รายงานการวิจัยฉบับสมบูรณ์

โครงการวิจัย "การวิจารณ์ในฐานะปรากฏการณ์ร่วมสมัย เพื่อพัฒนาความรู้ด้านสังคมศาสตร์แห่งการวิจารณ์ ภาค 1"

โดย ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ธีระ นุชเปี่ยม และคณะ

กันยายน 2550

สัญญาเลขที่ RDG49H0009

รายงานการวิจัยฉบับสมบูรณ์

โครงการวิจัย "การวิจารณ์ในฐานะปรากฏการณ์ร่วมสมัย เพื่อพัฒนาความรู้ด้านสังคมศาสตร์แห่งการวิจารณ์ ภาค 1"

คณะทำงาน	สังกัด
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ธีระ นุชเปี่ยม	มหาวิทยาลัยศิลปากร
ศาสตราจารย์เกียรติคุณ ดร. เจตนา นาควัชระ	มหาวิทยาลัยศิลปากร
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ สุวรรณา เกรียงไกรเพ็ชร์	ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร
อาจารย์ชมัยภร แสงกระจ่าง	อาจารย์พิเศษ นักเขียน และนักวิจารณ์อิสระ
ศาสตราจารย์ ดร. รื่นฤทัย สัจจพันธุ์	มหาวิทยาลัยรามคำแหง
อาจารย์จักรพันธ์ วิลาสินีกุล	มหาวิทยาลัยศิลปากร
อาจารย์ปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์	มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์
อาจารย์พนิดา ฐปนางกูร	สถาบันคลังสมองแห่งชาติ
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. รังสิพันธุ์ แข็งขัน	จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
อาจารย์สุชาติ ทองสิมา	มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

สนับสนุนโดยสำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย (สกว.)

(ความเห็นในรายงานนี้เป็นของผู้วิจัย สกว. ไม่จำเป็นต้องเห็นด้วยเสมอไป)

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อ.....1

Abstract.....2

สรุปรายงานการดำเนินการภาคแรก.....3

ภาคผนวก 1 : รายงานการสัมมนา / เสวนา

สาขาวรรณศิลป์

รายงานการสัมมนา "25 ปี การวิจารณ์ 'คำพิพากษา' "..... 15

รายงานการสัมมนา เรื่อง "80 ปี อังคาร กัลยาณพงศ์"..... 47

สาขาทัศนศิลป์

รายการสัมมนา หัวข้อ “ปัญญา วิจินธนสาร : ปรากฏการณ์จิตรกรรมไทยร่วมสมัย” 85

รายงานการเสวนานิทรรศการศิลปะ "A Wantanee Retrospective"..... 123

สาขาศิลปะการแสดง

รายงานการอภิปรายเรื่อง "มองการอภิวัฒน์นาฏศิลป์ไทยผ่านผลงานของพิเชษฐ กลั่นชื่น"..... 129

Report on the Round-Table Discussion with Prof. Gabriele Brandstetter 166

สาขาสังคีตศิลป์

รายงานการสัมมนา “รวงทองส่องทางศิลป์” 169

ภาคผนวก 2 : บทความวิจารณ์

"ว่าด้วยพลัง สภาวะไร้พลัง และพลานุภาพของภาษา : จากมุขปาฐะผ่านลายลักษณ์สู่ทุรภาพแห่งสื่อ" ศ.ดร. เจตนา นาควัชระ 194

"KURT WAIS : A CENTENARY APPRAISAL" : ศ.ดร. เจตนา นาควัชระ 212

"Music-Making *versus* the Commodification of Music: A Call to Enlightened Amateurs": ศ.ดร. เจตนา นาควัชระ..... 241

"จากมหาชนไปสู่ฝูงชน : ว่าด้วยการรับศิลปะในสังคมร่วมสมัย" : ศ.ดร. เจตนา นาควัชระ..... 264

"ศิลปะกับการเมือง" : ศ.ดร. เจตนา นาควัชระ..... 276

"25 ปี การวิจารณ์ 'คำพิพากษา' " : รศ.ดร. รื่นฤทัย สัจจพันธุ์ 284

"มองการอภิวัฒน์นาฏศิลป์ไทยผ่านผลงานของ พิเชษฐ กลั่นชื่น" : อาจารย์ปาริชาติ จึงวิวัฒนภรณ์ 291

"นาฏศิลป์ไทยร่วมสมัยกับการต่อสู้ทางวัฒนธรรมในยุคโลกาภิวัตน์" : อาจารย์ปาริชาติ จึงวิวัฒนภรณ์ 301

"มองการอภิวัฒน์นาฏศิลป์ไทยผ่านตัวตนและผลงานของพิเชษฐ กลั่นชื่น" : คุณอรพินท์ คำสอน 311

"มุมมองจากการเสวนา 'A Wantanee Retrospective' " : คุณอรพินท์ คำสอน..... 321

ภาคผนวก 3 : บทวิจารณ์

"84 ปี มัณฑนา โมรากุล" : เจตนา นาควัชระ……..……..…..325
"70 ปี รวงทอง ทองลั่นธม" : เจตนา นาควัชระ……....327
"เพลงรักริมฝั่งโขง เกือบจะหลุดพ้นจากหนองน้ำเน่าแล้ว แต่…" : เจตนา นาควัชระ…….……....329
"กวีนิพนธ์ของ อังคาร กัลยาณพงศ์ ในทัศนะนักอ่านรุ่นใหม่" : คงกฤช ไตรยวงค์……..…..331

โครงการวิจัย "การวิจารณ์ในฐานะปรากฏการณ์ร่วมสมัย เพื่อพัฒนาความรู้ด้านสังคมศาสตร์แห่งการวิจารณ์"

บทคัดย่อ

โครงการวิจัยเรื่องนี้ มีวัตถุประสงค์ที่จะศึกษาการวิจารณ์ในฐานะปรากฏการณ์ร่วมสมัยเพื่อพัฒนาความรู้ด้านสังคมศาสตร์การวิจารณ์ แรงจูงใจที่การศึกษาเรื่องนี้มาจากความปรารถนาที่จะทำความเข้าใจปรากฏการณ์ที่เป็นความท้าทายของศิลปะร่วมสมัยที่มีการแสดงออกในรูปแบบและลักษณะหลากหลาย รวมทั้ง “พื้นที่” การแสดงออกต่างๆ นี้ก็เปลี่ยนไปอย่างมากด้วย การวิจารณ์ซึ่งเป็นกิจกรรมสำคัญในทางปัญญาที่จะเข้าใจปรากฏการณ์เหล่านี้ก็เป็นปรากฏการณ์ร่วมสมัยอย่างหนึ่งเช่นกัน เพราะเกี่ยวข้องหรือได้รับอิทธิพลจากกระแสความเปลี่ยนแปลงต่างๆ ของยุคสมัยของเรา ดังนั้น จึงมีปัญหาว่า การวิจารณ์จะช่วยให้เราเข้าใจหรือให้คำตอบแก่ปรากฏการณ์ท้าทายเหล่านี้ได้อย่างไรในเมื่อการวิจารณ์ก็เป็นส่วนหนึ่งของกระแสความเปลี่ยนแปลงเหล่านี้ด้วย มิได้อยู่ใน “Archimedean position” ที่จะทำให้เราสามารถประเมินหรือวิจารณ์อย่างหลุดพ้นไปจากโลกร่วมสมัยได้ นี่เป็นปัญหาท้าทายใน 2 ลักษณะด้วยกัน กล่าวคือ ในการพยายามทำความเข้าใจปรากฏการณ์ศิลปะร่วมสมัยโดยอาศัยการวิจารณ์นั้น เราจะต้องพัฒนาความรู้เกี่ยวกับการวิจารณ์ในฐานะปรากฏการณ์ร่วมสมัยในตัวเองด้วย เพื่อที่จะบรรลุเป้าหมายนี้ โครงการวิจัยจึงประกอบด้วยกิจกรรมด้านเนื้อหา คือ การวิจารณ์ปรากฏการณ์ศิลปะร่วมสมัยในลักษณะและรูปแบบหลากหลายพร้อมๆ ไปกับการแสวงหาแนวทางการศึกษาในเชิงการวิจารณ์ที่จะทำให้เราสามารถเข้าใจปรากฏการณ์เหล่านี้ได้อย่างแท้จริง ดังนั้น จึงหวังว่าโครงการวิจัยนี้นอกจากจะนำไปสู่ความเข้าใจปรากฏการณ์ศิลปะร่วมสมัยแล้ว ยังจะให้ความรู้ใหม่ คือ “สังคมศาสตร์แห่งการวิจารณ์” อีกด้วย

จากผลการศึกษาสรุปได้ว่า ปรากฏการณ์ด้านศิลปะร่วมสมัยที่หลากยิ่งนั้น ไม่อาจเข้าใจได้โดยอาศัยจารีตหรือค่านิยมเดิมเกี่ยวกับศิลปะเท่านั้นแต่เราจำเป็นต้องพัฒนาเครื่องมือทางปัญญาในการวิจารณ์ขึ้นใหม่ ที่มีรากฐานอยู่ที่ค่านิยม หน้าที่ ตลอดจนพื้นที่ทางศิลปะที่เปลี่ยนไปอย่างมากในปัจจุบัน ในเรื่องนี้ได้พบว่าการวิจารณ์ไม่ใช่สูตรสำเร็จ หรือมีสูตรสำเร็จ ที่จะใช้ได้ตลอดไป ในแง่ของระเบียบวิธีวิจัยที่จะเป็นการสร้างความรู้ใหม่เกี่ยวกับการวิจารณ์นั้น จะต้องอาศัยปฏิสัมพันธ์หรือการศึกษาพร้อมกันไปทั้งศิลปิน ผลงาน และการวิจารณ์

Research Project

A study of criticism as a contemporary phenomenon for the development of a social science of criticism

ABSTRACT

The purpose of the project is to study criticism as a contemporary phenomenon for the development of a social science of criticism. The incentive to this research project has come from the challenge of contemporary artistic expressions. This is the challenge, in the other words, of how to make sense of contemporary art that has been manifested in a bewildering range of forms and styles, as well as the radical change in both the nature and location of the space for its manifestations. It is realized that criticism, which is a crucial intellectual tool for understanding these modern-day artistic manifestations, is itself a contemporary phenomenon. It is related to, or influenced by, social and cultural changes of our times: it cannot serve as an Archimedean position from which the critics appreciate or assess contemporary art. The challenge for this research project is thus twofold: it is an effort to understand, through criticism, contemporary artistic expressions, and, at the same time, to develop a social science of criticism as a contemporary phenomenon. To achieve this goal, the project has been designed to consist of both *substantive activities*, i.e., critical studies of various types of contemporary artistic manifestations, and the search for a *critical methodology* for such activities. Hence, apart from an understanding of contemporary artistic phenomenon, the research is expected lead to a new knowledge, a social science of criticism.

The results of the study show that the numerous types and forms of contemporary artistic phenomena require understanding that can no longer rely on old artistic traditions or values. We need to develop a new intellectual (critical) tool for this purpose that is itself rooted in the changing values and functions of the arts. Here, it is found that criticism is neither a fixed formula nor a ready-made theory for art appreciation. A new methodology is required that is founded on the interaction of the artists, their works, and criticism.

โครงการวิจัย "การวิจารณ์ในฐานะปรากฏการณ์ร่วมสมัย เพื่อพัฒนาความรู้ด้านสังคมศาสตร์แห่งการวิจารณ์"

สรุปรายงานการดำเนินงานภาคแรก (1 เม.ย. 49 - 30 ก.ย. 51)

---

1. สรุปความเป็นมาของโครงการ

ปรากฏการณ์ศิลปะร่วมสมัยแขนงต่างๆ เป็นความท้าทายสำคัญ ไม่ว่าจะในด้านสุนทรียศาสตร์ หรือในทางสังคมและวัฒนธรรม ไม่เพียงแต่รูปแบบการสร้างสรรค์ด้านศิลปะจะปรากฏหลากหลายจนยากจะกำหนดประเภทหรือขอบเขตได้ (เช่น ศิลปะแขนงต่างๆ ในแนวดั้งเดิมมีการนำมาสร้างสรรค์ในรูปแบบใหม่ หรือปรากฏในรูปแบบการสร้างสรรค์ใหม่ๆ ที่ระบุไม่ได้ว่าอยู่ในแนวใด) แต่ “พื้นที่” งานศิลปะก็เปลี่ยนไปด้วย ในท่ามกลางปรากฏการณ์ร่วมสมัยที่ทั้งหลากหลายและสับสนนี้ มีประเด็นท้าทายทางความคิดมากมายเกิดขึ้น

การวิจารณ์เป็นกิจกรรมทางปัญญาที่มีบทบาทสำคัญในการสร้างความกระจ่างให้แก่ประเด็นปัญหาเช่นนี้ได้ แต่การวิจารณ์ก็เป็นปรากฏการณ์ร่วมสมัยอย่างหนึ่งเช่นกัน เพราะเกี่ยวข้องกับ (หรือได้รับอิทธิพลจาก) กระแสความเปลี่ยนแปลงในด้านต่างๆ ของยุคสมัยของเราเช่นกัน ดังนั้น จึงมีปัญหาว่า การวิจารณ์จะช่วยให้เราเข้าใจ หรือให้คำตอบแก่ประเด็นท้าทายต่างๆ ที่เกิดขึ้นได้อย่างไร ในเมื่อการวิจารณ์ก็เป็นส่วนหนึ่งของกระแสความเปลี่ยนแปลงนี้ มิได้อยู่ใน “Archimedean position” ที่จะบ่งชี้ แยกแยะ หรือประเมินคุณค่าของปรากฏการณ์สร้างสรรค์ต่างๆ ที่เกิดขึ้นได้ นี่เป็นประเด็นปัญหาที่ท้าทายอย่างยิ่ง

สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย (สกว.) จึงได้ให้ทุนอุดหนุนการศึกษาค้นคว้าในเรื่องนี้ต่อเนื่องจากโครงการวิจัย “การวิจารณ์ในฐานะพลังทางปัญญาของสังคมร่วมสมัย” ที่ได้ดำเนินการมาแล้ว 2 ภาค เพื่อหาข้อสรุปและข้อค้นพบเกี่ยวกับความสัมพันธ์ระหว่างบริบททางสังคมที่กำลังเปลี่ยนแปลง การสร้างสรรค์ด้านศิลปะและการวิจารณ์ เพื่อสร้างความรู้ใหม่เกี่ยวกับสถานะของการวิจารณ์ในฐานะที่เป็นปรากฏการณ์ร่วมสมัยอย่างหนึ่งเช่นเดียวกัน

2. การดำเนินโครงการ

ปัญหาที่กล่าวข้างต้นก่อให้เกิดความจำเป็นที่จะต้องเข้าใจ “การวิจารณ์ในฐานะปรากฏการณ์ร่วมสมัย” โดยมีความมุ่งหวังว่า การทำความเข้าใจปรากฏการณ์นี้ จะนำไปสู่ความรู้แขนงใหม่ที่เรียกว่า “สังคมศาสตร์แห่งการวิจารณ์” สาระสำคัญของการวิจัยในโครงการนี้ประกอบด้วยสาระสำคัญ 3 ส่วนด้วยกัน คือ

1) กิจกรรมด้านเนื้อหา

2) แนวทางการศึกษา และ

3) ข้อค้นพบ

1) กิจกรรมด้านเนื้อหา

กิจกรรมด้านเนื้อหาได้แก่กิจกรรมการศึกษาค้นคว้าในประเด็นเฉพาะต่างๆ ซึ่งมีเนื้อหาสาระสำคัญที่เกี่ยวกับ “ปรากฏการณ์ร่วมสมัย” 2 ด้านด้วยกัน คือ ปรากฏการณ์ศิลปะร่วมสมัย และปรากฏการณ์การวิจารณ์

(1) ปรากฏการณ์ศิลปะร่วมสมัย ส่วนที่เป็นสาระสำคัญของการศึกษาค้นคว้าในโครงการนี้ คือ การศึกษาเชิงวิจารณ์ปรากฏการณ์ศิลปะร่วมสมัยแขนงต่างๆ ได้แก่ วรรณศิลป์ ทัศนศิลป์ การละครและนาฏศิลป์ และดนตรี ปรากฏการณ์ศิลปะร่วมสมัยในที่นี้ได้แก่ปรากฏการณ์ที่ ศาสตราจารย์ ดร. เจตนา นาควัชระ ได้กำหนดนิยามไว้ดังนี้

> *ศิลปะร่วมสมัย ได้แก่งานสร้างสรรค์ที่ผู้สร้างประสานสัมพันธ์ความรู้สึกนึกคิด ตลอดจนสุนทรียอารมณ์ส่วนตน ให้เข้ากับความสำนึกในความเป็นส่วนหนึ่งของสังคมของตน โดยมุ่งสร้างงานอันกอปรด้วยความหมาย คุณค่า และพลังทางปัญญา ที่สื่อสารได้กับมหาชนในยุคของตน และแฝงไว้ซึ่งความคาดหวังที่จะส่งสารข้ามยุคสมัยไปสู่อนาคตให้ได้*

ในช่วง 18 เดือนที่ผ่านมา โครงการฯ ได้จัดกิจกรรมต่างๆ จำนวนมาก กิจกรรมหลายด้านมีการดำเนินการสืบเนื่องต่อมา และนอกจากนั้น ยังมีกิจกรรมอีกบางประการที่อยู่ระหว่างการเตรียมการ และ/หรือมีกำหนดการแน่นอนแล้ว กิจกรรมการดำเนินงานของโครงการฯ ในช่วงระยะ 18 เดือนแรกมีดังนี้

(1.1) สาขาวรรณศิลป์ จัดการสัมมนา 2 เรื่อง คือ *“25 ปีการวิจารณ์ ‘คำพิพากษา’”* เมื่อวันเสาร์ที่ 5 สิงหาคม 2549 และ *“80 ปี อังคาร กัลยาณพงศ์”* วันพุธที่ 8 สิงหาคม 2550 รวมไปถึงการจัดการวิจารณ์สัญจรร่วมกับสมาคมนักเขียนแห่งประเทศไทย ในวันที่ 25 สิงหาคม 2550 ณ คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ โดย ศ. ดร. เจตนา นาควัชระ จะบรรยายในหัวข้อ “นักวิจารณ์ในฐานะพันธมิตรของนักเขียน”

(1.2) สาขาทัศนศิลป์ จัดการสัมมนาในหัวข้อ “ปัญญา วิจินธนสาร: ปรากฏการณ์ศิลปะไทยร่วมสมัย” เมื่อวันเสาร์ที่ 23 ธันวาคม 2549 และการเสวนานิทรรศการศิลปะ “A Wantanee Retrospective” เมื่อวันศุกร์ที่ 11 พฤษภาคม 2550 ณ PSC Art Gallery คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

(1.3) สาขานาฏศิลป์ จัดการสัมมนาในหัวข้อ “มองการอภิวัฒน์นาฏศิลป์ไทยผ่านผลงานของ พิเชษฐ กลั่นชื่น” เมื่อวันเสาร์ที่ 18 พฤศจิกายน 2549

(1.4) สาขาสังคีตศิลป์ มีกำหนดการจัดสัมมนาในหัวข้อ “รวงทองส่องทางศิลป์” ในวันเสาร์ที่ 3 และวันอาทิตย์ที่ 4 พฤศจิกายน 2550

(1.5) กิจกรรมสืบเนื่อง มี 2 ลักษณะ คือ

(1.5.1) กิจกรรมสืบเนื่องมาจากโครงการวิจัย “การวิจารณ์ในฐานะพลังปัญญาของสังคมร่วมสมัย” คือ การศึกษาเชิงวิเคราะห์ในประเด็น “การรับการเสพและการบริโภคงานศิลปะ” ซึ่งนำเสนอในการประชุมประจำปีทางมานุษยวิทยา ครั้งที่ 5 เมื่อวันที่ 30 มีนาคม 2549 ณ ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร และขยายเป็นบทวิเคราะห์แล้วนำมารวมเล่มเรื่อง *การรับ การเสพ การบริโภคงานศิลปะ* เพื่อตีพิมพ์ในโครงการฯ ปัจจุบัน

(1.5.2) กิจกรรมสืบเนื่องมาจากการจัดสัมมนาในสาขาต่างๆ ดังกล่าวข้างต้น กล่าวคือ นักวิจัยในโครงการฯ อยู่ในระหว่างการเขียนบทวิเคราะห์การสัมมนาในหัวข้อนั้นๆ และในบางกรณีก็จะมีการศึกษาค้นคว้าและ/หรือวิจัยเพิ่มเติมแล้วรวบรวมตีพิมพ์ ผลงานที่เสร็จแล้วคือ การเตรียมต้นฉบับหนังสือ *พิเชษฐ กลั่นชื่น: หนทางไปสู่การอภิวัฒน์นาฏศิลป์ไทย* ประกอบด้วยบทความเชิงวิเคราะห์โดยอาจารย์ปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์ และผลงานที่อยู่ระหว่างดำเนินการขณะนี้ คือ การเรียบเรียงผลงานเรื่อง *สุนทรียศาสตร์ศิลปะไทย* โดย รองศาสตราจารย์สุรศักดิ์ เจริญวงศ์

(2) ปรากฏการณ์ด้านการวิจารณ์ การวิจารณ์ไม่ใช่สูตรสำเร็จ หรือมีสูตรสำเร็จ ที่จะใช้ได้ตลอดไป การวิจารณ์ในที่นี้มิใช่ทฤษฎีทางวรรณกรรม หรือทฤษฎีการวิจารณ์ศิลปะแขนงใด หากแต่เป็นปรากฏการณ์ร่วมสมัยอย่างหนึ่งเหมือนกัน ดังได้กล่าวแล้ว การวิจารณ์ช่วยชี้ประเด็น ไม่ว่าจะเป็นประเด็นด้านสุนทรียศาสตร์ ประเด็นทางสังคม หรือประเด็นด้านจริยธรรม ซึ่งท้าทายให้ครุ่นคิดต่อไป แต่ทั้งการวิจารณ์ศิลปะและประเด็นที่เกี่ยวข้องอื่นๆ เปลี่ยนแปลงไปในบริบทของสังคมที่เปลี่ยนแปลง

