนา นาควัชระ. "ประชาธิปไตยในดนตรีการ : การมาเยือนของ ออร์เฟอุส เชมเบอร์ ออร์เคสตรา (Orpheus Chamber Orchestra)," **เนชั่นสุดสัปดาห์**. ปีที่ 7 ฉบับที่ 337, 338 (19, 26 พฤศจิกายน 2541) หน้า 60, 60.

ใครว่า "เป็นไปไม่ได้" :

เมื่อ "ดิ อิมพอสสิเบิลส์" คืนสู่เวทีการแสดง

นฤมล ง้าวสุวรรณ

ศาลาเฉลิมกรุงจัดรายการศาลาเพลงต่อเนื่องกันมาหลายครั้งแล้ว ส่วนใหญ่ จะเป็นการย้อนอดีต โดยคัดสรรงานที่ทรงคุณค่าจนเรียกได้ว่าเป็น "คลาสสิกของไทย" มาแสดงใหม่ รวมทั้งเชิญนักร้องและนักแสดงรุ่นอาวุโสให้กลับมาขึ้นเวทีอีก เท่ากับเป็นการตอกย้ำว่า มาตรฐานเป็นอย่างนี้ เราไม่ควรจะปล่อยให้มาตรฐานต่ำลงไปกว่านี้ ในด้านของประวัติศาสตร์การแสดงของไทย ศาลาเฉลิมกรุงถือได้ว่าเป็นสถานที่ประวัติศาสตร์ เพราะนอกจากความโดดเด่นในเชิงกายภาพแล้ว (เป็นโรงภาพยนตร์/โรงละครแห่งแรกที่มีเครื่องปรับอากาศ) ศาลาเฉลิมกรุงยังเป็นเวทีให้นักแสดงของไทยมาร่วมกันสร้างประวัติศาสตร์ด้วย ผู้หลักผู้ใหญ่เล่าให้ฟังว่า ละครเวทีชั้นนำหลายเรื่องก็ออกแสดงที่นี่เป็นครั้งแรก เช่น เรื่อง "กากี" (ฉบับละครเวทีสมัยใหม่) ก็ออกแสดงที่นั่น โดยมีสุรสิทธิ์ สัตยวงศ์ เป็นผู้แสดงนำ และก็มีชื่อเสียงขึ้นมาเพราะละครเรื่องนั้น ในส่วนภาพยนตร์นั้นเล่า ภาพยนตร์ไทยที่โด่งดังที่สุดในช่วงหลังสงคราม คือ "สุภาพบุรุษเสือไทย" ก็ออกฉายรอบปฐมทัศน์ที่นี่ มีผู้เล่าขานกันมาว่า ต้องแย่งซื้อบัตรกันเข้าชม และภาพยนตร์ก็ประสบความสำเร็จอย่างดีมาก จากนั้นก็มีภาพยนตร์ที่โด่งดังอีก

เรื่องหนึ่งที่เข้าฉาย คือ "พันท้ายนรสิงห์" ซึ่งก็ประสบความสำเร็จอย่างงดงามอีกเช่นกัน การที่เราจะช่วยกันอนุรักษ์สถาบันที่มีความหมายทางประวัติศาสตร์เอาไว้คงจะทำได้ดีที่สุดด้วย การนำงานที่มีคุณภาพมาแสดงในสถานที่เหล่านั้น

ประเด็นที่เป็นปัญหาก็คือ งานที่มีคุณภาพนั้นจะต้องเป็นงาน "คลาสสิก" เท่านั้นหรือ รายการแสดงเมื่อวันอาทิตย์ที่ 31 มกราคม 2542 ของวงดนตรี ดิ *อิมพอสสิเบิลส์* เป็นได้ทั้งนิมิตหมายอันดีของ วงการศิลปะการแสดงของไทย แต่ก็เป็นคำฟ้องที่ทำให้เราต้องกลับไปคิดให้หนักว่า ของใหม่ที่มีคุณภาพไม่มีหรือ รายการเช่นนี้มักจะถูกคนรุ่นหลังที่ไม่เปิดใจรับประสบการณ์ใหม่ๆ จากของเก่าๆ ตำหนิว่าเป็นเรื่องของคนที่ผูกติดอยู่กับอดีต และรายการบางรายการก็ชวนให้พวกเขาอดคิดไม่ได้ว่า ศิลปินที่เคยโดดเด่นในอดีตถูกชักจูงให้กลับมาขึ้นเวทีอีกนั้น บางคนอาจจะ "หมดสภาพ" เสียแล้ว ผู้วิจารณ์เคยได้ยินคำคมเชิงขบขันที่มีผู้ตั้งฉายาให้แก่รายการประเภทนี้ว่า "เพลงไทยใกล้ปรโลก"

ถึงอย่างไรก็ตาม รายการในวันที่ 31 มกราคม 2542 ที่กล่าวมานั้นยังเปี่ยมด้วยพลังและด้วยคุณภาพของการแสดงที่ห่างไกลจากปรโลกมากนัก

เศรษฐา ศิระฉายา วินัย พันธุรักษ์ สิทธิพร อมรพันธ์ อนุสรณ์ พัฒนกุล และ ยงยุทธ มีแสง ยังคงแสดงความสามารถในการเล่นกีตาร์และร้องเพลงแบบประสานเสียงสไตล์ของวง ดิ *อิมพอสสิเบิลส์* ได้เหมือนเดิม แม้กาลเวลาจะผ่านไปร่วม 30 ปีแล้วก็ตาม ส่วนปราจีน ทรงเผ่า ทำหน้าที่ควบคุมวงดนตรีแทนอาจารย์วิรัช อยู่ถาวร หัวหน้าวงดนตรีเฉลิมราชย์

เศรษฐา ศิระฉายา ทำหน้าที่เป็นผู้ดำเนินรายการด้วย บุคคลผู้นี้มีความสามารถหลายด้าน นอกเหนือจากการเล่นดนตรีและร้องเพลงไม่ว่าจะเป็นพิธีกรหรือแสดงละคร ความมีอารมณ์ขันของเขาทำให้ผู้ชมได้รับความสนุกสนาน แต่เมื่อเล่นละครเป็นตัวร้ายก็สามารถทำให้คนดูเกลียดได้สุดขีดเช่นกัน เศรษฐาฟื้นความหลังด้วยการเล่าถึงเพลงยุคแรกๆ ของวง ซึ่งเป็นเพลงสากลประมาณปี 1970 และทุกคนร้องเพลงแรกในรายการด้วยเพลง "Put Your Head on My Shoulder" ของ Paul Anka เขาเล่าว่า สมัยแรกต้องร้องเพลงฝรั่งเพราะ

ไปร้องตามไนท์คลับหลายแห่งที่มีพวกทหารอเมริกัน G.I. ชอบไปเที่ยวกัน ต่อมาจึงร้องเพลงไทยและประสบความสำเร็จอย่างงดงาม โดยได้รับถ้วยรางวัลพระราชทานจากพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวถึงสามปีซ้อน จนได้ถ้วยมาเป็นกรรมสิทธิ์ของวง นอกจากนั้น ยังได้ไปเล่นดนตรีที่ต่างประเทศเป็นเวลาหนึ่งปีเต็ม สุดท้ายต่างคนต่างก็แยกย้ายกันไปประกอบอาชีพต่างๆ กัน

ในการแสดงครั้งนี้ เศรษฐา วินัย สิทธิพร และอนุสรณ์ พาทายาทรวมห้าคนมาร่วมร้องเพลงด้วย ทายาทที่อายุน้อยที่สุดอายุแปดขวบ ทายาททั้งห้าคนแสดงความสามารถแบบเชื้อไม่ทิ้งแถว แสดงว่าคุณพ่อทั้งหลายได้ฝึกสอนทายาทของตนให้รักการดนตรีและร้องเพลงมาตั้งแต่เด็ก นักดนตรีและนักร้องที่มีชื่อเสียงเป็นจำนวนมากมักจะได้รับการฝึกฝนมาตั้งแต่เด็ก เด็กที่โชคดีมีพ่อแม่ที่มีฐานะและสนใจศิลปะ ไม่ว่าจะเป็นด้านคีตศิลป์ นาฏศิลป์ หรือวิจิตรศิลป์ มักจะได้รับการฝึกฝนมาตั้งแต่เด็ก โดยให้ไปเรียนพิเศษหรือหาครูมาสอนให้ที่บ้าน ถ้าเด็กมีพรสวรรค์ก็จะได้รับการส่งเสริมยิ่งขึ้นไปอีก ส่วนเด็กที่มาจากครอบครัวที่ไม่อยู่ในฐานะที่จะทำเช่นนั้นได้ โรงเรียนน่าจะมีส่วนช่วยเหลือในเรื่องนี้บ้าง

การที่นักดนตรีนำทายาทมาร่วมร้องเพลงด้วยนี้ เป็นการลดช่องว่างของรสนิยมในการฟังดนตรีระหว่างเด็กและผู้ใหญ่ในปัจจุบัน เด็กๆ สามารถร้องเพลงเก่าๆ รุ่นพ่อแม่ได้อย่างดี พ่อแม่มีส่วนช่วยให้เด็กๆ รู้จักฟังเพลงและร้องเพลงเก่าที่ไพเราะได้ กิตติคุณ เชียรสงค์เคยเล่าว่า ที่เขารู้จักเพลงเก่าและร้องได้ดีนั้น เพราะเคยฟังเคยร้องตามคุณพ่อคุณแม่มาตั้งแต่เด็กนั่นเอง

ปัญหาที่น่าขบคิดในที่นี้ก็คือ งานเพลงผูกอยู่กับยุคสมัยตันกำเนิดเท่านั้นหรือ หมายความว่า คนยุคเก่าก็ถนัดแต่จะร้องเพลงเก่า คนยุคใหม่ก็ชอบแต่จะร้องเพลงใหม่ เราคงจะต้องยอมรับความจริงว่า คนต่างวัยกันในพ.ศ. 2542 ส่วนใหญ่ร้องเพลงคนละเพลงเสียแล้ว ไม่เหมือนกับเมื่อ 20-30 ปีที่แล้ว ที่คนต่างรุ่นกันยังมีสมบัติทางคีตศิลป์ร่วมกัน เรื่องของการเข้าถึงวิญญาณของงานที่ต่างยุคกัน คือ แก่นของวัฒนธรรมทางศิลปะ คนยุคใหม่ที่ใฝ่ใจศึกษางานเก่า

ก็น่าจะสามารถเข้าถึงงานศิลปะของรุ่นพ่อและรุ่นปู่ได้ ในขณะเดียวกันคนรุ่นเก่าที่ยังไม่ผละหนีจากเวทีการแสดงก็น่าที่จะให้ความสนใจกับงานรุ่นใหม่บ้าง ที่กล่าวมาทั้งหมดนี้เป็นเรื่องของศิลปะในการตีความ ซึ่งเราอาจจะต้องยอมรับว่ายังพัฒนาไปได้ไม่ไกลนักในสังคมของเรา เราคงจะลงความเห็นเป็นเชิงตัดสินลงไปว่าใครผิดใครถูกยังไม่ได้

ตอนหนึ่งในรายการ เศรษฐาตั้งโจทย์ให้แก่ตัวเองว่า ถ้า ติ *อิมพอสสิเบิลส์* เอาเพลง "ไข่เลย" และ "ประเทือง" ไปร้องเมื่อ 30 ปีก่อนตามสไตล์อิมพอสสิเบิลส์จะเป็นอย่างไร พร้อมทั้งร้องประสานเสียงแบบอิมพอสสิเบิลส์ซึ่งเรียกเสียงหัวเราะครึกครื้นจากผู้ฟังได้อย่างมาก ในรายการศาลาเพลงทุกครั้งผู้จัดจะให้โอกาสผู้ชมได้ร่วมสนุกและแสดงความสามารถบนเวที เป็นต้นว่าทายชื่อเพลงบ้าง เต้นรำบ้าง ร้องเพลงที่กำหนดให้บ้าง และให้ผู้ชมด้วยกันปรบมือตัดสินว่าจะให้ผู้ใดได้รับรางวัล ทำให้ผู้ชมมีส่วนร่วมในรายการและรู้สึกสนุกสนานเป็นกันเองมากขึ้น ส่วนผู้ที่ขึ้นไปแสดงบนเวทีก็รู้สึกดีใจที่ครั้งหนึ่งในชีวิตได้ขึ้นเวทีแสดงต่อหน้าคนดูจำนวนมาก คนไทยในยุคปัจจุบันไม่ขี้อายเหมือนเมื่อก่อน ครั้งนี้ก็เช่นกัน เมื่อเศรษฐาเชิญให้ผู้ชมขึ้นเวทีไปร้องเพลง "เป็นไปไม่ได้" ก็มีสุภาพบุรุษอายุไม่น่าจะเกิน 25 ปี อาสาขึ้นไปร้อง ผู้ฟังขบขันกันมากเพราะเศรษฐาต้องคอยเตือนว่า "คุณร้องสิ อย่าพูด" เพราะสุภาพบุรุษหนุ่มผู้นี้มีลีลาการร้องแบบวัยรุ่นสมัยใหม่ ซึ่งสำหรับหูของผู้อาวุโสแล้วฟังเหมือนการพูดมากกว่าการร้องเพลง เพราะไม่มีการทอดเสียงและการเอื้อนเลย เมื่อสมัยที่อิมพอสสิเบิลส์มีชื่อเสียงนั้น นักฟังเพลงประเภทเพลงสุนทราภรณ์ก็รู้สึกว่าเป็นเพลงของวัยรุ่นสมัยใหม่ แต่ก็ยังรับได้เพราะยังมีลีลาที่ชวนฟังอยู่มาก เช่น เพลงของครูพยงค์ มุกดา "เป็นไปไม่ได้" และเพลงอื่นๆ เช่น "ทะเลไม่เคยหลับ" ของครูชาลี อินทรวิจิตร ผู้แต่งคำร้อง และครูสง่า อารัมภีร ผู้แต่งทำนอง และ "ชื่นรัก" ซึ่งแม้จะดัดแปลงมาจากเพลงฝรั่งก็ตาม ผิดกับเพลงวัยรุ่นสมัยนี้ ซึ่งผู้ฟังอาวุโสส่วนมากรับไม่ได้ เพราะฟังแล้วเหมือนการพูดกระโชกกระชากประกอบ จังหวะ เนื้อเพลงก็ไร้ความงามในทางวรรณศิลป์ วัยรุ่นปัจจุบัน

ร้องเพลงที่มีการ เอื้อนหรือการทอดเสียงไม่เป็น ส่วนวัยรุ่นสมัยใหม่ก็เห็นว่าเพลงเก่านั้น ที่อ โบราณ ฟังแล้วง่วงนอน ไม่ทันใจ ยกตัวอย่างเช่น เพลงสุนทราภรณ์เพลงหนึ่ง มีเนื้อตอนหนึ่งว่า "พี่เพียงแต่คิดเอาไว้ในใจ พี่ยังไม่กล้าบอกใคร พี่คิดในใจเท่านั้น..." ขณะที่เพลงสมัยใหม่เพลงหนึ่งบอกว่า "บอกมาเลย ว่าคิดยังไง จะอยู่หรือไปก็บอกมา บอกมาเลย อย่าเสียเวลา บอกฉันมาได้เลย..."

เป็นธรรมดาของผู้อาวุโสที่มักจะสรุปเอาว่า ความแตกต่างมีอยู่ประเภทเดียวคือ ความแตกต่างในเรื่องของคุณภาพ แต่คนรุ่นใหม่คงจะไม่ยอมรับข้อวินิจฉัยเช่นนี้โดยดุษณี ผู้ที่อยู่ในวงการดนตรีคงจะต้องหันหน้าเข้าหากันให้มากกว่านี้ โดยที่ไม่ด่วนประณามว่าอีกฝ่ายหนึ่งไร้คุณค่าหรือรสนิยม เรื่องของดนตรีสำคัญเกินกว่าที่จะปล่อยไว้ในมือของนักดนตรีและนักร้องเท่านั้น สิ่งที่บ้านเรายังขาด ก็คือ การศึกษาที่ว่าด้วยดนตรี ความหนักแน่นในทางวิชาการอาจจะช่วยให้เราเข้าใจถึงจุดเด่นและจุดด้อยของวงการดนตรีได้ดีกว่าที่เป็นมา การที่เราจะสรุปว่าเพลงรุ่นใหม่ไร้คุณภาพหรือไร้คุณค่าทางวรรณศิลป์นั้น เราคงจำเป็นจะต้องชี้แจงเหตุผลด้วยข้อวิเคราะห์ที่มีหลักการอันหนักแน่น อันเป็นเรื่องของวิชาการ ในส่วนของผู้แสดงก็คงจะต้องข้ามพรมแดนไปมาระหว่างยุคให้มากกว่านี้ โดยการที่จะหาญข้ามพรมแดนนั้น เขาทั้งหลายจำจะต้องเตรียมตัวให้ดี หาไม่แล้วก็อาจจะไปจมน้ำตายในดินแดนฟากกระโน้นก็ได้

ที่มา : นฤมล ง้าวสุวรรณ. "ใครว่า "เป็นไปไม่ได้" เมื่อ "ดิ อิมพอสสิเบิลส์" คืนสู่เวทีการแสดง," **เนชั่นสุดสัปดาห์**. ปีที่ 8 ฉบับที่ 349 (11 กุมภาพันธ์ 2542) หน้า 54.

บี.เอส.โอ. เชมเบอร์คอนเสิร์ต :
เล่น "เล่นๆ" กับเบโธเฟ่นเห็นจะไม่ได้

บวรพงศ์ ศุภโสภณ

ถ้าเอ่ยถึงชื่อ "เบโธเฟ่น" แล้ว ในวงการดนตรีคลาสสิกนั้นแทบจะเปรียบคำนี้เสมือนชื่ออันศักดิ์สิทธิ์ทีเดียว และเบโธเฟ่นก็ยังเป็นชื่อที่คุ้นหูสำหรับบุคคลทั่วๆ ไปที่ไม่สนใจดนตรีคลาสสิกด้วยซ้ำ สำหรับนักดนตรีคลาสสิกแล้ว ผลงานดนตรีที่เบโธเฟ่นประพันธ์ขึ้นเปรียบดังเป็นบททดสอบฉบับมาตรฐานว่า เขาเหล่านั้นบรรลุวุฒิภาวะทางดนตรีหรือยัง ทั้งในด้านเทคนิคการบรรเลงเครื่องดนตรี และการใช้สติปัญญาความคิดตีความเนื้อหาทางดนตรี

ในทางเทคนิคการบรรเลงนั้น บางครั้งถ้าว่ากันตามอักขระตัวโน้ต อาจจะดูว่าไม่มีอะไรน่ากลัว แต่พอถึงคราวบรรเลงกันออกมาจริงๆ แล้วก็จะพบว่าเบโธเฟ่นมักจะซ่อนเงื่อนงำความยากทางเทคนิคเอาไว้อย่างแนบเนียน ยิ่งถ้าว่ากันในด้านความลึกซึ้งของการตีความด้วยการใช้สติปัญญาความคิดแล้วก็ยิ่งเป็นที่รู้กันดีว่า ดนตรีของเบโธเฟ่นนั้นส่วนใหญ่แล้วไม่ใช่งานเพื่อบันเทิงเริงรมย์ แต่เป็นงานดนตรีที่ลึกซึ้งในเชิงความคิด ชื่อ Ludwig van Beethoven (ค.ศ. 1770-1827) จึงกลายเป็น "ครูใหญ่" ของ วงการดนตรีคลาสสิกที่คอยเข้มงวดกวดขันกับนักดนตรีเพื่อให้เขาเหล่านั้นต้องหมั่นฝึกซ้อมเทคนิคฝีมือการบรรเลง

เครื่องดนตรี และก็ยังต้องข้ามพ้นจากเทคนิคการบรรเลงไปสู่ความลุ่มลึกในทางอารมณ์ความรู้สึกและจิตวิญญาณอีกด้วย

นี่จึงเป็นความยิ่งใหญ่ของครูใหญ่ท่านนี้ที่นักดนตรีทุกยุคสมัยรู้จักและตระหนักดี และก็ยิ่งใหญ่จนผู้คนที่ไม่สนใจดนตรีคลาสสิกเลยก็ต้อง "ผ่านหู" หรือ "คุ้นหู" กับชื่อ "เบโธเฟ่น" นี้

ผู้เขียนต้อง "ไหว้ครู" กับชื่อนี้เสียยืดยาว ก่อนที่จะเข้าสู่เนื้อหาใจความของเรื่อง เพราะแม้ว่าผู้เขียนจะไม่ใช่นักดนตรี เป็นเพียงผู้ฟังดนตรีและผู้รักดนตรีคนหนึ่ง แต่ก็ตระหนักถึงความยิ่งใหญ่ของมหาคีตกวีท่านนี้ด้วยเช่นกัน และก็ไม่เคยคิดว่าดนตรีของท่านเป็นของโบราณคร่ำครึแต่อย่างใด ผู้เขียนเองรู้สึกทึ่งที่ทางวง BSO (บางกอกซิมโฟนี ออร์เคสตรา) จัดคอนเสิร์ตในชุดรายการเชมเบอร์คอนเสิร์ตซีรีส์ (Chamber Concert Series) โดยประเดิมเริ่มแรกด้วยรายการที่ชื่อว่า "Beethoven" โดยนำเอาผลงานของเบโธเฟ่น 2 เพลงมาบรรเลงในครั้งนี้ โดยครึ่งแรกเป็นบทเพลงสตริงควอเท็ทในบันไดเสียงเอฟไมเนอร์ (F minor) ผลงานลำดับที่ 95 และครึ่งหลังเป็นบทเพลงเซ็ปเท็ท (Septet) สำหรับเครื่องดนตรี 7 ชิ้นในบันไดเสียงอีเฟล็ต เมเจอร์ (E Flat Major) ผลงานลำดับที่ 20

การแสดงครั้งนี้มีขึ้นเมื่อค่ำวันพฤหัสบดีที่ 25 มีนาคม พ.ศ. 2542 เวลา 20.00 น. ที่ห้องพิมานแมน โรงแรมรีเจนท์ กรุงเทพฯ ซึ่งก็น่าชื่นใจที่มีผู้ฟังให้ความสนใจไปฟังกันเกือบๆ จะเต็มห้อง ถ้าพูดถึงความอบอุ่นแล้วก็เป็นไปด้วยดีแน่นอน

หลังจากบทเพลงแรกจบลง เราก็ได้บทพิสูจน์ได้อีกครั้งถึงความศักดิ์สิทธิ์ในผลงานดนตรีของครูใหญ่เบโธเฟ่นที่ว่า หากซ้อมไม่หนัก ไม่มากพอแล้ว ท่านครูใหญ่เบโธเฟ่นก็ "เฮี้ยน" เอาได้ทุกเมื่อเช่นกัน ผู้เขียนอาจจะกล่าวถึงบทเพลงแรกของรายการอย่างหนักไปนิด แต่ก็เป็นไปด้วยความจริงใจ และความเคารพต่อนักดนตรีทุกท่าน ในกรณีนี้การตัดสินใจเลือกบรรจุคีตนิพนธ์ชิ้นนี้เข้ามาไว้ในรายการนั้นเป็นเรื่องที่น่า "คิดหนัก" ทีเดียว เพราะบทเพลงสตริงควอเท็ท

ในบันไดเสียง เอฟ ไมเนอร์ (F minor) ผลงานลำดับที่ 95 ชิ้นนี้ ฟังดูแล้วเป็นผลงานที่ดูจะไม่แฝงถึงนัยของความเป็น "Divertimento" (ดิแวร์ติเมนโต) เอาเสียเลย เพราะโดยทั่วๆ ไป เซมเบอร์มิวสิคหรือการบรรเลงดนตรีในกลุ่มย่อยๆ แบบนี้ส่วนหนึ่งจะเป็นการบรรเลงเพื่อกระชับมิตร สร้างสัมพันธไมตรีอันดีในหมู่นักดนตรีและผู้ฟัง (ในกลุ่มที่ไม่ใหญ่มากนัก) และก็มักจะแฝงเอานัยของดนตรีแบบดิแวร์ติเมนโตเอาไว้ด้วย นั่นก็คือ การบรรเลงดนตรีที่มักจะบรรเลงกันในตอนเย็น - ค่ำเพื่อความบันเทิงเริงรมย์ของผู้คนในยุคสมัยนั้น

ดังนั้น นัยของดนตรีแบบดิแวร์ติเมนโตจึงมักจะแฝงอยู่ในบทเพลงแบบเซมเบอร์มิวสิคในยุคคลาสสิกอยู่เสมอๆ ยิ่งเมื่อผู้เขียนกลับมาบ้านเปิดดูหนังสือที่เก็บไว้ (ต้องกลับมาค้นที่บ้าน เพราะสูจิบัตรไม่มีคำบรรยายบทเพลงบรรจุอยู่เลย!) ก็ยิ่งอดจะเห็นใจนักดนตรีมากขึ้นไปอีกไม่ได้ เพราะบทเพลงสตริงควอเท็ทบทนี้มี "ฉายา" (ไม่อยากจะใช้คำว่า "ชื่อเล่น") ว่า "Serious" และเนื้อหาดนตรีของบทเพลงนี้ก็ดูจะเหมาะสมแล้วกับฉายานี้ เพราะแม้ว่าจะเป็นบทเพลงที่ประพันธ์ขึ้นเพื่อให้บรรเลงด้วยวงเครื่องสายเพียง 4 ชิ้น แต่ดูเหมือนว่าบทเพลงนี้มีความซับซ้อนทางโครงสร้างที่ไกลๆ เคียงๆ กับดนตรีในศตวรรษที่ 20 ทีเดียว โดยเฉพาะเทคนิคการสอดแนวทำนอง (counterpoint) นั้น ไม่เหมือนดนตรียุคคลาสสิกเอาเสียเลย

แนวการบรรเลงของเครื่องดนตรีทั้ง 4 ชิ้น (ไวโอลิน 2 คัน, วิโอลา 1 คัน และเชลโล 1 คัน) นั้น ค่อนข้างจะมีความเป็นอิสระต่อกัน ไม่เอื้อต่อการเกิดความกลมกลืนอย่างง่ายๆ ลวดลายทางดนตรีแบบนี้ผู้เขียนอยากจะขอใช้คำว่า "ขึ้นรูปยาก" จริงๆ ยากกว่าการขึ้นรูปบทเพลงซิมโฟนีสำหรับบรรเลงด้วยวงออร์เคสตราบางบทของเบโธเฟ่นเสียด้วยซ้ำไป การบรรเลงงานดนตรีที่ขึ้นรูปยากๆ แบบนี้นอกจากผู้เล่นจะต้องฝึกซ้อมแนวการบรรเลงเฉพาะตัวกันจนเกินร้อยแล้ว ก็ยังจะต้องมานั่งร่วมกัน "ขึ้นรูป" ด้วยกัน นั่นคือ การมาร่วมกันปรับกระแสความคิด ปรับกระแสจิตให้เกิดเอกภาพให้ได้ด้วย จึงจะสามารถประสานแนวทำนองทั้ง 4 แนวที่ฟังดูคล้ายๆจะเป็นอิสระไม่ขึ้นไม่เอื้อต่อกันนี้

ให้หลอมรวมเป็นเอกภาพได้

แต่ในค่ำวันนั้นดูเหมือนว่านักดนตรียังแก้ปัญหาทางเทคนิคในแต่ละแนวของตนไม่ตก เมื่อเป็นเช่นนี้ การจะประสานความคิด หลอมรวมให้เกิดเอกภาพจึงเป็นไปไม่ได้แน่นอน แนวการบรรเลงของเครื่องดนตรีทั้ง 4 ชิ้น ไม่เกาะติดกัน ไม่ได้ "ไปด้วยกัน" (ensemble) แบบที่เซมเบอร์มิวสิคต้องมี

เรื่องนี้น่าเห็นใจนักดนตรีเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องมาเผชิญกับดุริยางคนิพนธ์ชิ้นนี้ที่หนักทั้งเทคนิคส่วนตัว เทคนิคการประสานทำนอง และการหลอมรวมความคิด แม้จะยังไม่ใช่ผลงานในบั้นปลายชีวิตของเบโธเฟ่น แต่ผลงานชิ้นนี้คล้ายกับเบโธเฟ่นจะได้ชี้ทางของดนตรีในอนาคตไว้อย่างชัดเจน เชื่อว่าถ้าเป็นสตริงควอเท็ทแบบของไฮเดินหรือโมสาร์ทแล้ว แม้จะซ้อมน้อยไปบ้างก็จะไม่หนักแบบนี้ เพราะแนวทำนองแต่ละแนวเอื้อต่อการประสานกันโดยอัตโนมัติอยู่แล้ว เทคนิคก็คงไม่ได้ซับซ้อนแบบนี้ ขอให้ว่าตามอักขระตัวโน้ตให้ถูกก็จะเกิดการประสานกันได้ไม่ยาก ฉายา "Serious" ของ ควอเท็ทบทนี้จึงถูกตอกย้ำว่าต้องซีเรียส คือหมายความว่าต้องเอาจริงเอาจังกันจริงๆ จึงจะบรรเลงงานชิ้นนี้ได้ดี มิเช่นนั้นเบโธเฟ่น "เฮี้ยน" เอาแน่ๆ

ดารารับเชิญในงานนี้ซึ่งถือเป็นตัวเอกก็คือ Moshe Murvitz นักไวโอลินรับเชิญชาวอิสราเอล ซึ่งก็ไม่ได้จัดว่าเป็นนักไวโอลินระดับแนวหน้าของโลก แต่ก็ได้ให้ข้อสังเกตอะไรกับเราบางอย่างได้ เขากับลูกสาวที่เป็นนักเปียโนมาบรรเลงบทเพลงคั่นกลางรายการด้วยผลงานแนวยิปซี 2 เพลง คือ 5 Romanian Folk Dances ของ Béla Bartók คีตกวีชาวฮังกาเรียน และบทเพลง Nigun ของ Ernest Bloch คีตกวีชาวอเมริกันเชื้อสายสวิส ซึ่งทั้ง 2 เพลงนี้ไม่ได้ระบุไว้ในรายการแสดง แต่ก็เป็นที่เรียกน้ำย่อย แต่งเติมสีสันได้ไม่เลวทีเดียว

การเล่นไวโอลินของ Murvitz นั้น ทางเทคนิคก็ไม่ได้จัดว่าถึงกับสมบูรณ์แบบอย่าง Itzhak Perlman นักไวโอลินระดับโลกเพื่อนร่วมชาติของเขา ความแม่นยำในระดับเสียง (intonation) ของเขาก็ยังออกอาการแกว่งไปแกว่งมาบ้าง แสดงอาการเพี้ยนในบางครั้ง (ถือเป็นปัญหาระดับธรรมดาๆ

ของนักไวโอลิน) ลักษณะเสียงไวโอลินของเขาค่อนข้างใหญ่แบบ Perlman มีพลังได้ยินชัดเจน (แม้ลักษณะทางอุโฆษวิทยาของห้องจะค่อนข้างแห้ง) บุคลิกภาพทางดนตรีของเขาเข้มข้นมาจากจิตใจที่แน่วแน่ แสดงออกถึงความมีประสบการณ์ผ่านโลกมามากสมกับประสบการณ์อันช่ำชองจากการเป็นหัวหน้าวงออร์เคสตรามาหลายวง และก็ผ่านการแสดงเชมเบอร์มิวสิคมามาก เทคนิคไวโอลินของเขาแม้จะไม่ถึงกับ "น่าทึ่ง" แต่สิ่งที่ผู้ฟังชื่นชมได้จากตัวเขาก็คือบุคลิกภาพทางดนตรีอันเข้มข้นคมชัดของเขาที่สามารถ "สื่อ" กับผู้ฟังได้เต็มที่ เขาอาจจะไม่ใช่ "นักไวโอลิน" ที่สมบูรณ์แบบ แต่แน่นอนว่าเขาเป็น "นักดนตรี" ที่ดีมากผู้หนึ่งทีเดียว เสียงไวโอลินจากบทเพลงแนวยิปซีทั้ง 2 เพลงของเขา จึงสะกดผู้ฟังด้วยจิตวิญญาณของดนตรีมากกว่าเทคนิคอันน่าทึ่งแบบที่น่าจะคาดหวังได้จากงานแบบนี้

ถ้าคอนเสิร์ตในคืนวันนั้นไม่ปิดท้ายรายการด้วยบทเพลงเซ็ปเท็ทในบันไดเสียงอีแฟลต เมเจอร์ผลงานลำดับที่ 20 ของเบโธเฟ่นแล้ว เราอาจจะฝังใจกันไปอีกนานกับภาพครูใหญ่เบโธเฟ่นที่หน้างอ นิสัยเข้มงวด แต่ทว่าผลงานเซ็ปเท็ทชิ้นนี้แสดงให้เราเห็นว่า ในอีกแง่มุมหนึ่ง ในบรรดางานของเบโธเฟ่นก็ยังมีผลงานอีกจำนวนหนึ่งที่ไม่ได้มุ่งเน้นการลงลึกไปในทางความคิดเท่าใดนัก แต่เป็นผลงานที่แสดงออกซึ่งความงดงามของดนตรี ฟังสบายๆ อันเป็นงานที่แฝงด้วยนัยของความเป็นดิแวร์ติเมนโตอย่างสมบูรณ์แบบผิดกับสตริงควอเท็ทที่บรรเลงกันไปในครึ่งแรกอย่างคนละขั้วทีเดียว แสดงถึงพัฒนาการทางดนตรีในยุคคลาสสิกที่พัฒนามาจนสมบูรณ์ที่สุด ผลงานชิ้นนี้กำหนดให้บรรเลงด้วยเครื่องดนตรี 7 ชิ้น คือ ไวโอลิน วิโอลา เชลโล ดับเบิลเบส ร่วมกับเครื่องลมอีก 3 ชิ้น คือ คลาริเน็ท ฮอร์น และบัสซูน เป็นผลงานดนตรีที่แฝงด้วยลักษณะของดนตรีหลายแบบเข้าไว้ด้วยกัน ทั้งแบบดิแวร์ติเมนโต ซิมโฟนี และคอนแชร์ตานเต (บทเพลงที่มุ่งแสดงออกถึงฝีมือเฉพาะตัวของผู้บรรเลง) เป็นผลงานของเบโธเฟ่นตอนอายุ 30 ปี ที่ตกผลึกความคิดและสรุปรวมรูปแบบดนตรีสกุล เวียนนิซคลาสสิกแบบไฮเดินและโมสาร์ทที่ดำเนินมาก่อนหน้านี้

ผลงานชิ้นนี้ช่วยกู้สถานการณ์ได้ดียิ่งและยังเป็นการบรรเลงที่ยืนยันว่าความจริงแล้วนักดนตรีของ BSO ของเรา "เล่นเชมเบอร์มิวสิคเป็น" ผลงานชิ้นนี้ใช้เทคนิคการสอดทำนองแบบปกติมาตรฐานของดนตรียุคคลาสสิก แนวการบรรเลงทั้ง 7 แนว (ซึ่งจำนวนแนวยังมากกว่าสตริงควอเท็ท) มีความเอื้อต่อการสอดประสานกันในตัว นักดนตรีไม่ต้องออกแรงทางสมาธิมากเหมือนกับเพลงแรก จุดนี้เองจึงเกิดความผ่อนคลาย และกระแสของดนตรีจึงหลั่งไหลออกมาได้มาก ทั้งนักดนตรีก็ดูจะสนุกสนานกันมากขึ้น

น่าชมเชยหนุ่มๆนักเล่นเครื่องเป่าทั้ง 3 คน ที่มีโสตประสาทที่ดีทีเดียว ไม่มีปัญหาเรื่องความแม่นยำในระดับเสียง บทบาทของปี่คลาริเน็ทที่โต้ตอบกับไวโอลินนั้นฟังดูเท่าทันกันดีมาก หากได้ยินแต่เพียงเสียงก็คงนึกไม่ถึงว่านักไวโอลินนั้นดูแทบจะเป็นรุ่นลูงของนักเป่าคลาริเน็ทผู้นี้ทีเดียว ฟังดูแล้วเป็นบุคลิกภาพทางดนตรีที่ไม่ยิ่งหย่อนไปกว่ากันเลย เป็นการบรรเลงที่ช่วยนำความเชื่อถือกลับมาได้ว่า นักดนตรี BSO ของเรายังเล่นเชมเบอร์มิวสิคได้ ซึ่งถ้ามีบทพิสูจน์ทางเชมเบอร์มิวสิคแล้ว ก็คงไม่ต้องไปพิสูจน์การบรรเลงจากซิมโฟนีออร์เคสตราเต็มวงแบบ 60-70 คน

หวังว่าคอนเสิร์ตที่ชื่อ "เบโธเฟ่น" ครั้งนี้คงจะทำให้นักดนตรีต้องคิดหนักกับชื่อนี้มากขึ้นกว่าเดิมในอันที่จะตัดสินใจเลือกผลงานดนตรีชิ้นใดชิ้นหนึ่งของมหาคีตกวีท่านนี้มาบรรจุลงในรายการแสดงครั้งต่อๆ ไป ฉายา "Serious" ของสตริงควอเท็ท ที่นำมาแสดงในครั้งนี้คงจะทำให้เราระลึกได้ว่า เรา ***เล่น "เล่น ๆ" กับเบโธเฟ่นเห็นจะไม่ได้***

ที่มา : บวรพงศ์ ศุภโสภณ. "บี.เอส.โอ. เชมเบอร์คอนเสิร์ต : เล่น "เล่นๆ" กับเบโธเฟ่นเห็นจะไม่ได้," **เนชั่นสุดสัปดาห์**. ปีที่ 8 ฉบับ 359 (22 เมษายน 2542) หน้า 56-57.

Colors of Asia

หรือ Colors of Hollywood

เมื่อภูมิปัญญาตะวันออกถูกประเมินต่ำเกินไป

บวรพงศ์ ศุภโสภณ

ผู้เขียนขอออกตัวก่อนว่า ในการเขียนถึงคอนเสิร์ตรายการ Colors of Asia โดยวง BSO (บางกอกซิมโฟนีออร์เคสตรา) ในการบรรเลงที่ผ่านไป เมื่อค่ำวันศุกร์ที่ 23 กรกฎาคม 2542 ณ หอประชุมใหญ่ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย นั้น ผู้เขียนมีความลำบากใจมากในอันที่จะต้องวิจารณ์คอนเสิร์ตครั้งนี้ไปในเชิงติติงมากกว่าการยกย่องชมเชย แต่แม้ว่าจะลำบากใจ แต่ก็ต้องยอม เพราะในโลกของดนตรีแบบนี้ วงการนี้เราอยู่กันด้วยความจริง มิได้อยู่ได้ด้วยการโฆษณาสร้างภาพ สร้างกระแสบิดเบือนแบบวงการดนตรีเพื่อการค้าในปัจจุบัน ในวงการดนตรีคลาสสิกนั้น ผิดเป็นผิด ถูกเป็นถูก และผู้วิจารณ์ก็ต้องกล้าวางเดิมพันเท่ากับผู้แสดงเช่นกัน ในเมื่อปัจจุบันวง BSO ก็ได้พัฒนาฝีไม้ลายมือมาถึง 17 ปี ดีกว่าตอนเริ่มแรกมากมายแล้ว วิธีการวิจารณ์ BSO ก็ควรต้องเปลี่ยนแปลงไปตาม "วุฒิภาวะของวง" ด้วย ไม่มีความจำเป็นจะต้องมาเขียนเยินยอหลอกลวงกันให้เสียเวลาอีกต่อไป

และหลังจากจุดธูปขอขมาตามธรรมเนียมไทยกันแล้ว ผู้เขียนก็จะขอเข้าเรื่องเสียที เมื่อได้เห็นชื่อรายการคอนเสิร์ตในครั้งนี้ที่แปลเป็นไทยว่า "สีสัน

แห่งเอเชีย" และได้อ่านสูจิบัตรคำบรรยายเพลงในรายการแล้ว ก็อดไม่ได้ที่จะคาดหวังมาตรฐานงานครั้งนี้เอาไว้อย่างสูงว่า เราคงจะได้ฟังดนตรีที่ผสมผสานภูมิปัญญาตะวันตกกับตะวันออกเข้าด้วยกันได้อย่างลงตัว งดงาม และเกิดสิ่งใหม่ๆ ขึ้นมาในวงการนี้ ที่มี "สีสัน" ตามชื่อรายการ แต่แล้วหลังการแสดงจบลงทั้งรายการ ก็ต้องยอมรับว่าผิดหวังมากทีเดียว มิได้ผิดหวังกับฝีมือการบรรเลงของวง BSO เลยแม้แต่น้อย เพราะปัญหาใหญ่ของคืนวันนั้น ***ไม่ใช่***เป็นเรื่องของคุณภาพการบรรเลง

ปัญหาที่นำติดิงกันให้เห็นกันชัดๆ ก็คือ เรื่องคุณภาพของตัวคีตนิพนธ์ที่ใช้บรรเลง ซึ่งแฟนๆ เพลงของวง BSO ในแนว BSO Goes Pop หรือ BSO Goes Hollywood อาจจะไม่รู้สึกผิดหวังใดๆ กับตัวบทเพลง เพราะโดยภาพรวมของบทเพลงในงานนี้ เป็นการนำเอาแนวทางดนตรีประกอบภาพยนตร์ฮอลลีวู้ดมาเป็นตัวตั้งหลัก และก็ใช้แนวดนตรีนี้ไปกลบ "Colors of Asia" อย่างน่าเสียดาย ผู้เขียนไม่สามารถมองเห็นถึงการใช้ภูมิปัญญาดนตรีตะวันออกในด้านเนื้อหาดนตรีได้เลย เพียงการนำเอาเครื่องดนตรีตะวันออกเข้ามาผสมวงในบทเพลง มิได้หมายความว่า นั่นคือความสำเร็จในการผสมผสานดนตรีของโลกทั้ง 2 ซีกเข้าด้วยกัน เพราะมันยังคงเป็นเพียงรูปแบบที่มิใช่เนื้อหาอยู่ดี