บทวิเคราะห์ของ รองศาสตราจารย์ ดร. รื่นฤทัย สัจจะพันธ์ *"25 ปีการวิจารณ์ 'คำพิพากษา' ของ ชาติ กอบจิตติ"* ที่กล่าวถึงเรื่อง "ดูบทวิจารณ์จากสังคม ดูสังคมจากบทวิจารณ์" ได้สะท้อนประเด็นดังกล่าวนี้ไว้อย่างน่าสนใจยิ่ง ผู้เขียนชี้ว่า บทวิจารณ์นวนิยานเรื่อง *คำพิพากษา* ของ ชาติ กอบจิตติ ในช่วง 25 ปีที่ผ่านมา อาจจะแบ่งได้ถึง 3 ช่วง โดยแต่ละช่วงห่างกันประมาณ 10 ปี และแต่ละช่วงก็มีสาระในแง่ของประเด็นและแนวทางในการตีความต่างกันไป

ดังนั้น เราจึงต้องศึกษาและทำความเข้าใจการวิจารณ์ในฐานะปรากฏการณ์ร่วมสมัยนี้ด้วย และ "ความรู้" ที่เราได้มาจากการศึกษาค้นคว้านี้ ไม่ว่าจะในลักษณะของ "ข้อค้นพบ" จากการศึกษาวิเคราะห์และวิจารณ์งานสร้างสรรค์ทางศิลปะ หรือที่เป็นประเด็นท้าทายจากการครุ่นคิดพิจารณาเพื่อให้มีการศึกษาค้นคว้าต่อไป นั่นเอง ที่คณะผู้วิจัยหวังจะพัฒนาให้เป็น "สังคมศาสตร์แห่งการวิจารณ์" เหตุใดจึงเรียกว่า "สังคมศาสตร์แห่งการวิจารณ์" การที่โครงการวิจัยนี้เรียกความรู้ที่มุ่งหวังจะพัฒนาขึ้นนี้ว่า "สังคมศาสตร์แห่งการวิจารณ์" มีเหตุผลที่อาจอธิบายได้ 2 ประการ ดังนี้

ประการแรก ปรากฏการณ์ศิลปะร่วมสมัยเป็นปรากฏการณ์ทางสังคมโดยตรง กล่าวคือ นอกจากจะสะท้อน "สำนึกร่วมสมัย" ของผู้สร้างสรรค์แล้ว ยังมีสิ่งที่ ศาสตราจารย์ ดร. เจตนา นาควัชระ เรียกว่า "ตัวกลาง" ทางศิลปะเข้ามาเกี่ยวข้องอีกด้วย ดังที่ท่านได้กล่าวไว้ ณ ที่ประชุมสัมมนาแห่งหนึ่งว่า ปัจจุบันการวิจารณ์ตัวงานศิลปะไม่เพียงพออีกต่อไปแล้ว แต่จำเป็นต้องวิจารณ์ "ตัวกลาง" ทางศิลปะ เช่น กรณีของวรรณกรรมก็คือสำนักพิมพ์ ทัศนศิลป์คือหอศิลป์และภัณฑารักษ์ หรือสังคีตศิลป์คือตัวแทนประชาสัมพันธ์ รวมทั้งการวิจารณ์สื่อด้วย

ประการที่สอง การวิจารณ์ก็มีประเด็นทางสังคมเข้ามาเกี่ยวข้องเช่นกัน เช่น ประเด็น "การรับงานวิจารณ์ฯ" ที่ได้มีการวิจัยไว้แล้วในโครงวิจัยการวิจารณ์ฯ ภาค 2 หรือการวิจารณ์เองก็มีพัฒนาการในบริบททางสังคมที่เปลี่ยนแปลง ดังที่กล่าวแล้ว เช่น เมื่อประเด็นความสนใจเปลี่ยนไป เป็นต้น ดังนั้น ศาสตราจารย์ ดร. เจตนา นาควัชระ จึงได้ได้นิยามของ "สังคมศาสตร์แห่งการวิจารณ์" ไว้ว่า

> ได้แก่องค์ความรู้และหลักวิชาอันเป็นผลจากการสกัดประสบการณ์การวิจารณ์ศิลปะในฐานะกิจสาธารณะ ในลักษณะที่ชี้ให้เห็นถึงความสัมพันธ์ระหว่างการสร้างสรรค์และการรับงานศิลปะกับริบทและเงื่อนไขทางสังคม ทั้งในอดีตและปัจจุบัน อันอาจนำไปสู่การชี้ทางสู่อนาคตได้

2) แนวการศึกษา

วิธีการศึกษา หรือระเบียบวิธีวิจัย (research methodology) เป็นสาระสำคัญอีกส่วนหนึ่งของการศึกษาค้นคว้าในโครงการวิจัยนี้ โครงการฯ มิได้กำหนด “ระเบียบวิธีวิจัย” ที่เป็นแนวทางเฉพาะไว้ล่วงหน้า เพราะสิ่งนี้จะเป็นสิ่งที่ต้องการจะพัฒนาขึ้นมาในลักษณะที่เป็นส่วนหนึ่งของผลการวิจัย จึงได้กำหนดแต่เพียงหลักการสำคัญไว้ คือ การได้สัมผัส หรือการมี “ทวิวัจน์” (dialogue) กับศิลปินหรือผู้สร้างสรรค์

โครงการวิจัยมิได้มี “ระเบียบวิธีวิจัย” ไว้ล่วงหน้านอกเหนือไปจากหลักการดังกล่าว (ด้วยเหตุนี้ในที่นี้จึงเริ่มต้นด้วย “แนวทางการศึกษา” แทน “ระเบียบวิธีวิจัย”) แต่ในการศึกษาค้นคว้าในโครงการนี้ คณะผู้วิจัยได้ “สร้าง” ระเบียบวิธีวิจัยขึ้นมาเองเป็นส่วนหนึ่งของผลการวิจัย

แนวทางของระเบียบวิธีวิจัยที่ค่อยๆ ปรากฏเป็นรูปเป็นร่างนี้ (และยังอยู่ในระหว่างการพัฒนาให้เป็นระบบยิ่งขึ้น) มีลักษณะกว้างๆ คือ ผู้วิจัยศึกษาพร้อมกันไปทั้ง **ศิลปิน ผลงาน** และ**การวิจารณ์** ทั้ง 3 ส่วนนี้จะมีพัฒนาการอยู่ในบริบททางสังคมที่เปลี่ยนแปลง แต่ในขณะเดียวกันสิ่งที่จะยึดเหนี่ยวไม่ให้การวิจารณ์เลื่อนไหลไปตามกระแสสังคม (โดยเฉพาะอิทธิพลของการตลาด) จนกลายเป็นว่า “อะไรก็ได้” (Anything goes) ก็คือสุนทรียศาสตร์ ซึ่งมิได้หมายถึงการกำหนดกรอบหรือกฎเกณฑ์ตายตัว แต่หมายถึงการมีแนวทางการทำความเข้าใจหรือวิจารณ์ปรากฏการณ์ศิลปะร่วมสมัยอย่างมีหลักคิด

ดังนั้น สิ่งที่จะเป็นพื้นฐานหรือแนวทางการมอง 3 ส่วนดังกล่าวข้างต้น คือ ศิลปิน ผลงาน และการวิจารณ์ จึงได้แก่ทั้ง**สภาพสังคม**และ**สุนทรียศาสตร์** โดยแนวทางนี้ คณะผู้วิจัยหวังว่าจะตอบคำถามสำคัญที่เป็นประเด็นร่วมสมัย ได้ เช่น จะแสวงหาพื้นที่ทางสุนทรียศาสตร์ในสภาพสังคมที่เปลี่ยนแปลงได้อย่างไร ปรากฏการณ์ศิลปะร่วมสมัยเกี่ยวข้องกับ “มหาชน” อย่างไร

3) ข้อค้นพบ

โครงการวิจัยนี้ยังอยู่ในช่วงการดำเนินการ “ข้อค้นพบ” ที่จะกล่าวถึงต่อไป จึงยังมีลักษณะเป็นข้อสังเกตเกี่ยวกับการพัฒนาความรู้ด้าน “สังคมศาสตร์แห่งการวิจารณ์” เป็นสำคัญ ข้อสังเกตประการหนึ่งคือ “ข้อค้นพบ” เหล่านี้มาจากทั้งการจัดกิจกรรมต่างๆ และการหารือ/ถกเถียงอภิปรายในที่ประชุมคณะกรรมการที่ปรึกษาและคณะกรรมการกำกับทิศทางของโครงการฯ ที่ทำให้ได้แนวคิดและข้อสังเกตบางส่วน ที่จะนำไปสู่การพัฒนาความรู้ที่เรียกว่า “สังคมศาสตร์แห่งการวิจารณ์” ต่อไป

กล่าวอีกนัยหนึ่งก็คือ เนื่องจากสิ่งที่เรียกว่า “สังคมศาสตร์แห่งการวิจารณ์” เป็นเรื่องใหม่ “ความรู้” ที่ได้รับในขั้นตอนนี้จึงยังอยู่ในขั้นที่เรียกว่าเป็น “แนวคิดและข้อสังเกต” ที่มาจาก (1) ผลการวิจัย และ (2) ผลจากการครุ่นคิดพิจารณา อันรวมไปถึงการหารือ/ถกเถียงอภิปรายในที่ประชุมคณะกรรมการที่ปรึกษาและคณะกรรมการกำกับทิศทางของโครงการฯ “ความรู้” ในลักษณะนี้อย่างน้อยสามารถบ่งชี้ได้ว่าจะต้องมีการศึกษาค้นคว้าต่อไปอีกในประเด็นใด หรือในทิศทางใด

3.1 ข้อสังเกตจากการครุ่นคิดพิจารณาและการถกเถียงอภิปราย

1) ส่วนสำคัญส่วนหนึ่งของกระแสร่วมสมัย คือ ศิลปินและศิลปะในแนว “pop” ต่างๆ โดยเฉพาะภาพยนตร์ ดนตรี และวรรณกรรม แม้แต่ศิลปะแนวดั้งเดิม เช่น ดนตรีไทย ก็สามารถจะนำเสนอในแนวทางเช่นนี้ได้ เช่น ในรายการโทรทัศน์ *“คุณพระช่วย”* ของสถานีโทรทัศน์ช่อง 9 เราไม่อาจปฏิเสธปรากฏการณ์ทางศิลปะร่วมสมัยเหล่านี้ ซึ่งเกี่ยวข้องกับ “มหาชน” โดยตรง ได้อย่างแน่นอน และในกรณีอย่างเช่นรายการโทรทัศน์ *“คุณพระช่วย”* ก็ทำให้คนจำนวนมากที่อาจจะไม่เคยสนใจดนตรีหรือศิลปะแนวดั้งเดิมอื่นๆ ของไทยมาก่อน ได้ “รู้เรื่อง”

เหล่านี้ได้บ้าง เพราะมีการนำเสนอแบบ “รวบรัดเบ็ดเสร็จ” พร้อมคำอธิบายและการวิจารณ์แบบ “ทันทีทันใด” แก่ผู้ชม

อย่างไรก็ตาม ปัญหาท้าทายสำคัญสำหรับการวิจารณ์ในฐานะปรากฏการณ์ร่วมสมัยเช่นเดียวกันคือ นอกจากความสำเร็จด้าน “การตลาด” ที่เข้ามาเกี่ยวข้องอย่างสำคัญแล้ว เราอาจจะต้องถามด้วยว่า ปรากฏการณ์เหล่านี้มีคุณค่าทางสุนทรียศาสตร์ หรือ “ความหมาย คุณค่า และพลังทางปัญญา” ที่จะสื่อสารให้แก่มหาชนหรือไม่เพียงใด

ควรย้ำในที่นี้ว่าการตลาดคงมิใช่สิ่งเลวร้าย เพราะการตลาด (รวมถึงการประชาสัมพันธ์) เป็นหนทางหนึ่งที่จะทำให้ผลงานสร้างสรรค์เข้าถึงมหาชนได้โดยตรงได้ แต่ประเด็นสำคัญอยู่ที่ว่า การตลาดเข้ามาทำให้คุณค่าเชิงสุนทรียศาสตร์ของผลงานทางศิลปะบิดเบือนไปหรือไม่ เช่น การสร้าง “คุณค่า” ที่เป็นภาพลวงตาบางอย่าง หรือการใช้มิติมหาชนในแง่ “จำนวน” มาวัดคุณค่าผลงานสร้างสรรค์ทางศิลปะ การวิจารณ์จะอยู่ในกระแสเช่นนี้อย่างไร จะยอมรับคุณค่าเชิงการตลาดโดยตรง หรือจำเป็นจะต้องหาบรรทัดฐานอื่น เช่น ดังเช่นที่ ศาสตราจารย์ ดร. เจตนา นาควัชระชี้ให้เห็นว่า ในประเทศเยอรมนี มีการกำหนดให้มีมาตรฐานอื่น เช่น การวิจารณ์ “Trivialliteratur” (วรรณกรรมยอดนิยม) ที่มีระเบียบวิธีเฉพาะที่แตกต่างจากการศึกษาวิจารณ์วรรณกรรมทั่วไป

2) ประเด็นที่สืบเนื่องกรณีปรากฏการณ์ทางศิลปะร่วมสมัยที่กล่าวแล้ว คือ สถานะของศิลปะแนวดั้งเดิมในสังคมร่วมสมัยของเรา ศิลปะเหล่านี้จะ “ตาย” ไปในที่สุดหรือไม่ เช่น หุ่นกระบอกคงจะเหลืออยู่แต่ในพิพิธภัณฑ์หรือไม่ หรือเพลงพื้นบ้านแม้จะยังหลงเหลืออยู่ยังมี “จิตวิญญาณ” ของศิลปะดั้งเดิมอยู่หรือไม่

แม้ว่าศิลปะในแนวดั้งเดิมอาจจะไม่ได้เป็นปรากฏการณ์ร่วมสมัย แต่สถานะของศิลปะเหล่านี้ในสังคมร่วมสมัยจำเป็นจะต้องได้รับการพิจารณาด้วย (“การอภิวัฒน์” แนวทางศิลปะดั้งเดิมที่จะกล่าวถึงต่อไปก็เกี่ยวข้องในเรื่องนี้ด้วย) ทั้งนี้เพราะการจะดำรงอยู่หรือ “ตาย” ไปเกี่ยวข้องโดยตรงกับความเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรมด้วย การดำรงอยู่ของดนตรีไทยอาจจะมิได้เกี่ยวข้องกับ “คุณค่า” ทางสุนทรียศาสตร์ของศิลปะดั้งเดิมของไทยแขนงนี้เท่านั้น แต่ยังผูกพันกับลักษณะทางสังคมของไทยอย่างใกล้ชิด

ในการอภิปรายในคณะกรรมการที่ปรึกษาโครงการฯ มีการกล่าวถึง “ป้อม กองปราบ” นักระนาดที่มักจะมีไม้ตีระนาดติดตัวไปเพื่อขอร่วมเล่นกับวงดนตรีไทยตามที่ต่างๆ โดยที่ทางวงที่ “ป้อม” ขอร่วมวงเล่นด้วย ก็เปิดโอกาสให้เขาเข้าไปแสดงฝีมือได้ ปรากฏการณ์เช่นนี้สะท้อนทั้งมิติทาง “สังคม” และทาง “สุนทรียศาสตร์” เรื่องที่สมควรจะต้องมีการศึกษาค้นคว้าให้ลึกซึ้งต่อไปในเรื่องนี้ ซึ่งอาจจะนำเสนอในลักษณะของ “สมมุติฐานเบื้องต้น” ในที่นี้ คือ

- ประเด็นทางสังคมบ่งชี้ว่า สังคมดนตรีไทยมีลักษณะของความเป็นมิตรอยู่ด้วย แม้จะมี “ทาง” ต่างกัน แต่ก็ยอมรับในคุณค่าและจิตวิญญาณบางอย่างของความเป็นดนตรีไทยร่วมกัน นอกเหนือไปจากการมีองค์แห่งคีตนิพนธ์ที่ทำให้เล่นร่วมกันได้ ไม่ว่าจะเป็นวงไหน ความเป็น “สังคม” ของดนตรีไทยจึงน่าจะเป็นปัจจัยสำคัญส่วนหนึ่งที่ทำให้ศิลปะแนวดั้งเดิมนี้ยังคงดำรงอยู่ กล่าวคือ การเล่นดนตรีไทยมิใช่เพียงการแสดงออกในเชิงสร้างสรรค์ด้านคุณค่าทางดนตรีเท่านั้น หากแต่น่าจะมีเรื่องของค่านิยมทางสังคมบางประการ เช่น การรวมกลุ่มเพื่อแสดงออกถึงความสมานฉันท์ ความผูกพันต่อ “ครู” ฯลฯ เข้ามาเกี่ยวข้องด้วย
- ประเด็นด้านสุนทรียศาสตร์ คือการปรับตัวเข้าหากันของผู้ขอร่วมแสดงกับวงดนตรี เช่น การให้หรือรับ การด้น (improvisation) ซึ่งในวงดนตรีตะวันตกจะไม่สามารถทำเช่นนี้ได้จนกว่าจะได้ซ้อมกันหลายครั้ง แสดงให้เห็นว่า ดนตรีไทยมีความยืดหยุ่น (flexibility) สูงมาก ไม่ใช่เป็นสิ่งตายตัว แต่มีลักษณะคล้ายกันดนตรีแจ๊สที่มีการขอเข้าร่วมเล่นได้ทันที

3.2 ข้อค้นพบจากการวิจัย

เนื่องจากโครงการวิจัยยังอยู่ในระหว่างการดำเนินงาน “ข้อค้นพบ” จากการวิจัยและกิจกรรมการดำเนินงานอื่นๆ จึงยังอยู่ในลักษณะที่อาจเรียกว่าเป็น “เบี้ยหัวแตก” หรือ “jigsaws” ที่ยังมิได้ประกอบเป็นภาพหรือองค์ความรู้ที่ชัดเจน ดังนี้

(1) “การรับการเสพและการบริโภคงานศิลปะ” การศึกษาค้นคว้าเรื่องนี้นี้ ซึ่งต่อเนื่องมาจากโครงการวิจัย “การวิจารณ์ในฐานะพลังทางปัญญาของสังคมร่วมสมัย” ภาค 2 ได้ชี้ให้เห็นปัจจัยด้านการตลาด เทคโนโลยี และอื่นๆ ที่เข้ามาเกี่ยวข้องกับการรับ การเสพ และการบริภาคงานศิลปะ ผลงานเรื่องนี้กำลังอยู่ในระหว่างการตีพิมพ์ และจะเป็นส่วนสำคัญขององค์ความรู้ด้าน “สังคมศาสตร์แห่งการวิจารณ์”

(2) “สุนทรียศาสตร์ในบริบทของสังคมที่เปลี่ยนแปลง” ประเด็นเรื่องสุนทรียศาสตร์ในสังคมที่เปลี่ยนแปลงเป็นข้อสรุปจาการศึกษาทั้งในด้านวรรณกรรมและศิลปะไทยร่วมสมัย ข้อค้นพบที่อาจจะยังเป็นข้อสรุปชั่วคราวมีหลายประการด้วยกัน เช่น

- วรรณกรรมร่วมสมัย แม้ว่าวรรณกรรมอาจจะมิใช่เครื่องสะท้อนสังคมโดยตรง ในลักษณะที่อาจจะกล่าวได้ว่า สังคมเป็นเช่นไร งานวรรณกรรมก็เป็นเช่นนั้น เพราะงานวรรณกรรมอาจจะมองไกลไปว่าที่จะสังคมขณะนั้นจะเห็นหรือเข้าใจก็ได้ เช่น งานของ อังคาร กัลยาณพงศ์ ในเรื่องสิ่งแวดล้อมมองได้ไกลกว่าสังคมไทยในช่วงที่เขาสร้างสรรค์ผลงานด้านนี้มาก กระนั้นก็ตาม วรรณกรรมคงจะหลีกเลี่ยงไม่ได้ที่จะเป็น “กระจกเงาทางจิตวิญญาณของสังคม” [คำของ อัศศิริ ธรรมโชต] ที่สะท้อนทุกข์สุข หรือประเด็นความสนใจของสังคมที่เปลี่ยนไป
- การเปลี่ยน “พื้นที่” หรือบริบทของงานศิลปะ ลักษณะหนึ่งของผลงานสร้างสรรค์ในแนวของ ปัญญา วิจินธนสาร อยู่ที่การเปลี่ยน “พื้นที่” หรือบริบทของศิลปะดั้งเดิมจากศาสนา (วัดหรือศาสนสถานอื่นๆ) มาเป็นพื้นที่สาธารณะอื่นๆ ตั้งแต่สนามบินไปจนถึงโรงแรมและธนาคารพาณิชย์ การอภิวัฒน์ทั้งรูปแบบการนำเสนอ (ที่บางครั้งอาจจะใกล้ไปในแนว “surrealist” มากกว่าศิลปะไทย) และการผูกโยงเข้ากับประเด็นปัญหาทางสังคมและวัฒนธรรมร่วมสมัย เช่นที่สะท้อนอยู่ในผลงาน “สวรรค์ล่ม” ทำให้การเปลี่ยนพื้นที่ดังกล่าวนี้ ไม่เพียงแต่ไม่ก่อให้เกิดความรู้สึกว่า “ผิดที่ผิดทาง” (และนำไปสู่การปฏิเสธหรือต่อต้านโดยมหาชน) เท่านั้น แต่มหาชนยังรับได้เป็นอย่างดีด้วย