แม้ว่าคอนเสิร์ตรายการนี้จะอยู่ในชุด Nescafè Perfect Harmony ที่มิได้เน้นถึงดนตรีคลาสสิกเต็มรูปแบบ แต่จากชื่อรายการและคำบรรยายเพลงในสูจิบัตรนั้นก็ชวนให้คาดหวังถึงผลงานดนตรีที่บรรจงสร้างสรรค์มากกว่านี้ ความผิดหวังยังไม่เด่นชัดนักในการแสดงครึ่งแรก บทเพลงจีนอย่าง "เหมยฮัว" นั้น ลดความหวานเลี่ยนลงไปได้บ้างด้วยการเรียบเรียงเสียงประสานที่เน้นเสียงประสานมากกว่าทำนอง บทเพลง "เย้าซู" ของจีนที่บรรเลงได้ไม่หวานเกินเหตุเช่นเดียวกัน บทเพลง "The Sea in Springtime" และ "Medley of Japanese Children's Songs" ของญี่ปุ่นนั้นจัดได้ว่าพอจะเป็นจุดที่นำมาชมเชยกันได้ในครั้งนี้ ซึ่งยังพอจะแสดงลักษณะของ symphonic picture ที่ชวนให้นึกถึงบรรยากาศของญี่ปุ่นด้วยการผสมผสานดนตรีในด้าน "เนื้อหา" ที่มิใช่ "รูปแบบ"

ซึ่งเป็นจุดที่ยังพอจะแสดงถึงการเกิดสิ่งใหม่ด้วยการผสมผสานด้านเนื้อหาอยู่บ้าง

ความผิดหวังเริ่มประจักษ์ชัดขึ้นกับบทเพลง "อารีรัง" (Arirang) ของเกาหลีที่อ่อนมากในด้านการเรียบเรียงดนตรี ใช้จังหวะควิกวอลซ์ที่ดูง่ายเกินไป ซึ่งไม่จำเป็นต้องใช้ผู้อำนวยเพลงก็ได้ บทเพลงสุดท้ายของครึ่งแรกยิ่งน่าผิดหวังมากขึ้นไปอีก นั่นคือบทเพลง "Epic" ของชาร์แดด โรฮานี ผู้อำนวยเพลงในคอนเสิร์ตครั้งนี้ ซึ่งเขาประพันธ์ขึ้นมาใหม่ และครั้งนี้เป็นการนำออกบรรเลงรอบปฐมทัศน์ (World Première) อีกด้วย คงจะไม่น่าผิดหวังนัก หากท่านจะไม่ใช้ชื่อเพลง "Epic" อันหรูหรา และไม่เขียนคำบรรยายเพลงจนราวกับว่ามันเป็นผลงานที่ยิ่งใหญ่ เพราะกล่าวอ้างว่าได้แรงบันดาลใจมาจากโบราณสถานอันยิ่งใหญ่ 2 แห่งในประเทศอิหร่าน ถ้าเป็นเช่นนั้น เนื้อหาดนตรีควรจะมีลักษณะเป็นซิมโฟนิคมากกว่านี้ แต่ผลงานชิ้นนี้กลายเป็นดนตรีที่ "ฟังสบายจนเกินไป" ท่อนแรกมีลักษณะเป็นเพียงดนตรีประกอบภาพยนตร์ธรรมดาๆ ที่ไม่มีความเป็นพิเศษอันใด ยิ่งได้ฟังท่อนสองคือ "Isfahan" ที่กล่าวว่าเป็นเมืองสำคัญซึ่งได้ฉายาว่า "สำคัญราวกับโลกครึ่งใบ" นั้น ตัวดนตรีเมื่อได้ฟังแล้วผู้เขียนอยากจะนั่งอยู่บ้านจิบกาแฟกินขนมไปด้วย เพราะว่าตัวเนื้อหาดนตรีเป็นเพียง salon music ที่ใช้บรรเลงกันตามค็อฟฟีช็อพในโรงแรมที่เขานั่งคุยเรื่องสัพเพเหระ และมีเสียงดนตรีคลอเพียงเพื่อสร้างบรรยากาศเท่านั้น แนวการบรรเลงเปียโนในท่อนสองนี้อยู่ในระดับดนตรีป๊อบของ Richard Clayderman คงมีตอนจบเพียงเล็กน้อยที่ใช้การสร้างความตื่นเต้นด้วยเทคนิค unison (การให้วงดนตรีบรรเลงแนวทำนองเสียงเดียวกันทั้งหมด) ทั้งวง และแนวเปียโนที่อาจจะหยิบยืมมาจากเปียโนคอนแชร์โตของไชคอฟสกี ซึ่งสร้างความกระหึ่มขึ้นมาเล็กน้อยในตอนจบ

ผู้เขียนจะไม่ผิดหวังเลยหากชาร์แดด โรฮานี จะใช้ชื่อเพลงเป็นอย่างอื่นและไม่อ้างแรงบันดาลใจในการประพันธ์ที่ "ยิ่งใหญ่" และ "ศักดิ์สิทธิ์" ปานนั้น ผู้เขียนจำต้องตำหนิชาร์แดด โรฮานี ผู้นี้ด้วยเรื่องงานจริงๆ แม้ว่าศิลปินผู้นี้เป็นผู้มีอัธยาศัยไมตรีน่ารักมาก อีกทั้งยังมีใจรักและผูกพันกับเมืองไทยและวง

BSO ของเราอย่างแท้จริง

บทเพลงในการแสดงครึ่งหลังยิ่งฟ้องตัวเองได้ชัดขึ้นในเรื่องของเนื้อหาดนตรีที่ไม่เข้มข้นเท่ากับชื่อเพลง และคำบรรยายเพลงในสูจิบัตร บทเพลง "Philippine Scenes" ที่ควรจะเป็นงานในลักษณะ symphonic picture ที่บรรยายถึงสภาพภูมิประเทศของฟิลิปปินส์ แต่ตัวบทเพลงกลับกลายเป็นดนตรีที่ปราศจากเนื้อหา ปราศจากพลังทางดนตรีใดๆ มีเพียงมุขสร้างเสียงฮาเล็กๆ น้อยๆ ด้วยการให้นักดนตรีร้องในขณะเล่นดนตรีไปด้วย บทเพลง Nyi Ronggeng ของอินโดนีเซียที่บรรยายอย่างดิบดีว่ามีเนื้อหาเกี่ยวกับหญิงนักเต้นร็องเง็งที่ต้องทนทุกข์ทรมาน เป็นผลงานที่พยายามเข้าถึงแก่นแท้ของศิลปะพื้นบ้าน และเป็นงานที่วิพากษ์สภาพสังคมอีกด้วย แต่พอถึงตัวบทเพลงเข้าจริงๆ นั้น การใช้เครื่องดนตรีประกอบจังหวะพื้นบ้านที่นำขึ้นมาก่อน กับตัวดนตรีที่ตามเข้ามานั้นไม่ได้เข้ากันเลย ตัวบทเพลงมีลักษณะคล้ายดนตรีประกอบภาพยนตร์การ์ตูนมิคกี้เมาส์มากกว่า ระดับของเนื้อหาดนตรีเป็นเพียงดนตรีประกอบภาพยนตร์ฮอลลีวู้ดที่มิได้ลึกซึ้งหรือมีแก่นสารตามคำบรรยายเพลง

บทเพลง "ลาวแพน" ที่เรียบเรียงโดยชาร์แดด โรฮานี ที่กำหนดให้ระนาดเอกบรรเลงเดี่ยวร่วมกับวงออร์เคสตรา เป็นผลงานที่ดูเหมือนว่า แทบจะไม่ต้องออกแรงทางความคิดกันให้มากนัก ระนาดเอกบรรเลงแนวทำนองที่แสนจะธรรมดาๆ มิได้แสดงถึงศักยภาพอันสูงส่งของเครื่องดนตรีไทยชนิดนี้ที่เทียบเทคนิคได้ระดับ virtuoso ของทางตะวันตกได้อย่างไม่ต้องสงสัย หากผู้เขียนไม่ใช่คนไทยที่เคยฟังระนาดเอกมาบ้างแล้ว ก็คงจะต้องนึกว่าระนาดเอกก็คงเป็นเพียงระนาดธรรมดาที่มิได้มีความพิเศษเฉพาะตัวใดๆ เลย

ความหนักใจของผู้เขียนมาถึงที่สุดก็ตอนที่จะต้องวิพากษ์วิจารณ์ดนตรีที่ประพันธ์โดยคีตกวีระดับแนวหน้าชาวไทย 2 ท่าน ที่จำเป็นต้องวิจารณ์กันอย่างตรงไปตรงมา บทเพลง "อวตาร" ของคุณสมเถา สุจริตกุล ซึ่งบรรยายว่าได้แรงบันดาลใจมาจากความเชื่อทางศาสนาฮินดูของอินเดียเกี่ยวกับพระนารายณ์อวตารและวันโลกาวินาศ ซึ่งดูแล้วน่าจะมีทั้งความศักดิ์สิทธิ์และยิ่งใหญ่

เหลือประมาณ เริ่มต้นการบรรเลงอย่างน่าตื่นเต้น มีการใช้พิณและกลองจากอินเดียเข้ามาร่วมในการบรรเลงด้วย แต่แล้วดนตรีก็เปลี่ยนเข้าบรรยากาศเพลงประกอบภาพยนตร์ฮอลลีวู้ดเข้าอีกจนได้ การเปลี่ยนแนวคิดต่างๆ ของดนตรีขาดส่วนต่อเนื่อง การผสมพิณอินเดีย กลอง และฉิ่งยังขาดความสมเหตุสมผล ไม่มีการผสมผสาน การนำมาบรรเลงในวงเดียวกันมิได้หมายความว่า นั่นเกิดการผสานภูมิปัญญาขึ้นมาแล้ว การผสมผสานดนตรีอินเดียเข้ากับบทเพลงควรลึกซึ้งและสมเหตุสมผลกว่านี้ บทเพลงนี้หากเปรียบเป็นงานประติมากรรมก็คล้ายกับการนำประติมากรรมอินเดียมาทากาวติดกับประติมากรรมตะวันตกเท่านั้นเอง มิได้เกิดการหลอมรวมทางความคิดแต่อย่างใด

บทเพลงสุดท้ายของรายการคือ "The Light of Asia" ผลงานของอาจารย์ดนู ฮันตระกูล ซึ่งผู้เขียนนิยมชมชอบมาตลอด ขึ้นมาด้วยเสียงซอด้วง ซึ่งแม้จะผ่านไมโครโฟน แต่ก็ไพเราะจับใจ และก็ยังพอให้อภัยได้กับการต้องใช้ไมโครโฟน เสียงนักร้องเด็กที่ใช้ไมโครโฟนเข้าช่วยก็ยังพอรับได้ (แม้ว่าความคาดหวังจริงๆ แล้วไม่ต้องการให้ใช้ไมโครโฟนเลยกับการแสดงคอนเสิร์ตแบบนี้) และแล้วเมื่อการบรรเลงผ่านไปได้อีกชั่วครู่เดียวก็มีการใช้กลองชุดตีในจังหวะ "โป๊ะฉึกฉึกๆ" เข้ามา ที่ผู้เขียนต้องกล่าวจากความรู้สึกว่า "ขึ้นต้นเป็นลำไม้ไผ่ พอเหลาลงไป..." ซึ่งผู้เขียนอดรู้สึกไม่ได้ว่า อาจารย์ดนู คงไม่มีเวลาพอที่จะขัดเกลาบทเพลงให้สมเกียรติสมภาคภูมิกว่านี้

คงจะไม่ต้องมาวิพากษ์วิจารณ์อะไรกันมากแบบนี้ ถ้าคอนเสิร์ตครั้งนี้มิได้ตั้งแนวคิดอย่างหรูหราว่า Colors of Asia อีกทั้งคำบรรยายเพลงในสูจิบัตรก็จงใจให้มีความลึกซึ้ง แต่ก็ดูจะเป็นความลึกซึ้งทางวาทศิลป์มากกว่าเนื้อหาในตัวดนตรี แนวคิด Colors of Asia นี้ควรเป็นการสร้างสรรค์งานในระดับที่ต้องทุ่มเทกำลังกายกำลังใจให้อย่างเต็มที่ ต้องคิดวางแผนเตรียมงานล่วงหน้านานๆ ในการผสานแนวคิดทางวัฒนธรรมของอารยชนในสองซีกโลก การนำเอาเครื่องดนตรีพื้นบ้านมาประกอบเพียงบางช่วงนั้นเป็นเพียงการนำเอาเศษเสี้ยวชุลีเล็กๆ น้อยๆ ของดนตรีเอเชียมารับใช้ดนตรีแนวฮอลลีวู้ดระดับปลายแถว

อย่าลืมว่าอารยธรรมและแนวคิดของชาวตะวันออกนั้นไปไกลถึงโลกุตระทีเดียว และอารยธรรมทางดนตรีของชาวตะวันออกก็สามารถสนองแนวคิดและปรัชญาของชาวตะวันออกได้เช่นกัน **คอนเสิร์ต Colors of Asia ครั้งนี้ประเมินภูมิปัญญาชาวเอเชียต่ำเกินไป**

ที่มา : บวรพงศ์ ศุภโสภณ. "Colors of Asia หรือ Colors of Hollywood เมื่อภูมิปัญญาตะวันออกถูกประเมินต่ำเกินไป," **เนชั่นสุดสัปดาห์**. ปีที่ 8 ฉบับที่ 374 (5 สิงหาคม 2542) หน้า 41.

บทเพลงบรรเลงคู่ของโมสาร์ท
จากฟรังเคิล & อินทุอร
ถึง Poppen & Kufferath

ดุสิต จรูญพงษ์ศักดิ์

กิจกรรมดนตรีคลาสสิกบ้านเราเมื่อปี 2539 ซึ่งเป็นปี "กาญจนาภิเษก" ในมหามงคลวโรกาสฉลองสิริราชสมบัติครบ 50 ปี มากมายจนอาจถือเป็นปีทองของการชมคอนเสิร์ตดนตรีคลาสสิก บรรเลงโดยนักดนตรีและวงดนตรีจากต่างประเทศ

มาปี 2542 อันเป็นปีมหามงคลเฉลิมพระชนมพรรษาครบ 6 รอบ ในพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว แม้ผลกระทบทางเศรษฐกิจอาจทำให้กิจกรรมดนตรีต่างๆ ซบเซาลงไป แต่คอนเสิร์ตดีๆ ในส่วนของนักดนตรีและวงดนตรีจากต่างประเทศยังมีให้ชมมากกว่าเมื่อสองปีที่ผ่านมา

เริ่มด้วยเมื่อวันจันทร์ที่ 30 สิงหาคม เพเตอร์ ฟรังเคิล (Peter Frankl) นักเปียโนวัย 63 ปี เกิดในประเทศฮังการี ปัจจุบันถือสัญชาติอังกฤษสอนเปียโนอยู่ที่มหาวิทยาลัยเยล ในประเทศสหรัฐอเมริกา บินมาเมืองไทยเพื่อเดี่ยวเปียโนร่วมกับวงบางกอก ซิมโฟนี ออร์เคสตรา และ อินทุอร ศรีกรานนท์ หนึ่งในลูกศิษย์เปียโนของเขาภายใต้การอำนวยเพลงของ เพเตอร์ ซาบา (Peter Csaba) วาทยกรเชื้อสายฮังกาเรียน ณ ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย

แฟนเพลงเปียโนคลาสสิกย่อมรู้จักชื่อเสียงและฝีมือการเล่นเปียโนของฟรังเคิลเป็นอย่างดี นอกเหนือจากเกียรติประวัติการแข่งขันเปียโนถึง 3 แห่ง ปี ค.ศ. 1957 ชนะที่หนึ่งการแข่งขัน Long-Thibaud Competition ในกรุงปารีส ที่หนึ่งการแข่งขันในเมืองมิวนิคปีเดียวกัน และอีกสองปีต่อมา ชนะการแข่งขันที่เมืองริโอเด จาเนโร แล้ว

ฟรังเคิล ยังแสดงดนตรีทั้งการเดียวเปียโน และการบรรเลงเชมเบอร์มิวสิคในแบบทริโอ ร่วมกับวง "Frank - Pauk - Kirshbaum Trio" มี Gyorgy Pauk เล่นไวโอลิน Ralph Kirshbaum เล่นเชลโล เป็นที่รู้จักกันกว้างขวางและมีผลงานแผ่นเสียงและแผ่นซีดีบันทึกการบรรเลงครบชุด บทเพลงเปียโนของชูมานน์และเดอบูซซี

บทเพลงที่เขาเลือกเล่นในเมืองไทย คือ "เปียโนคอนแชร์โต หมายเลข 5" หรือที่รู้จักในชื่อ "Emperor Concerto" ผลงานเพลงยิ่งใหญ่อีกบทหนึ่งของลุดวิก ฟาน เบโธเฟน

ฟังและดูคอนเสิร์ตนี้แล้วต้องจัดให้เป็นหนึ่งในชุดยอดคอนเสิร์ตคลาสสิก (ในส่วนของผู้เล่นเดี่ยว) สำหรับปีนี้ เพราะปีเตอร์ แฟรงเคิล สามารถแสดงศักยภาพของเสียงเปียโนออกมาให้ผู้ฟังคอนเสิร์ตในค่ำคืนนั้นประจักษ์ได้เป็นอย่างดี ด้วยความสามารถทั้งเทคนิคการเล่นเปียโน และการตีความเพลงที่สะกดให้ผู้เขียนต้องตกอยู่ในภวังค์เสียงเปียโนตั้งแต่ต้นจนจบเพลง แม้จะต้องใช้ความอดทนภายในต่อสู้กับบรรดา "ไฮซ้อ" ซึ่งนั่งอยู่แถวหลังผู้เขียนมากอยู่ ไฮซ้อเหล่านั้นนอกจากจะมาสายแล้ว ยังนั่งพูดคุยกันตลอดเวลา จนผู้เขียนทนไม่ได้ต้องสติแตกส่งเสียงเอ็ดไป ความสงบในการฟังเพลงจึงกลับมาอีกครั้งหนึ่ง

ฟรังเคิลพิสูจน์ให้เห็นว่าถ้าฝึกฝนเทคนิคการเล่นเปียโนมาดีแล้ว การที่จะถ่ายทอดและตีความเพลงออกมาตามความต้องการของผู้ประพันธ์เพลงผสมผสานกับความเป็นตัวของตัวเองของผู้เล่นเปียโนภายใต้ขอบเขตทางดนตรีก็ทำได้ง่ายดายมาก

ผู้ชมการแสดงในค่ำคืนนั้น จะเห็นฟรังเคิลเล่นเปียโนโดยไม่ต้องใช้

ความพยายามอะไรมากมาย บรรเลงอย่างเป็นธรรมชาติ การแสดงออกทางสีหน้าของฟรังเคิล สอดรับกับเสียงเปียโนที่เล่นออกมา ดูเขามีความสุขดูดดื่มจมลึกไปกับเสียงเพลงอย่างแท้จริง

ฟรังเคิลควบคุม สร้างประโยชน์เพลงออกมาได้อย่างสละสลวย ได้สไตล์เพลง โดยเฉพาะอย่างยิ่งเขาสามารถเปลี่ยน "โทนคัลเลอร์" ของเปียโนได้ดั่งใจนึก น้ำเสียงเปียโนออกมาได้น้ำหนักน่าฟัง เฉพาะอย่างยิ่งในช่วงเสียงสูง ๆ ของเปียโน เสียงลอยเด่นออกมาสะกดคนฟังให้นั่งนิ่งตั้งใจฟังได้ทั้งหอประชุม

ในช่วงการไล่เสียงเปียโน นอกจากความคมชัดทุกตัวโน้ตแล้ว ยังแฝงความมีชีวิตชีวา หลากสีสันในทุกประโยคเพลง หลายๆ ครั้งอารมณ์ความรู้สึกทางดนตรีทำให้ฟรังเคิลต้องเร่งจังหวะความเร็วของเพลงในหลายตอนของเพลง

คล้ายๆ กับเขาอยากสนุกกับการหยอกล้อกับวง แต่ด้วยขีดจำกัดของวง ทำให้บางช่วงของการบรรเลงไม่อาจนำพาวงออร์เคสตราที่เล่นคลออยู่เข้าร่วมกับความต้องการของผู้เล่นเดียวเปียโนได้เต็มที่นัก

กลุ่มเครื่องเล่นสายของวงบีเอสโอที่บรรเลงในคอนเสิร์ตนี้ ประกอบนักดนตรีส่วนหนึ่งที่ไปเรียนในต่างประเทศกลับมาช่วยเสริมทีมหลายคน ในขณะที่กลุ่มเครื่องเป่าผู้เล่นบางคนที่เคยเล่นอยู่ประจำก็หายหน้าไป

สำหรับกลุ่มเครื่องเป่าทั้งวูดวินด์และบราสส์ ซุ่มเสียงการบรรเลงในคอนเสิร์ตนี้ค่อนข้างเล่นเพี้ยนอยู่หลายคน อาจเป็นเพราะเปลี่ยนผู้เล่นนำกลุ่มวูดวินส์ในแนวเบส คือ "บาสซูน" ซึ่งมักเล่นตัวโน้ตหลัก (root) ของเสียงประสานความคุ้นเคยของผู้เล่นกลุ่มเครื่องเป่าอื่นๆ ภายในวง อาจปรับหูปรับตัวได้ไม่ทัน ทำให้การเชื่อมต่อน้ำหนักเสียง ความหนักเบา และความแม่นยำของเสียงรวนเรไป

ไฮไลท์ในการแสดงอีกเพลง คือ การบรรเลงเดี่ยวเปียโน 2 หลังประชันกัน โดยมีวงออร์เคสตราร่วมเล่นด้วย บทเพลงคอนแชร์โตสำหรับเปียโน 2 หลัง ในบันไดเสียงดีแฟลต เมเจอร์ ผลงานเพลงของวอลฟกัง อมาเดอุส โมสาร์ท เพลง

ในแบบบรรเลงคู่ด้วยเปียโน ซึ่งนิยมนำมาบรรเลงบ่อยครั้งในคอนเสิร์ตเพลงคลาสสิกที่ต้องการเล่นประชันกันโดยนักเปียโน 2 คน

การแสดงประชันเปียโน 2 หลังในครั้งนี้ อินทุอร แสดงร่วมกับอาจารย์ของเธอ เพเตอร์ ฟรังเคิล สะท้อนความเป็นศิษย์ - อาจารย์ที่สร้างสำเนียงสีสันดนตรีออกมาในแบบพิมพ์เดียวกัน

เสียงเปียโนในประโยคเพลงแบบ "คำถาม" ที่เล่นโดยฟรังเคิล และประโยค "คำตอบ" ที่ อินทุอรเล่นตอบกลับมา ประกอบด้วยสีสันเสียงเปียโนและการตีความ สร้างประโยคเพลงในแบบเดียวกัน ฟังแล้วเหมือนเล่นเปียโนโดยนักเปียโนเพียงคนเดียว

สำเนียงดนตรีในสไตล์โมสาร์ท ในส่วนของความสนุกสนาน มีพลังชีวิตชีวา ยังแสดงออกมาทางท่าทาง และสีหน้าของผู้เล่นเดี่ยวทั้งสองคนที่มองดูเป็นธรรมชาติ ไม่เคร่งเครียดกับการเล่นมีส่วนเป็นอย่างมากในการทำให้ผู้ฟังคอนเสิร์ตรู้สึกผ่อนคลาย ดื่มด่ำไปกับดนตรีของโมสาร์ทได้เต็มอารมณ์เพลง

ห่างจากคอนเสิร์ต "ฟรังเคิลและอินทุอร" ไปเพียงสัปดาห์เดียว วง "มิวนิค เชมเบอร์ ออร์เคสตรา" ภายใต้การอำนวยเพลงและเดี่ยวไวโอลินโดย "Christoph Poppen" ก็ได้เปิดการแสดงในบ้านเราที่ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย

เป็นคอนเสิร์ตที่ไม่มีเสียงเครื่องมือสื่อสาร เสียงพูดคุยในระหว่างการแสดงและการปรบมือผิดที่สร้างความหงุดหงิดรำคาญใจให้กับผู้ฟัง แต่เวลาการแสดงในวันอาทิตย์ (ที่ 5 กันยายน) ค่อนข้างไม่ปกติ (บรรเลงเวลา 19.30 น.) และสูจิบัตรการแสดงที่ควรจะจัดทำได้พิถีพิถันและน่าสนใจมากกว่านี้

ความโดดเด่นของคอนเสิร์ตนี้น่าจะอยู่ที่การบรรเลงเครื่องดนตรีสองชิ้น คือ ไวโอลิน และ วิโอลาประชันกัน ร่วมกับเสียงวงออร์เคสตรา บทเพลง "Sinfonia Concertante for Violin, Viola and Orchestra" ในบันไดเสียง อีแฟลต เมเจอร์ ผลงานเพลงของวอลฟกัง อมาเดอุส โมสาร์ท เพลงบรรเลงคู่ยอดฮิตในอดีตอีกเพลงหนึ่งของโมสาร์ท

เพลงนี้เดี่ยวไวโอลินโดย **"คริสทอฟ ป็อปเพ็น"** วาทยกรของวง และเดี่ยววิโอลา โดยผู้เล่นสาว **"Elisabeth Kuferath"** จากประเทศสหพันธ์สาธารณรัฐเยอรมัน

ซุ่มเสียงของไวโอลินและวิโอลา รวมถึงการบรรเลงของนักดนตรี วงมิวนิค เชมเบอร์ ออร์เคสตรา ยังไม่สามารถปลุกสไตล์เพลงในแบบของโมสาร์ทให้ชื่นชอบสมความตั้งใจไว้ก่อนฟังของผู้เขียน ที่คิดว่า วงเชมเบอร์ ออร์เคสตรา และนักดนตรีจากประเทศทางยุโรป น่าจะเล่นเพลงของโมสาร์ทได้ถึง "กึ๋น" มากกว่านี้

ความสามารถของนักเล่นเครื่องสายในวงมิวนิค เชมเบอร์ ออร์เคสตรา แม้จะยังไม่ "เจ๋ง" ถึงระดับอย่างที่นึก แต่ฟังเสียงดนตรีและพิจารณาพื้นฐานการเล่น ความเป็นเอกภาพของเสียงและความคล้ายคลึงกันของเทคนิคการเล่นเป็นจุดแข็งที่นักดนตรีทุกคนในวงมีอยู่ครบถ้วน

ฉะนั้น ซุ่มเสียงการบรรเลงที่ออกมาน่าจะอยู่กับความต้องการและการตีความเพลงของผู้อำนวยเพลง และผู้เล่นเดี่ยวที่มีอิทธิพลสำคัญในการสร้างให้เสียงโดยรวมๆ และสไตล์การบรรเลงทั้งวงออกมาแบบนี้

ความน่าสนใจของการบรรเลงโดย วงมิวนิค เชมเบอร์ ออร์เคสตรากลับตกไปอยู่กับการเล่นเพลงสมัยใหม่ ซิมโฟนี หมายเลข 4 ของ "Karl Amadeus Hartmann" นักแต่งเพลงชาวเมืองมิวนิค เพราะโทนเสียงออกมาเข้มข้น หลายไดนามิค ได้อารมณ์ร่วมสำเนียงเสียงดนตรีศตวรรษที่ 20 อย่างแท้จริง

บทเพลง "บรร่เลงคู่" ของโมสาร์ทที่มีโอกาสฟังในช่วงเวลาห่างกันไม่ถึงอาทิตย์ น่าจะเป็นนิมิตหมายอันดี ที่จะมีคอนเสิร์ตดนตรีคลาสสิกดีๆ ให้ฟังกันอีกในปีนี้

ที่มา : ดุสิต จรูญพงษ์ศักดิ์. "บทเพลงบรรเลงคู่ของโมสาร์ท จากฟรังเคิล & อินทุอร ถึง Poppen & Kufferath," **กรุงเทพธุรกิจ**. (16 กันยายน 2542) หน้า 12.

ศิลปะส่องทางให้แก่กัน
ใน "แฟนตาเซีย 2000"

ดุสิต จรูญพงษ์ศักดิ์

ความสัมพันธ์ระหว่างดนตรีคลาสสิกกับความคิดของผู้ฟังในการนึกเป็นภาพเรื่องราวต่างๆ ในใจยามเมื่อฟังเพลง เป็นเรื่องที่อยู่คู่กันมาโดยตลอด บางครั้งหลายคนคิดว่า ฟังเพลงคลาสสิกแล้วต้องนึกเป็นภาพ นึกเป็นเรื่องเป็นราวให้ได้ จึงจะเรียกได้ว่าฟังเพลงคลาสสิกรู้เรื่อง

นอกเหนือจากดนตรีในแบบ "โปรแกรม มิวสิค" (Program Music) ซึ่งเป็นดนตรีบรรเลงที่ผู้ประพันธ์เพลงต้องการบอกเล่าเรื่องราวต่างๆ ผ่านเสียงเพลง อาทิ ซิมโฟนีหมายเลข 6 หรือ "ซิมโฟนีแห่งท้องทุ่ง" ของเบโธเฟน, เพลง Pacific 231 ของ Arthur Honegger, เพลง Vitava (หรือ Moldau) ของ Bedrich Smetana แล้ว การฟังเพลงคลาสสิกนั้นไม่จำเป็นต้องนึกให้เป็นเรื่องราวอะไรทั้งสิ้น หรือถ้าเสียงดนตรีจะกระตุ้นให้เกิดจินตนาการต่างๆ ผู้ฟังก็มี "อิสระ" ในการนึกฝันถึงอะไรก็ได้ ไม่ได้มีมาตรฐานอะไรมาเป็นเครื่องชี้วัดว่า ฟังเพลงคลาสสิกรู้เรื่อง หรือไม่รู้เรื่อง เพียงเพราะสามารถนึกเป็นภาพเป็นเรื่องราวต่างๆ ได้

ภาพยนตร์ของ วอลท์ ดิสนีย์ เรื่อง "Fantasia" เป็นภาพยนตร์การ์ตูน

ประกอบดนตรี หรือดนตรีประกอบการ์ตูน คือทั้งภาพและเสียงมีส่วนสำคัญด้วยกันทั้งคู่ ที่ทำให้เกิดความสมบูรณ์ลงตัวขึ้นในภาพยนตร์เรื่องนี้ "แฟนตาเซีย" จึงน่าจะเป็นตัวอย่างหนึ่งของจินตนาการอันไร้ขอบเขตของผู้ฟังเพลง ที่ถูกถ่ายทอดออกมาเป็นภาพโลดแล่นอยู่บนแผ่นฟิล์ม

"แฟนตาเซีย" เป็นการผสมผสานอนิเมชั่น (การวาดภาพทีละเฟรมแล้วเอากล้องมาถ่ายเฟรมเหล่านั้นเข้าด้วยกัน ซึ่งยุคนี้อาจใช้คอมพิวเตอร์ทำงานเหล่านี้แทน) เข้ากับดนตรีคลาสสิก เปิดฉายรอบปฐมทัศน์เมื่อวันที่ 13 พฤศจิกายน 1940 ที่โรงภาพยนตร์ "บรอดเวย์ เธียเตอร์" ในนครนิวยอร์ค เป็นภาพยนตร์การ์ตูนที่ผู้สร้างสรรค์ต้องการสร้าง "ภาพ" ประกอบเสียงดนตรีคลาสสิก เพลงคลาสสิกที่นำเสนอใน "แฟนตาเซีย" (ภาคปี ค.ศ.1940) มีหลากหลาย อาทิ Toccata and Fugue ของบาค, The Nutcracker Suite ของไชคอฟสกี้, The Rite of Spring ของสตราวินสกี้

ความสำเร็จของ "แฟนตาเซีย" ยืนยงมากว่าครึ่งศตวรรษ อีกทั้งมีการนำมาปัดฝุ่นให้แลดูใหม่ และฟังซุ่มเสียงสดใสขึ้นกว่าเดิม ด้วยการใช้เทคโนโลยีใหม่ๆ ทั้งทางด้านภาพและเสียงเข้ามาช่วย นอกเหนือจากเป็นภาพยนตร์การ์ตูนสำหรับเด็กแล้ว "แฟนตาเซีย" ยังเป็นสื่อด้านภาพยนตร์เพื่อการศึกษาเอื้อให้ผู้ชมรู้จักและสร้างความเข้าใจดนตรีคลาสสิกไปพร้อมๆ กันด้วย

มาในปี 2000 วอลท์ ดีสนีย์ สร้าง "แฟนตาเซีย" เวอร์ชั่นใหม่ขึ้นมาด้วยสีสัน บรรยากาศของภาพที่เปลี่ยนแปลงไปตามยุคสมัย โดยที่ดนตรีคลาสสิกยังเป็นสื่อในการกระตุ้นให้ผู้สร้างสรรค์สร้างภาพเคลื่อนไหวใหม่ๆ ขึ้นมาเช่นเดิม

"แฟนตาเซีย 2000" เริ่มด้วยบทเพลงซิมโฟนี หมายเลข 5 ของลุดวิก ฟาน เบโธเฟน ผสมผสานกับภาพวาดลายเส้น เขียนด้วยดินสอสี เป็นรูปทรงลักษณะต่างๆ ในแบบ "Abstract Expressionism" ศิลปะซึ่งเฟื่องฟูในช่วงทศวรรษ 1940 และ 1950 ผู้สร้างสรรค์ต้องการแสดงถึงการต่อสู้ระหว่างความดีกับความชั่วด้วยลักษณะภาพที่เป็นนามธรรม โดยการใช้รูปทรงและแบบ

เฉพาะตัวที่มาพร้อมกับความแตกต่างทางด้านสีสันของภาพเหล่านั้น

ภาพที่แสดงออกถึงด้านความดีกอปรด้วยรูปทรงหลากสีที่เคลื่อนไหวคล้ายผีเสื้อและเคลื่อนไหวเข้าหาแสงสว่าง ด้านความชั่วจะเคลื่อนไหวคล้ายค้างคาว มีสีที่หม่นมืด สีสันดนตรีของเบโธเฟนสำแดงออกผ่านเทคนิคการประสมวง / การใช้เสียงประสาน การใช้ความดัง - ความเบา การเน้นย้ำเสียง สร้างความหลากหลายทางเสียงแตกต่างกันไป เป็นสองด้านของเทคนิคทางศิลปะทั้งด้าน "ภาพ" และ "เสียง" ที่สื่อความรู้สึกและอารมณ์ออกมาได้ในลักษณะใกล้เคียงกัน

"Pines of Rome" ผลงานเพลงของ Ottorino Respighi คีตกวีชาวอิตาเลียน เพลงที่สองของ "แฟนตาเซีย 2000" จินตนาการทางภาพของผู้สร้างไม่มีอะไรที่เกี่ยวกับทั้ง "ต้นสน" หรือ "กรุงโรม" ตามชื่อเพลง แต่กลับกลายเป็นฝูงปลาวาฬทั้งตัวใหญ่ตัวน้อยแหวกว่ายอยู่ใต้ท้องมหาสมุทรและบนท้องฟ้า เป็นภาพเคลื่อนไหวที่สร้างจากคอมพิวเตอร์ล้วนๆ บางช่วงบางตอนให้ความรู้สึกยามเพ่งพินิจเสมือนภาพวาดในสกุล Surrealism ในขณะที่ตัวบทเพลงเริ่มต้นอย่างสดใสและมีชีวิตชีวา ความแปรเปลี่ยนของอารมณ์เพลงที่มีอยู่ด้วยกัน 4 ท่อน ได้รับการถ่ายทอดออกมาทางภาพด้วยการเปลี่ยนแปลง ความเข้มของสีสันและการเคลื่อนไหวในระดับความเร็วต่างๆ ของภาพบนจอภาพยนตร์

"Rhapsody in Blue" ผลงานการประพันธ์ของ George Gershwin คีตกวีชาวอเมริกัน เป็นดนตรีคลาสสิกผสมผสานสำเนียงดนตรีแจ๊ส ผ่านการเดี่ยวเปียโนคลอด้วยเสียงวงออร์เคส่ตรา ผู้สร้างภาพยนตร์เรื่องนี้สะท้อนภาพชีวิตผู้คนในนครนิวยอร์ค ช่วงทศวรรษ 1930 ด้วยภาพการ์ตูนลายเส้น ที่เขียนขึ้นใหม่โดยทีมผู้สร้าง คงไว้ซึ่งลักษณะและบรรยายกาศเดิมที่วาดโดย Al Hirschfeld นักวาดการ์ตูน วัย 96 ปี ผู้สร้างชื่อเสียงจากการวาดการ์ตูนประกอบบทความต่างๆ ในคอลัมน์ Arts and Leisure ของหนังสือพิมพ์ "เดอะ นิวยอร์ค ไทมส์"

เมื่อมองภาพการ์ตูนที่เคลื่อนไหวไปอย่างมีชีวิตชีวา สอดคล้องเข้ากับดนตรีของเกิร์ชวิน และยุคสมัยในตอนนั้น ทำให้นึกถึงนักวาดการ์ตูนอย่าง "ประยูร จรรยาวงษ์" ของไทยเรา ถ้ามีการสร้างสรรค์งานภาพยนตร์แบบ

แฟนตาเซียออกมา ด้วยการ์ตูนสะท้อนบรรยากาศสังคมไทยของประยูร จรรยาวงษ์ คลอด้วยเสียงดนตรีไทย ถ้าทำออกมาดีๆ และมีรสนิยมก็คงจะน่าดูและน่าฟังไม่น้อยทีเดียว

"เปียโน คอนแชร์โต หมายเลข 2" ในบันไดเสียงเอฟ เมเจอร์ (เฉพาะท่อน Allegro) ผลงานหมายเลข 102 ของ Dmitri Shostakovich ได้รับการนำเสนอประกอบนิทาน "The Steadfast Tin Soldier" ของ ฮันส์ คริสเตียน อันเดอร์เซน (Hans Chistian Andersen) เรื่องราวของหุ่นทหารดีบุกขาพิการนักเต้นบัลเลต์สาว และตุ๊กตาตลกดิดสปริงที่จะพุ่งออกมาเมื่อเปิดกล่อง (Jack-in-the-box) ดนตรีสำเนียงน่าฟัง เข้ากันได้ดีและลงตัวยิ่งกับภาพบนจอ ผู้สร้างประสงค์ให้เป็นงานแบบ Expressionism ที่สะท้อนถึงอารมณ์ตอบโต้อันหลากลัน ที่มีต่อสรรพวัตถุต่างๆ ผ่านสัญลักษณ์ทางสีสันของภาพวาด

ใน "Carnival of the Animals" ท่อน Finale ของ Camille Saint-Saëns ความคิดสร้างสรรค์ภาพประกอบดนตรีบทนี้เริ่มด้วยคำถามที่ว่า "จะเกิดอะไรขึ้นถ้าคุณให้ลูกดิ่ง (Yo-Yo) กับนกฟลามิงโก้" เสียงดนตรีของแซงต์-ซองส์ส่องทางให้เกิดภาพวาดสีน้ำ สีสันฉูดฉาด สดใส ล้อเลียนการเคลื่อนไหวของนกฟลามิงโก้ 6 ตัว ซึ่งที่มีอยู่ตัวหนึ่งพยายามหาโอกาสเล่นลูกดิ่งอยู่ตลอดเวลา เป็นการ์ตูนที่ใช้เทคนิคอนิเมชั่นแบบเก่าที่ชินตาอยู่แล้ว

"The Sorcerer's Apprentice" บทเพลงของ Paul Dukas เป็นการนำเสียงดนตรีและการ์ตูนที่มี "มิกกี้ เมาส์" เป็นตัวเอกจาก "แฟนตาเซีย" ปี 1940 มาทำให้ดีขึ้นด้วยเทคโนโลยีใหม่ๆ ใส่ไว้ใน "แฟนตาเซีย" ภาคปี 2000 เป็นของเก่าเพียงตอนเดียวที่อยู่ในเวอร์ชั่นใหม่นี้ ภาพและเสียงที่ปรากฏทางสายตาและการรับฟัง ยังคงความน่าสนใจด้วยการเน้นการแปรเปลี่ยนของแสงเงา เพื่อให้ได้เกิดความรู้สึกต่างๆ ในภาพ ลักษณะเดียวกับที่ศิลปินชาวดัช (Rembrandt van Ryn และ Jan Vermeer) นิยมใช้ในภาพวาดของเขา

"Pomp and Circumstance Marches No. 1, 2, 3 and 4" ของ Sir Edward Elgar คีตกวีชาวอังกฤษได้รับการนำมาเรียบเรียงใหม่โดย P.D.Q.