  “ไตรภูมิ” ที่อยู่ในผลงานสร้างสรรค์ทางศิลปะของปัญญา จึงมิได้สื่อความหมายของภูมิภพในคติทางพุทธศาสนาดั้งเดิมมากเท่ากับภูมิภพของวิกฤตร่วมสมัยที่มหาชนประสบได้โดยตรงในชีวิตของตน ดังนั้น แทนที่มหาชนจะปฏิเสธการสร้างสรรค์ในแนวนี้ แต่กลับจะทำให้ผู้ที่ไม่เคยสนใจหรือซาบซึ้งในศิลปะไทยดั้งเดิม เห็นคุณค่าขึ้นมาก็ได้ (เพราะถูกดึงเข้ามาอยู่ในพื้นที่ใกล้ตัวหรือเข้ามาผสมผสานเป็นหนึ่งเดียวกับวิถีชีวิตร่วมสมัยของพวกเขานั่นเอง) “สังคมศาสตร์” และ “สุนทรียศาสตร์” จึงผสานเข้าด้วยกันอย่างสอดคล้องตรงนี้เอง
- ศาสตราจารย์ ดร. เจตนา นาควัชระ เสนอความคิดว่าด้วย การมีสถานะกึ่งกลาง (intermediary position) กล่าวคือ ไม่ว่าจุดกำเนิดของงานศิลปะจะอยู่ที่ใด แต่ผลงานศิลปะจะต้องมาอยู่ที่สถานะกึ่งกลาง ในลักษณะของผลงานด้านมัณฑนศิลป์ นั่นคือการวางประดับไว้ เมื่อคนที่ผ่านไปมามองเห็นหลายๆ ครั้ง ก็จะซึมซับคุณค่าและความหมายของศิลปะไปได้เอง ไม่ว่างานนั้นจะอยู่ในรูปแบบของจิตรกรรมฝาผนังในอดีตที่อยู่ในวัด (อันเป็นสถานที่ที่ชาวบ้านมาทำพิธีกรรมทางศาสนาเป็นประจำ และเมื่อได้มองเห็นบ่อยครั้งก็จะซึมซับไปได้เอง ทั้งความงดงามของการสร้างสรรค์ และ

คติทางศาสนาที่ศิลปินต้องการจะสื่อแก่มหาชน) หรืออยู่ในโรงแรม ที่ชาวต่างชาติเข้ามาพัก ได้มองเห็นหลายครั้งเข้า ก็จะถามถึงความหมาย

(3) "ศิลปะกับการอภิวัฒน์ในบริบทสังคมร่วมสมัย" ปรากฏการณ์อีกลักษณะหนึ่ง ที่อาจจะถือว่ามีลักษณะร่วมสมัย คือ "การอภิวัฒน์" ศิลปะแนวดั้งเดิม ที่นอกเหนือไปจากการแสวงหารูปแบบการแสดงออกหรือ "พื้นที่" ใหม่ของศิลปะเหล่านี้ การศึกษาผลงานของ พิเชษฐ กลั่นชื่น และปัญญา วิจินธนสาร ได้ให้ข้อคิดแก่เราหลายประการในเรื่องนี้

การอภิวัฒน์มิใช่การประยุกต์อย่างฉาบฉวยเราสามารถพบเห็นการประยุกต์แบบฉาบฉวยได้ทั่วไป โดยเฉพาะเพื่อนำเสนอแก่นักท่องเที่ยว การประยุกต์ในลักษณะเช่นนี้อาจทำได้ง่ายกว่างานของพิเชษฐมาก เช่น ด้วยการนำเอาแสงสีหรือเทคโนโลยีสมัยใหม่อื่นๆ เข้ามาช่วยให้ดูตื่นตาตื่นใจ หรือนำเสนอในรูปแบบที่ "ตัดตอน" จาก "version" ดั้งเดิมเพื่อให้นักท่องเที่ยวดูเข้าใจได้ง่ายๆ ในระยะเวลาสั้นๆ ที่พวกเขามีอยู่ การหาทางออกเช่นนี้สำหรับศิลปะดั้งเดิมบางอย่างอาจจะจำเป็นสำหรับความอยู่รอด แต่ข้อสำคัญให้อะไรที่จะสื่อกับสังคมร่วมสมัยได้บ้าง ไม่ว่าจะในแง่ของ "ความหมาย คุณค่า หรือพลังทางปัญญา" นอกเหนือไปจากความตื่นตาตื่นใจดังกล่าว

ในผลงานนาฏศิลป์ของ พิเชษฐ รูปแบบการนำเสนอศิลปะแนวดั้งเดิม คือ นาฏศิลป์ไทย เปลี่ยนไป การนำเสนอที่ละทิ้งส่วนสำคัญในแนวทางดั้งเดิม เช่น เครื่องแต่งกาย ทำให้หลายคนยอมรับไม่ได้ หรือไม่ยอมรับว่าเป็น "นาฏศิลป์ไทย" แต่ที่สิ่งเราปฏิเสธไม่ได้ก็คือ การมีพื้นฐานของศิลปะดั้งเดิมที่ครบถ้วนและมั่นคงทำให้ไม่อาจกล่าวได้ว่าผลงานของเขาเป็นการประยุกต์แบบฉาบฉวย หรือสร้างสรรค์ให้มีลักษณะ "exotic" เพื่อกระตุ้นความสนใจ (curiosity) ของชาวตต่างชาติ งานของเขาดูจะมุ่งไปที่การเสนอ "สาระ" บางอย่าง ดังนั้น การนำเสนองานของเขาจึงมีส่วนที่เป็นการพยายามจะ "สื่อ" โดยตรงกับผู้ชม มีการเว้นช่วงที่เกือบจะเป็นความว่างเปล่าเพื่อเปิดพื้นที่สำหรับการคุ่นคิดแทนที่จะสร้างความเร้าใจตลอดเวลาด้วยแสงสีหรือวิธีการอื่นใดก็ตาม

ผลงานศิลปะในแนวจิตรกรรมไทยร่วมสมัยของ ปัญญา อาจจะเรียกได้ว่า อยู่ในแนว "อภิวัฒน์" เช่นเดียวกัน แต่การอภิวัฒน์ของจิตรกรรมไทยผ่านการเดินทางมายาวไกลกว่าเส้นทางการอภิวัฒน์นาฏศิลป์ไทยของ พิเชษฐ และนี่อาจจะเป็นเหตุผลหนึ่งที่จิตรกรรมไทยร่วมสมัยไม่เพียงแต่ได้รับการยอมรับกว้างขวางกว่าเท่านั้น แต่ดูจะกำลังกลายเป็น "ขนบ" อย่างหนึ่งในปรากฏการณ์ศิลปะร่วมสมัยไปแล้ว

แม้ในด้านหนึ่งจะเห็นว่า งานของปัญญาและพิเชษฐได้รับการตอบรับจากมหาชนแตกต่างกัน แต่เราก็ต้องไม่ลืมด้วยว่า งานสร้างสรรค์ของพิเชษฐดูจะมีมหาชนที่เป็น "นานาชาติ" ให้การตอบสนองมากขึ้น (ไม่อาจบอกได้ว่ามากกว่าหรือน้อยกว่างานของปัญญา) ความจริงนั้น เส้นทางของปัญญาและพิเชษฐมีส่วนที่ใกล้เคียงกันหลายประการ ประการหนึ่งนั้น คือ ความชำชองคุ้นเคยกับขนบดั้งเดิม กล่าวคือ ทั้งสองคนล้วนแต่มีรากฐานที่หนักแน่นมั่นคงในศิลปะดั้งเดิมของไทยมาก่อน และประการต่อมาคือ ทั้งสองคนมีประสบการณ์การรับแนวทางตะวันตกและการสื่อกับนานาชาติ ประสบการณ์นี้คงจะมีอิทธิพลสำคัญต่อการอภิวัฒน์แนวทางการสร้างสรรค์งานศิลปะของพวกเขาอย่างสำคัญ ข้อสรุปบางประการจากการอภิวัฒน์ศิลปะแนวดั้งเดิม (โดยศาสตราจารย์ ดร. เจตนา นาควัชระ) ได้แก่

- กรณีศึกษา โดยเฉพาะของ "พิเชษฐ กลั่นชื่น" เป็นการตอกย้ำประเด็นที่ว่า ความลึกซึ้งของงานศิลปะ จะเกิดได้ก็ต่อเมื่อศิลปินหลอมรวมการสืบทอดขนบดั้งเดิมเข้ากับการแสวงหาตัวตนในระดับของจิตวิญญาณ กล่าวอีกนัยหนึ่ง ถ้าเทคนิคไม่ถึงก็คิดใหม่ไม่ได้ และไปทางลึกไม่ได้
- กรณีศึกษา โดยเฉพาะของ "พิเชษฐ กลั่นชื่น" เช่นเดียวกัน ยืนยันประเด็นที่ว่า ขอให้เป็นตัวของตัวเอง (หรือเป็นไทย) ให้สุดทาง แล้วจะสามารถสื่อสารกับประชาคมโลกได้ "โครงสร้างทางลึก" ในเรื่องของนาฏศิลป์ (dance) อาจจะเป็นสิ่งที่ไม่มีเชื้อชาติ

4) “ความร่วมสมัยของผลงานกับความร่วมสมัยของบทวิจารณ์” การศึกษาผลงานและบทวิจารณ์งานของศิลปินอย่างเช่น ชาติ กอบจิตติ และ อังคาร กัลยาณพงศ์ นำไปสู่ข้อสรุปที่น่าสนใจเกี่ยวกับความสัมพันธ์ระหว่างตัวงานและบทวิจารณ์ คุณค่าในโดยเฉพาะในแง่ของ “ความร่วมสมัย” ของตัวงานนั้นสำคัญยิ่ง ผลงานที่ยังมีผู้อ่านและโดยเฉพาะยังมี “ผู้วิจารณ์” เป็นระยะเวลายาวนานบ่งบอกถึงคุณค่าผลงานนั้นๆ เป็นสำคัญ

- รองศาสตราจารย์ ดร. รื่นฤทัย สัจจะพันธ์ สรุปว่า “ความอยู่ยงคงกระพันของตัวงานมีปฏิสัมพันธ์กับความอยู่รอดของการวิจารณ์” และ “ความเข้มข้นของตัวบทชวนให้นักวิจารณ์ต่างยุคต่างสมัยพลิกเหลี่ยมมุมของตัวบทมาพิจารณาอย่างพินิจพิเคราะห์”
- ศาสตราจารย์ ดร. เจตนา นาควัชระ มีข้อสรุปเกี่ยวกับ “ความร่วมสมัย” ของผลงานของ อังคาร กัลยาณพงศ์ ไว้อย่างน่าสนใจด้วยเช่นกันว่า ประกอบด้วย
  ความเข้มข้นในเรื่องของสำนึกทางสังคม
  ความสามารถในการปรับประเด็นร่วมสมัยขึ้นสู่ระดับของอภิปรัชญา
  ความสำนึกทางจริยธรรม
  ลักษณะบุกเบิกในเชิงเทคนิค
  ความเป็นนักแสดงของศิลปินเอง

3) ผลงานของโครงการฯ

ผลงานการวิจัยของโครงการมี ใน 2 ลักษณะ

3.1 การจัดพิมพ์เป็นหนังสือวิชาการในขั้นต่อไป รวมทั้งสิ้น 8 เล่ม คือ

1. การรับ การเสพ การบริโภคงานศิลปะ (พิมพ์เสร็จแล้ว)
2. พิเชษฐ กลั่นชื่น : ทางไปสู่การอภิวัฒน์นาฏศิลป์ไทย (พิมพ์เสร็จแล้ว)
3. รวงทองส่องทางศิลป์ (ศิลปินและผลงาน รวงทอง ทองลั่นธม) (กำลังจัดพิมพ์)
4. ลักษณะร่วมสมัยในงานศิลปะแขนงต่างๆ : ทัศนะของศิลปิน (กำลังจัดพิมพ์)
5. ๘๐ ปี อังคาร กัลยาณพงศ์ (เตรียมต้นฉบับเพื่อจัดพิมพ์ในโครงการภาค 2)
6. ๒๕ ปี การวิจารณ์ “คำพิพากษา” (เตรียมต้นฉบับเพื่อจัดพิมพ์ในโครงการภาค 2)
7. ปัญญา วิจินธนสาร : ปรากฏการณ์ศิลปะไทยร่วมสมัย (เตรียมต้นฉบับเพื่อจัดพิมพ์ในโครงการภาค 2)
8. สุนทรียศาสตร์ศิลปะไทย (ร.ศ. สุรศักดิ์ เจริญวงศ์ –ผู้เขียน) (เตรียมต้นฉบับเพื่อจัดพิมพ์ในโครงการภาค 2)

3.2 บทความวิชาการ / บทวิจารณ์

3.2.1 บทความวิชาการ

- ❑ "ว่าด้วยพลัง สภาวะไร้พลัง และพลานุภาพของภาษา : จากมุขปาฐะผ่านลายลักษณ์สู่ทุรภาพแห่งสื่อ" : ศ.ดร. เจตนา นาควัชระ
- ❑ "KURT WAIS : A CENTENARY APPRAISAL" : ศ.ดร. เจตนา นาควัชระ
- ❑ "Music-Making *versus* the Commodification of Music: A Call to Enlightened Amateurs" : ศ.ดร. เจตนา นาควัชระ
- ❑ "จากมหาชนไปสู่ฝูงชน : ว่าด้วยการรับศิลปะในสังคมร่วมสมัย" : ศ.ดร. เจตนา นาควัชระ

- "ศิลปะกับการเมือง" : ศ.ดร. เจตนา นาควัชระ
- "25 ปี การวิจารณ์ 'คำพิพากษา' " : รศ.ดร. รื่นฤทัย สัจจพันธุ์
- "มองการอภิวัฒน์นาฏศิลป์ไทยผ่านผลงานของ พิเชษฐ กลั่นชื่น" : อาจารย์ปาริชาติ จึงวิวัฒนภรณ์
- "นาฏศิลป์ไทยร่วมสมัยกับการต่อสู้ทางวัฒนธรรมในยุคโลกาภิวัตน์" : อาจารย์ปาริชาติ จึงวิวัฒนภรณ์
- "มองการอภิวัฒน์นาฏศิลป์ไทยผ่านตัวตนและผลงานของพิเชษฐ กลั่นชื่น" : อรพินท์ คำสอน
- "มุมมองจากการเสวนา 'A Wantanee Retrospective' " : อรพินท์ คำสอน

3.2.2 บทวิจารณ์

- "84 ปี มัณฑนา โมรากุล" : เจตนา นาควัชระ
- "70 ปี รวงทอง ทองลั่นธม" : เจตนา นาควัชระ
- "เพลงรักริมฝั่งโขง เกือบจะหลุดพ้นจากหนองน้ำเน่าแล้ว แต่..." : เจตนา นาควัชระ
- "กวีนิพนธ์ของ อังคาร กัลยาณพงศ์ ในทัศนะนักอ่านรุ่นใหม่" : คงกฤช ไตรยวงค์

4) สรุป

แม้ว่าการศึกษาวิเคราะห์ผลงานที่เป็นปรากฏการณ์ร่วมสมัยของศิลปินหลากหลายได้ให้ข้อคิดสำคัญหลายประการ แต่ก็ยังมีประเด็นที่จะต้องขบคิดและค้นคว้าเพื่อทำความเข้าใจอีกหลายประการ ที่สำคัญคือปรากฏการณ์ของศิลปะร่วมสมัยมิใช่เพียงแค่การหาพื้นที่ทางสังคม หากเป็นเช่นนี้ เพียงแค่การปรับรูปแบบไปตามรสนิยมของตลาดก็เอาตัวรอดได้แล้ว แต่การหาพื้นที่ทางสุนทรียศาสตร์ในสภาพสังคมที่เปลี่ยนไปนั้น นับเป็นเรื่องที่ยากยิ่ง

ในสังคมร่วมสมัยที่มิได้มีการจำกัดขอบเขตทางวัฒนธรรมชัดเจนหรือตายตัว การสื่อสารและ/หรือการเรียนรู้ข้ามวัฒนธรรมมีความสำคัญยิ่ง การสร้างสรรค์ด้านศิลปะไทยไม่ว่าจะในสาขาใด จะต้องมีมิติที่ให้ “คุณค่า ความหมาย และพลังทางปัญญา” แก่สังคมนี้ได้ การสร้างความเข้าใจอย่างลุ่มลึกที่มิได้จำกัดขอบเขตทางวัฒนธรรม (นั่นคือ ไม่ใช่แค่เพียงสร้างความเร้าใจหรือความสนใจแบบ “เออ แปลกดี”) คือคุณค่าของผลงานสร้างสรรค์ด้านศิลปะร่วมสมัยของเรา

การสร้างสรรค์ทางวรรณกรรมดูจะสื่อสารกับมหาชนได้กว้างขวางกว่าผลงานทางศิลปะแขนงอื่น วรรณกรรมจึงอาจไม่ต้องแสวงหาพื้นที่ทางสังคมมากเท่ากับศิลปะไทยดั้งเดิมไม่ว่าจะเป็นจิตรกรรมหรือนาฏศิลป์ กวีนิพนธ์ ซึ่งเป็นแบบอย่างของวรรณศิลป์ดั้งเดิมอาจจะสูญเสียพื้นที่ทางสังคมไปบ้างในแง่ที่ว่ามหาชนที่อ่านหรือรับงานกวีนิพนธ์ร่วมสมัยมีน้อยลงเมื่อเทียบกับผู้บริโภคงานวรรณกรรม เช่น นวนิยายหรือเรื่องสั้น แต่กวีนิพนธ์ก็ยังมีพื้นที่อยู่ส่วนหนึ่งเสมอในสังคมไทย รวมทั้งยังมี “นวัตกรรม” ที่ได้รับการยอมรับจากมหาชนจำนวนไม่น้อยด้วย

อย่างไรก็ตาม การวิจารณ์งานสร้างสรรค์ทางวรรณกรรมร่วมสมัยของศิลปิน 2 คน คือ อังคาร กัลยาณพงศ์ และ ชาติ กอบจิตติ ได้ให้ข้อคิดที่เป็นประเด็นท้าทายสำคัญประการหนึ่ง คือ เหตุใดงานของศิลปินบางคนจึงยังคงได้รับการยอมรับ หรือยังได้รับการกล่าวถึงในเชิงวิจารณ์ ในขณะที่ผลงานของอีกหลายคนอาจเป็นเพียง

ปรากฏการณ์ที่ไหวงูบหรือได้รับการกล่าวขวัญอยู่เพียงชั่วครั้งชั่วคราวและก็แทบมิได้ถูกหยิบยกขึ้นมาพูดถึง หรือกลับมาได้รับการนำเสนอใหม่ในรูปแบบอื่น (เช่น ภาพยนตร์ ละคร การ์ตูน) อีกเลย

การศึกษาผลงานสร้างสรรค์ของศิลปินทั้งสองบ่งชี้ชัดเจนว่า “ตัวงาน” และ “ตัวศิลปิน” ต่างก็มีส่วนอยู่ไม่น้อยในการทำให้ผลงานของเขายังอยู่ได้ในสังคมร่วมสมัย (อันเป็นสังคมที่มีคนอ่านหนังสือน้อยลง!) คำถามที่ตรงไปตรงมาที่สุดคือ ศิลปินให้อะไรแก่สังคมร่วมสมัยบ้าง และมีนวัตกรรมในการนำเสนอ “สาร” ของเขาต่อสังคมอย่างไร

ศาสตราจารย์ ดร. เจตนา นาควัชระ ได้ชี้ให้เห็นว่า อังคาร ไม่เพียงแต่จะพยายามสื่อสารให้สังคมได้เห็นถึง “ภัย” ต่างๆ ตั้งแต่ความเสื่อมโทรมของสังคมและสิ่งแวดล้อม ไปจนถึงการคุกคามของอาวุธนิวเคลียร์ เท่านั้น แต่ยังได้สร้างนวัตกรรมอันเป็นการหลอมรวมประเด็นทางสังคมเข้ากับประเด็นทางสุนทรียศาสตร์อย่างที่ไม่มีใครทำได้มาก่อน กล่าวคือ อังคารมีภาษาที่จะรองรับนวัตกรรมนี้ เช่น การใช้ฉันทลักษณ์ที่ก้าวข้ามสุนทรภู่ ย้อนกลับไปสู่สมัยอยุธยา ลีลาของกวีนิพนธ์ของเขาแข็งแกร่ง (virile) พอที่จะรองรับสารอันหนักหน่วงในทางสังคม พร้อมๆ ไปกับการนำภาษาในชีวิตประจำวันมาผสานเข้ากับฉันทลักษณ์ที่เขาหล่อหลอมขึ้นมาใหม่ นอกจากนั้น เขายังหลอมรวมขนบมุขปาฐะเข้ากับขนบลายลักษณ์ด้วยการอ่านผลงานกวีนิพนธ์ทั้งของเขาเองและของกวีอื่นๆ ให้มหาชนฟัง หรืออ่านงานทางวิทยุกระจายเสียง จึงเป็นทั้งกวีและนักแสดง เช่นเดียวกับที่คนในสมัยก่อนมักจะต้องหลอมรวมคุณลักษณะทั้งสองนี้เข้าด้วยกัน

คุณลักษณะที่คล้ายกันประการหนึ่งของ ชาติ ก็คือ การถ่ายทอด (โดยเฉพาะในผลงาน “คำพิพากษา”) สิ่งที่สังคมรับรู้ (หรือ “สมรู้ร่วมคิด”) แต่ไม่อยากกล่าวถึงโดยตรง สิ่งที่เขาสื่อออกมาในผลงานนี้จึงเปรียบเสมือนการ “จี้จุด” ของสังคมร่วมสมัยของเรา อย่าง “โดนใจ” โดยเราไม่อาจจะปฏิเสธได้ ข้อสรุปของ ศาสตราจารย์ ดร. เจตนา นาควัชระ เกี่ยวกับ อังคาร กัลยาณพงศ์ ว่าเหตุใด เขาจึงยังมีพื้นที่อยู่ได้ในสังคมร่วมสมัยที่คนอ่านหนังสือน้อยลงดังกล่าวแล้ว จึงอาจใช้ได้กับกรณีของ ชาติ กอบจิตติ ด้วย แน่นอน ชาติ อาจจะมิได้มีคุณลักษณะของการเป็น “นักแสดง” อย่างในกรณีของอังคาร ด้วย แต่เขาก็เป็นศิลปินที่สามารถสื่อสารกับมหาชนได้ดีคนหนึ่ง

ภาคผนวก 1

รายงานการสัมมนา / เสวนา

สาขาวรรณศิลป์

รายงานการสัมมนา เรื่อง “25 ปี การวิจารณ์ ‘คำพิพากษา’ ”

โครงการวิจัย “การวิจารณ์ในฐานะปรากฏการณ์ร่วมสมัยเพื่อพัฒนาความรู้ด้านสังคมศาสตร์การวิจารณ์”

ณ ห้อง 407 ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร ถนนบรมราชชนนี ตลิ่งชัน กรุงเทพฯ

วันเสาร์ที่ 5 สิงหาคม 2549 เวลา 10.00 – 16.15 น.