Bach นักแต่งเพลงร่วมสมัย ที่นิยมการแต่งเพลงลักษณะล้อเลียนจนกลายเป็นเอกลักษณ์ประจำตัว แต่ในเพลงนี้เขาไม่ได้ทำเพลงให้แหวกไปจากเดิม เพียงแต่เรียบเรียงและเพิ่มเติมเสียงร้องโซปราโน ของ Kathleen Battle นักร้องสาวผิวดำชาวอเมริกันเข้าไปในตอนท้ายเพลง ภาพประกอบดนตรีเป็นเรื่องราวของเหล่าสรรพสัตว์ที่ขึ้นเรือใหญ่ของโนอาห์ก่อนจะเกิดน้ำท่วมโลกตามเรื่องราวในพระคัมภีร์ไบเบิล มี "โดนัล ด็ก" และ แฟนสาว "เดซี่ ด็ก" เป็นตัวเดินเรื่อง

"Firebird Suite" (1919 Version) ของ Igor Stravinsky เป็นเพลงปิดท้ายภาพยนตร์ ด้วยการสะท้อนถึงการก่อกำเนิดและการคืนชีพ ซึ่งเหมือนกับตอนจบของ "แฟนตาเซีย" ปี 1940 ที่จบลงด้วยบทเพลง Ave Maria เรื่องราวของตัว "Sprite" ที่หมายถึงฤดูใบไม้ผลิที่มีชีวิตขึ้นมาทุกปี เพื่อคืนชีวิตให้กับธรรมชาติ กวางเอลก์ที่อยู่อย่างสันโดษ และ "วิหคไฟ" ที่เผาผลาญทุกสิ่งที่ขวางหน้า ฉากสุดท้ายของเพลง ให้ความรู้สึกเหมือนภาพวาดแนวอิมเพรสชั่นนิสต์ที่เคลื่อนไหวไปมา

ชมภาพยนตร์เรื่องนี้แล้ว ต้องเห็นด้วยกับผู้สร้างภาพยนตร์ที่ให้ทัศนะไว้ว่า **"เราเล่าเรื่องราวต่าง ๆ ผ่านพลังทางดนตรี ...ดนตรีเป็นแรงดลใจให้กับศิลปินมาตลอด"**

ดนตรีในภาพยนตร์เรื่องนี้บรรเลงโดยวงชิคาโก ซิมโฟนี ออร์เคสตรา อำนวยเพลงโดย เจมส์ เลอไวน์ (James Levine) วาทยกรเจ้าเนื้อ ร่างเล็ก ผมฟูชาวอเมริกัน ซึ่งปัจจุบันเป็นผู้อำนวยการดนตรีและศิลปะของ Metropolitan Opera ในนครนิวยอร์ค ความโอ่อ่าตระการตา สะท้านหู ด้วยระบบภาพและเสียงในโรงภาพยนตร์จอสูงใหญ่ ทำให้เสียงดนตรีของวงชิคาโก ซิมโฟนี ออร์เคสตรา ค่อนข้างจะมีมิติของเสียงที่ฟังดูเกินจริง (โดยเฉพาะแนวเสียงต่ำๆ) เมื่อนำไปเทียบกับการบรรเลงสดด้วยวงจริงๆ แต่อาจเป็นที่ถูกใจนักฟังเพลง "หูทอง" บางกลุ่ม

การตีความเพลงของเลอไวน์ เข้ากับยุคสมัยของระบบภาพและเสียงที่ผู้สร้างภาพยนตร์ต้องการนำเสนอ เมื่อเทียบกับการบรรเลงของ วงฟิลาเดลเฟีย

ออร์เคสตรา ภายใต้การอำนวยเพลงของ เลโอโปลด์ สโตคอฟสกี้ (Leopold Stokowski) ที่บรรเลงในแฟนตาเซีย ปี 1940 แล้ว แตกต่างกันพอสมควร

ถ้ามีการนำเสนอ "แฟนตาเซีย 2000" ในรูปแบบเดียวกับการแสดงรอบปฐมทัศน์ที่คาร์เนกี้ ฮอลล์ ในนครนิวยอร์ค เมื่อวันที่ 17 ธันวาคม 1999 ที่ผ่านมา ซึ่งฉายภาพยนตร์ไปพร้อมกับการบรรเลงสดจากวงออร์เคสตรา ผู้ฟังอาจได้สัมผัสมิติทางเสียงดนตรีที่เป็นธรรมชาติมากกว่านี้

สิ่งที่สะท้อนให้เห็นอย่างเด่นชัดในภาพ "แฟนตาเซีย" ทั้งสองภาคคือเสียงดนตรีคลาสสิกในส่วนของสังคีตศิลป์ดลใจหรือ "ส่องทาง" ให้ศิลปินด้านทัศนศิลป์สร้างสรรค์ภาพออกมาตามโลดแล่นในจอภาพยนตร์ได้อย่างน่าทึ่ง อีกทั้งเทคโนโลยีสมัยใหม่ได้มีส่วนเข้ามาเสริมหรือเป็นเครื่องมือรับใช้งานศิลปะได้อีกแง่มุมหนึ่ง ซึ่งผู้คนในทศวรรษใหม่ส่วนหนึ่งอาจมองข้ามคุณูปการด้านสุนทรียะทางศิลปะจากเทคโนโลยีสมัยใหม่นี้ไป

ในอดีตเมื่อภาพยนตร์ "แฟนตาเซีย ปี 1940" ออกฉายในบ้านเราช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 ที่โรงภาพยนตร์เฉลิมบุรี สามแยก (ซึ่งบัดนี้รื้อไปแล้ว) ได้ทำให้หลายๆ คนในยุคนั้นเกิดสนใจเพลงคลาสสิกขึ้นมา และการเสนอภาพของวงดนตรีซิมโฟนี ออร์เคสตราสำหรับคนไทยในยุคนั้น เป็นสิ่งที่น่าตื่นเต้น มาในปัจจุบันเมื่อมีการบรรเลงด้วยวงดนตรีของไทยเราเองอยู่เป็นประจำ "แฟนตาเซีย ปี 2000" ยังคงมีพลังปลุกเร้าความสนใจเพลงคลาสสิกให้กับคน กลุ่มใหม่ได้เช่นเดิม เพียงแต่รูปแบบการนำเสนอทั้งภาพและเสียงได้รับการปรับโฉมใหม่ให้เหมาะกับผู้คนในยุคนี้ คำพูดที่วัยรุ่นหน้าใสกลุ่มหนึ่งคุยกันหลังจบภาพยนตร์เรื่องนี้ ย่อมเป็นเครื่องพิสูจน์ได้เป็นอย่างดี

"ดูหนังเรื่องนี้จบแล้ว เดี๋ยวเราจะไปหาซื้อเทปคาสเส็ตต์เพลงคลาสสิกมาฟังกัน" ในขณะที่เพื่อนอีกคนหนึ่งตอบว่า "แต่เราคิดว่าน่าจะไปหาภาพวาดสวยๆ หลายๆ แบบ อย่างในหนังเรื่องนี้มาติดไว้ที่ข้างฝาห้องนอนจะดีกว่า"

ที่มา : ดุสิต จรูญพงษ์ศักดิ์. "ศิลปะส่องทางให้แก่กัน ใน "แฟนตาเซีย 2000"," **สกุลไทย.** ปีที่ 46 ฉบับที่ 2359 (4 มกราคม 2543) หน้า 62 - 63.

แล้วจะเล่นเพลงไทยให้ใครฟัง

รังสิพันธุ์ แข็งขัน

วิถีชีวิตคนไทยในปัจจุบันดูเหมือนจะห่างเหินกับดนตรีไทยไปมาก ซึ่งผิดกับในสมัยก่อนที่ดนตรีไทยมีความผูกผันกับวิถีชีวิตมาโดยตลอดตั้งแต่เกิดจนตาย รวมทั้งความบันเทิงทั้งหลายก็หาได้จากการฟังและชมการเล่นที่มีดนตรีไทยประกอบอยู่ตลอดเวลา ทั้งนี้เป็นเพราะความเปลี่ยนแปลงของสังคมและวิถีชีวิตที่เป็นไปตามยุคสมัย ดนตรีไทยจึงเป็นเสมือนศิลปะในประวัติศาสตร์ที่มิได้มีบริบทที่เกี่ยวข้องกับวิถีชีวิต แต่หากมองไปในกลุ่มคนอีกกลุ่มหนึ่งที่ยังคงเล่นและสนุกกับดนตรีไทยอยู่จะเห็นว่าดนตรีไทยยังไม่ได้สูญหายไปจริงๆ เพียงแต่ว่าดนตรีไทยมีความผูกพันและโลดแล่นอยู่เฉพาะในแวดวงที่ร่ำเรียนกันมาเท่านั้น ไม่ได้เป็นดนตรีของประชาชนโดยส่วนรวมเหมือนดังเช่นดนตรีอื่นๆ ที่ได้รับการยอมรับและเข้ามาทำหน้าที่ต่างๆ ในวิถีชีวิตแทนดนตรีไทยและดนตรีพื้นบ้านไป

สิ่งใดคือเครื่องชี้ให้เห็นถึงความมีชีวิตที่ผู้คนยังแสวงหาความสนุกและสุนทรีย์ทางดนตรีได้ คงจะต้องเริ่มจากการเข้าไปหาและทำความคุ้นเคยเป็นประการแรก ต่อจากนั้นก็จะได้รับรู้ถึงความมีชีวิตชีวาของดนตรีและความตื่นเต้นในระหว่างการเล่น การประชัน ซึ่งยากที่จะคาดเดาได้ว่าจะเกิดอะไรขึ้น หาก

ไม่เคยได้พบเห็นสิ่งเหล่านี้มาก่อน ก็คงจะเหมือนการแสดงดนตรีทั่วๆ ไปที่คนดูมักจะแสร้งทำเป็นว่าเข้าใจลึกซึ้ง แต่จะมีสักกี่คนที่จะบอกได้ว่าอะไรคือสิ่งที่นักดนตรีพยายามแสดงให้ผู้คนรับรู้ รวมถึงการที่จะบอกได้ว่าสิ่งนั้นดีหรือมีคุณค่าในเชิงการแสดงและมีภูมิปัญญาเพียงใด ในสมัยโบราณนั้น การประชันดนตรีถือว่าเป็นการแสดงทั้งฝีมือและความรู้ที่ได้ร่ำเรียนสั่งสมมา ตลอดจนการใช้ปฏิภาณอันแหลมคมในการอ่านความคิดของอีกฝ่ายหนึ่ง และหาวิธีในการ "แก้ทาง" สำหรับตน ซึ่งยากที่จะคาดเดาไว้ว่า เมื่อถึงเวลาประชันจริงๆ แล้วจะเป็นเช่นไร ดังนั้น ความดิ้นตัวในการแสวงหาความรู้และคิดค้นวิธีการใหม่ในการบรรเลงและการปรับวง จึงเป็นเสมือนเครื่องบ่งชี้ถึงความมีชีวิตชีวาที่มีอยู่ตลอดเวลาในวิถีของนักดนตรีที่หากไม่ได้สัมผัสแล้วคงยากที่จะรับรู้ได้

ในสมัยโบราณมีคณะดนตรีปี่พาทย์มากมาย และถ้าเป็นนักดนตรีฝีมือดีก็จะมีผู้อุปถัมภ์ทำนุบำรุงการกินอยู่เป็นอย่างดี เพื่อให้นักดนตรีในวงนั้นได้มีโอกาสฝึกซ้อมแสดงฝีมือได้เต็มที่เพื่อเป็นการประกวดกัน และถึงแม้จะมิได้เข้าสู่สนามในการประชันจริงๆ ก็ต้องประกวดประชันกันด้วยเสียงของประชาชนที่ได้ยินได้ฟัง ว่าจะตำหนิหรือสรรเสริญวงไหนอย่างไร ทั้งนี้ เพราะคนไทยสมัยก่อนคุ้นเคยและรู้เรื่องดนตรีกันดี ไม่ว่าจะบรรเลงดี เลว ถูก-ผิดอย่างไร เขาก็ฟังกันออก ดังนั้น ดนตรีจึงเป็นเสมือนเครื่องแสดงฝีมือและภูมิปัญญาของนักดนตรีต่อนักดนตรี ครูต่อครู ซึ่งก็ต้องพยายามใช้สติปัญญาพลิกแพลงแข่งขันกันในทางดนตรี เช่นเมื่อวงใดมีเพลงใหม่ออกบรรเลง อีกวงก็ต้องมีบ้าง มิฉะนั้นก็จะน้อยหน้ากัน เพลงแต่ละเพลงที่จะนำบรรเลงอวดกันนี้ ถ้าจะให้มี "เชิงนักเลง" ว่ามีความรู้ทัดเทียมกันหรือเหนือกว่ากัน ก็จะต้องเป็นเพลงที่มีต้นกำเนิดมาจากเพลงเดียวกันหรือชุดเดียวกัน แต่นำมาประดิษฐ์ให้พิสดารหรือคมคายขึ้น เอาไว้เป็นเพลงที่นำมาบรรเลง "แก้" กันกับเพลงที่บรรเลงไปก่อน เช่น วงแรกบรรเลงเพลง "แขกลพบุรี" อีกวงก็จะบรรเลง "แขกโอด" ซึ่งมีชั้นเชิงของเพลงใกล้เคียงกัน หรืออาจจะบรรเลงเพลงเดียวกันไปเลยก็ได้ ซึ่งเรียกว่า "ทับ" หรือ "ตาม" ซึ่งออกจะเป็นการอวดสติปัญญาและความสามารถที่นับว่าเสี่ยงอยู่บ้าง

เพราะว่าการบรรเลง "ทับ" นี้จะต้องตามไปทุกเพลง หากเกิด "จน" (บรรเลงตามไม่ได้) ก็จะเป็นที่อับอายอย่างยิ่ง แต่การบรรเลงในลักษณะนั้น ในสมัยโบราณท่านไม่ค่อยนิยมกันเท่าใด เพราะนอกจากจะเสียเปรียบกันมากแล้ว ยังเป็นการแสดงถึงมารยาทอันไม่สู้ดีเท่าไรของความเป็นดนตรี และหากเพลงที่บรรเลงตามหลังนั้นกลับมีทำนองสู้เพลงที่บรรเลงไปก่อนไม่ได้ ก็ยิ่งแสดงความด้อยของภูมิปัญญาของดนหนักลงไปอีก นอกจากการบรรเลงประชันเป็นวงแล้ว อาจมีการ "เดี่ยว" เครื่องดนตรีเพื่ออวดฝีมือกันเป็นรายบุคคลด้วย ทั้งนี้ เพื่อเป็นการมุ่งประชันขันแข่งในเชิงฝีมือและความสามารถ โดยมิได้ตั้งทิฐิว่า "ฉันจะต้องดีกว่า" จนถึงบางครั้ง อาจมีการล้อหรือแสดงการรู้ทันกันในเชิงก็มี ดังเคยมีเหตุการณ์ว่า ในการประชันปี่พาทย์ครั้งหนึ่ง มีนักดนตรีท่านหนึ่งเดี่ยวระนาดเอกเพลง "อาเฮีย" และด้วยจะเป็นความผิดพลาดประการใดก็ตาม การเดี่ยวครั้งนั้นบังเอิญขาดเนื้อเพลงไปตอนหนึ่ง ซึ่งถ้าผู้ฟังไม่สนใจก็จะไม่รู้เลยว่าเพลงได้ขาดไป แต่นักดนตรีอีกวงหนึ่งซึ่งฟังอยู่ในที่นั้นเมื่อได้ยินว่าเพลงขาดหายไป จึงหยิบผ้าเช็ดหน้าขึ้นจากกระเป๋าแล้วชูขึ้น ฉีกผ้าขาดกลางผืนแทนคำพูดที่เหมือนจะบอกกับผู้เดี่ยวว่า "เพลงที่เดี่ยวอยู่นั้นขาดไปนะ"

ในขณะที่การประชันนั้นเป็นการแสดงถึงการเตรียมพร้อมมาเป็นอย่างดีแล้ว มีเรื่องที่น่าสนใจเกี่ยวกับเบื้องหลังแต่ละครั้งว่ามีการเตรียมการกันอย่างไร ดังที่ได้กล่าวแล้วว่า การประชันนั้นต้องใช้ทั้งฝีมือและชั้นเชิงกันอย่างเต็มที่ ดังนั้นการฝึกซ้อมของแต่ละวงจึงมักปิดบังซ่อนเร้น โดยในระหว่างการต่อเพลงหรือการซ้อมนั้นก็จะใช้ไม้นุ่มๆ ตีเพื่อไม่ให้เกิดเสียงดัง หรืออาจใช้มือเคาะแทนด้วยซ้ำ เพื่อไม่ให้มีเสียงได้ยินไปนอกบ้าน หรือจะต้องตีอย่างเบาที่สุด เพื่อป้องกันไม่ให้อีกฝ่ายหนึ่งนำไปคิดบรรเลงแก้ทางเพลง จึงมักปรากฏว่ามีการแอบลอบฟังการซ้อมกันอยู่เสมอตามรั้วบ้าน

นอกจากจะต้องซ้อมอย่างปกปิดแล้ว เมื่อคิดเพลงใหม่ที่จะใช้ประชันได้ก็จะตั้งชื่อเสียใหม่ซึ่งเป็นการทดลองสติปัญญาของอีกฝ่ายหนึ่งด้วยว่า "รู้หรือไม่ว่าเพลงนี้คิดขึ้นจากเพลงอะไร" ซึ่งตามธรรมดาของผู้ที่มีปัญญาในระดับเดียว

กัน เมื่อได้ฟังทำนองด้วยความพิจารณาแล้วก็ย่อมจะรู้เท่าทันกันได้ และสามารถจะคิดหาเพลงมาแก้ได้ และก็จะตั้งชื่อให้วิจิตรพิสดารเพื่อซ่อนเร้นที่มาอีกเช่นกัน จึงเป็นการทดลองภูมิปัญญากันโดยใช้ชั้นเชิงทางดนตรีที่สูงมากทีเดียว และเป็นการหยอกล้อกันเชิงศิลปะ เช่น วงหนึ่งบรรเลงเพลงที่แต่งขึ้นจากเพลง "มอญร้องไห้" แล้วตั้งชื่อใหม่ว่า "รามัญรันทด" อีกวงหนึ่งก็บรรเลงที่แต่งขึ้นจากเพลง "ธรณีร้องไห้" แล้วตั้งชื่อใหม่ว่า "กำสรดพสุธา" ซึ่งเป็นการแก้กันทั้งในการแต่งทำนองและการตั้งชื่อเพลงที่มีความสัมพันธ์กันด้วย

ในปัจจุบันนี้ การประชันดนตรีในลักษณะที่เคยเป็นมาเริ่มหาดูได้ยากขึ้น แต่การจัดให้มีการ "ประกวด" ดนตรีไทย กำลังได้รับความสนใจจากหน่วยงานต่างๆ มากขึ้น โดยมีจุดประสงค์ที่จะจรรโลงให้ดนตรีไทยก้าวหน้าและดำรงอยู่ในสังคมได้ การประกวดกับการประชันนั้นคงจะมีความแตกต่างกันในรายละเอียดบ้าง ทั้งนี้ ขึ้นอยู่กับเกณฑ์ที่กรรมการในการจัดได้กำหนดขึ้น ซึ่งเป็นเกณฑ์ที่ทุกวงที่เข้าประกวดจำเป็นต้องปฏิบัติตาม และในการประกวดนั้นจะมีกรรมการเป็นผู้พิจารณาในเรื่องคะแนนตามเกณฑ์ที่กำหนดขึ้น ทั้งนี้ ในการประชันดนตรีอาจจะไม่มีผู้ตัดสินและเกณฑ์ในการให้คะแนนอย่างชัดเจนเหมือนเช่นการประกวด ซึ่งความพึงพอใจในผลการประชันนั้นขึ้นอยู่กับเกณฑ์ที่ผู้ฟังได้กำหนดขึ้นในใจอันมาจากการสั่งสมประสบการณ์ในการดูการฟังมายาวนาน

ในอดีตที่ผ่านมา เรื่องของการประกวดดนตรีไทยมักถูกมองว่าเป็นเรื่องของการสร้างความขัดแย้ง ก่อให้เกิดความแตกแยกขึ้นในสังคมไทย แต่ในปัจจุบันความเห็นเหล่านี้คงจะเปลี่ยนไปเพราะดนตรีไม่ได้ถูกใช้เป็นเครื่องมือในการแสดงอำนาจวาสนาของใครอีกต่อไป แต่การประกวดและการประชันคงจะต้องช่วยกันสร้างขึ้น เพื่อคืนชีวิตให้กับดนตรีไทยเหมือนดังที่เคยเป็นต่อมา โดยเฉพาะในสถาบันการศึกษาต่างๆ ที่มีการเรียนการสอนวิชาการดนตรีหรือมีกิจกรรมทางดนตรี ก็น่าจะพิจารณาในการเผยแพร่กิจกรรมเหล่านี้ให้กว้างขึ้นด้วย ไม่ควรยึดติดกับความคิดที่ว่า ดนตรีจะต้องเกิดการเรียนรู้ในการปฏิบัติเพียงอย่างเดียว อย่างน้อยการแนะนำการฟังให้กับผู้ที่สนใจก็เป็นการสร้างประชาคมทางดนตรีขึ้นมา

หรือเท่ากับการนำดนตรีเข้าหาผู้ฟังคงจะดีกว่าการปลงต่อสภาพการณ์ที่เป็นอยู่ และแสดงท่าทีอันเป็นการแยกดนตรีออกจากผู้ฟัง โดยจะสังสรรค์กันในเฉพาะแวดวงผู้ปฏิบัติด้วยกันเท่านั้น แน่นอนว่าความเข้าใจอย่างลึกซึ้งนั้นควรจะต้องเกิดการปฏิบัติ แต่คงไม่ใช่การขาดโอกาสในการปฏิบัติแล้วจะไม่มีความสามารถในการสัมผัสรับรู้ดนตรีได้เลย ดังนั้น ความคิดที่ว่าดนตรีไทยไม่มีใครฟังกันแล้ว คงจะมองจากมุมมองของคนที่อยู่ในแวดวงดนตรีอย่างเดียวไม่ได้ ซึ่งถ้าหากมองจากผู้ที่อยู่นอกแวดวง ก็คงจะต้องถามว่าคนที่อยู่ในแวดวงได้พยายามทำให้คนทั่วไปเข้าถึงดนตรีได้หรือไม่ หรือได้ให้โอกาสเขาเหล่านั้นบ้างหรือเปล่า ดังเช่นงานดนตรีไทยต่างๆ ที่จัดขึ้นโดยสถาบันการศึกษาหลายระดับ ซึ่งเป็นการรวมของผู้มีความรู้ ความสามารถทางดนตรีไว้ในงานนั้น แต่กลับเป็นการสังสรรค์กันเองในหมู่นักดนตรี ประชาชนไม่มีโอกาสได้เห็นความรื่นรมย์เหล่านั้นบ้าง อีกทั้งงานก็พยายามจะแสดงความยิ่งใหญ่ของ "มหาดุริยางค์ไทย" ซึ่งผู้ที่มีประสบการณ์ทางดนตรีมากพอและมีใจอันเป็นธรรมแล้วคงจะทราบว่าคุณค่า และสุนทรีย์ทางดนตรีได้ลดลงอย่างน่าเสียดายด้วยปัจจัยต่างๆ ซึ่งคนในแวดวงคงทราบดี

หากความคิดทั้งหลายอันเห็นแก่คุณค่าและภูมิปัญญาของชาวไทยที่เคยสั่งสมไว้ในศิลปะการดนตรีจะกลับมาช่วยจรรโลงดนตรีไทยอีกครั้ง (เหมือนที่ได้พยายามมาแล้วหลายครั้ง) คงจะต้องหาแนวทางใหม่และคงจะต้องมองดนตรีในต่างวัฒนธรรมบ้างว่า ทำไมคนทั่วไปถึงสามารถชื่นชมกับดนตรีได้ ทำไมดนตรีจึงเป็นสมบัติของชาติ ของประชาชนโดยรวมได้ และนั่นคงจะเป็นหนทางในการคืนชีวิตดนตรีไทยได้อีกครั้งหรือตลอดไป **มิฉะนั้นก็คงไม่รู้ว่าจะเล่นเพลงไทยให้ใครฟัง**

ที่มา : รังสิพันธุ์ แข็งขัน. "แล้วจะเล่นเพลงไทยให้ใครฟัง," **สกุลไทย**. ปีที่ 46 ฉบับที่ 2364 (8 กุมภาพันธ์ 2543) หน้า 64-65.

วรรณศิลป์ : ภาษาหนังสือ
คีตศิลป์ : ภาษาดนตรี
ศิลปะสองแขนงที่แยกกันไม่ออก

บวรพงศ์ ศุภโสภณ

ในวงการดนตรีคลาสสิกตะวันตกนั้นมีสิ่งที่อาจเรียกว่า "ปัญหา" หรือ "ข้อสังเกต" ประการหนึ่งที่สร้างความกังขาให้กับศิลปินดนตรีและผู้ฟังดนตรีมานานหลายทศวรรษ นับตั้งแต่ที่ชาวเอเชียได้เริ่มรับเอาวัฒนธรรมดนตรีคลาสสิกเข้ามาในวิถีชีวิต ปัญหาหรือข้อสังเกตที่กล่าวมานี้ก็คือ นักดนตรีชาวเอเชียที่ไปฝึกฝนการบรรเลงดนตรีคลาสสิกเข้าจริงๆ กลับประสบปัญหาที่เรียกกันว่า "ขาดอะไรบางอย่างไปอย่างบอกไม่ถูก" ซึ่งเป็นเรื่องที่ยากแก่การอธิบายเป็นคำพูดหรือตัวหนังสือได้ว่า "อะไรบางอย่าง" ที่ขาดหายไปนี้คืออะไร ซึ่งเราอาจเรียกกันตามความรู้สึกว่าเป็น "วิญญาณทางดนตรี" ซึ่งแม้จะเป็นสิ่งที่ยากแก่การอธิบาย แต่ก็เป็นปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นจริง และรู้สึกกันได้ไม่ยากในหมู่ศิลปินดนตรีและผู้ฟังดนตรี

คำว่า "วิญญาณทางดนตรี" คงจะไม่ลึกลับจนเกินเหตุที่จะนำมาใช้อธิบายปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้น เพราะว่านักดนตรีคลาสสิกชาวเอเชีย เช่น จีน ญี่ปุ่น เกาหลี นั้น สามารถบรรเลงได้ครบถ้วนกระบวนความด้วยเทคนิคความสามารถที่สูงไม่แพ้ศิลปินตะวันตก และบ่อยครั้งก็มีเทคนิคที่สมบูรณ์พร้อมมาก

กว่าด้วยซ้ำไป แต่กลับฟังดูไม่ลึกซึ้งกินใจ ไม่เข้าถึงแก่นของดนตรีที่เราเรียกกันว่าขาดวิญญาณทางดนตรีนั่นเอง และถ้าจะถามกันว่าวิญญาณทางดนตรีคืออะไรกันแน่ เราอาจพอจะกล่าวได้ว่า ส่วนสำคัญของวิญญาณทางดนตรี "ส่วนหนึ่ง" ก็คือ เรื่องของวลีและประโยคในบทเพลงคลาสสิกนั่นเอง (และยังอาจหมายถึงเรื่องประสบการณ์ สิ่งแวดล้อมทางวัฒนธรรมอื่นๆ อีกด้วย)

ส่วนประกอบสำคัญในวิญญาณทางดนตรีขาดหายไปได้อย่างไรจากการบรรเลงดนตรีคลาสสิกโดยนักดนตรีจากประเทศในแถบเอเชีย ทั้งๆ ที่เรื่องความยากทางเทคนิคแม่ไม้ต่างๆ นั้นเป็นที่ยอมรับกันว่าเท่าทันชาวตะวันตกแล้ว เกี่ยวกับประเด็นนี้ เมื่อบ่ายวันเสาร์ที่ 19 กุมภาพันธ์ 2543 ได้มีการบรรยายทางวิชาการโดยศาสตราจารย์โรลันด์ บัลดินิ (Roland Baldini) ชาวอิตาเลียน ณ มูลนิธิวัฒนธรรมไทย-เยอรมัน กรุงเทพฯ ซึ่งได้ไขข้อข้องใจที่เกี่ยวกับการบรรเลงดนตรีคลาสสิกโดยศิลปินชาวเอเชียได้อย่างมีเหตุผลและน่าสนใจ

ปัจจุบันศาสตราจารย์บัลดินิผู้นี้ทำการสอนการบรรเลงไวโอลินประจำอยู่ที่สถาบันการดนตรีอันเลื่องชื่อแห่งเมืองไลป์ซิก ประเทศเยอรมนี (อันเป็นสถาบันดนตรีเก่าแก่ที่ก่อตั้งโดย Felix Mendelssohn-Bartholdy คีตกวีเอกชาวเยอรมัน ในศตวรรษที่ 19) ก่อนหน้านี้ท่านเคยดำรงตำแหน่งศาสตราจารย์แห่งสถาบันดนตรีแคว้น Voralberg ประเทศออสเตรียอยู่เกือบยี่สิบปี ประสบการณ์ในการบรรเลงดนตรีและการสอนดนตรีของท่านนับสิบปีที่ผ่านมา โดยเฉพาะการสอนไวโอลินให้กับลูกศิษย์จำนวนมากที่เดินทางไปศึกษากับท่านจากประเทศในแถบเอเชีย ทำให้ท่านได้ตั้งข้อสังเกตเกี่ยวกับปัญหาและคิดค้นวิธีแก้ไขปัญหาในการเรียนการสอนได้เป็นผลสำเร็จด้วยดี นั่นก็คือ การนำเอาวิธีการทางภาษาและวรรณคดีมาเป็นสื่อสร้างความเข้าใจอย่างลึกซึ้งถึงรากฐานของศิลปะดนตรีคลาสสิกให้กับนักศึกษาดนตรีจากประเทศในแถบเอเชีย โดยเฉพาะอย่างยิ่งในเรื่องของวลีและประโยค ตลอดไปจนถึงโครงสร้างทางภาษาดนตรีตะวันตก

ข้อสังเกตที่ศาสตราจารย์บัลดินิสรุปได้จากประสบการณ์การสอน

ไวโอลินของท่านก็คือ นักศึกษาไวโอลินจากประเทศในแถบเอเชีย อย่างญี่ปุ่นและเกาหลี (ซึ่งปัจจุบันมีอยู่ร่วมกึ่งหนึ่งของนักศึกษาดนตรีในยุโรป) นั้น เป็นผู้ที่กอปรไปด้วยความขยันขันแข็ง ทำทุกสิ่งทุกอย่างด้วยความทุ่มเทหวังผลอันเป็นเลิศ อุทิศเวลาให้กับการฝึกฝนเทคนิคต่างๆ เต็มที่ และก็บรรลุผลทางเทคนิคเหล่านั้นได้ด้วยดี แต่เมื่อถึงเวลาบรรเลงบทเพลงเข้าจริงๆ พวกเขาเหล่านี้กลับประสบปัญหาที่น่าแปลก นั่นก็คือ ปัญหาในด้านวลีและประโยคของดนตรีที่ฟังดูแล้วขาดความกระจ่างชัด เกิดเป็นความตะกุกตะกัก ไม่ราบรื่นอยู่ลึกๆ อันเป็นปัญหาที่ไม่น่าจะเกิดขึ้น และก็ยากลำบากต่อการแก้ไข ศาสตราจารย์บัลดินิจึงเริ่มตั้งข้อสังเกตกับนักศึกษาเหล่านี้ไปที่วิธีการทางภาษาที่พวกเขาใช้ ซึ่งก็พบว่าเป็นวิธีการทางภาษาที่แตกต่างจากภาษาตะวันตกเป็นอย่างมาก โดยเฉพาะในเรื่องวลีและประโยคในการพูด นี่จึงเป็นสาเหตุสำคัญที่ทำให้นักศึกษาดนตรีจากประเทศในแถบเอเชียที่ก้าวพ้นขีดจำกัดทางเทคนิคได้อย่างครบถ้วน แต่กลับประสบปัญหาเรื่องการจับประโยค จับใจความทางภาษาดนตรีตะวันตกไม่ได้ เมื่อจับประโยค จับใจความทางภาษาดนตรีไม่ได้ การบรรเลงจึงเป็นเพียงการว่าไปตามอักขระตัวโน้ตครบถ้วน "ทุกพยางค์" แต่ขาดความสมเหตุสมผลทางวลีและประโยค จึงเปรียบเสมือนขาดลมหายใจ ขาดวิญญาณทางดนตรีไปอย่างน่าเสียดาย

ศาสตราจารย์บัลดินิอธิบายให้เห็นชัดเจนว่า ดนตรีคลาสสิกตะวันตกมีรากฐานอันสัมพันธ์กับวิชาทางภาษาอย่างแนบแน่นมาตั้งแต่สมัยกรีก ซึ่งผู้มีการศึกษาจะต้องศึกษาศิลปศาสตร์ 7 แขนง (7 Liberal Arts) ซึ่งดนตรีก็เป็น 1 ใน 7 แขนงนั้นด้วย ส่วนอีก 6 วิชานั้นก็มีทั้งวิชาที่เป็น "ศาสตร์" และ "ศิลป์" ในหน่วยของวิชาทางศิลป์ก็จะเป็นเรื่องที่ว่าด้วยหลักการทางภาษาและหลักการทางเหตุผล นี่เป็นรากฐานทางการศึกษาในยุโรปที่สืบทอดให้เห็นถึงเพลงร้องของชูเบิร์ต อาทิ Die Winterreise ที่นำเอาหน่วยทางภาษาจากบทกวีมาสัมพันธ์กับหน่วยพยางค์ทางดนตรีอย่างคล้องจองกัน หรือจังหวะการเต้นรำในสมัยโบราณอย่าง Gigue ซึ่งก็มีรูปแบบโครงสร้างทางจังหวะสั้น-ยาว ที่ตรงกับโครงสร้าง

ทางภาษา อีกทั้งคีตกวีตั้งแต่ยุคบาร็อคเป็นต้นมาได้ศึกษาวิชาทางวาทศิลป์ (rhetoric) อันว่าด้วยการแสดงออกทางภาษาที่สร้างความประทับใจและนักดนตรียุโรปนำมาเป็นรากฐานในการประพันธ์ดนตรีอยู่แล้ว

การศึกษาดนตรีให้กระจ่างชัดนั้น ศาสตราจารย์บัลดินิเน้นว่า เราจะต้องวิเคราะห์ให้เห็นถึงรูปแบบทางภาษาในดนตรี โครงสร้างทางภาษาในดนตรี ซึ่งทั้งหมดที่กล่าวมานี้อาจจะฟังดูเป็น "วิชาการ" จนยากแก่การเข้าถึง แต่ศาสตราจารย์บัลดินิก็ได้ยกตัวอย่างให้เห็นในตอนท้ายของการบรรยายเรื่องนี้อย่างน่าสนุกสนานด้วยการยกตัวอย่างวลีและประโยคของบทเพลงจากผลงานของวอล์ฟกัง อมาเดอุส โมสาร์ท (Wolfgang Amadeus Mozart) ให้เห็นว่าดนตรีอย่างสตริงควอเท็ตของโมสาร์ทที่เราฟังๆ กันอยู่นี้ มีโครงสร้างทางภาษาเป็นพื้นฐานอย่างเป็น "ธรรมชาติ" อยู่แล้ว และท่านก็ลองแสดงดนตรีแบบที่ไม่มีโครงสร้างทางวลีและประโยคเพลงที่สมเหตุผล เว้นวรรคตอนไม่เป็นธรรมชาติให้ฟัง ซึ่งก็ฟังดูตะกุกตะกัก จับใจความทางดนตรีไม่ได้ เรียกเสียงหัวเราะจากผู้ฟังได้โดยอัตโนมัติ ซึ่งท่านก็ชี้ให้เห็นว่านี่เป็นการพิสูจน์ว่า พวกเราต่างก็มีสำนึกแห่งวลีหรือประโยคทางภาษาที่ติดตัวมาแต่กำเนิดอยู่แล้ว และหากดนตรีที่บรรเลงอย่างไม่สมเหตุผลทางประโยคก็ชวนให้เกิดขัดความรู้สึกโดยธรรมชาติเอง และเราก็สามารถรู้สึกกันได้ ซึ่งก็ต้องมีการพัฒนาสำนึกเรื่องวลี ประโยคให้เชื่อมโยงกับการเรียนดนตรีนั่นเอง นี่จึงเป็นเหตุผลที่ศาสตราจารย์บัลดินิหันมาสร้างนวัตกรรมในการสอนดนตรีให้กับนักศึกษาจากประเทศในแถบตะวันออกให้มีความรู้สึกความเข้าใจถึงแก่นของดนตรีตะวันตก ด้วยการนำเอาวิธีทางภาษา วรรณคดี และดนตรีมาผนวกกัน ซึ่งช่วยให้ประสบความสำเร็จในการทำให้นักศึกษาดนตรีจากเอเชียสามารถจับประโยคใจความทางดนตรีได้อันเป็นส่วนหนึ่งของวิญญาณแห่งวัฒนธรรมดนตรีตะวันตก

ปรากฏการณ์อันสำคัญที่สร้างความแปลกใจให้กับศาสตราจารย์บัลดินิอีกประการหนึ่งก็คือ จากการสอนนักศึกษาจากประเทศไทยนั้น พบว่านักศึกษาไทยมีปัญหาน้อยมาก ในการเข้าถึงหรือ "จับ" โครงสร้างทางภาษาดนตรี

ตะวันตก เขาพบว่านักศึกษาดนตรีจากประเทศไทยมีความเข้าใจในเรื่องวิญญาณทางดนตรีตะวันตกได้ไม่ยาก อีกทั้งเมื่อเดินทางมาเมืองไทยและมีโอกาสได้สัมผัส และฝึกฝนนักดนตรีคลาสสิกชาวไทยให้บรรเลงดนตรีเชมเบอร์มิวสิกกลุ่มเล็กๆ ด้วยกัน ซึ่งถือเป็นการพูดคุยสื่อสารกันด้วย "ภาษาดนตรี" แล้ว เขามีความประหลาดใจมากที่นักดนตรีชาวไทยเรียนรู้ได้อย่างรวดเร็ว สามารถจับแก่น จับชีพจรดนตรีตะวันตกได้อย่างไม่ยากเย็น ทั้งๆ ที่แท้จริงแล้วในด้านเทคนิคนั้น นักดนตรีชาวไทยเรายังไม่ได้รับการฝึกฝนจนสมบูรณ์เหมือนกับนักดนตรีจากเกาหลีหรือญี่ปุ่นด้วยซ้ำไป

อาจเป็นไปได้ว่า ปัจจัยสำคัญที่ทำให้นักดนตรีชาวไทยเราจับแก่นของดนตรีตะวันตกได้อย่างไม่ยาก อาจจะเป็นปัจจัยทางด้านภาษาไทยเรานั่นเอง เพราะวิถีชีวิตของชาวไทยเราเคยชินกับมโนทัศน์ (concept) ทางภาษาที่มาจากภาษาบาลีในพุทธศาสนา ตลอดจนฉันทลักษณ์ที่เราเรียนมาจากวรรณคดีบาลีและสันสกฤต ซึ่งมีรากฐานมาจากภาษากลุ่มอินโดยูโรเปียน อันเป็นรากฐานเดียวกับภาษาตะวันตก ข้อสรุปของศาสตราจารย์บัลดินิกระจ่างชัดยิ่งขึ้นเมื่อท่านได้ฟังการอ่านบทกวีรูปแบบต่างๆ ของไทย ซึ่งมีจังหวะมีชีพจรทางภาษาที่ชาวตะวันตกฟังแล้วไม่รู้สึกว่าห่างไกลจากแบบแผนของเขา

แม้ว่าเรื่องนี้ศาสตราจารย์บัลดินิจะยังมิได้ทำเรื่องนี้เป็นผลงานวิจัยทางวิชาการเป็นเรื่องเป็นราว แต่ก็เป็นการวิเคราะห์เจาะลึกถึงรากฐานทางภาษาและวัฒนธรรมซึ่งดนตรีและภาษาเป็นสิ่งที่เกี่ยวเนื่องกันมากอย่างแยกไม่ออก เป็นข้อสังเกตที่วาทยกรรับเชิญหรือศิลปินรับเชิญจากตะวันตก หลายต่อหลายท่านที่เคยมาร่วมงานกับนักดนตรีคลาสสิกชาวไทยพากันประหลาดใจไปตามๆ กัน เมื่อพบว่า นักดนตรีชาวไทยแม้จะยังไม่มีความสมบูรณ์พร้อมทางเทคนิคเหมือนกับนักดนตรีญี่ปุ่น เกาหลี ฮ่องกง แต่ทว่ากลับจับวิญญาณ จับใจความทางภาษาดนตรีได้อย่างรวดเร็วและเป็นธรรมชาติกว่า เพียงแต่ท่านทั้งหลายเหล่านั้นยังมิได้อธิบายถึงสาเหตุ รากฐานที่มาของปรากฏการณ์ได้อย่างละเอียดลึกซึ้งเท่าศาสตราจารย์บัลดินิในครั้งนี้ ปัญหาสำหรับนักดนตรีคลาสสิกชาวไทย

เราจึงย้อนกลับมาที่ว่า เรายังขาดความสมบูรณ์พร้อมทางเทคนิคซึ่งสาเหตุสำคัญก็คือ เรายังขาดครูผู้สอนที่จะมาถ่ายทอดเทคนิคให้สมบูรณ์เพียงพอที่จะเพื่อให้ก้าวพ้นขีดจำกัดทางเทคนิคเพื่อเข้าถึงวิญญาณแห่งดนตรีได้อย่างเต็มศักยภาพนั่นเอง

ที่มา : บวรพงศ์ ศุภโสภณ. "วรรณศิลป์ : ภาษาหนังสือ คีตศิลป์ : ภาษาดนตรี ศิลปะสองแขนงที่แยกกันไม่ออก," **กรุงเทพธุรกิจ**. ปีที่ 13 ฉบับที่ 4023 (27 มีนาคม 2543) หน้า 6.