****

หัวหน้าโครงการกล่าวเปิดการสัมมนา

ผศ. ดร. ธีระ นุชเปี่ยม หัวหน้าโครงการ กล่าวเปิดการสัมมนาว่า โครงการวิจัย “การวิจารณ์ในฐานะปรากฏการณ์ร่วมสมัยเพื่อพัฒนาความรู้ด้านสังคมศาสตร์การวิจารณ์” มีวัตถุประสงค์คือความเข้าใจการวิจารณ์ในฐานะปรากฏการณ์ของสังคมร่วมสมัย ความเข้าใจดังกล่าวจะเป็นรากฐานของการพัฒนาความรู้ด้าน “สังคมศาสตร์การวิจารณ์” นอกจากนี้ กิจกรรมต่างๆของโครงการ เช่น การสัมมนาในครั้งนี้ ยังมุ่งสร้างปฏิสัมพันธ์ระหว่างศิลปิน นักวิจารณ์ ตลอดจนมหาชนผู้สนใจทั่วไป เพื่อกระตุ้นให้เกิดทวิวัจน์ (dialogue) ซึ่งดำเนินไปในกรอบของ “มนุษย์สัมผัสมนุษย์” อันจะเป็นแรงหนุนให้เกิดองค์ความรู้ด้านสังคมศาสตร์การวิจารณ์ได้ด้วย หัวหน้าโครงการขอเรียนเชิญ ผศ.ชูศักดิ์ ภัทรกุลวณิชย์ วิทยากรหลักของการสัมมนาครั้งนี้กล่าวนำในประเด็นที่ได้รับมอบหมายไว้

ผศ. ชูศักดิ์ ภัทรกุลวณิชย์ กล่าวนำ “25 ปี คำพิพากษา...มุมมอง ‘ร่วมสมัย’”

ผศ.ชูศักดิ์ ภัทรกุลวณิชย์ วิทยากรหลักของการสัมมนาครั้งนี้ ได้เสนอประเด็นหลักๆ 2 ประเด็น ประเด็นแรกคือวัฒนธรรมการวิจารณ์ซ้อนวิจารณ์ ประเด็นที่สองคือเรื่อง 25 ปีการวิจารณ์คำพิพากษา ซึ่งเป็นหัวข้อของการสัมมนาในวันนี้ ในประเด็นที่แรก อาจารย์ชูศักดิ์ตั้งข้อสังเกตเกี่ยวกับชื่องานสัมมนาครั้งนี้ คือ “25 ปี การวิจารณ์ ‘คำพิพากษา’ ” ซึ่งเป็นชื่อหัวข้อการสัมมนาทางวรรณกรรมในวาระพิเศษที่แปลกออกไปจากเดิม โดยทั่วไปแล้วการสัมมนาวาระพิเศษทางวรรณกรรมมักเป็นการครบรอบวันเกิดหรือวันตายของนักเขียนหรือของหนังสือ เช่น “100 ปี ชาตกาลของศรีบูรพา” “40 ปี ‘ฟ้าบ่กั้น’” น่าแปลกที่ว่าในโอกาสครบรอบ 25 ปี นวนิยาย *คำพิพากษา* หัวข้อการสัมมนากลับไม่ใช่ “25 ปี คำพิพากษา” แต่เป็น ” 25 ปี การวิจารณ์ ‘คำพิพากษา’” ซึ่งนับเป็นมิติใหม่ในวงวรรณกรรมหรือที่เริ่มมีการให้ความสำคัญกับตัวบทการวิจารณ์หรือข้อเขียนที่เป็นงานวิจารณ์วรรณกรรม โดยยกระดับการวิจารณ์ให้มีฐานะเทียบเท่าผู้ประพันธ์และตัววรรณกรรม เป็นที่ทราบกันโดยทั่วไปว่าในปัจจุบันงานวิจารณ์วรรณกรรมมิได้เป็นกาฝากของวรรณกรรมหรือไม่ได้เป็นกิจของผู้ที่ล้มเหลวในการเขียน ข้อครหาเช่นนี้หายไปนานแล้วจากวงการศึกษาวรรณกรรมของไทย อย่างไรก็ตาม ยังไม่เคยมีการนำการวิจารณ์ขึ้นมาเป็นกรณีพิเศษถึงขั้นที่จะมาศึกษาถึงผลกระทบของการวิจารณ์ในรอบ 25 ปีต่อวรรณกรรมชิ้นหนึ่ง การสัมมนาครั้งนี้น่าจะเป็นมิติที่ก้าวล่วงจากที่ผ่านๆมาได้อย่างน่าสนใจ จากข้อสังเกตนี้นำไปสู่ประเด็นเรื่อง การวิจารณ์ซ้อนวิจารณ์หรือวิจารณ์แห่งวิจารณ์ หรือ “วิวาทจารณ์” คำเหล่านี้ยังไม่เป็นที่แน่ชัดว่าเราจะใช้คำใด แต่ปรากฏการณ์ที่เมื่อมีงานวรรณกรรมขึ้นมาชิ้นหนึ่งหรือสองชิ้น แล้วก็มีผู้ที่สานต่อหรือมาสนทนาวิวาทะ สังสรรค์โต้แย้งหรือนำเสนอ เราเรียกกันกว้างๆว่า “วิจารณ์ซ้อนวิจารณ์” ซึ่งเป็นปรากฏการณ์ที่น่าสนใจอย่างยิ่งและเป็นวัฒนธรรมที่ควรพิจารณา เพื่อเปิดประเด็นนี้ อาจารย์ชูศักดิ์อ่านข้อความของ ศ.ดร.นิธิ เอียวศรีวงศ์ จากคำนำในหนังสือ *การเมืองไทยสมัยพระเจ้ากรุงธนบุรี* ฉบับพิมพ์ครั้งที่ 2 ที่เขียนไว้ในวันเข้าพรรษา ปี 2535 ดังนี้

“หนังสือเล่มนี้เป็นหนังสือขายดีที่ประสบความล้มเหลว เมื่อพิมพ์ครั้งแรกเมื่อต้นปี 2529 นั้น จำหน่ายหมดลงอย่างรวดเร็ว จนต้องพิมพ์เพิ่มอีกในเวลาอันสั้น แต่ความสำเร็จของหนังสือไม่ได้อยู่ที่ตลาดเพียงอย่างเดียว โดยเฉพาะหนังสือทางวิชาการเช่นหนังสือเล่มนี้ ยังควรต้องมีผลกระทบต่องานศึกษาเดียวกันที่ติดตามมาบ้าง ไม่

ในทางลบก็ในบางบวก หากทว่าหนังสือเล่มนี้ไม่มีผลกระทบอะไรแก่ใครเลย มีผู้เขียนบทความหรือหนังสือที่เกี่ยวพันไปถึงเรื่องสมัยพระเจ้าตากสินมากหลังจากที่หนังสือเล่มนี้ได้พิมพ์ออกมาแล้ว แต่ไม่มีงานของผู้ใดที่อ้างถึงหนังสือเล่มนี้ไม่ว่าจะเพื่อปฏิเสธ หรือเพื่อยืนยันข้อมูล หรือการตีความของหนังสือเล่มนี้เลย อะไรที่เคยพูดกันมาในรอบร้อยปีที่ผ่านมาอย่างไร ทุกคนก็คงพูดเหมือนเก่าทุกอย่าง ประหนึ่งว่าหนังสือเล่มนี้ไม่เคยปรากฏขึ้นในโลกนี้"

เมื่ออ่านความในใจของปราชญ์คนสำคัญของสังคมไทยในปัจจุบันแล้วนับเป็นเรื่องที่น่าสะท้านใจ หนังสือที่ถือเป็น opus maxnum ด้านประวัติศาสตร์ไทยกลับไม่ได้รับการกล่าวถึงเลย ไม่ว่าจะด้านบวกหรือด้านลบ ไม่มีการวิจารณ์ซ้อนวิจารณ์ ไม่มีการสนับสนุนหรือโต้แย้ง คัดค้านหรือสานต่อ ประเด็นที่หนังสือเล่มนี้ได้เสนอไว้ก็คือเป็นไปได้อย่างไรที่มีหนังสือที่เสนอคำอธิบายใหม่ในวงการประวัติศาสตร์ และมีนัยที่สำคัญยิ่งต่อความเข้าใจของเราต่อสังคมไทย ที่สามารถทำให้ความเข้าใจประวัติศาสตร์ไทยเปลี่ยนไปจากเดิม แต่ราวกับว่าหนังสือเล่มนี้ไม่เคยปรากฏขึ้นในวงวิชาการไทยเลย ใช่หรือไม่ที่ความเพิกเฉยทางปัญญาคือบรรทัดฐานใหม่ของวงวิชาการไทย และวัฒนธรรมการวิจารณ์ซ้อนวิจารณ์ได้ตายไปจากวงวิชาการไทยเสียแล้ว ความในใจของอาจารย์นิธิไม่ใช่การตัดพ้อว่าไม่มีผู้กล่าวถึงงานของท่านหรือไม่มีใครอ้างงานของท่าน หากพิจารณาในกรอบของวัฒนธรรมการวิจารณ์ซ้อนวิจารณ์ ความในใจที่อาจารย์นิธิกล่าวไว้ในคำนำดังกล่าวก็คือประเด็นที่ว่าเหตุใดจึงไม่เกิดวัฒนธรรมการวิจารณ์ซ้อนวิจารณ์ขึ้นในสังคมไทย เหตุใดเมื่อมีข้อเสนอในวงวิชาการออกมาชุดหนึ่ง ไม่ว่าจะเป็นในเชิงประวัติศาสตร์หรืองานวรรณกรรม แล้วไม่มีการวิจารณ์ซ้อนวิจารณ์ ในกรณีของอาจารย์นิธิก็คือเป็นการตีความประวัติศาสตร์ในแนวหนึ่ง ซึ่งเป็นการวิจารณ์การตีความประวัติศาสตร์ของสกุลดำรงราชานุภาพไปด้วย แต่กลับไม่มีผู้สานต่อหรือขานรับ หรือแม้แต่จะลุกขึ้นมาคัดค้านข้อเสนอของท่าน ความเฉยเมยเป็นศัตรูที่ร้ายกาจที่สุดในวงวิชาการและวงกิจกรรม
ทางปัญญาด้วย

ในช่วงเวลาใกล้เคียงกับที่อาจารย์นิธิ เอียวศรีวงศ์ พิมพ์เผยแพร่หนังสือ *การเมืองไทยสมัยพระเจ้ากรุงธนบุรี* ราวปี 2529 นั้น วงวรรณกรรมไทยไม่อับเฉาเท่าวงวิชาการประวัติศาสตร์ ในวงวรรณกรรมไทยมีงานที่เรียกว่าเป็น opus maxnum เช่นกัน คือราวปี 2530 มีบทความชิ้นสำคัญมากชิ้นหนึ่ง คือ *"ศัตรูที่ลื่นไหล : แง่มุมหนึ่งของวรรณกรรมไทยร่วมสมัย"* ของ ศ.ดร.เจตนา นาควัชระ ซึ่งก่อให้เกิดปฏิกิริยาในวงวรรณกรรมไทยหลังจากบทความชิ้นนี้ออกตีพิมพ์เผยแพร่ก็ได้รับการต้อนรับอย่างดี มีการนำเสนอประเด็นที่หลากหลาย ทั้งที่เห็นด้วยและไม่เห็นด้วย ทั้งสนับสนุนหรือนำไปขยายความต่อ หรือว่านำมาประยุกต์เพื่ออธิบายงานวรรณกรรมในชุดอื่นๆ ในแง่นี้ วัฒนธรรมการวิจารณ์ซ้อนวิจารณ์ในวงวรรณกรรมไทยยังเข้มแข็งอยู่ อย่างน้อยก็มีการสืบเนื่องกันมา แต่ในช่วง 5 ปีที่ผ่านมานี้ อาจารย์ชูศักดิ์สงสัยว่า วัฒนธรรมวิจารณ์ซ้อนวิจารณ์ในวงวรรณกรรมยังคงความเข้มแข็งอยู่หรือไม่ วงวรรณกรรมวิจารณ์กำลังดำเนินไปสู่จุดที่วงการประวัติศาสตร์ได้เผชิญมาแล้วเมื่อ 20 ปีที่แล้วใช่หรือไม่ อย่างไรก็ตาม การจัดการสัมมนาครั้งนี้น่าจะเป็นนิมิตหมายอันดีที่มีความพยายามฉุดรั้งวงวรรณกรรมวิจารณ์ไม่ให้เดินไปเส้นทางอันตีบตัน

อาจารย์ชูศักดิ์มีข้อเสนอประเด็นเรื่องวัฒนธรรมการวิจารณ์ซ้อนวิจารณ์อยู่สองประการ *ประการแรก* การวิจารณ์ซ้อนวิจารณ์และการวิจารณ์วรรณกรรมเป็นกิจที่น่าจะดำเนินควบคู่ไปด้วยกันได้ โดยไม่มีสิ่งใดเกิดขึ้นก่อนหรือสิ่งใดเกิดขึ้นหลัง กล่าวอีกนัยหนึ่ง หากปราศจากวัฒนธรรมการวิจารณ์ซ้อนวิจารณ์ วัฒนธรรมวิจารณ์ก็ไม่อาจเกิดขึ้นได้ ข้อเสนอนี้อาจฟังดูขัดกัน เพราะโดยปกติแล้วหากการวิจารณ์วรรณกรรมไม่เข้มแข็ง การซ้อนวิจารณ์ก็เกิดขึ้นไม่ได้ อาจารย์ชูศักดิ์คิดว่า ในอดีตหากกระตุ้นหรือทำให้วรรณกรรมวิจารณ์หรือวัฒนธรรมการวิจารณ์เข้มแข็งขึ้น ถึงจุดหนึ่งวัฒนธรรมการวิจารณ์ซ้อนวิจารณ์ก็จะเกิดขึ้นตามมาเองโดยอัตโนมัติ แต่หากพิจารณาชะตากรรมของ *การเมืองไทยสมัยพระเจ้ากรุงธนบุรี* ที่ไม่เกิดการวิจารณ์ซ้อนวิจารณ์ขึ้นเลย ถ้าเราคิดว่า

เราจะสร้างวรรณกรรมวิจารณ์ที่ดีขึ้นมาแล้วเหตุใดไม่มีการวิจารณ์ซ้อนวิจารณ์ตามมาอีก ลำพังแค่วรรณกรรมวิจารณ์อย่างเดียวจะเพียงพอหรือไม่ ดังนั้น วรรณกรรมวิจารณ์กับวัฒนธรรมวิจารณ์ซ้อนวิจารณ์เป็นสิ่งที่ต้องดำเนินควบคู่กันไป โดยมิอาจจะแยกออกจากกันได้ เพราะว่าวรรณกรรมวิจารณ์เป็นพลังทางปัญญามิใช่เพราะบทวิจารณ์ชิ้นนั้นๆให้คำตอบสุดท้าย หรือคำตอบเดียวที่ไม่อาจโต้เถียงได้ นั่นไม่ใช่วัฒนธรรมการวิจารณ์ แต่เป็นเผด็จการทางความคิด บทวิจารณ์ก็เหมือนวรรณกรรม จะเกิดพลังทางปัญญาได้ก็เพราะตัวงานเปิดโอกาสให้ผู้อ่านคิดต่างหรือคิดแย้ง ได้เรียนรู้ที่จะยอมรับความหลากหลายและความเป็นอื่น สิ่งเหล่านี้จะเกิดขึ้นได้ก็ต่อเมื่อเรามีวัฒนธรรมวิจารณ์ซ้อนวิจารณ์ ในแง่นี้ วัฒนธรรมวิจารณ์ซ้อนวิจารณ์เป็นสิ่งที่เตือนให้เราตระหนักว่าวรรณกรรมไม่มีคำตอบเดียว บทวิจารณ์ชิ้นหนึ่งก็ไม่ควรเป็นคำตอบสุดท้ายให้กับวรรณกรรมชิ้นใดๆ ด้วย กล่าวอีกนัยหนึ่งวัฒนธรรมการวิจารณ์ซ้อนวิจารณ์เป็นสิ่งที่เตือนสติเรา การวิจารณ์คือการมองต่างมุม เราไม่ควรจะยึดข้อวิจารณ์ใดข้อวิจารณ์หนึ่งเป็นคำตอบสุดท้ายเพราะว่า หัวใจของการวิจารณ์หรือการมีวิจารณญาณในการอ่านวรรณกรรมก็คือการพร้อมที่จะยอมรับความเห็นที่ต่างออกไป หรือการตระหนักอยู่ตลอดเวลาว่าข้อวิจารณ์ต่างๆเป็นเพียงมุมมองหนึ่งในการพิจารณาวรรณกรรมเท่านั้น ในทำนองเดียวกัน ตัวงานวรรณกรรมที่มีพลังมหาศาลนั้นส่วนหนึ่งเป็นเพราะว่าไม่ได้ให้แค่คำตอบเดียวกับผู้อ่าน หรือไม่ควรที่จะมีแค่คำตอบเดียวให้กับประสบการณ์การอ่านวรรณกรรมของผู้อ่าน นอกจากการวิจารณ์ซ้อนวิจารณ์จะหมายถึงการโต้แย้งหรือสนับสนุนความเห็นในงานวิจารณ์ชิ้นอื่นๆที่มีต่อวรรณกรรมชิ้นหนึ่งๆแล้ว การวิจารณ์ซ้อนวิจารณ์น่าจะกินความรวมไปถึงการมุ่งวิเคราะห์งานวิจารณ์เพื่อเข้าใจกรอบคิด ระเบียบวิธี ตลอดจนระบบคุณค่าที่กำกับงานวิจารณ์เหล่านั้นด้วย กล่าวอีกนัยหนึ่งการวิจารณ์ซ้อนวิจารณ์ควรที่จะถือตัวบทวิจารณ์ทั้งหลายเป็นเสมือนตัวบทหรือวรรณกรรมชิ้นหนึ่ง และพยายามวิเคราะห์ให้เห็นถึงปฏิสัมพันธ์ระหว่างตัวบทวิจารณ์เหล่านั้น กับเงื่อนไขทางประวัติศาสตร์หรือสภาพทางสังคมที่ตัวบทวิจารณ์เหล่านั้นถูกเขียนขึ้น นักวิจารณ์อาวุโสในอดีตเคยกล่าวไว้ว่า เราสามารถ*ดูวรรณคดีจากสังคม ดูสังคมจากวรรณคดี* เช่นเดียวกับกิจกรรมการวิจารณ์ซ้อนวิจารณ์ เราก็สามารถ*ดูงานวิจารณ์จากสังคมและดูสังคมจากงานวิจารณ์*ได้ด้วย *คำพิพากษา* และการวิจารณ์นวนิยายเรื่องนี้ในรอบ 25 ปีที่ผ่านมา ก็น่าจะเป็นกรณีที่ทำให้เราเห็นถึงมิติทางสังคมวัฒนธรรมทั้งในอดีตและปัจจุบัน ผ่านการวิเคราะห์ตัวงานวิจารณ์วรรณกรรมเล่มนี้

ในประเด็น “25 ปี การวิจารณ์ ‘คำพิพากษา’” หนังสือ *คำพิพากษา* เป็นนวนิยายที่อาจารย์ชูศักดิ์ใช้สอนอยู่หลายครั้งในชั้นเรียนต่างๆ อาจารย์ชูศักดิ์เล่าว่า เมื่อ 5 ปีที่แล้วมีอยู่ครั้งหนึ่งจำเป็นต้องใช้หนังสือดังกล่าวในการสอน แต่ไม่ได้นำติดมือมาด้วย จึงไปที่ร้านหนังสือแห่งหนึ่งใกล้มหาวิทยาลัยเพื่อหาซื้อหนังสือดังกล่าว แต่ก็หาไม่พบ จึงบอกพนักงานบอกว่าต้องการหนังสือ *คำพิพากษา* พนักงานหนังสือบอกว่าคำพิพากษาอยู่ในชั้นประมวลอาญากับการพิจารณาความแพ่ง แต่เมื่ออาจารย์ชูศักดิ์กล่าวว่าต้องการนวนิยายเรื่อง *คำพิพากษา* ของชาติ กอบจิตติ พนักงานผู้นั้นจึงค้นในคอมพิวเตอร์ แล้วตอบว่าไม่มี เรื่องนี้น่าจะบอกเราถึงปรากฏการณ์การแปลงหนังสือให้เป็นสินค้า แปรปัญญาให้เป็นทุนของยุคสมัยปัจจุบัน

คงปฏิเสธไม่ได้ว่า *คำพิพากษา* ถือเป็นวรรณกรรมร่วมสมัยที่มีบทบาทและมีผลกระทบต่อวงการมาก ทั้งในแวดวงวรรณกรรมและในแวดวงวิชาการ และประสบความสำเร็จในแทบจะทุกด้าน ไม่ว่าเราจะมองในกรณีของรางวัล เช่น การได้รับรางวัลซีไรต์ ในกรณีของการตีพิมพ์ที่มียอดการตีพิมพ์อย่างสม่ำเสมอไม่เคยขาดตลาด ซึ่งเป็นสิ่งที่พิสูจน์ถึงความสำเร็จของหนังสือได้ และการนำไปผลิตซ้ำในรูปแบบหรือสื่อชนิดอื่น เช่นทำบทละครและภาพยนตร์ ส่วนวงวิชาการนั้น ปฏิเสธไม่ได้เลยว่า *คำพิพากษา* เป็นหนึ่งในนวนิยายร่วมสมัยไม่กี่เล่มที่นักวิจารณ์สนใจหยิบยกขึ้นมาวิจารณ์อย่างต่อเนื่อง นับตั้งแต่หนังสือเล่มนี้เพิ่งได้รับการตีพิมพ์และยังไม่ได้รับรางวัล เพราะหนังสือเล่มนี้มีความใหม่บางอย่าง หรือมีมิติที่น่าสนใจที่จะหยิบยกมาพิจารณา

อาจารย์ชูศักดิ์กล่าวว่าประวัติการวิจารณ์ของอาจารย์ชูศักดิ์เองก็อาจจะมองได้จากประวัติการวิจารณ์หนังสือเล่มนี้ หนังสือเล่มนี้เป็นตัวบอกความคลี่คลายทางความคิดโดยส่วนตัว รวมทั้งสังคมหรือของวงวรรณกรรม

วิจารณ์ของไทยด้วย ถ้าเราหันไปศึกษาประวัติการวิจารณ์ หรือพิจารณาการวิจารณ์วรรณกรรม นวนิยายเรื่องนี้ได้รับการตีพิมพ์เผยแพร่ครั้งแรกประมาณปี 2524 ซึ่งเป็นจุดเปลี่ยนที่สำคัญจุดหนึ่งในประวัติศาสตร์สังคมและการเมืองไทย เพราะเป็นรอยต่อที่สังคมไทยกำลังจะเปลี่ยนผ่านไปสู่ระบบที่เรียกว่าทุนนิยมเสรีประชาธิปไตย ในช่วงนั้นการปะทะกันระหว่างฝ่ายซ้ายกับฝ่ายขวาซึ่งลงเอยด้วยเหตุการณ์ 6 ตุลา 2519 แล้วมีรัฐบาลอนุรักษนิยมขึ้นมาบริหารประเทศอยู่ประมาณ 2-3 ปี จะเห็นได้ว่าสังคมไทยพยายามจะหาทางให้กับสังคมว่าจะดำเนินไปแนวทางใด คอมมิวนิสต์เราก็ไม่อยากจะร่วมสมาทานด้วยแล้ว ฝ่ายขวาจัดอย่างของคณะปฏิรูปการปกครองยุคนั้นเราก็รับไม่ได้เหมือนกัน สังคมตอนนั้นเป็นสังคมประวัติศาสตร์การเมืองไทยช่วงหนึ่งที่น่าตื่นเต้นพอสมควร ในช่วง พ.ศ. 2523-2525 คือยุคแรกของพลเอกเปรม ติณสูลานนท์ มีร่องรอยของการต่อสู้ระหว่างความคิดที่หลากหลาย ความคิดแบบเสรีนิยมประชาธิปไตยก็เริ่มได้รับการยอมรับในสังคม ความคิดเชิงอนุรักษ์ก็ยังมีอยู่พอสมควร *คำพิพากษา* เกิดขึ้นมาในช่วงของประวัติศาสตร์ที่นับว่าน่าสนใจอย่างยิ่ง อาจารย์ชูศักดิ์เห็นว่ายุคนี้อาจน่าสนใจกว่ายุคก่อน 14 ตุลา 2516 เสียอีก เพราะก่อน 14 ตุลา ปัญญาชนไทยยังมีภาพเชิงอุดมคติเกี่ยวกับสังคมนิยมเกี่ยวกับพรรคคอมมิวนิสต์ ซึ่งก็ทำให้การมองปฏิกิริยาต่อสังคมทั้งหมดส่วนหนึ่งมีอิทธิพลของภาพมายาอันนี้อยู่ ขณะที่ช่วง พ.ศ. 2523-2524 หรือช่วงหลังก็คือช่วง “ป่าแตก” แล้ว ปัญญาชนไทยได้ผ่านประสบการณ์โดยตรงกับขบวนการพรรคคอมมิวนิสต์แห่งประเทศไทย ภาพมายาที่มีเกี่ยวกับสังคมนิยมก็เลือนราง ปฏิกิริยาที่เกิดขึ้นในยุคนี้จึงเป็นสิ่งที่น่าสนใจ ถ้าพิจารณาให้แคบเข้ามาที่วรรณกรรมก็จะเห็นว่าในยุคนี้เกิดการถกเถียงในวงวรรณกรรมพอสมควร ทั้งในกลุ่มผู้สร้างงาน ในกลุ่มผู้อ่านและนักวิจารณ์ ผู้สร้างงานถกกันอย่างกว้างขวางว่า วรรณกรรมไทยควรจะดำเนินไปในทิศทางใด ควรจะเขียนวรรณกรรมเพื่อชีวิตต่อไปหรือไม่ ถ้านักเขียนไม่เขียนวรรณกรรมเพื่อชีวิตแล้ว มีแนวทางใดบ้างที่จะเป็นทางออก วรรณกรรมเพื่อชีวิตเองก็ถูกวิจารณ์ว่ามีลักษณะเป็นสูตรสำเร็จ และไม่สามารถเข้าถึงความจริงที่ต้องการนำเสนอได้ เพราะไปยึดติดกับอุดมการณ์ชุดหนึ่ง

สำหรับวงวรรณกรรมวิจารณ์ก็มีการถกเถียงกันว่า จะใช้การวิจารณ์แบบใดในการศึกษาวรรณกรรม เมื่อเรามองย้อนจากปัจจุบันไปดูปรากฏการณ์สังคมในยุคนั้น *คำพิพากษา* ของชาติ กอบจิตติเกิดขึ้นมาในบริบทของการปะทะขับเคี่ยวกันระหว่างกระแสความคิดวรรณกรรมเพื่อชีวิตกับวรรณกรรมสร้างสรรค์ที่เริ่มก่อตัวขึ้นมา วรรณกรรมชิ้นนี้ทำให้เราเห็นแรงยื้อยุดกันอยู่ระหว่างความมุ่งมั่นของนักเขียนยุคนั้นที่ต้องการจะสานต่อพันธกิจของนักเขียนในแนวเพื่อชีวิตในการรับใช้สังคมและสะท้อนปัญหาสังคมเพื่อให้ประชาชนได้ตระหนักถึงปัญหาดังกล่าว กับความเคลือบแคลงใจของนักเขียนต่องานวรรณกรรมแนวเพื่อชีวิต ดังจะเห็นได้จากการนำเสนอโครงเรื่อง (plot) 2 แนวในนวนิยายเรื่องนี้ อันได้แก่ โครงเรื่องที่ว่าด้วยปัจเจกชนเป็นเหยื่อของสังคม เห็นชัดจากการที่ฟักถูกใส่ร้ายป้ายสีว่าผิดประเวณีกับแม่เลี้ยงโดยปราศจากมูลความจริง เขาจึงถูกสังคมประณาม ถูกต่อต้านจนกระทั่งต้องกลายเป็นหมาหัวเน่าในสังคม ในท้ายที่สุดก็ติดเหล้าเป็นเหมือนหมาข้างถนน ขณะเดียวกันก็มีอีกโครงเรื่องอีกโครงเรื่องหนึ่งก็คือ โครงเรื่องที่ว่าด้วยความล่มสลายของชนบท อันเกิดจากการพัฒนาของสังคมเมือง ซึ่งเห็นได้ชัดเรื่องนี้ว่าหมู่บ้านแห่งนั้นกำลังถูกความเจริญเข้าไปรุกราน ผ่านถนน ไฟฟ้า ระบบการศึกษาสมัยใหม่ โรงเรียน และครูใหญ่เริ่มมีบทบาทมากขึ้น วัดก็เริ่มสูญเสียบทบาทที่เป็นศูนย์กลางของสังคมไป เจ้าอาวาสก็จะถูกแทนที่ด้วยครูใหญ่ ลิเกก็จะถูกแทนที่ด้วยภาพยนตร์ เกวียนก็จะถูกแทนที่ด้วยรถยนต์ ตลอดทั้งเรื่องผู้อ่านจะเห็นสิ่งเหล่านี้พร้อมกับชะตากรรมที่ตกต่ำของฟัก ตอนจบของเรื่องนั้นถือได้ว่าเป็นการขมวดนำประเด็นทั้งสองเข้าด้วยกัน ก็คือการนำฟักมาเป็นหนูตะเภาทดลองเตาเผาศพไฟฟ้าที่ครูใหญ่หามาติดตั้งให้ที่วัด ภาพที่ฟักถูกเผาด้วยเตาเผาศพไฟฟ้าก็เป็นการสะท้อนให้เห็นว่าวิถีชนบทกำลังจะถูกเผาไหม้ให้ป่นปี้ด้วยไฟของความเจริญ ในแง่หนึ่ง เมื่อย้อนกลับไปดู ก็จะเห็นว่าโครงเรื่องทั้งสองนี้ก็เป็นภาพสะท้อนของการปะทะขับเคี่ยวกันระหว่างกระแสวรรณกรรมสองกระแสในยุคนั้น ก็คือวรรณกรรมเพื่อชีวิตกับวรรณกรรมสร้างสรรค์ ประเด็นเรื่องปัจเจกชนเป็นเหยื่อของอคติทางสังคมมาพร้อมกับแนวคิดวรรณกรรมสกุลใหม่ อันได้แก่วรรณกรรมสร้างสรรค์ที่ไม่จำเป็นจะต้อง

นำเสนอปัญหาสังคมโดยนำไปผูกโยงกับเรื่องชนชั้นเหมือนอย่างที่นักเขียนแนววรรณกรรมเพื่อชีวิตนิยมทำกัน ในขณะเดียวกันโครงเรื่องชนบทที่ถูกกระทำย่ำยีด้วยความเจริญ โดยมีครูใหญ่เป็นตัวแทนอำนาจรัฐนั้น ก็มีน้ำเสียงของวรรณกรรมเพื่อชีวิตอยู่ในโครงเรื่องนี้

อาจารย์ชูศักดิ์เห็นว่า ประเด็นที่น่าสนใจก็คือ เมื่อพิจารณาการวิจารณ์ *คำพิพากษา* ในช่วงนั้น ก็จะเห็นปรากฏการณ์ที่คล้ายๆกัน เป็นปรากฏการณ์ที่น่าสนใจว่า หลังจากหนังสือเล่มนี้ได้รับการตีพิมพ์ในช่วง 5-10 ปี ประเด็นของการวิจารณ์โดยทั่วไปจะมุ่งพิจารณาประเด็นเรื่อง ฟักเป็นปัจเจกชนที่เป็นเหยื่อของสังคมเป็นสำคัญ เนื่องจากตัวสารหนักหน่วงพอที่จะทำให้ผู้อ่านสัมผัสถึง อารมณ์ของยุคสมัยนั้นได้ นักวิจารณ์ก็ต้องการพิจารณาประเด็นนี้เป็นสำคัญ อาจจะด้วยเหตุผลแตกต่างกันไป บทวิจารณ์หลายๆชิ้นก็จะหยิบประเด็นดังกล่าวขึ้นมาอภิปรายหรือว่าพินิจพิจารณาเป็นหลัก งานวิจารณ์ *คำพิพากษา* ของอาจารย์ชูศักดิ์ช่วงที่เขียนครั้งแรกก็กล่าวถึงประเด็นนี้เพียงแต่นำเสนอในลักษณะที่ว่า จริงอยู่ที่นวนิยายวิพากษ์อคติของการพิพากษาคน แต่ตัววรรณกรรมเองก็ติดกับดักของสิ่งที่ตัวเองวิจารณ์ เพราะว่าตัวนวนิยายก็มีอคติกับตัวละครของตัวเองพอสมควร แต่บทวิจารณ์ชิ้นนั้นก็ยังเน้นประเด็นเรื่องปัจเจกชนเป็นเหยื่อของสังคมอยู่ เป็นสิ่งน่าประหลาดใจว่า ทั้งๆที่นวนิยายเรื่องนี้มี 2 โครงเรื่อง ดังที่กล่าวมาแล้ว แต่ในยุคนั้นอาจารย์ชูศักดิ์ไม่เห็นว่าประเด็นชนบทตกเป็นเหยื่อของความเจริญเป็นประเด็นที่ควรจะกล่าวถึง ในแง่ของการวิจารณ์ซ้อนวิจารณ์ ก็อาจเกิดคำถามขึ้นว่า เหตุใดนักวิจารณ์จึงไม่สนใจประเด็นดังกล่าว อาจารย์ชูศักดิ์ให้ความเห็นโดยพิจารณาจากบทวิจารณ์ของตนเองว่า ในยุคนั้นอาจารย์ชูศักดิ์วิพากษ์การวิจารณ์แบบวรรณกรรมเพื่อชีวิตไปในทางลบ ดังนั้น จึงอาจทำให้มองข้ามประเด็นเรื่องชนบทไป ในแง่นี้ งานวิจารณ์ของของอาจารย์ชูศักดิ์กัสะท้อนให้เห็นถึงการขับเคี่ยวกันระหว่างการวิจารณ์ 2 แบบ คือกระแสวิจารณ์แนวใหม่กับกระแสการวิจารณ์แนวที่ผูกอยู่กับลัทธิมากซ์ หรือแนวเพื่อชีวิต ในประเด็นนี้การวิจารณ์ซ้อนวิจารณ์อาจช่วยทำให้เกิดความเข้าใจไม่เพียงตัวงาน แต่ยังช่วยให้เข้าใจเงื่อนไขหรือบริบทที่ทำให้งานวิจารณ์ประเภทหนึ่งเกิดขึ้นได้ ในปี 2523-2525 ถือเป็นจุดเปลี่ยนทั้งการวิจารณ์และวรรณกรรม จากยุควรรณกรรมเพื่อชีวิตไปสู่ยุควรรณกรรมสร้างสรรค์ จากงานวิจารณ์ที่ผูกอยู่กับอุดมการณ์ทางการเมืองของลัทธิมากซ์หรือฝ่ายซ้ายค่อยๆลดบทบาทลง และก็เกิดกระแสหรือแนวทางการวิจารณ์แบบใหม่ขึ้นในสังคม ก็คือการวิจารณ์ที่อาจจะพิจารณาตัวบทหรือปฏิสัมพันธ์ของตัวบทให้มากขึ้น ในประเด็นผู้หญิงกับชาวบ้านซึ่งนับเป็นอีกปรากฏการณ์หนึ่งที่สอดรับกับกระแสความสนใจภูมิปัญญาชาวบ้านของอาจาร์ชูศักดิ์เอง กระแสความสนใจเรื่อง “คนชายขอบ” ทำให้กลับไปมองสมทรงผู้หญิงบ้าในเรื่องได้อีกมุมมองหนึ่ง ซึ่งเกิดมาจากความสนใจที่เปลี่ยนไปจากเดิม ส่วนหนึ่งก็เป็นเงื่อนไขปัจจัยทางสังคมที่ทำให้เราอยากจะพิจารณาปรากฏการณ์หลายๆอย่างที่แต่เดิมไม่มีการกล่าวถึงกันเลย

อาจารย์ชูศักดิ์กล่าวสรุปประเด็นวิจารณ์ซ้อนวิจารณ์ว่า วรรณกรรมเป็นของสูงค่าที่อาจารย์ชูศักดิ์เทิดทูนการวิจารณ์ก็เช่นเดียวกัน ถือเป็นของรักของหวงก็ว่าได้ เมื่อเรารักและเทิดทูนของบางสิ่งเราก็มีวิธีปฏิบัติต่อสิ่งนั้นได้หลายทาง เราอาจจะถือว่าสิ่งนั้นเป็นแก้วเจียระไนอันสวยสดงดงามที่แตะต้องไม่ได้ก็ได้ อาจารย์ชูศักดิ์เห็นว่าวรรณกรรมและการวิจารณ์เหมือนกฤษณาหรือไม้จันท์หอมที่ว่าต้องทุบบ่อยๆถึงจะส่งกลิ่นหอมกรุ่นกำจาย และแสดงศักยภาพของความงามและความสูงส่งออกมา

การอภิปราย “ความร่วมสมัยในบทวิจารณ์ คำพิพากษา” ศาสตราจารย์เกียรติคุณ ดร. เจตนา นาควัชระ

รองศาสตราจารย์ ดร. รื่นฤทัย สัจจพันธุ์ กล่าวแนะนำวิทยากรว่า ศาสตราจารย์เกียรติคุณ ดร.เจตนา นาควัชระ เป็นหัวหน้าโครงการของโครงการการวิจัย “การวิจารณ์ในฐานะพลังทางปัญญาของสังคมร่วมสมัย” ภาคแรกและภาคสอง ส่วนโครงการวิจัย “การวิจารณ์ในฐานะปรากฏการณ์ร่วมสมัยเพื่อการพัฒนาสังคมศาสตร์การวิจารณ์” ซึ่งเป็นโครงการต่อเนื่องจากภาคที่แล้วนั้น อาจารย์เจตนาทำหน้าที่เป็นนักวิจัย อาจารย์เจตนาได้

เขียนบทวิจารณ์เรื่อง *คำพิพากษา*เอาไว้ 2 บท เป็นภาษาไทยหนึ่งบทและภาษาอังกฤษหนึ่งบท ดังปรากฏใน *เอกสารประกอบการสัมมนา* วิทยากรอีกท่านหนึ่งคือคุณพรพิไล เลิศวิชา ซึ่งเป็นเมธีวิจัยของสำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย (สกว.) เป็นนักวิจัยที่เชี่ยวชาญการวิจัยเรื่องชนบทผู้ได้ทำงานร่วมกับศาสตราจารย์ ดร.ฉัตรทิพย์ นาถสุภา และนักวิชาการอีกหลายคนที่สนใจการศึกษาเศรษฐกิจชนบท นอกจากนี้ คุณพรพิไลยังเป็นเจ้าของสำนักพิมพ์ธารปัญญา ซึ่งตีพิมพ์หนังสือที่มีจุดมุ่งหมายสำคัญเพื่อที่จะสร้างปัญญาให้กับผู้อ่าน คุณพรพิไลได้วิจารณ์เรื่อง*คำพิพากษา*ไว้ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2524 ในประเด็นที่สำคัญมากเกี่ยวกับการสร้างสรรค์งานวรรณกรรมที่สะท้อนภาพของชนบท ทั้งนี้ อาจารย์รื่นฤทัยขอให้อาจารย์เจตนาอภิปรายเป็นท่านแรก

อาจารย์เจตนากล่าวว่าจะไม่อภิปรายซ้ำในประเด็นที่ได้เขียนเอาไว้แล้วในบทความ และจะไม่วิจารณ์คำ*พิพากษา*โดยละเอียด แต่จะกล่าวถึงนวนิยายโดยสังเขปในตอนท้าย ประเด็นที่จะกล่าวมี 3 ประเด็น ดังนี้ ประเด็นแรก เมื่อกลับไปอ่าน *คำพิพากษา* อีกครั้งแล้วได้แง่มุมใหม่อย่างไร ประเด็นที่สอง คือหลักการเกี่ยวกับการวิจารณ์กว้างๆ ซึ่งอาจเป็นประโยชน์ต่อผู้เข้าสัมมนาที่เป็นนิสิตนักศึกษา ประเด็นที่สาม คือ การนำข้อมูลที่มาจากผู้แต่งเองมาพิจารณาประกอบการตีความวรรณกรรม ในปี พ.ศ. 2520 อาจารย์เจตนาสนใจประเด็นเรื่องเสรีภาพของผู้อ่านมาก และได้เขียนหนังสือ *ทฤษฎีเบื้องต้นแห่งวรรณคดี* ในหนังสือเล่มดังกล่าว อาจารย์เจตนาได้กล่าวถึงวรรณกรรมกับบทบาทของผู้อ่านเอาไว้ดังนี้

"๑.วรรณกรรมนั้นเมื่อผู้แต่งได้ตัดสินใจที่จะเผยแพร่แล้ว ก็หาได้เป็นสมบัติของผู้แต่งอีกต่อไปไม่ แต่ได้กลายเป็นสมบัติของผู้อ่านไป

๒.ผู้อ่านที่กอปรด้วยวิจารณญาณและสำนึกในความรับผิดชอบของตน ควรมีเสรีภาพในการตีความวรรณกรรมหรือแสดงความความคิดเห็นเกี่ยวกับวรรณกรรมที่ตนอ่าน"[1]

"...วรรณกรรมเรื่องเดียวไปถึงมือผู้อ่านร้อยคนก็อาจจะกล่าวได้ว่าเป็นสมบัติของคนร้อยคนไป แต่ละคนก็เข้าครอบครองสมบัติทางวรรณศิลป์ชิ้นนี้ด้วยวิธีการของตนเอง ผู้ประพันธ์จะหวงแหนว่าเป็นสิทธิ์ของตนต่อไปอีกไม่ได้ แม้ผู้อ่านบางคนอาจจะตีความไม่ตรงกับที่ผู้แต่งคิดไว้ ก็เป็นกติกาอย่างหนึ่ง อันเป็นที่ยอมรับกันอย่างกว้างขวางในวงวรรณศิลป์ว่า มิใช่หน้าที่ของผู้แต่งที่จะเข้าไปแก้ความเข้าใจผิดเหล่านั้น แต่เป็นหน้าที่ของผู้อ่านและนักวิจารณ์ที่จะต้องแก้กันเองในวงผู้อ่าน"[2]

อาจารย์เจตนาสารภาพว่า ในตอนที่เขียนหนังสือ *ทฤษฎีเบื้องต้นแห่งวรรณคดี* ยังมีทัศนะที่สุดทางเกินไป แต่ในปัจจุบันเห็นว่า ไม่เป็นการเสียหายอะไรที่ผู้อ่านควรจะนำสิ่งที่ผู้แต่งกล่าวถึงผลงานของตนเองมาประกอบการตีความงานวรรณกรรม ทั้งนี้ ไม่ได้หมายความว่าผู้แต่งจะมากำกับให้นักวิจารณ์ต้องวิจารณ์ตาม แต่การรับรู้ข้อมูลจากนักเขียนน่าจะเป็นประโยชน์ อาจารย์เจตนาเล่าว่า เมื่อหลายสิบปีมาแล้วอาจารย์เจตนาได้รับทุนจากรัฐบาลไปศึกษาต่อ ณ ประเทศอังกฤษ ขณะที่มีอายุ 17-18 ปี ได้เรียนผลงานของเชกสเปียร์ และได้เขียนเรียงความ (essay) เกี่ยวกับงานเชกสเปียร์ชื่อ *King Lear* ซึ่งเป็นละครที่เต็มไปด้วยความเหี้ยมโหดทางกายภาพ ในความเรียงดังกล่าวอาจารย์เจตนาแสดงความเห็นว่า สาเหตุที่ลูกสาวสองคนอกตัญญูต่อบิดานั้นน่าจะเกิดจากการอบรมเลี้ยงดูที่ไม่ดี หมายความว่า King Lear และมเหสีมีส่วนรับผิดชอบในเรื่องนี้ อาจารย์ผู้ตรวจเรียงความให้คำแนะนำว่า ในวงวรรณคดีศึกษานั้นพยายามจะเลี่ยงการเขียนแบบนี้ อาจารย์ท่านนั้นกล่าวว่าการตีความงานวรรณกรรมเกินเลยไปจากตัวบทนั้น มีนักวิชาการอังกฤษชื่อ L.C. Knight เขียนคัดค้านเชิงล้อเลียนเอาไว้ในบทความชื่อ "How many children had lady Macbeth?" แปลว่า "คุณหญิงแม็คเบธมีลูกกี่คน" อันเป็นสิ่งที่เชกส

---

[1] เจตนา นาควัชระ. **ทฤษฎีเบื้องต้นแห่งวรรณคดี**. กรุงเทพฯ: ศยาม, 2542. หน้า 10.