ภาคผนวก

รายชื่อบทวิจารณ์ของผู้วิจัย

บทวิจารณ์ของผู้วิจัย

รายการบทวิจารณ์ทั้งหมดที่ตีพิมพ์ แยกตามสาขา เรียงลำดับตามเวลาที่ตีพิมพ์เผยแพร่

วรรณศิลป์

1. เจตนา นาควัชระ. "ศิษย์ฝรั่งที่วิญญาณยังเป็นไทย : ว่าด้วยรวมเรื่องสั้นภาษาอังกฤษของศุภาศิริ สุพรรณเภสัช," **เนชั่นสุดสัปดาห์**. ป.8 ฉ.350 (18 ก.พ. 42) หน้า 30-31.
2. เจตนา นาควัชระ. "ความเบิกบานของอาจารย์ภาษาต่างประเทศ ตอนที่ 1, 2, 3," **เนชั่นสุดสัปดาห์**. ป.8 ฉ.386-8 (28 ต.ค., 4 พ.ย., 11 พ.ย. 42) หน้า 62-63, 59-60, 60-61.
3. อรพินท์ คำสอน. "ลิดเติ้ลทรี : การสร้างจิตสำนึกอันดีงามให้แก่มนุษย์ในการเข้าใจโลกและธรรมชาติ," **เนชั่นสุดสัปดาห์**. ป.8 ฉ.361 (6 พ.ค. 42) หน้า 57.
4. รื่นฤทัย สัจจพันธุ์. "คืนสิ้นกลิ่นกามรส : ความรัก ความใคร่ ชีวิตและความ

ตาย," **ศิลปวัฒนธรรม.** (พฤษภาคม 2543) หน้า 152-155.

5. รื่นฤทัย สัจจพันธุ์. "สนามหญ้า : ...มุมมองต่อคนและสังคมยุคใหม่ จากนักเขียนเลือดใหม่," **ศรีบูรพา.** ฉบับนักเขียน (5 พฤษภาคม 2543) หน้า 103-120.
6. รื่นฤทัย สัจจพันธุ์. "บุรีแห่งบรมพุทโธ : เมืองแห่งผู้ตื่นรู้," **กรุงเทพธุรกิจ.** ป.13 ฉ.4202 (11 มี.ค. 43) หน้า 18.
7. รื่นฤทัย สัจจพันธุ์. "ใต้เงาตะวัน...ชีวิตจริงที่มีทั้งด้านที่งดงามและเงามืด," **กรุงเทพธุรกิจ.** ป.13 ฉ.4204 (25 มี.ค. 43) หน้า 18.
8. รื่นฤทัย สัจจพันธุ์. "ทะเล จำปี ดนตรี ทราย...ทุกชีวิตล้วนมีทุกข์," **กรุงเทพธุรกิจ.** ป.13 (27 พ.ค. 43) หน้า 18.
9. ชมัยภร แสงกระจ่าง. "มิติใหม่ศิวาราตรี : จากร้อยแก้วสู่ร้อยกรอง," **สกุลไทย.** ป.46 ฉ.2372 (อังคาร 4 เม.ย. 2543) หน้า 62-63, 111.
10. รื่นฤทัย สัจจพันธุ์. "แม่จัน สายน้ำที่ผันเปลี่ยน : เมื่อชีวิตและงานประสานเป็นหนึ่งเดียว," **สกุลไทย.** ป.46 ฉ.2360 (อังคาร 11 ม.ค. 2543) หน้า 60-61.
11. รื่นฤทัย สัจจพันธุ์. "ความใฝ่ฝันของกวีกับยุคสมัย," **สกุลไทย.** ป.46 ฉ.2384 (อังคาร 27 มิ.ย. 43) หน้า 20-21, 76.
12. อรพินท์ คำสอน. "โอ้...อลิซ ผู้น่าสงสาร ที่ตกเป็นเหยื่อของยาเสพย์ติด," **สกุลไทย.** ป.46 ฉ.2380 (อังคาร 30 พ.ค. 43) หน้า 64, 87.
13. รื่นฤทัย สัจจพันธุ์. "ความน่าจะเป็น : คลื่นลูกใหม่ของนักเขียนเรื่องสั้นไทย," **เนชั่นสุดสัปดาห์.** ป.9 ฉ.437 (16 ต.ค. 43) หน้า 70-71.
14. ชมัยภร แสงกระจ่าง. "วันวารในโลกกว้าง : หนังสือสองมิติ," **สกุลไทย.** ป.46 ฉ.2398 (อังคาร 3 ต.ค. 43) หน้า 62-63.
15. ชมัยภร แสงกระจ่าง. "กองทัพมด ภาพสะท้อนมนุษย์ในสายตามด," **สกุลไทย.** ป.46 ฉ.2391 (อังคาร 15 ส.ค. 43) หน้า 61-62.
16. รื่นฤทัย สัจจพันธุ์. "สิงห์สาโท : การค้นพบตัวตนจากรากเหง้าแห่งภูมิปัญญา

ท้องถิ่น," **สกุลไทย.** ป.46 ฉ.2396 (อังคาร 19 ก.ย. 43) หน้า 61, 62-63.

17. รื่นฤทัย สัจจพันธุ์. "เย็นลมป่า : มอง "ชวน" ในฐานะ "นักเขียน"," **กล้า ทานตะวัน.** ป.1 ฉ.9 (เม.ย. 44) หน้า 68 - 78.
18. รื่นฤทัย สัจจพันธุ์. "ขุนเขา ทะเล กรีซ," **กรุงเทพธุรกิจ** (จุดประกาย วรรณกรรม). (12 พ.ค. 44) หน้า 14.
19. รื่นฤทัย สัจพันธุ์. "ฉากความตาย," **ศรีบูรพา.** ฉบับนักเขียน (5 พ.ค. 44) หน้า 146-151.

ทัศนศิลป์

1. กรกช อัตตวิริยะนุภาพ. "เมื่อกรุงเทพเมืองฟ้าอมรจะกลับมาเป็นนครแห่งศิลปะอีกครั้ง," **เนชั่นสุดสัปดาห์.** ป.8 ฉ.345 (14 - 20 ม.ค. 42) หน้า 54.
2. กรกช อัตตวิริยะนุภาพ. "ALTER EGO : วิวาทะศิลปินไทย-ยุโรป," **เนชั่นสุดสัปดาห์.** ป.8 ฉ.352 (10 มี.ค. 42) หน้า 31.
3. จักรพันธ์ วิลาสินีกุล. "นามธรรมในความเป็นหญิงของพินรี สัณฑ์พิทักษ์," **เนชั่นสุดสัปดาห์.** ป.8 ฉ.353 (11 มี.ค. 42) หน้า 29.
4. จักรพันธ์ วิลาสินีกุล. "ว่าด้วยการพัฒนาของความสำเร็จย้อนหลัง 39 ปี "กมล ทัศนาญชลี"," **ผู้จัดการรายวัน.** (10 พ.ค. 42).
5. ดวงฤทัย เอสะนาชาตัง. "ALTER EGO บทสนทนากับ "ความเป็นอื่นในตัวเอง"," **สารคดี.** ป.15 ฉ.170 (เม.ย. 42) หน้า 141-146.
6. ดวงฤทัย เอสะนาชาตัง. "สุนทรียรสใหม่จากดินแดนอาทิตย์อุทัย Sharaku : Interpreted by Japan's Contemporary Artists," **สกุลไทย.** ป.46 ฉ.2358 (อังคาร 28 ธ.ค. 42) หน้า 66-67.
7. จักรพันธ์ วิลาสินีกุล. "ใครคือ "จ่าง แซ่ตั้ง" (ตอน 1,2)," **กรุงเทพธุรกิจ** (จุดประกาย). ป.13 ฉ.705, 706 (5 มิ.ย., 12 มิ.ย. 2543)

หน้า 10.

8. อิทธิพล ตั้งโฉลก. "แนวคิดและหลักการวิจารณ์ทัศนศิลป์ (ตอน 1, 2)," **เนชั่นสุดสัปดาห์.** ป.8 ฉ.406, 407 (10 มี.ค., 20 มี.ค. 2543) หน้า 58-59, 52-53.
9. จักรพันธ์ วิลาสินีกุล. "ระหว่างการค้นหากับการค้นพบของชาติชาย ปุยเปีย," **สกุลไทย.** ป.46 ฉ.2362 (อังคาร 25 ม.ค. 2543) หน้า 62-63.
10. ปราบดา หยุ่น. "ยาสุมาสะ โมริมูระ กับการแปลงตัวสู่ "กาลไร้นาม กาย ไร้ชื่อ"," **สกุลไทย.** ป.46 ฉ.2382 (อังคาร 13 มิ.ย. 2543) หน้า 62-63.
11. วันทนีย์ ศิริพัฒนานันทกูร. "8+7+3+1-1-5 ศิลปะในช่วงศตวรรษที่ 20," **สกุลไทย.** ป.46 ฉ.2375 (อังคาร 25 เม.ย. 2543) หน้า 63, 95.
12. กมล เผ่าสวัสดิ์. "จาก Homage to Landscape Painting ถึง Pictorial Statement ของ นที อุดฤทธิ์," **สกุลไทย.** ป.46 ฉ.2393 (อังคาร 9 ส.ค. 2543) หน้า 62-63.
13. จักรพันธ์ วิลาสินีกุล. "จิตรกรรมฝาผนังที่วัดพุทธประทีป : การต่อยอดจากรากเดิม," **สกุลไทย.** ป.46 ฉ.2409 (อังคาร 19 ธ.ค. 2543) หน้า 64-65.
14. ดวงฤทัย เอสะนาซาตัง. "ทุกข์แห่งปรารถนา การยื้อยุดกับความเป็นอนิจจังแห่งชีวิต," **สกุลไทย.** ป.46 ฉ.2386 (อังคาร 11 ก.ค. 2543) หน้า 61, 90-91.
15. วันทนีย์ ศิริพัฒนานันทกูร. "Se7en : Unbearable son of painting," **สกุลไทย.** ป.47 ฉ.2425 (อังคาร 10 เม.ย. 2544) หน้า 65, 92.
16. จักรพันธ์ วิลาสินีกุล. "นิทรรศการร้อนๆ มาให้ชิม : Survey ของ แกร์ฮาร์ด ริคซ์เทอร์ (ตอน 1-2)," **กรุงเทพธุรกิจ** (จุดประกาย) (3 ก.ย., 10 ก.ย. 2544) หน้า 6, 6.

ศิลปะการละคร

1. นฤมล ง้าวสุวรรณ. "กลับไปสู่ท้องถนน : ว่าด้วยมหกรรมละครกลางถนน," **เนชั่นสุดสัปดาห์.** ป.7 ฉ.341 (17 ธ.ค. 41) หน้า 56.
2. ปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์. "เพื่อจะเป็น "ทางไปสู่วัฒนธรรมแห่งการวิจารณ์" (ตอน 1, 2)," **กรุงเทพธุรกิจ.** ป.12 ฉ.3891 (19 พ.ค. 42) หน้า 12.
3. ปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์. "ฟลามิงโก้ บาร์ ละครแห่งความปลดเปลื้องและปลดปลง," **กรุงเทพธุรกิจ.** ป.12 ฉ.3954 (21 ก.ค. 42) หน้า 12.
4. ปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์. "เหลียวหน้าแลหลังผ่าน "อลหม่านหลังบ้านทรายทอง" : ภาพสะท้อนความหน้าชื่นอกตรมของวงการบันเทิง," **กรุงเทพธุรกิจ. ป.12 ฉ.4046** (21 ต.ค. 42) หน้า 12.
5. ปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์. "จาก "สีดาหาย" ไปสู่ "ลุยไฟ" มีอะไรหล่นหายไประหว่างทาง," **เนชั่นสุดสัปดาห์.** ป.8 ฉ.405 (6 มี.ค. 43) หน้า 52 - 53.
6. ปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์. "โจ หลุยส์ เธียเตอร์ : ระหว่างศิลปะกับความอยู่รอด," **สกุลไทย.** ป.46 ฉ.2366 (22 ก.พ. 43) หน้า 60 - 61.
7. ปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์. "ละครสำหรับเด็ก : ความเคลื่อนไหวใหม่ในวงการศึกษ์า (ตามไปดู วินนี เดอะพูห์)," **สกุลไทย.** ป.46 ฉ.2369 (14 มี.ค. 43) หน้า 62-63.
8. รังสิพันธุ์ แข็งขัน. "สิ่งใหม่ในระบบเก่า : ข้อคิดเกี่ยวกับละครไทย," **สกุลไทย.** ป.46 ฉ.2367 (29 ก.พ. 43) หน้า 62-63.
9. ดิศร. "The Lost Child ผู้ใหญ่ใจดีกับเด็กหลงทาง," **กรุงเทพธุรกิจ** (จุดประกาย). (17 มิ.ย. 43) หน้า 10.
10. กรกช อัตตวิริยะนุภาพ. "Creeps ละครที่เล่นกับ "ความจริง" และ "ความลวง"," **กรุงเทพธุรกิจ** (จุดประกาย).(4 มิ.ย. 44) หน้า 6.

11.กรกช อัตตวิริยะนุภาพ. "ละครมีไว้ "ให้ความบันเทิง" และ "ให้พูดถึง"," **กรุงเทพธุรกิจ** (จุดประกาย). (11 มิ.ย. 44) หน้า 8.

12. กรกช อัตตวิริยะนุภาพ. ""ราชินีแห่งสีสัน" ละครที่ทำให้ "สีสัน" มีชีวิตขึ้นมาจริงๆ," **กรุงเทพธุรกิจ** (จุดประกาย). (18 มิ.ย. 44) หน้า 6.

13. ปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์. "ฟาร์มสุก : ละครที่มีความเป็นละคร," **กรุงเทพธุรกิจ** (จุดประกาย). (9 ม.ค. 44) หน้า 6.

14. ปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์. "ละครหุ่นจากโพ้นทะเล.ขายเปลือกดีกว่าขายแก่น," **กรุงเทพธุรกิจ** (จุดประกาย). (18 ม.ค. 44).

15. ปาริชาติจึงวิวัฒนาภรณ์. ""บัลลังก์เมฆ : เหมาะท่า คว้าเหลว" "เหมาะท่าคว้าเหลว : บัลลังก์เมฆ"," **กรุงเทพธุรกิจ** (จุดประกาย). (2 ก.ค. 44) หน้า 6.

16. เจตนา นาควัชระ. "ว่าด้วยความเครียดทางจริยธรรม การท้าทายของละครเพลง "เมืองนิมิตร"," **กรุงเทพธุรกิจ** (จุดประกาย). (13 ต.ค. 44) หน้า 6.

สังคีตศิลป์

1. เจตนา นาควัชระ. "ประชาธิปไตยในดนตรีการ : การมาเยือนของออร์เฟอุส เชมเบอร์ ออร์เคสตรา (Orpheus Chamber Orchestra) (ตอน 1, 2)," **เนชั่นสุดสัปดาห์**. ป.7 ฉ.337, 338 (19 พ.ย., 26 พ.ย. 41) หน้า 60, 60.

2. เจตนา นาควัชระ. "กลับไปหาต้นแบบ : วงดนตรีคอนแชร์โต เคิล์น (Concerto Köln) กับการค้นเพชรในตม," **เนชั่นสุดสัปดาห์**. ป.7 ฉ.339 (3 ธ.ค. 41) หน้า 41.

3. เจตนา นาควัชระ. "ทางสองแพร่งของ บี.เอส.โอ. : จะไปกับป๊อปหรือจะอยู่กับคลาสสิก," **เนชั่นสุดสัปดาห์**. ป.7 ฉ.340 (10 ธ.ค. 41) หน้า 41.

4. เจตนา นาควัชระ. "โลกาภิวัตน์ของคนกลุ่มน้อย (อีกแล้ว) : การมาเยือนของวงดนตรี เชมเบอร์แห่งเมืองมันโทวา," **เนชั่นสุดสัปดาห์.** ป. 8 ฉ. 343 (31 ธ.ค. 41) หน้า 53 - 54.

5. เจตนา นาควัชระ. "ใครไม่อยากเครียดเชิญทางนี้ : เมื่อจอห์น จอร์จิอาดิส กลับมาเยือนเพื่อนเก่า," **เนชั่นสุดสัปดาห์.** ป. 8 ฉ. 355 (25 มี.ค. 42) หน้า 56 - 57.

6. เจตนา นาควัชระ. "ใครกันแน่ที่มาจากดินแดนที่ไร้ดุริยางคศิลป์ : เมื่อเยอรมันยอมสยบท่านเซอร์ชาวอังกฤษ (ตอน 1, 2)," **เนชั่นสุดสัปดาห์.** ป. 8 ฉ. 377, 378 (26 ส.ค., 2 ก.ย. 42) หน้า 62, 62 - 63.

7. เจตนา นาควัชระ. "เมื่อนักเปียโนเอกปะทะม็อบมือถือไทย," **เนชั่นสุดสัปดาห์.** ป. 8 ฉ. 379 (9 ก.ย. 42) หน้า 47.

8. นฤมล ง้าวสุวรรณ. "ใครว่า 'เป็นไปไม่ได้' : เมื่อ ดิ อิมพอสสิเบิลส์ คืนสู่เวทีการแสดง," **เนชั่นสุดสัปดาห์.** ป. 8 ฉ. 349 (11 ก.พ. 2542) หน้า 54.

9. บวรพงศ์ ศุภโสภณ. "บี.เอส.โอ. เชมเบอร์คอนเสิร์ต : เล่น "เล่นๆ" กับเบโธเฟ่นเห็นจะไม่ได้," **เนชั่นสุดสัปดาห์.** ป. 8 ฉ. 359 (22 เม.ย. 42) หน้า 56 - 57.

10. บวรพงศ์ ศุภโสภณ. "เพื่อความอยู่รอดของบี.เอส.โอ.? สืบเนื่องจากคอนเสิร์ต Chinese Classics," **เนชั่นสุดสัปดาห์.** ป. 8 ฉ. 363 (20 พ.ค. 42) หน้า 60 - 61.

11. บวรพงศ์ ศุภโสภณ. "บี.เอส.โอ. ฟื้นอีกแล้ว ด้วยยาถอนพิษซื่อโมสาร์ท & ไฮเดิน," **เนชั่นสุดสัปดาห์.** ป. 8 ฉ. 365 (3 มิ.ย. 42) หน้า 62 - 63.

12. บวรพงศ์ ศุภโสภณ. "ซี.ยู. ซิมโฟนีออร์เคสตรา : บุคลิกภาพทางเสียงของวงดนตรีสมัครเล่น," **เนชั่นสุดสัปดาห์.** ป. 8 ฉ. 372 (22 ก.ค. 42) หน้า 52 - 53.

13.บวรพงศ์ ศุภโสภณ. "Colors of Asia หรือ Colors of Hollywood เมื่อ

ภูมิปัญญาตะวันออกถูกประเมินต่ำเกินไป," **เนชั่นสุดสัปดาห์.** ป.8 ฉ.374 (5 ส.ค. 42) หน้า 41.

14. บวรพงศ์ ศุภโสภณ. "BSO คืนฟอร์มอีกครั้ง ด้วยเมดอินไทยแลนด์," **เนชั่นสุดสัปดาห์.** ป.8 ฉ.376 (19 ส.ค. 42) หน้า 67.
15. บวรพงศ์ ศุภโสภณ. "ไฮเดินก็คือไฮเดิน โมสาร์ทก็คือโมสาร์ท : บทเรียนจากมิวนิค เชมเบอร์ ออร์เคสตรา," **เนชั่นสุดสัปดาห์.** ป.8 ฉ.381 (23 ก.ย. 42) หน้า 62.
16. บวรพงศ์ ศุภโสภณ. "เอียน โจนส์ ผู้เผยศักยภาพของพิณฮาร์พกับผลงานดนตรีชั้นเยี่ยมที่โลกลืม," **เนชั่นสุดสัปดาห์.** ป.8 ฉ.384 (14 ต.ค. 42) หน้า 59.
17. บวรพงศ์ ศุภโสภณ. "การแสดงเปียโน-ไวโอลิน ที่เกอเธ่ : ความสดใหม่ที่ยังไม่จืดจาง," **เนชั่นสุดสัปดาห์.** ป.8 ฉ.395 (30 ธ.ค. 42) หน้า 62.
18. รังสิพันธุ์ แข็งขัน. "อันเนื่องมาจาก "ดนตรีไทยอุดมศึกษา" เมื่อวันที่ 16-17 ม.ค. 42 ณ มหาวิทยาลัยหัวเฉียวเฉลิมพระเกียรติ," **เนชั่นสุดสัปดาห์.** ป.8 ฉ.348 (4 ก.พ. 42) หน้า 58.
19. รังสิพันธุ์ แข็งขัน. "ดนตรีคลาสสิก : วิจารณ์เพื่อให้เขาได้อยู่บนเวทีต่อไป," **ผู้จัดการรายวัน.** (29 พ.ค. 42) หน้า 22.
20. สิชฌน์เศก ย่านเดิม. "ทัศนา นาควัชระ กับไวโอลินคอนแชร์โตของบีโธเฟ่น," **ผู้จัดการรายวัน.** (11 ส.ค. 42) หน้า 22.
21. สุกันญา ราชฤทธิ์. "คีตดุริยางค์ถวายชัย," **ผู้จัดการรายวัน.** (29 ก.ค. 42) หน้า 12.
22. ดุสิต จรูญพงษ์ศักดิ์. "บทเพลงบรรเลงคู่ของโมสาร์ท จากฟรังเคิล & อินทุอร ถึง Poppen & Kufferath," **กรุงเทพธุรกิจ.** (16 ก.ย. 42) หน้า 12.
23. ดุสิต พงษ์จรูญศักดิ์. "The Glory คอนเสิร์ตรวมพลคนรักดนตรีเพื่อในหลวง," **กรุงเทพธุรกิจ.** ป. 13 ฉ. 4081 (25 พ.ย. 42) หน้า 10
24. ดุสิต พงษ์จรูญศักดิ์. "เล่าเรื่องชวนหงุดหงิดเมื่อไปฟังคอนเสิร์ต ..."โรม สตริง

ควอร์เต็ต"," **กรุงเทพธุรกิจ.** ป. 13 ฉ. 4083 (9 ธ.ค. 42) หน้า 10.