[2] เรื่องเดียวกัน ,11-12.

เปียร์ไม่เคยเขียนเอาไว้ในตัวบท แต่นักวิจารณ์นำไปขยายความกันต่อจนเกินเลย ในบทความ *"อ่านสังคมไทยผ่านงานวรรณกรรมของ ชาติ กอบจิตติ : พิจารณาจาก 'จนตรอก' 'คำพิพากษา' และ 'เรื่องธรรมดา'"* ของอาจารย์นฤมิตร สอดศุข ก็มีการกล่าวถึงสิ่งที่เกินเลยไปจากตัวบทเช่นกัน เช่น การกล่าวว่าถ้าฟักไม่เลี้ยงนางสมทรง เขาก็อาจจะถูกประณามว่าอกตัญญูต่อบิดาก็ได้ ผู้แต่งไม่ได้เขียนเอาไว้ว่าถ้าฟักไม่เลี้ยงภรรยาของบิดาแล้วผลจะเป็นอย่างไร แต่เขาเขียนเรื่องให้ฟักเลี้ยงภรรยาของบิดา อย่างไรก็ตาม ก็ยังเป็นสิทธิ์ที่นักวิจารณ์จะกล่าวถึงได้ แต่ควรเกริ่นก่อนว่าประเด็นดังกล่าวไม่ได้อยู่ในกรอบของตัวบท และเราจะต้องยอมรับความจริงว่านักวิจารณ์อดที่จะคิดถึงประเด็นดังกล่าวไม่ได้

ประเด็นวัตถุประสงค์ของผู้แต่งนั้น ในกรณีที่นักเขียนเสียชีวิตไปแล้วก็ควรยึดตัวบทเป็นสำคัญ เช่น ในกรณีของเชกสเปียร์นั้นไม่พบต้นฉบับลายมือสักเรื่องเดียว ลายมือเชกสเปียร์ที่มีอยู่ก็แค่ลายมือชื่อเท่านั้น ซึ่งยังไม่สามารถพิสูจน์ได้ว่าเป็นของจริงหรือไม่ จดหมายจากเชกสเปียร์นั้นไม่พบต้นฉบับเลย จึงไม่อาจทราบได้ว่าเชกสเปียร์อธิบายงานของตนว่าอย่างไร ดังนั้น ผู้อ่านต้องพิจารณาจากตัวบทเป็นสำคัญ ส่วนกรณีที่นักเขียนยังมีชีวิตอยู่ ผู้อ่านจำเป็นต้องพะวงถึงวัตถุประสงค์ของผู้แต่งหรือไม่ กล่าวอีกนัยหนึ่ง จำเป็นหรือไม่ที่จะต้องเรียกร้องว่าให้มีวาทกรรมที่สองซึ่งเป็นคำอธิบายของผู้แต่งเพื่อมาเสริมวาทกรรมที่หนึ่งที่เป็นตัววรรณกรรม ในประเด็นนี้นักวิจารณ์ชาวอเมริกันชื่อ เรเน เวลเลค (René Wellek) (ซึ่งนักวิชาการรุ่นหลังลืมบทบาทที่สำคัญของท่านไปแล้ว) กล่าวเอาไว้ว่าสิ่งที่ผู้แต่งอ้างว่าเป็นวัตถุประสงค์ที่ตั้งเอาไว้ในใจนั้นเชื่อไม่ได้ เพราะเป็นไปได้เช่นกันว่าตั้งใจไว้อย่างหนึ่ง แต่เขียนออกมาแล้วอาจจะไม่ตรงกับที่ตั้งใจไว้ก็ได้ อาจารย์เจตนารายงานว่าเคยทดลองเหมือนกับเป็นแล็บกับนักศึกษาปริญญาโทกลุ่มหนึ่ง ซึ่งผลการทดลองสอดคล้องกับทฤษฎีของเวลเลคที่กล่าวไว้ข้างต้น เพราะฉะนั้น จึงอาจกล่าวได้ว่าโดยเนื้อแท้แล้ววรรณคดีศึกษาเป็นศาสตร์ของผู้อ่านหรือศาสตร์ของผู้รับ

ในประเด็นความร่วมสมัยของ *คำพิพากษา* นั้น อาจารย์เจตนาเห็นว่า สาเหตุที่ตัวงานที่เขียนเอาไว้เมื่อ 25 ปีที่แล้วยังสื่อความได้อย่างหนักแน่นในยุคต่อมาจนกระทั่งถึงปัจจุบัน เป็นเพราะในตัวบทนั้นมีสารหรือมีศักยภาพบางอย่างที่จะทำให้วรรณกรรมชิ้นนั้นยังคงมีความร่วมสมัยในยุคต่อไป อันเป็นสิ่งที่พิสูจน์คุณค่าของงานวรรณกรรม อย่างไรก็ตาม ณ จุดเริ่มต้น นักเขียนก็คงไม่อาจแน่ใจได้ว่างานของตนจะสื่อความข้ามยุคข้ามสมัยได้อย่างไร การที่ *คำพิพากษา* ตีพิมพ์มา 25 ปีแล้วยังมีผู้สนใจอ่าน สำหรับประเทศไทยแล้วถือว่าเป็นความสำเร็จอันยิ่งใหญ่ เพราะงานวรรณกรรมส่วนใหญ่จะได้รับความนิยมเพียงชั่วครู่ชั่วยาม เช่นเดียวกับเพลงไทยสากลบางเพลง 50 ปีผ่านไปแล้วก็ยังได้รับความนิยมอยู่ ในขณะที่เพลงรุ่นใหม่นั้นเพียงไม่นานก็เสื่อมความนิยมลง

ผู้อ่านในฐานะที่เป็นผลผลิตของยุคใหม่จะต้องปรับตัวอย่างแน่นอน โดยปกติผู้อ่านมักเชื่อมโยงกับประสบการณ์ที่ใกล้ตัวที่สุด อาจารย์ชูศักดิ์ ภัทรกุลวณิชย์เชื่อมโยง*คำพิพากษา* กับเรื่องของชาวบ้าน แล้วตั้งข้อสังเกตว่าชาวบ้านที่ท้องสนามหลวงในเหตุการณ์ 6 ตุลา 2519 นั้นสืบสกุลกันมานานตั้งแต่สมัยฟัก การเชื่อมโยงอันนี้เกิดจากการที่ผู้อ่านเป็นผลผลิตของสังคมของเขาเอง จึงมองวรรณกรรมจากมุมมองของตน ในขณะเดียวกันผู้อ่านจะต้องพยายามที่จะเข้าใจความหมาย ณ จุดกำเนิด ในบางแง่ เรื่อง*คำพิพากษา* ก็ผูกอยู่กับจุดกำเนิดเช่นกัน เช่น ตัวละครไปนอนที่โรงลิเก ผู้อ่านรุ่นเยาว์ในปัจจุบันที่ไม่เคยเห็นโรงลิเก ก็อาจจะไม่เข้าใจว่าการไปนอนที่โรงลิเกเป็นอย่างไร ดังนั้น ผู้อ่านจึงจำเป็นต้องพยายามหาหลักฐานเพื่อทำความเข้าใจบริบท ณ จุดกำเนิดของตัวงานวรรณกรรม นอกจากนี้ ก็ต้องพยายามเชื่อมโยงกับภาวการณ์ร่วมสมัยของของตนให้ได้ อาจารย์เจตนาอยากให้คุณชาติ กอบจิตติ นำเสนอในประเด็นที่ว่า การตีความของนักวิจารณ์ที่มีอยู่หลากหลายนั้นสอดคล้องหรือไม่อย่างไรกับเจตนาของผู้แต่ง อาจารย์เจตนาเห็นพ้องกับอาจารย์ ชูศักดิ์ในประเด็นที่ว่า วัดและเจ้าอาวาสสูญเสียบทบาทผู้นำชุมชนไปให้แก่โรงเรียนและครูใหญ่ ซึ่งเป็นสิ่งที่ผู้อ่านสังเกตได้จากตัวบท คำถามคือผู้แต่งตั้งใจให้เป็นเช่นนั้นหรือไม่ หรือว่าเป็นสิ่งบังเอิญประเด็นเหล่านี้หากได้ทราบเจตนาของผู้แต่งก็มิใช่สิ่งที่เสียหายแต่อย่างใด

อาจารย์เจตนากล่าวว่า บทวิจารณ์ที่รวบรวมไว้ใน*เอกสารประกอบการสัมมนา*นั้น มีประเด็นที่พ้องกันโดยบังเอิญ แม้ว่านักวิจารณ์ไม่ได้ปรึกษากันมาก่อนแต่อย่างใด แต่พบว่ามีการยกประเด็นเดียวกันขึ้นมาอภิปรายไว้ในบทวิจารณ์ ส่วนที่อ้างจากข้อตัวบทของนวนิยายบ่อยที่สุดก็คือว่า *"...ผู้อื่นแท้ๆเลยที่ทำให้ฉันเป็นอย่างนี้..."* ซึ่งนำไปสู่การเปรียบเทียบกับวาทะของ ชอง ปอล ซาตร์ (Jean-Paul Sartre, 1905-80) นักปรัชญาสกุล Existentialism ชาวฝรั่งเศส ที่ว่า *"นรกคือผู้อื่น"* ในช่วงนั้น สุชาติ สวัสดิ์ศรี กำลังเผยแพร่งานของซาตร์และอัลแบรต์ กามูส์ (Albert Camus, 1913-60) ด้วยงานแปลและงานวิจารณ์ ประกอบกับขณะนั้นอาจารย์เจตนาสอนวรรณคดีฝรั่งเศสอยู่ด้วย จึงอดไม่ได้ที่จะคิดเชื่อมโยงกับประเด็นทางปรัชญาของฝรั่งเศส บทวิจารณ์บางบทมีจุดเน้นบางอย่างที่ชวนให้กลับไปคิดทบทวน ดังที่อาจารย์ชูศักดิ์เสนอเอาไว้ว่า บทบาทของคนอาหรับที่ถูกฆ่าตายในนวนิยายเรื่อง *คนนอก* (L' Étranger) ของกามูส์นั้น อาจเทียบได้กับบทบาทของนางสมทรงในนวนิยายเรื่อง *คำพิพากษา* ซึ่งมักถูกละเลยโดยนักวิจารณ์ ประเด็นนี้ถกเถียงกันได้ และถือเป็นการวิจารณ์ซ้อนวิจารณ์

อาจารย์เจตนากล่าวว่า บทวิจารณ์ "บทวิเคราะห์ โศกนาฏกรรมสามัญ เรื่อง คำพิพากษา" ของอาจารย์สดใส พันธุมโกมล มีประเด็นที่น่าสนใจมาก อาจารย์สดใสชี้ให้เห็นว่า ฟักเป็นพระเอกที่มีความสง่างามของพระเอกโศกนาฏกรรม ซึ่งสอดคล้องกับทฤษฎีที่อริสโตเติลนักปรัชญาชาวกรีกได้เขียนไว้ ก่อนที่จะได้อ่านบทวิจารณ์ดังกล่าว อาจารย์เจตนากล่าวว่าไม่เคยคิดเช่นนั้น เพราะว่าศึกษาละครตะวันตกอีกสายหนึ่ง คือสาย "พระเอกแหย" เช่น พระเอกที่ชื่อ วอยเซค (Woyzeck)[3] ซึ่งเป็นละครที่สะท้อนการมองโลกด้วยปรัชญาสุญนิยม คือ การเห็นแต่ด้านลบของชีวิต จึงทำให้มองไม่เห็นลักษณะของฟักว่าเป็นพระเอกในโศกนาฏกรรม แต่เมื่ออ่านบทวิจารณ์ของอาจารย์สดใสแล้ว และได้อ่าน*คำพิพากษา*อีกครั้ง ก็ทำให้คิดว่ามองข้ามบางประเด็นไป และพบว่าฟักมีความสง่าของพระเอกเหมือนกัน บทวิจารณ์ *"25 ปี คำพิพากษา กับคำอุทธรณ์ของสมทรง"* ของอาจารย์ชูศักดิ์ ภัทรกุลวณิชย์ เน้นเรื่องนางสมทรงขึ้นมา จึงทำให้ได้คิดว่า การที่ฟักย้ำอยู่ตลอดเวลาว่าเขาต้องรับผิดชอบเพราะเป็นสิ่งที่บิดาได้ฝากเขาไว้ ในภาพยนตร์เรื่อง *ไอ้ฟัก* ทำฉากนี้ออกมาได้ดี บิดาฝากนางสมทรงเอาไว้ สิ่งที่ฝากเอาไว้นั้นจะล่วงละเมิดมิได้ ดังนั้น นางสมทรงมีความสำคัญเมื่อก่อนนักวิจารณ์อาจไม่เห็นความสำคัญแต่ว่าประเด็นนี้นับเป็นประเด็นใหม่ที่มีน้ำหนัก

อาจารย์เจตนาเห็นว่า นักวิชาการมองข้ามประเด็นที่ว่า*คำพิพากษา* อยู่ ณ จุดใดของประวัติวรรณกรรมสมัยใหม่ของไทย บทความ *"ศัตรูที่ลื่นไหล : แง่มุมหนึ่งของวรรณกรรมไทย"* ของอาจารย์เจตนาเองนั้นแปลมาจากบทความภาษาอังกฤษ บรรยายครั้งแรกที่มหาวิทยาลัยมิชิแกนเมื่อปี 2527 ซึ่งได้รับการตอบรับดีมาก นักวิชาการด้านวรรณคดีของฟิลิปปินส์ผู้หนึ่งในการบรรยายครั้งต่อไปนำเสนอประเด็นในทำนองที่คล้ายกัน ในการเขียนบทความดังกล่าวนั้น อาจารย์เจตนาเห็นว่าการพิจารณางานวรรณกรรมชิ้นเดียวไม่น่าสนใจ บทความดังกล่าวเป็นการพยายามพิจารณางานวรรณกรรมหลายๆชิ้นแล้วพยายามโยงเข้าหากัน นั่นหมายถึงการโหยหาประวัติวรรณคดี อาจารย์เจตนาเรียกร้องให้ครูภาษาไทยเขียนประวัติวรรณคดีไทยยุคใหม่ขึ้นมาให้ได้ นอกจากนี้ มาแซล บารัง (Marcel Barang) ได้แสดงความคิดเห็นถึงขั้นที่ว่า *คำพิพากษา* คือนวนิยาย "สมัยใหม่" เล่มแรกของประเทศไทย ซึ่งประเด็นนี้ผู้ที่ชื่นชอบผลงานของ "ศรีบูรพา" อาจจะแย้งก็ได้ อย่างไรก็ตาม ดังที่อาจารย์ชูศักดิ์ได้กล่าวไว้ก็คือต้องมาเถียงกันด้วยเหตุผล ขณะเดียวกันก็พยายามรักษาความเป็นมิตรเอาไว้ให้ได้

อาจารย์เจตนากล่าวว่าเมื่อกลับไปอ่านวรรณกรรมเรื่อง *คำพิพากษา* อีกครั้ง พบว่ามีประเด็นที่น่าจะกล่าวถึง ดังนี้ ประเด็นแรก อาจารย์เจตนาเขียนไว้ในบทความภาษาอังกฤษเกี่ยวกับข้อจำกัดของพื้นที่อันเป็นประเด็นเชิงกายภาพทำให้เกิดความเข้มข้นในทางอารมณ์ในวรรณกรรมเรื่อง *คำพิพากษา* ซึ่งไปพ้องกับงานของชอง ปอล ซาตร์ แต่ในปัจจุบัน อ่านแล้วอดเชื่อมโยงกับสถานการณ์ปัจจุบันไม่ได้ ประเด็นที่สอง บทวิจารณ์ที่

[3] โปรดดู เจตนา นาควัชระ. **ครุ่นคิดพินิจนึก**. กรุงเทพฯ : ประพันธ์สาส์น, 2544. หน้า 17-33.

อาจารย์เจตนาเขียนในอดีตนั้นเน้นความหมายเชิงอภิปรัชญามากเกินไป กล่าวคือ การเน้นเรื่องความโหดเหี้ยมทั้งหลาย ทั้งความโหดเหี้ยมทางกายภาพและความโหดเหี้ยมเชิงปรัชญา เพราะในขณะนั้นอาจารย์เจตนากำลังสนใจมโนทัศน์เรื่อง*ความโหดเหี้ยมเชิงปรัชญา* จึงนำมโนทัศน์ดังกล่าวมาเป็นข้อพินิจในการเขียนบทวิจารณ์*คำพิพากษา* ขณะนี้อาจารย์เจตนาเห็นว่าความโหดเหี้ยมดังกล่าวคลายไปมากแล้ว เมื่อก่อนอาจารย์เจตนาตำหนิผู้แต่งว่าจงใจเกินไปในการสื่อสารอันหนักหน่วง แต่ 25 ปีต่อมาอาจารย์เจตนากลับคิดว่า สารของนวนิยายนี้มิได้หนักหน่วงเท่าใดนัก ซึ่งอาจจะเป็นเพราะว่า ประสบการณ์ที่ผ่านมาทำให้ได้เห็นความรุนแรงในสังคมมานาน จึงส่งผลให้เกิดความตายด้านทางอารมณ์ ประเด็นที่สาม คือเรื่องนางสมทรง ที่นักวิจารณ์ส่วนมากกล่าวถึงไว้เพียงเล็กน้อยเท่านั้น โดยไม่ได้ให้ความสำคัญมากนัก อาจารย์เจตนาอยากให้คุณชาติ กอบจิตติแสดงความเห็นเกี่ยวกับบทวิจารณ์ของอาจารย์ชูศักดิ์ในประเด็นที่เกี่ยวกับสมทรงว่าวัตถุประสงค์ของผู้แต่งกับการคาดเดาของผู้อ่านนั้นห่างออกจากกันมากน้อยเพียงใด

อาจารย์เจตนากล่าวว่า สิ่งที่ค้นพบในวรรณกรรม *คำพิพากษา* หลังจาก 25 ปี ก็คือความสามารถในการประพันธ์ ในบทวิจารณ์ *คำพิพากษา* บทแรกนั้น อาจารย์เจตนาได้ติงเอาไว้ว่าผู้ประพันธ์เข้ามาบงการผู้อ่านมากเกินไป ซึ่งมีนักวิจารณ์หลายคนที่คิดพ้องกัน ขณะนี้อาจารย์เจตนาไม่รู้สึกกังขาประเด็นเหล่านั้นอีกต่อไป แต่กลับรู้สึกว่าผู้แต่งกำกับให้ผู้อ่านเชื่อตามได้ พลังของนวนิยายเรื่องนี้ครอบผู้อ่านเสียจน “อิน” กับเรื่องนี้มาก (เรียกเป็นภาษาอังกฤษว่า persuasive) หมายความว่าตัวงานวรรณกรรมดึงผู้อ่านเข้าไปเป็นส่วนหนึ่งในเรื่อง นอกจากนี้ *คำพิพากษา* ยังมีตรรกะภายในที่แน่นมาก อย่างไรก็ตาม นวนิยายเรื่องนี้บางส่วนอาจจะไม่สะท้อนความจริงนัก แต่ก็มีพลังที่จะกระตุ้นให้ผู้อ่านได้คิด ซึ่งสอดคล้องกับคำคมเชิงสุนทรียศาสตร์ของกวีฝรั่งเศสคนหนึ่งซึ่งเขียนหนังสือเกี่ยวกับสุนทรียศาสตร์ไว้ว่า เรื่องที่ “เป็นจริง” นั้นอาจไม่ “สมจริง” ในงานศิลปะก็ได้ หมายความว่า ต่อให้ตรงตามความเป็นจริงทั้งหมด ถ้านำมาเขียนแล้วก็อาจจะไม่สมจริง และไม่ทำให้ผู้อ่านทึ่งหรือคล้อยตามไปก็ได้ อาจารย์เจตนาเห็นว่า ในวรรณกรรมเรื่อง *คำพิพากษา*มีหลายตอนที่อาจจะไม่ตรงกับสภาพความเป็นจริง แต่เมื่อกลับมาอ่านอีกครั้งแล้ว พบว่าเป็นวรรณกรรมที่มีพลังในการดึงดูดผู้อ่าน ทำให้ผู้อ่านคล้อยตามหรือเคลิ้มตามงานวรรณกรรม โดยที่ไม่พะวงกับสภาพความเป็นจริงจนเกินไป

อาจารย์เจตนาเห็นว่า นวนิยายเรื่องนี้คงจะมีคนอ่านกันอีกต่อไปอีกนาน โดยที่แต่ละยุคจะอ่านไม่เหมือนกัน ถ้าสังคมใดอ่านเหมือนกันทุกยุค สังคมนั้นจะไม่มีทางเจริญในทางปัญญาได้เป็นอันขาด เป็นเรื่องที่น่ายินดีที่ว่า นักเขียนหนุ่มคนหนึ่งซึ่งตอนนั้นก็อาจจะยังไม่มีความแน่ใจอะไรนัก ได้ผลิตงานชิ้นนี้ออกมา และมีคนเล่ากันว่าใช้เวลาเพียง 2 สัปดาห์ ซึ่งอาจเป็นปกรณัมเกี่ยวกับต้นกำเนิด (the myth of origin) วรรณกรรมเป็นสิ่งที่ผู้อ่านตรวจสอบได้อยู่ตลอดเวลา หนังสือเล่มนี้หยิบขึ้นมาตรวจสอบเมื่อใดก็ได้และตรวจสอบแต่ละครั้งจะทำให้ผู้อ่านพบแง่มุมใหม่เสมอ

อาจารย์รื่นฤทัยกล่าวขอบคุณอาจารย์เจตนา และรายงานว่า ในประเด็นประวัติวรรณคดีนั้น ขณะนี้ราชบัณฑิตยสถานมีโครงการที่จะจัดทำประวัติวรรณคดีฉบับราชบัณฑิตสถานขึ้น ส่วนเรื่องบทวิจารณ์ *คำพิพากษา* ขณะนี้รวบรวมได้แล้ว 13 ชิ้นดังปรากฏใน *เอกสารประกอบการสัมมนา* และยังมีอีก 3 ชิ้นที่ยังต้องค้นหากันอีกต่อไป เนื่องจากว่าแผนกวารสารของหอสมุดแห่งชาติปิดทำการหนึ่งปี แต่จะหาทางเพื่อจะนำมาเป็นข้อมูลในการศึกษาและวิเคราะห์ต่อไป อาจารย์รื่นฤทัยขอขอบคุณคุณณิชารีย์ อธิธรรมคุณ ผู้รวบรวมงานวิจารณ์เหล่านี้เอาไว้ อันที่จริงแล้วบทวิจารณ์ส่วนหนึ่งที่เขารวบรวมได้ก็มาจากเอกสารการวิจัยของโครงการฯภาคแรก ผู้วิจัยได้รวบบทวิจารณ์วรรณกรรมไว้เป็นจำนวนมาก เพื่อจัดทำ *สรรนิพนธ์* สาขาวรรณศิลป์ ซึ่งข้อมูลดังกล่าวกลายเป็นแหล่งค้นคว้าสำคัญของนักศึกษาที่กำลังทำวิทยานิพนธ์ทางด้านวรรณกรรมด้วย

ผศ.สุวรรณา เกรียงไกรเพ็ชร์

อาจารย์สุวรรณา เกรียงไกรเพ็ชร์ รายงานว่า หกปีแรกที่มีการมอบรางวัลซีไรต์ อาจารย์สุวรรณาไม่ได้พำนักอยู่ในประเทศไทย จึงติดตามความเคลื่อนไหวของวงวรรณกรรมได้เพียงวิธีขอให้เพื่อนส่งหนังสือไปให้ที่ต่างประเทศ จึงอาจกล่าวได้ว่ามีชีวิตห่างไกลจากวรรณกรรมเรื่อง *คำพิพากษา* เมื่อได้อ่านบทความของอาจารย์ชูศักดิ์ *ภัทรกุลวณิชย์* ที่ตีพิมพ์เป็นตอนๆในหนังสือพิมพ์ *มติชนสุดสัปดาห์* จึงได้นำประเด็น 2 ประเด็นไปสนทนากับอาจารย์เจตนา นาควัชระ ได้แก่ ประเด็นแรก การที่เราอ่านหนังสือเล่มนี้ได้อยู่เรื่อยๆนั้น เป็นเพราะคุณสมบัติที่เรียกว่าความอมตะใช่หรือไม่ และจึงเกิดคำถามว่า “ความอมตะ” คืออะไร ประเด็นที่สอง ในการวิจารณ์ *คำพิพากษา* ไม่ว่าจะโดยวิธีมุขปาฐะหรือลายลักษณ์ รวมทั้งบทวิจารณ์ทั้ง 13 บทใน *เอกสารประกอบการสัมมนา* รวมถึงการอภิปรายบนเวทีในช่วงเช้าด้วย จะพบว่ามีคำว่า “ใหม่” อยู่ด้วย จึงเกิดคำถามว่าอะไรคือสิ่งที่เรียกว่า “ใหม่” ในการอภิปรายครั้งนี้ อาจารย์สุวรรณาไม่ขออภิปรายเรื่องการตีความใหม่ เพราะได้เคยพยายามอธิบายมาแล้วและพบว่าไม่สามารถอธิบายให้ชัดเจนได้ แต่จะพิจารณาในประเด็น *ความเป็นวรรณกรรมร่วมสมัย* หรือกล่าวอย่างเป็นนามธรรมมากขึ้นก็คือความร่วมสมัย

มีนักวิจารณ์บางคนกล่าวว่า *คำพิพากษา* เป็นวรรณกรรมใหม่ ที่เปิดแนวทางใหม่ในการมองสังคม ถ้ากลับไปอ่านบทวิจารณ์ทั้ง 13 ชิ้น บทวิจารณ์ของอาจารย์สดใส พันธุมโกมลแสดงความสัมพันธ์ระหว่างศิลปะการแสดงกับศิลปะสาขาอื่น อาจารย์สดใสกล่าวว่า *คำพิพากษา* เป็นโศกนาฏกรรมสมัยใหม่ (modern tragedy) ซึ่งผู้แต่งเรียกว่าเป็น “โศกนาฏกรรมสามัญ” ความใหม่ที่นักวิจารณ์หลายคนพิจารณาจากมุมมองต่างๆ รวมทั้งบทวิจารณ์ *“มองการเมืองจากนวนิยาย : การตีความเฉพาะกรณีนวนิยายเรื่อง คำพิพากษา ของ ชาติ กอบจิตติ”* ของรองศาสตราจารย์ ดร.ชัยวัฒน์ สถาอานันท์ อาจารย์ชัยวัฒน์อธิบายว่า นวนิยายเรื่องนี้มิได้กล่าวถึงประเด็นเรื่องการเมืองโดยตรง แต่มีความเกี่ยวโยงกับการเมืองที่ไม่ใช่เรื่องของระบบการปกครอง แต่เป็นประเด็นทางปรัชญาการเมือง อันได้แก่ การต่อสู้ระหว่างอำนาจของตรรกะทางความคิด ว่าใครคือผู้ที่กุมอำนาจการนิยามความเป็นคนดีและความเป็นพลเมืองดี คนดีกับพลเมืองดีจำเป็นต้องหมายถึงคนกลุ่มเดียวกันหรือไม่ จึงอาจกล่าวได้ว่า *คำพิพากษา* เป็นปรากฏการณ์ทางสังคมวรรณกรรม คำถามต่อไปก็คือ วงวรรณกรรมไทยมีปรากฏการณ์วรรณกรรมที่เป็นหลักหมายหรือไม่ เช่น *สี่แผ่นดิน* และหากไม่นับ*ผู้ชนะสิบทิศ* วรรณกรรมช่วงก่อนหน้า*สี่แผ่นดิน*ที่มีลักษณะเช่นนี้เราจะเรียกว่าเป็นวรรณกรรมใหม่ หรือนวนิยายแนวใหม่หรือไม่ ซึ่งไม่ค่อยมีการเรียกกันเช่นนั้น เช่น จ*ดหมายจากเมืองไทย* ถือเป็นนวนิยายอีกเล่มหนึ่งที่น่าจะเป็นปรากฏการณ์ทางสังคมวรรณกรรมที่มีลักษณะพิเศษ ซึ่งเป็นประเด็นที่ควรศึกษาต่อไป อันจะกล่าวได้หรือไม่ว่า วรรณกรรมทั้ง 3 ชิ้น ถือเป็นวรรณกรรมใหม่ในลักษณะต่างๆกัน คือเปิดทางไปสู่วิธีการมองหรือวิธีการคิดบางอย่างผ่านวรรณกรรม ที่ตัวผู้เขียนจะมีเจตนาหรือไม่ก็ตาม ประเด็นนี้เป็นสิ่งที่ต้องถกเถียงกันอีกมาก ซึ่งมิใช่เพียงประเด็นเรื่องเทคนิควิธีการเขียนเท่านั้น แต่รวมถึงวิธีการคิดด้วย ลักษณะของความใหม่ไม่ใช่เฉพาะเรื่องของกลวิธีหรือวิธีการประกอบสร้างขึ้นมา เพราะถ้าการประกอบสร้างขึ้นมาไม่ดีพอ ก็จะนับว่าเป็นวรรณกรรมที่ทรงคุณค่าไม่ได้ การวิจารณ์จากแง่มุมต่างๆนำไปสู่ประเด็นที่อาจารย์ชูศักดิ์กล่าวว่า *คำพิพากษา* เป็นรอยต่อของสองกระแส จะกล่าวได้หรือไม่ว่าเพราะมีลักษณะของสิ่งไม่เคยมีมาก่อน หรือไม่ชวนใจให้ผู้อ่านคิดมาก่อน มาสัมพันธ์กับส่วนที่สองคือประเด็นเรื่องความร่วมสมัยของงานวรรณกรรม บทวิจารณ์ของอาจารย์สดใสแสดงให้เห็นว่า การตีความเรื่องความใหม่ที่มีความสัมพันธ์กับประเด็นเรื่องความร่วมสมัย คำถามก็คือ อะไรคือความร่วมสมัย อาจารย์สุวรรณายกตัวอย่างว่า การสอนวิชาที่ว่าด้วยวรรณคดีในมหาวิทยาลัยนั้น มีอยู่ 3 วิชาที่จะพาดพิงและแย่งชิงว่าเนื้อหาส่วนใดเป็นของใคร ได้แก่ วรรณกรรมปัจจุบัน วรรณกรรมร่วมสมัย โดยมีวิชาวรรณกรรมวิจารณ์เป็นตัวกลาง คำถามที่มักจะเกิดขึ้นก็คือ อะไรคือร่วมสมัย อะไรคือปัจจุบัน อะไรคือวรรณกรรมวิจารณ์ซึ่งครอบคลุมสองวิชาข้างต้น วิธีการแก้ปัญหานี้คือการมอบหมายให้อาจารย์คนเดียวสอน

โดยทั่วไป ความร่วมสมัยในทางวรรณกรรม อาจจะให้จำกัดความง่ายๆได้ เช่น ผู้แต่งกับผู้อ่านอยู่ร่วมสมัยเดียวกัน หรือภาพในเรื่องหรือภาพในความคิดของผู้อ่านที่เกิดขึ้นขณะนั้นเป็นภาพที่สามารถมองเห็นกันได้ ประเด็นก็คือสิ่งที่จะบอกได้ว่า *คำพิพากษา* เป็นวรรณกรรมร่วมสมัยคืออะไร *คำพิพากษา* อายุ 25 ปีแล้ว ความน่าสนใจที่อยู่ในตัวเรื่องลดลงหรือเพิ่มขึ้น เมื่อ 2548 อาจารย์อิราวดี ไตลังคะกับคุณพิเชฐ แสงทอง เขียนบทวิจารณ์ *คำพิพากษา* และในปี 2549 อาจารย์ชูศักดิ์ ภัทรกุลวณิชย์ ก็นำนวนิยายเรื่องนี้มาวิจารณ์อีก ซึ่งก็ไม่ใช่ข้อพิสูจน์ถึงความเป็นวรรณกรรมร่วมสมัยหรือเป็นวรรณกรรมใหม่เสมอไป เนื่องจากในปัจจุบันก็ยังมีการกล่าวถึง *ขุนช้างขุนแผน* กันอยู่ แต่ก็ไม่เรียก *ขุนช้างขุนแผน* ว่าเป็นวรรณกรรมร่วมสมัย ความร่วมสมัยในที่นี้ไม่ใช่เพียงการบอกว่าสภาพสังคมในวรรณกรรมเรื่องหนึ่งจะต้องสอดคล้องกับสภาพสังคมที่ยังเกิดในปัจจุบัน แต่ในที่นี้ชีวิตหรือวิญญาณมีความสำคัญมากกว่าการที่ผู้อ่านยังรู้จักสภาพสังคม เช่น ไม่ได้หมายความว่า ถ้าผู้อ่านไม่ใช่คนอีสานก็ไม่สามารถซาบซึ้งกับนวนิยายเรื่อง *ลูกอีสาน* ของคำพูน บุญทวีได้ เนื้อแท้ก็คือสิ่งที่อยู่ในเรื่องหรือวรรณกรรมที่ทำให้ผู้อ่านเกิดความคิดขึ้นมาได้อีก เพราะผู้อ่านคือผู้ที่สร้างปรากฏการณ์ใหม่ในการอ่านอยู่เสมอ วรรณกรรมเรื่องใดก็ตามที่ผู้อ่านอ่านแล้วมีความคิดเกิดขึ้น ต่อให้เป็นประเด็นเล็กประเด็นน้อยก็ตาม แต่การอ่านนั้นไม่ใช่เพียงการอ่านซ้ำเพื่อรับความบันเทิงเก่า ๆก็ถือได้ว่าวรรณกรรมดังกล่าวมีความร่วมสมัย ในแง่นี้ *คำพิพากษา* ก็น่าจะมีลักษณะของวรรณกรรมร่วมสมัยที่ยังมีความดึงดูดใจ ไม่ว่าจะในแง่ของการเห็นคุณค่าหรือสงสัยในตัวคุณค่าของงาน

ที่กล่าวมาแล้วสองประเด็นคือเรื่องความใหม่และความร่วมสมัย การที่อาจารย์เจตนากลับไปอ่านคำพิพากษาใหม่ และได้มองเห็นประเด็นบางอย่าง ลักษณะนี้เป็นจุดหนึ่งที่แม้จะไม่ได้อธิบายโดยละเอียด แต่ก็ทำให้เห็นว่าผู้อ่านกับการอ่าน ซึ่งทฤษฎีทางวรรณกรรมเรียกว่า เป็น *สุนทรียศาสตร์ของผู้รับ* ทำให้เกิดปฏิสัมพันธ์ระหว่างตัวบทกับผู้อ่านอันก่อให้เกิดความคิดใหม่ๆเกิดขึ้น ซึ่งเป็นสภาวะที่แท้จริงที่ทำให้วรรณกรรมยังมีความร่วมสมัยกับสังคมของผู้อ่านหรือไม่

ประเด็นต่อมา บทวิจารณ์ของอาจารย์สดใส พันธุมโกมล ทำให้เห็นว่า วรรณกรรมเรื่อง*คำพิพากษา* มีลักษณะเป็นโศกนาฏกรรมสมัยใหม่ (modern tragedy) เพราะตัวละครเป็น common man หรือ เป็น common hero แต่เป็น hero ที่สมบูรณ์แบบในแง่ของการเป็น tragic hero อาจารย์สดใสเป็นผู้เชี่ยวชาญด้านการละครที่นานครั้งจึงเขียนบทวิจารณ์วรรณกรรม บทวิจารณ์ของอาจารย์สดใสชิ้นนี้เกิดจากการที่อาจารย์สดใสสนใจนำ *คำพิพากษา* ไปสร้างเป็นละครโทรทัศน์ จะเห็นได้ว่าลักษณะของบทวิจารณ์นั้นคล้ายกับการ characterization ก่อนการทำละคร ทำให้เกิดข้อสรุปว่า ฟัก เป็น tragic hero เพียงแต่ไม่ใช่โศกนาฏกรรมแบบกรีก (high tragedy) อย่างเช่น โอดิปุส แต่เป็นโศกนาฏกรรมของสามัญชน ซึ่งไปพ้องกับสิ่งที่ผู้แต่งกล่าวไว้คือ เป็น *"โศกนาฏกรรมของสามัญชน ที่มนุษย์กระทำและถูกกระทำอย่างเยือกเย็นในภาวะปกติ"* ประเด็นที่นักวิจารณ์กล่าวก็เกี่ยวโยงกับประเด็นเรื่องการรับฟังข้อมูลจากตัวนักเขียนก็ไม่ได้เสียหายแต่อย่างใด เนื่องจากนักเขียนไม่ได้แก้ตัว หากแต่บอกวัตถุประสงค์ ขณะเดียวกันบทวิจารณ์บางบทก็พิสูจน์ให้เห็นว่า ไม่ได้ถือคำดังกล่าวของนักเขียนเป็นตัวตั้ง แต่จากการใช้มุมมองต่างๆก็เข้าใจตัวงานได้ และแสดงให้เห็นว่าความมั่งคั่งของบทวิจารณ์สะท้อนถึงความร่วมสมัยของตัวงาน บทวิจารณ์ของอาจารย์สดใสนับเป็นการดึงความชำนาญทางด้านการแสดงมาผนวกกับความรู้ทางวรรณกรรม แต่ไม่ได้หมายความว่าสิ่งนี้เป็นการเสริมสร้างคุณค่าให้แก่ตัววรรณกรรม เพียงแต่เป็นการอธิบายวรรณกรรมเรื่องนั้นด้วยอีกมุมหนึ่ง

บทวิจารณ์ *"มองการเมืองจากนวนิยาย : การตีความเฉพาะกรณีคำพิพากษาของชาติ กอบจิตติ"* ของอาจารย์ชัยวัฒน์เป็นประเด็นที่ว่าด้วยปรัชญา อาจกล่าวได้ว่าบทวิจารณ์ดังกล่าวเป็น ทวิวัจน์แห่งการวิจารณ์ กล่าวคือ การที่นักวิจารณ์หรือบทวิจารณ์ชิ้นหนึ่งกล่าวถึงงานอื่นๆ หรือบทวิจารณ์ชิ้นอื่น ถือเป็นความงอกงามด้านการวิจารณ์ และเป็นการประกันคุณภาพของวรรณกรรมต้นแบบด้วย ในกรณีที่วรรณกรรมเล่มนั้นถูกกล่าวถึง

ในทางลบก็เป็นการประกันคุณภาพในทางลบ อาจารย์ชัยวัฒน์พิจารณา *คำพิพากษา* ในแง่ปรัชญารัฐศาสตร์ ซึ่งนำไปสู่ประเด็นว่าตัวบทจำกัดการอธิบายหรือไม่ หมายความว่า นักวิจารณ์อธิบายเฉพาะสิ่งที่อยู่ในตัวบท แต่ในการตีความอีกระดับหนึ่ง สามารถก้าวพ้นการถูกจำกัดด้วยคำอธิบายของตัวบทได้ นั่นเป็นการมองความเป็นสากลซึ่งมีความหมายสองลักษณะ คือสากลในแง่ของเวลาและสถานที่ หมายถึงมองข้ามสู่สิ่งที่เป็นมากกว่าตัวละคร กับประเด็นที่กล่าวถึงในเรื่องเท่านั้น ปริศนาการเมืองที่อาจารย์พูดถึงนั้น เป็นปริศนาที่เป็นสากลในแง่ของปรัชญา อาจารย์กล่าวถึงปริศนาสองข้อ ปริศนาข้อแรก ดังที่ได้กล่าวมาแล้วข้างต้น คือ คนดีกับพลเมืองดีเป็นคนเดียวกันหรือไม่ เหตุใดการเป็นคนดีบางครั้งจึงไม่สามารถเป็นพลเมืองดีได้ ในทางกลับกัน การเป็นพลเมืองดีอาจดูแล้วไม่ค่อยมีคุณธรรม ซึ่งเป็นประเด็นที่อาจถกเถียงข้ามยุคข้ามสมัยได้ ปริศนาข้อที่สอง เป็นสิ่งสืบเนื่องมาจากข้อที่หนึ่ง คือ ถ้าพลเมืองดีกับคนดีไม่เป็นอันหนึ่งอันเดียวกันเสมอไป คนดีที่ไม่สามารถเป็นพลเมืองดีได้สามารถอดทนต่อความอยุติธรรมที่เกิดขึ้นได้อย่างไร เขาใช้อะไรเป็นเครื่องยึดเหนี่ยว ทั้งสองข้อนำไปสู่ประเด็นที่ใกล้เคียงกับที่นักวิจารณ์คนอื่นอีกหลายคน เช่น ประเด็นที่ว่า ฟัก เป็น tragic hero เพราะเขาเป็นคนดีที่พ่ายแพ้ต่อลักษณะของพลเมืองดี ขณะเดียวกัน สิ่งที่เขาพยายามใช้เพื่อสร้างความอดทนต่อความอยุติธรรมนั้นก็ช่วยไม่ได้ ในที่สุดเขาก็สิ้นความอดทน และตัดสินใจทำบางอย่างซึ่งทำให้ “ตก” หนักลงไปอีก คือดื่มสุราเพื่อที่จะหลุดพ้นจากความอยุติธรรม อันเป็นการผิดทั้งการเป็นคนดีและพลเมืองดี อย่างไรก็ตาม แม้ว่าบทวิจารณ์หลายบทจะกล่าวในประเด็นที่พ้องกัน แต่มุมมอง ความคิด หรือแม้แต่คำ นับเป็นการสร้างชีวิตให้กับงานที่เรียกได้ว่าเป็นงานร่วมสมัย

การที่ผู้อ่านได้อ่านบทวิจารณ์หลายๆบท หรือมีการวิจารณ์เกิดขึ้นอีก หรือมีการพูดคุยพูดถึง แม้จะไม่ใช่เป็นการค้ำประกันว่าวรรณกรรมนั้นมีชีวิตอยู่ร่วมสมัยหรือเป็นวรรณกรรมอมตะ แต่ก็แสดงให้เห็นถึงความมีชีวิตที่อยู่ในวรรณกรรม ซึ่งถือเป็นการบอกถึงการมีชีวิตอยู่ของวรรณกรรมแต่ละเรื่อง คำกล่าวทำนองนี้นักวรรณคดีอาจจะมีความเห็นต่างไป เพราะการที่ยังมีการเรียนการสอนวรรณคดีเก่าอยู่นั้น เป็นแนวคิดปกติที่ได้รับการรับรองแล้ว วรรณกรรมหรือวรรณคดีเหล่านั้นก็ไม่น่ามีชีวิตอยู่ เหมือนกับนักศึกษาแพทย์ศึกษาโครงกระดูกก็ไม่ได้ความว่าเขาไม่ได้ศึกษามนุษย์ จะบอกว่าเป็นคนก็ไม่ใช่อย่างแน่นอน ที่กล่าวมานี้มิใช่การดูหมิ่นวรรณคดี เพียงแต่เป็นการบอกว่าความมีชีวิตอยู่ของวรรณคดีขึ้นอยู่กับการมีชีวิตจริงๆของวรรณคดีเรื่องนั้น ซึ่งไม่ใช่การเอาตราไปประทับรับรองไว้ หรือกล่าวถึงแล้วจะทำให้วรรณคดีดังกล่าวกลับมามีชีวิต การอ่านวรรณกรรมและการเขียนบทวิจารณ์ด้วย แต่ละครั้งก็คือการให้ชีวิตแก่งานชิ้นนั้น ความคิดของผู้อ่านมีทั้งความคิดก่อนการอ่านวรรณกรรมเรื่องหนึ่ง เช่น งานวรรณกรรมที่ได้รางวัลก็อาจจะทำให้ผู้อ่านมีทัศนคติต่องานนั้น ซึ่งอาจจะเป็นความคาดหวังหรือการดูถูกล่วงหน้าก็ได้ ความคิดก่อนการอ่าน ความคิดระหว่างที่อ่าน และความคิดหลังจากการอ่าน สุดท้ายคือความคิดเมื่ออ่านอีกครั้ง