25. ดุสิต พงษ์จรูญศักดิ์. "ดนตรีร่วมสมัยใน "ร้านอาหาร" ถึงดนตรีร่วมสมัยใน "โรงแรม"," **กรุงเทพธุรกิจ.** ป. 13 ฉ. 4085 (23 ธ.ค. 42) หน้า 10.
26. บวรพงศ์ ศุภโสภณ. "มัสซิโม ปารีส เรื่องของคนเก่งที่ไม่ค่อยมีเวลา," **สกุลไทย.** ป. 46 ฉ. 2355 (14 ธ.ค. 42) หน้า 64 - 65.
27. เจตนา นาควัชระ. "เมื่อไวโอลินสองไม่เป็นมือรองของใคร : การมาเยือนของบูดาเปสต์ เซมเบอร์ ซิมโฟนี," **เนชั่นสุดสัปดาห์.** ป. 8 ฉ. 396 (3 ม.ค. 43) หน้า 70 - 71.
28. เจตนา นาควัชระ. "ความพยายามที่น่ายกย่อง : Die Winterreise ของ Franz Schubert," **เนชั่นสุดสัปดาห์.** ป. 8 ฉ. 401 (7 ก.พ. 43) หน้า 70 - 71.
29. เจตนา นาควัชระ. "ม็อบมือถือเหิมเกริมอีกแล้วในรายการคอนเสิร์ต "เทิด พระเกียรติ นวมินทร์"," **เนชั่นสุดสัปดาห์.** ป. 8 ฉ. 402 (14 ก.พ. 43) หน้า 60 - 61.
30. เจตนา นาควัชระ. "จากศิษย์เก่าด้วยใจภักดิ์ : ว่าด้วยความถดถอยของวงดนตรีจากทูบิงเงน," **เนชั่นสุดสัปดาห์.** ป. 8 ฉ. 412 (20 เม.ย. 43) หน้า 52 - 53.
31. บวรพงศ์ ศุภโสภณ. "การแสดงเซมเบอร์ มิวสิก บี.เอส.โอ. เสน่ห์ของซอวิโอลาที่น่าติดตาม," **กรุงเทพธุรกิจ.** ป. 8 ฉ. 419 (29 พ.ค. 43) หน้า 69.
32. รังสิพันธุ์ แข็งขัน. "ว่าด้วยวุฒิภาวะของสถาบัน 20 ปีครุศาสตร์คอนเสิร์ต," **เนชั่นสุดสัปดาห์.** ป. 8 ฉ. 404 (28 ก.พ. 43) หน้า 52 - 53.
33. เจตนา นาควัชระ. "ศิลปะสนองคุณ : ว่าด้วยคอนเสิร์ตเพื่อรำลึกถึง ฯพณฯ ปรีดี พนมยงค์," **กรุงเทพธุรกิจ.** ป. 13 ฉ. 4202 (25 มี.ค. 43) หน้า 18.

34. ดุสิต จรูญพงษ์ศักดิ์. "สร้างภูมิคุ้มกันทางดนตรี ก่อนที่อาจจะถูกดูแคลนมากกว่านี้," **กรุงเทพธุรกิจ.** ป. 13 ฉ. 4151 (3 ก.พ. 43) หน้า 12.

35. ดุสิต จรูญพงษ์ศักดิ์. "ค่ำคืนหฤหรรษ์กับบทเพลงของโมสาร์ท," **กรุงเทพธุรกิจ.** ป. 13 ฉ. 4179 (2 มี.ค. 43) หน้า 12.

36. ดุสิต จรูญพงษ์ศักดิ์. ""ยาซากิ" วาทยากรรับเชิญ บี.เอส.โอ. ไม่เพียงแวะเวียนมาแล้วผ่านเลยไป," **กรุงเทพธุรกิจ.** ป. 13 ฉ. 4221 (13 เม.ย. 43) หน้า 12.

37. ดุสิต จรูญพงษ์ศักดิ์. "เวิลด์ พรีเมียร์ บทเพลง "ปรีดีคีตานุสรณ์"," **กรุงเทพธุรกิจ.** ป. 13 ฉ. 4249 (พฤหัสบดีที่ 11 พ.ค. 2543) หน้า 12.

38. ดุสิต จรูญพงษ์ศักดิ์. "ฟัง Glory แล้ว อยากให้มีอัลบั้มเฉพาะกิจแนวนี้ออกมาบ่อยๆ," **กรุงเทพธุรกิจ.** ป. 13 ฉ. 4263 (25 พ.ค. 43) หน้า 12.

39. บวรพงศ์ ศุภโสภณ. "วรรณศิลป์ : ภาษาหนังสือ คีตศิลป์ : ภาษาดนตรี ศิลปะสองแขนงที่แยกกันไม่ออก," **กรุงเทพธุรกิจ.** ป. 13 ฉ. 4203 (27 มี.ค. 43) หน้า 6.

40. บวรพงศ์ ศุภโสภณ. "บทเพลงเชมเบอร์มิวสิกของโมสาร์ท "สื่อสาธิตว่าด้วยวิธีการทางภาษาของดนตรี"," **กรุงเทพธุรกิจ.** ป. 16 ฉ. 4221 (13 เม.ย. 43) หน้า 12.

41. บวรพงศ์ ศุภโสภณ. "อาจารย์บัลตินี ช่วยชี้ทางสู่กรุงเวียนนาให้วงทูบิงเงนด้วยเถิด," **กรุงเทพธุรกิจ.** ป. 16 ฉ. 4221 (13 เม.ย. 2543) หน้า 12.

42. ดุสิต จรูญพงษ์ศักดิ์. "ศิลปะส่องทางให้แก่กัน ใน "แฟนตาเซีย 2000"," **สกุลไทย.** ป. 46 ฉ. 2359 (4 ม.ค. 43) หน้า 62 - 63.

43. บวรพงศ์ ศุภโสภณ. "อองซอมล์ คานาซาวา : ปัญหาอยู่ที่วาทยากร," **สกุลไทย.** ป. 46 ฉ. 2359 (อังคารที่ 4 ม.ค. 2543) หน้า 62 - 63.

44. บวรพงศ์ ศุภโสภณ. "บูดาเปสต์ เชมเบอร์ ซิมโฟนี วงดนตรีที่ชื่อยังไม่ดัง," **สกุลไทย.** ป. 46 ฉ. 2370 (21 มี.ค. 43) หน้า 60-61.

45. รังสิพันธุ์ แข็งขัน. "แล้วจะเล่นเพลงไทยให้ใครฟัง," **สกุลไทย.** ป.46 ฉ. 2364 (8 ก.พ. 43) หน้า 64-65.

46. เจตนา นาควัชระ. "ใครว่าเป็นไปไม่ได้... สุทิน เทศารักษ์ กับไวโอลิน มาราธอน เมื่ออายุ 73," **เนชั่นสุดสัปดาห์.** ป.9 ฉ.427 (7 ส.ค. 43) หน้า 52-53.

47. เจตนา นาควัชระ. "หิมะตกที่เมืองเวนิซ: การกลับมาของวงดนตรีเชมเบอร์แห่งสหภาพยุโรป," **เนชั่นสุดสัปดาห์.** ป.9 ฉ.446 (18 ธ.ค. 43) หน้า 53.

48. บวรพงศ์ ศุภโสภณ. "เชมเบอร์มิวสิก โดยกลุ่มเครื่องสาย BSO : ใครจะดูแลเมล็ดพันธุ์แห่งเชมเบอร์มิวสิกนี้," **เนชั่นสุดสัปดาห์.** ป.9 ฉ.428 (14 ส.ค. 43) หน้า 54.

50. ดุสิต จรูญพงษ์ศักดิ์. "กาซาดคอนเสิร์ต ฤาสิ่งดีๆ บางอย่างได้หล่นหายไปกับกาลเวลา," **กรุงเทพธุรกิจ** (จุดประกาย).(6 ก.ค. 43).

51. ดุสิต จรูญพงษ์ศักดิ์. "ฟัง "ดนตรีในราชสำนัก" ชวนให้นึกถึง Authentic Performance," **กรุงเทพธุรกิจ** (จุดประกาย). (20 ก.ค. 43).

52. ดุสิต จรูญพงษ์ศักดิ์. "เมื่อ Quartetto Stradivari ถูก "ดูดเสียง" ในห้องบอลรูมโรงแรมหรู," **กรุงเทพธุรกิจ** (จุดประกาย). (3 ส.ค. 43).

53. ดุสิต จรูญพงษ์ศักดิ์. "จากบาร์ดอทถึงเบโธเฟ่น ผลงานยอดฮิตของเอ็มเมอร์สัน สตริงควอร์เต็ต," **กรุงเทพธุรกิจ** (จุดประกาย). (31 ส.ค. 43).

54. ดุสิต จรูญพงษ์ศักดิ์. "ภัทราวุธ พันธ์พุทธพงษ์ "ดนตรีกลายเป็นสิ่งจำเป็นของชีวิตคนญี่ปุ่น" ไปเสียแล้ว," **กรุงเทพธุรกิจ** (จุดประกาย). (14 ก.ย. 43).

55. ดุสิต จรูญพงษ์ศักดิ์. "คอนเสิร์ตแบบคลาสสิกๆ ฤาเป็นเพียงคอนเสิร์ตแบบเบิร์ดๆ," **กรุงเทพธุรกิจ** (จุดประกาย).(28 ก.ย. 43).

56. ดุสิต จรูญพงษ์ศักดิ์. "Genius & Jealousy อุปรากรชวนหัวที่ยังไม่ลงตัว,"

กรุงเทพธุรกิจ (จุดประกาย). (12 ต.ค. 43).

57. ดุสิต จรูญพงษ์ศักดิ์. "จาก "ลา โบแอม" ถึง "การบริหารงานวัฒนธรรม"," **กรุงเทพธุรกิจ** (จุดประกาย).(17 ส.ค. 43).
58. ดุสิต จรูญพงษ์ศักดิ์. "เอ็ดดูอาโด เฟอร์นานเดซ กลับมาพร้อมกับคอนเสิร์ตและมาสเตอร์คลาส," **กรุงเทพธุรกิจ** (จุดประกาย). (26 ต.ค. 43).
59. ดุสิต จรูญพงษ์ศักดิ์. "แม็กซิม แวนเกรอฟ การแสดงครั้งแรกในเมืองไทย," **กรุงเทพธุรกิจ** (จุดประกาย).(9 พ.ย. 43).
60. ดุสิต จรูญพงษ์ศักดิ์. "วงดุริยางค์เยาวชนมหาวิทยาลัยศิลปากร คลื่นลูกใหม่ที่กำลังมาแรง," **กรุงเทพธุรกิจ** (จุดประกาย). (29 พ.ย. 43).
61. ดุสิต จรูญพงษ์ศักดิ์. "รางวัลชนะเลิศในรอบ 15 ปี ของการแข่งขันเปียโนโชแปง," **กรุงเทพธุรกิจ** (จุดประกาย).(7 ธ.ค. 43).
62. ดุสิต จรูญพงษ์ศักดิ์. "คอนเสิร์ต "โรแมนติก ฟลูต" ฟังแล้วนอนหลับฝันดี," **กรุงเทพธุรกิจ** (จุดประกาย). (21 ธ.ค. 43).
63. บวรพงศ์ ศุภโสภณ. "สปิริตนักดนตรีในยุคเศรษฐกิจยังไม่ฟื้น การพลิกวิกฤตให้เป็นโอกาสของนักดนตรีชาวไทย," **กรุงเทพธุรกิจ** (จุดประกาย). (31 ส.ค. 43).
64. บวรพงศ์ ศุภโสภณ. "ศักยภาพและทิศทางของวงดุริยางค์กองทัพเรือ สืบเนื่องจากกาชาดคอนเสิร์ต ครั้งที่ 28," **กรุงเทพธุรกิจ** (จุดประกาย). (19 ต.ค. 43).
65. บวรพงศ์ ศุภโสภณ. "วาทยากรซูเปอร์สตาร์ กับวงออร์เคสตรากึ่งอาชีพ : ปัญหาที่แก้ไม่ตก ?," **กรุงเทพธุรกิจ** (จุดประกาย). (21 ธ.ค. 43).
66. เจตนา นาควัชระ. "ว่าด้วยบุคลิกภาพทางคีตศิลป์ : ชรินทร์ นันทนาคร ในรายการ "เพลงรักดอกไม้บาน"," **สกุลไทย**. ป.46 ฉ.2395 (12 ก.ย. 43) หน้า 64-69, 84.
67. กรกช อัตตวิริยะนุภาพ. "สัมมนาการวิจารณ์ดนตรีในเยอรมนี แด่ผู้มีศักยภาพในการวิจารณ์," **กรุงเทพธุรกิจ** (จุดประกาย). (3 พ.ค. 44).
68. เจตนา นาควัชระ. "มัทนา : ดันทาง ปลายทาง หรือทางตัน ของอุปรากร

ไทย," **กรุงเทพธุรกิจ** (จุดประกาย). (1 มี.ค. 44).

69. ดุสิต จรูญพงษ์ศักดิ์. "อามาห์ลกับอาคันตุกะยามวิกาล อุปรากรที่จิ๋วและแจ๋ว," **กรุงเทพธุรกิจ** (จุดประกาย). (18 ม.ค. 44).
70. ดุสิต จรูญพงษ์ศักดิ์. "ชุมชนคนรักและสนใจดนตรีคลาสสิกบนอินเทอร์เน็ต," **กรุงเทพธุรกิจ** (จุดประกาย).(1 ก.พ. 44).
71. ดุสิต จรูญพงษ์ศักดิ์. "ก่อนถึงวันตัดสิน"อัลบั้มยอดเยี่ยมดนตรีคลาสสิก" แกรมมี่อวอร์ด ครั้งที่ 43," **กรุงเทพธุรกิจ** (จุดประกาย). (15 ก.พ. 44).
72. ดุสิต จรูญพงษ์ศักดิ์. "รำลึกถึงอาจารย์กำธร สนิทวงศ์ ณ อยุธยา," **กรุงเทพธุรกิจ** (จุดประกาย). (1 มี.ค. 44).
73. ดุสิต จรูญพงษ์ศักดิ์. "ทัศนะของ Normal Lebrecht," **กรุงเทพธุรกิจ** (จุดประกาย). (15 มี.ค.44).
74. ดุสิต จรูญพงษ์ศักดิ์. "เมื่อกรมศิลปากรเปิดเวทีให้ "โซโลอิสต์" ไทย ได้แสดง," **กรุงเทพธุรกิจ** (จุดประกาย). (29 มี.ค. 44).
75. ดุสิต จรูญพงษ์ศักดิ์. "เมื่อวงบี.เอส.โอ. เล่นเพลงของไชคอฟสกี้ ได้น่าฟังมากที่สุด," **กรุงเทพธุรกิจ** (จุดประกาย). (10 พ.ค. 44).
76. ดุสิต จรูญพงษ์ศักดิ์. "นคร กิตติอุดม "ผมชอบครูดนตรีที่เล่นให้ดูได้"," **กรุงเทพธุรกิจ** (จุดประกาย). (21 มิ.ย. 44).
77. ดุสิต จรูญพงษ์ศักดิ์. "สุปรีติ อังศวานนท์ "ไม่มีเรื่องลึกลับในการเล่นดนตรี"," **กรุงเทพธุรกิจ** (จุดประกาย). (24 พ.ค. 44).
78. บวรพงศ์ ศุภโสภณ. "เมื่อ "วงดุริยางค์แห่งชาติ" เริ่มฟื้นทางเลือกของผู้ฟังดนตรีเริ่มฉายแวว," **กรุงเทพธุรกิจ** (จุดประกาย). (24 เม.ย. 44).
79. บวรพงศ์ ศุภโสภณ. "ภาระของวงบี.เอส.โอ กับรายการเพลงที่แสดง," **กรุงเทพธุรกิจ** (จุดประกาย). (31 พ.ค. 44).
80. บวรพงศ์ ศุภโสภณ. "การท้าทายต่อ "เอโรอิกา ซิมโฟนี" พิสูจน์ศักยภาพวงดุริยางค์แห่งชาติ," **กรุงเทพธุรกิจ** (จุดประกาย). (3 ก.ค.44).

81. เจตนา นาควัชระ. "โอกาสทองของยาจกวณิพกทางคีตศิลป์," **เนชั่นสุดสัปดาห์.** ป.10 ฉ.475 (9 ก.ค. 44) หน้า 56-57.

82. เจตนา นาควัชระ. "50 ปี เพ็ญศรี - รพีพร บทเรียนจากยุคทองในอดีต," **สกุลไทย.** ป.47 ฉ.2444 (22 ส.ค. 44) หน้า 22, 109.

83. ดุสิต จรูญพงษ์ศักดิ์. "ยิวกับวากเนอร์, แรทเทิลกับวงเบอร์ลินฯ และพาวาร็อตติกับเจียเจ๋อหมิน"," **กรุงเทพธุรกิจ** (จุดประกาย). (4 ก.ค. 44) หน้า 8.

84. ดุสิต จรูญพงษ์ศักดิ์. "ร้านค้าปลีกซีดีดนตรีคลาสสิกถึงคราต้องถอยไปตั้งหลัก," **กรุงเทพธุรกิจ** (จุดประกาย). (19 ก.ค. 44) หน้า 8.

85. ดุสิต จรูญพงษ์ศักดิ์. "เพลงคลาสสิกยุคโพสต์โมเดิร์นฯ คือดนตรีที่กลับเข้าหาคนฟังมากขึ้น," **กรุงเทพธุรกิจ** (จุดประกาย). (3 ส.ค. 44) หน้า 8.

86. ดุสิต จรูญพงษ์ศักดิ์. "คอนเสิร์ตยามเช้า จากคณะนักร้องประสานเสียงวิทยาลัยเกอร์ตัน," **กรุงเทพธุรกิจ** (จุดประกาย). (16 ส.ค. 44) หน้า 8.

87. ดุสิต จรูญพงษ์ศักดิ์. "ไอแซค สเติร์น ผู้เป็นยิ่งกว่านักดนตรี," **กรุงเทพธุรกิจ** (จุดประกาย). (27 ก.ย. 44) หน้า 8.

88. บวรพงศ์ ศุภโสภณ. "ปัญหาของวงดุริยางค์แห่งชาติ ปัญหาระบบราชการไทย (อีกแล้ว)," **กรุงเทพธุรกิจ** (จุดประกาย). (27 ส.ค. 44) หน้า 8.

รายงานผลการวิจัยในโครงการ *"การวิจารณ์ในฐานะพลังทางปัญญาของสังคมร่วมสมัย"* ซึ่งได้รับการตีพิมพ์เผยแพร่เป็นชุด รวม 6 เล่ม คือ

1. พลังการวิจารณ์ : บทสังเคราะห์งานวิจัย / Criticism as an Intellectual Force : Summary Report
2. พลังการวิจารณ์ : วรรณศิลป์
3. พลังการวิจารณ์ : ทัศนศิลป์
4. พลังการวิจารณ์ : ศิลปะการละคร
5. พลังการวิจารณ์ : สังคีตศิลป์
6. **พลังการวิจารณ์: รวมบทวิจารณ์ร่วมสมัย**

รวมบทวิจารณ์ของ

- กรกช อัมพะวิมลภาพ
- เจตนา นาควัชระ
- จักรพันธ์ วิลาสินีกุล
- ชมัยภร แสงกระจ่าง
- ดวงมุกข์ และนามาตุ
- ศุภชัย จรูญพงษ์ศักดิ์
- นฤมล ทับวัฒนา
- นวรัตน์ ภุกโสภณ
- ปราบดา หยุ่น
- มารุตาส จึงวิวัฒนาการ
- รังสิมันต์ุ แย้มงอน
- รื่นฤทัย สัจจพันธุ์
- วินทนัย ศรีเพชรานนท์กุล
- ธรพินท์ ศาลสอน
- สุวรรณา เกรียงไกรเพียร - บรรณาธิ

ISBN 974-90736-8-1