ประเด็นสุดท้าย ลักษณะอีกประการหนึ่งของวรรณกรรมเป็นบ่อเกิดของงานศิลปะอื่นๆที่เกี่ยวข้อง แต่งานวรรณกรรมร่วมสมัยของไทยบางเรื่องเท่านั้นที่ทำให้เกิดการสร้างศิลปะอื่นซ้ำแล้วซ้ำอีก ทั้งนี้ไม่ได้หมายความว่าการสร้างใหม่จะเป็นสิ่งใหม่เสมอไป เพราะบางครั้งสร้างใหม่แล้วไม่ได้รับการตอบรับที่ดี แต่ถ้าวรรณกรรมเรื่องใดเรื่องหนึ่งสามารถทำให้เกิดการสร้างใหม่ของงานศิลปะหลายประเภทอย่างต่อเนื่อง ก็น่าจะประเมินว่ามีบางสิ่งในงานวรรณกรรมดังกล่าวที่ทำให้มีการนำมาสร้างเป็นศิลปะแขนงอื่นได้ สิ่งสำคัญก็คือ การสร้างขึ้นใหม่นั้นมีความร่วมสมัยด้วยใช่หรือไม่ ถ้าเช่นนั้นก็กลับไปสู่ประเด็นเดิมที่ว่าลักษณะหนึ่งของวรรณกรรมร่วมสมัยก็น่าจะมีความสัมพันธ์กับสิ่งอื่นหรือกับศิลปะอื่นที่อยู่ในสมัยเดียวกันด้วย อาจารย์สุวรรณากล่าวว่ารู้สึกเสียดายที่ไม่ได้อยู่ในสังคมไทยในช่วงที่วรรณกรรมเรื่อง *คำพิพากษา* ถือกำเนิดขึ้นมาและได้รับการยอมรับ เพราะอาจจะทำให้เข้าใจได้ว่า ชีวิตที่ยืนยาวมา 25 ปี มีอะไรเกิดขึ้นบ้างกับหนังสือเล่มนี้

ในบทความ *“25 ปี คำพิพากษากับคำอุทธรณ์ของสมทรง”* อาจารย์ชูศักดิ์กล่าวว่า นักวิจารณ์แนวสตรีนิยมรุ่นหลังๆชี้ให้เห็นว่า ตัวบททำงานซับซ้อนยอกย้อนกว่าที่คาดคิด ตัวบทนั้นถูกกำกับด้วยการเมืองเรื่องเพศที่

กระทำต่อผู้หญิง ไม่ใช่เฉพาะเพียงแต่ในระดับเนื้อหาของวรรณกรรมเท่านั้น แต่ฝังลึกลงไปในระดับตรรกะของตัวบท กล่าวคือปฏิสัมพันธ์ระหว่างตัวบทกับผู้อ่านนั้น มีลักษณะพลวัตและยอกย้อน ผู้อ่านมิได้เป็นผู้รับสารจากตัวบทอย่างตรงไปตรงมา หรือสามารถเลือกรับสารหรือไม่รับสารได้ตามใจนึก ทั้งนี้ เพราะตัวบทผลิตความหมายได้โดยการ “กวักมือเรียก” ผู้อ่านให้ขานรับสถานะที่ตัวบทกำหนดให้แก่ผู้อ่าน การอ่านจึงเป็นการที่ตัวบทสร้างอัตบุคคล (subjectivity) ให้แก่ผู้อ่าน ตัวบทที่เขาเขียนมาอย่างดีทำให้เราเอาใจช่วยตัวละครบางตัว แต่ประเด็นที่ว่าตัวบททำเช่นนี้ได้อย่างไร อาจารย์ชูศักดิ์ไม่ได้เขียนอธิบายเอาไว้ ซึ่งเป็นประเด็นที่น่าจะนำไปอภิปรายได้ต่อไป

อาจารย์สุวรรณา เกรียงไกรเพ็ชร์ กล่าวว่าบทวิจารณ์ทั้ง 13 บทที่รวบรวมมาใน *เอกสารประกอบการสัมมนา* มีความน่าสนใจอย่างยิ่งและน่าจะมีประโยชน์ต่อการเรียนการสอนวิชาที่ว่าด้วยวรรณคดี ผู้สอนน่าจะได้รับประโยชน์ในการนำไปปรับใช้อย่างเหมาะสม นอกจากนี้ บทวิจารณ์ทั้ง 13 บทยังอาจนำไปสู่การสร้าง literary debate อันเป็นจุดเริ่มจุดหนึ่งของการวิจารณ์ ดังที่อาจารย์ ชูศักดิ์กล่าวว่า การที่จะสร้างวัฒนธรรมการวิจารณ์ได้จะต้องมีการวิจารณ์ซ้อนวิจารณ์เกิดขึ้นก่อน อาจารย์สุวรรณากล่าวสรุปว่า การวิจารณ์จะต้องเริ่มจากการได้สนทนา ถกเถียง เพื่อสร้างแง่มุมของการที่จะคิดโต้แย้งหรือเห็นพ้องให้เกิดขึ้น ซึ่งเป็นการกลับไปสู่ความสำคัญของตัวบท

รศ.อิราวดี ไตลังคะ

อาจารย์อิราวดี ไตลังคะ ได้เสนอแนวคิดว่า พลังของนวนิยายเรื่องนี้ยังคงมีอยู่ซึ่งเห็นได้จากการที่ยังมีการพิมพ์อย่างต่อเนื่อง แต่ในเมื่อกาลเวลาได้ผ่านมา 25 ปีแล้ว จึงควรสำรวจดูว่ามีแง่มุมที่หลากหลายอย่างไรบ้างที่ผู้อ่านได้จากงานวิจารณ์เรื่อง*คำพิพากษา* และแนวทางการวิจารณ์ที่ปรากฏทั้ง 13 บท ก็ได้แสดงว่า มีแนวทางการอ่านการวิจารณ์ที่หลากหลายน่าสนใจซึ่งแสดงให้เห็นว่าแนวทางการวิจารณ์ได้มุ่งมองประเด็นที่แตกต่างไปตามกาลเวลา นอกจากนี้ ผู้อ่านไม่ควรสนใจแต่ประเด็นที่นักเขียนเสนอ เพราะบางครั้งสิ่งที่นวนิยายไม่ได้เสนอ หรือมองข้าม หรือให้ความสำคัญน้อยก็ถือเป็นประเด็นที่สามารถวิจารณ์ได้ เช่น ในกรณีการที่นวนิยาย (หรือนักวิจารณ์) ให้ความสำคัญแก่ตัวละคร “สมทรง” น้อย ก็อาจทำให้เราเข้าใจระบบคุณค่าบางอย่างของสังคมได้ ซึ่งเป็นประเด็นที่อาจารย์ชูศักดิ์ ภัทรกุลวณิชย์ได้วิจารณ์ในบทความบทล่าสุด

ในการตีความเรื่อง*คำพิพากษา* อาจารย์อิราวดีได้ใช้แนวการศึกษาศาสตร์ของการเล่าเรื่องโดยการตีความแบบหลังสมัยใหม่ นั่นคือ เป็นการตั้งคำถามต่อตีความที่ปรากฏในบทวิจารณ์ที่มีมาก่อน และตั้งข้อสงสัยว่าการตีความเช่นนั้นสมบูรณ์ไร้ข้อกังขาจริงหรือไม่ โดยเฉพาะอย่างยิ่งแก่นเรื่องที่ว่า ฟักเป็นปัจเจกบุคคลที่ถูกสังคมพิพากษา แก่นเรื่องนี้ดูเหมือนว่าทำให้ผู้อ่านติดอยู่ในร่างแห เพราะผู้อ่านมักได้ข้อสรุปแบบเดียวกัน ใน บทความเรื่อง “*กว่าสองทศวรรษคำพิพากษา ใครกันแน่ที่อยู่ในร่างแห*” ของผู้วิจารณ์ จึงได้เน้นที่การศึกษาเรื่อง “มุมมอง” โดยเห็นว่ากลวิธีการใช้มุมมองที่ผู้เขียนเลือกได้ส่งผลอย่างมากต่อการตีความเรื่อง ดังนั้นบทความนี้จึงเป็นการสนทนาต่อเนื่องจากประเด็นที่ เจตนา นาควัชระ ใน *“วิจารณ์คำพิพากษาของชาติ กอบจิตติ”* และ ชูศักดิ์ ภัทรกุลวณิชย์ใน *“คำพิพากษาที่ติดข้องอยู่กับอคติ”* ได้นำเสนอไว้ว่า การใช้มุมมองของเรื่องที่ให้ผู้อ่านมองโลกในมุมเดียวกับฟัก ซึ่งเป็นการทำให้เกิดความ “ไม่เป็นกลาง” และ “มีอคติ”

การเลือกใช้มุมมองของผู้เขียนทำให้ผู้อ่านยอมรับการตีความแก่นเรื่องว่าฟักเป็น “ปัจเจกบุคคลที่ถูกสังคมพิพากษา” โดยดุษณี เพราะการมองผ่านมุมมองของฟักทำให้ผู้อ่านได้รับรู้ความคิดของฟัก และเชื่อในความบริสุทธิ์ใจของเขาที่รับดูแลสมทรงผู้ไร้ญาติขาดมิตร การได้รับรู้เรื่องราวจากฟักฝ่ายเดียวนั้นย่อมทำให้ผู้อ่านจึงเห็นใจฟักว่าเป็นฝ่ายที่ถูกสังคมพิพากษาอย่างไม่ยุติธรรม

หลังจากที่ฟักตาย เรื่องเปลี่ยนไปเป็นการมุมมองของสัปเหร่อไข่ ซึ่งเชื่อมั่นว่าฟักพูดความจริงเรื่องที่ครูใหญ่โกงเงินของฟัก แม้เขาจะทำอะไรไม่ได้ ก็รู้สึกสะใจที่สมทรงแก้แค้นแทนฟักโดยการถุยน้ำลายใส่ครูใหญ่ได้ ดังนั้นการเล่าเรื่องจึงเป็นการมองผ่านสายตาของคนที่อยู่ “ปลายแถว” ของหมู่บ้าน

ในขณะเดียวกัน ในการเล่าเรื่องผู้เขียนได้สร้างให้ฝ่ายที่เป็นปฏิปักษ์กับ “คนปลายแถว” อย่างฟัก สมทรง และสัปเหร่อไข่ นั้นเป็นชาวบ้านทั้งหมด แม้ว่าในระยะแรกจะมีบางคนเห็นใจฟัก แต่ต่อมาผู้เขียนจะสรุปโดยการใช้สรรพนามเรียกชาวบ้านรวมๆ ว่า “พวกเขา” เช่น *“พวกเขาพร้อมที่จะเป็นพยานให้กับครูใหญ่ทุกคน” “พวกเขาพากันวิพากษ์วิจารณ์เรื่องราวย้อนหลัง”* กลวิธีดังกล่าวเท่ากับเป็นการแยกคนออกเป็นสองฝ่ายอย่างชัดเจน

ในสถานการณ์เช่นนี้ ผู้อ่านจึงเห็นอกเห็นใจและเข้าข้างฟัก เพราะเชื่อว่าฟักเป็นฝ่ายที่บริสุทธิ์ (เพราะมุมมองของเรื่องเปิดโอกาสให้คนอ่านได้รับรู้ความคิดของฟัก) ส่วนครูใหญ่ก็เป็นคนมือถือสากปากถือศีล และชาวบ้านก็เป็นฝ่ายที่ตัดสินฟักอย่างไม่เป็นธรรม ความคิดเช่นนี้ของผู้อ่านเกิดจากการรับข้อมูลข้างเดียว ไม่ได้เกิดจากการรู้ “ความจริง” กลวิธีของผู้เขียนจึงได้ทำให้มีการแบ่งคนออกเป็นสองฝ่ายอย่างชัดเจน ทั้งที่ในความเป็นจริงแล้วในสังคมหนึ่งๆ เราไม่สามารถแบ่งคนออกเป็นสองฝ่ายได้ เพราะสังคมมีคนที่มีความคิดหลากหลายยากที่จะจับเป็นฝักฝ่ายได้

ดังนั้น วรรณกรรมจึงมีอำนาจในการสร้าง “ตัวตน” ของผู้อ่าน เพราะการที่ผู้อ่านเลือกเข้าข้างฝ่ายที่ถูกกระทำหรือฝ่ายที่ถูกเอารัดเอาเปรียบในสังคม เป็นการแสดงว่าผู้อ่านเป็นฝ่ายรักความถูกต้องเป็นธรรมและเห็นใจผู้เสียเปรียบและไม่เห็นด้วยกับการที่สังคมตัดสินฟัก

กลวิธีดังกล่าวในเรื่องนี้ทำให้ผู้อ่านต้องฉุกคิดว่า การเข้าใจเรื่อง*คำพิพากษา*แท้ที่จริงแล้วเกิดจากการที่ผู้อ่านถูกควบคุมการรับรู้ (เพราะมุมมองในวรรณกรรมคือวิธีการที่ผู้เขียนใช้ควบคุมว่าผู้อ่านควรรับรู้มากน้อยเพียงใด) ในชีวิตประจำวัน เราเองก็ถูกควบคุมด้วยกลวิธีต่างๆ มากมายผ่านสื่อและภาษาแบบต่างๆ ดังนั้นข้อคิดที่ได้จากการอ่านเรื่องนี้น่าจะทำให้เกิดสติในการรับข้อมูลต่างๆ

กล่าวโดยสรุป ชาติ กอบจิตติ เป็นนักเขียนที่มีความแยบยลในการใช้กลวิธีที่เหมาะสมกับเนื้อหา แต่หน้าที่ของการวิจารณ์ “ร่วมสมัย” คือ การทบทวนและเปิดเผยระบบคุณค่าที่ซ่อนอยู่ในเรื่องเล่านั้นๆอย่างคนที่“รู้ทัน”

คุณพรพิไล เลิศวิชา

คุณพรพิไลกล่าวว่า ถึงแม้ได้เขียนบทวิจารณ์ *พิพากษา* ไว้ แต่ก็ไม่ควรเรียกว่านักวิจารณ์ ขณะนั้นคุณพรพิไลมีอายุ 23 ปี เพิ่งสำเร็จการศึกษาจากมหาวิทยาลัย และไม่ได้ศึกษามาทางด้านวิจารณ์ คุณพรพิไลเล่าว่าเคย “เข้าป่า” เป็นเวลาประมาณปีกว่า มีความรู้สึกคล้ายกับสิ่งที่อาจารย์ชูศักดิ์ ภัทรกุลวณิชย์ กล่าวไปแล้วว่า เมื่อ “ป่าแตก” ผู้ที่เคยเข้าร่วมกับพรรคคอมมิวนิสต์แห่งประเทศออกมาจากป่า เกิดความรู้สึกว่า จะไม่สมาทานกับวรรณกรรมเพื่อชีวิต เพราะไม่เป็นอย่างที่หวังเอาไว้ จึงเกิดคำถามว่าวงวรรณกรรมควรจะเดินไปในทิศทางใด คนส่วนหนึ่งรวมทั้งนักวิชาการที่ออกมาจากป่าอาจจะคิดว่าปัญหาใหญ่ก็ไม่ได้อยู่ที่สังคมนิยมหรือพรรคคอมมิวนิสต์ แต่ปัญหาใหญ่อยู่ที่การขาดความเข้าใจสภาพความเป็นจริงของบ้านเมือง เราคิดว่าเมื่อเราได้รัฐธรรมนูญ เมื่อมีกฎหมายแล้วนึกว่าประเทศจะพัฒนา แต่ก็ไม่เป็นเช่นนั้น เมื่อเข้าป่าก็พบเห็นความขัดแย้งในหมู่ประชาชนด้วยกัน ซึ่งไม่ใช่ระหว่างชนชั้น ในหมู่บ้านเองก็มีลักษณะความขัดแย้งเช่นนี้ คุณพรพิไลจึงคิดว่าถ้าไม่รู้จักชุมชน ไม่รู้จักประเทศ ไม่ว่าจะเดินทางสายใดก็ผิดพลาดต่อไป เมื่ออายุได้ราว 23 ปี คุณพรพิไลจึงเริ่มอ่านหนังสืออย่างจริงจังและออกเดินทางไปยังชุมชนชนบทต่างๆ เพื่อศึกษาดูสภาพความเป็นจริงของสังคมไทย เนื่องจากสงสัยว่าสิ่งที่กล่าวไว้ในหนังสือนั้นจะสอดคล้องกับความเป็นจริงหรือไม่ ทำให้สนใจเรื่องชนบทเป็นหลักนับแต่นั้นเป็นต้นมา

เดิมทีคุณพรพิไลสนใจการอ่านนวนิยายเป็นทุนเดิมอยู่แล้ว แต่มีอยู่สามปี ตั้งแต่อายุ 23-26 ปี เกิดความสนใจอ่านหนังสือหลายสาขา อันรวมไปถึงการอ่านนวนิยายด้วย

คุณพรพิไลเห็นพ้องกับอาจารย์ชูศักดิ์ว่า นวนิยายรุ่นของคุณชาติ กอบจิตตินั้น เป็นยุคสมัยใหม่ เมื่ออ่านแล้วรู้สึกเหมือนที่โล่งที่จะออกดูอะไรอีกมุมหนึ่งจากเดิมซึ่งจะเป็นแนวที่เรียกว่าเพื่อชีวิต แต่งานของคุณชาตินั้นไม่ได้เกิดจากสุญญากาศ หากแต่เป็นการเดินต่อแถวจากมาลัย ชูพินิจ และไม้ เมืองเดิม (ก้าน พึ่งบุญ) แต่อาจมีมุมมองต่างกัน ไม้ เมืองเดิมต้องการเดินจากชนชั้นสูงลงไปสู่ชุมชน เพื่อเรียนรู้จากชาวบ้านแล้วนำมาเขียนงานวรรณกรรม ผู้ที่เคยอ่านนิยายแนว “เสือทุ่ง” ก็สามารถจินตนาการภาพออกว่า นับตั้งแต่หลังอยุธยาแตกจนบัดนี้สังคมไทยฟื้นตัวแล้วใช่หรือไม่ และเข้าใจถึงสาเหตุที่ตั้งตัวไม่ค่อยได้ เพราะว่าการตั้งตัวของชุมชนท้องถิ่นภาคกลางล้วนสร้างขึ้นมาจากอิทธิพลของนักเลงหรือเสือ เมื่ออ่านงานของคุณชาติแล้วก็ทึ่งในความสามารถด้านการประพันธ์ที่สามารถดึงดูดความสนใจของผู้อ่านได้ชนิดที่เรียกว่า “วางไม่ลง” หากเทียบกับ มาลัย ชูพินิจ ซึ่งถือเป็นนักประพันธ์เอกของไทย จะพบว่างานวรรณกรรมของชาติ กอบจิตติ แสดงถึงความคับแค้นและความเจ็บปวดของตัวละคร ผู้แต่งพร้อมจะใส่บุคลิกที่แรงที่สุดให้กับตัวละคร ในขณะที่มาลัย ชูพินิจ และก้าน พึ่งบุญ ดูจิตใจสงบ หากเปรียบกับงานในช่วงแรกของชาติ อันได้แก่ *จนตรอก* กับ *ทางชนะ* แล้วจะพบว่าเป็นการเสนอประสบการณ์บางด้าน มากกว่าการประกอบเป็นเรื่องใหญ่ๆขึ้นมาอย่าง *คำพิพากษา* เมื่อมาอ่าน *คำพิพากษา* แล้วก็คิดว่า แม้จะเป็นนวนิยายที่อ่านสนุก แต่เหตุใดเราไม่คล้อยตามเลย คือ เกิดความรู้สึกขัดแย้งว่า ชาวบ้านทั้งหลายช่างไม่มีใครคิดอะไรได้เลย ทำไมถึงได้หูหนวกตาบอดกันทุกคนเช่นนั้นถึงขนาดเอาข่าวลือมาเป็นแก่นสารมาตัดสินคนดีอย่างฟักจนไม่เหลือดี คุณพรพิไลพยายามนึกถึงหมู่บ้านทุกแห่งที่เคยไป และเห็นว่าชาวบ้านมีบางสิ่งคล้ายเป็น meta-cognition อันหมายถึงปัญญาที่มิได้มาจากการเรียน แต่เป็นปัญญาที่เกิดจากการอยู่ในโลก โฮเวิร์ด การ์ดเนอร์ เรียกเป็นภาษาสวยงามว่า “interpersonal” อันหมายถึงการรู้จักผู้อื่นทั้งๆที่ไม่ต้องเรียนอะไรมาก จากประสบการณ์ที่ผ่านมาทำให้เห็นว่าชุมชนหมู่บ้านก็มีคุณสมบัตินี้เช่นกัน ในขณะเดียวกันก็มีโทษสมบัติอื่นๆอีกมหาศาล เป็นจริงดังที่ชาติเขียนไว้ใน *คำพิพากษา* ว่า ในที่สุดเทคโนโลยีก็เข้าย่ำยีหมู่บ้าน แต่ในขณะนั้นยังเป็นเด็ก จึงเขียนวิจารณ์ว่าหมู่บ้านแห่งนี้อยู่ที่ ณ หนใดในประเทศไทย ซึ่งคงจะเข้าทำนองว่า “คุณหญิงแม็คเบ็ธมีลูกกี่คน” อย่างที่อาจารย์เจตนากล่าว และผู้แต่งเองก็อาจจะไม่สนใจว่าหมู่บ้านเช่นนั้นมีอยู่จริงหรือไม่ คุณพรพิไลสารภาพว่า การวิจารณ์วรรณกรรมเช่นนี้เป็นการใช้สามัญสำนึก โดยที่ไม่ได้อ้างอิงถึงทฤษฎีด้านการวิจารณ์วรรณกรรม

คุณพรพิไลเล่าว่า เคยพบหมู่บ้านที่บิดาที่อยู่กินกับลูกสาวฉันสามีภรรยาหลายแห่ง จึงได้เข้าใจว่าท่าทีของชุมชนที่มีต่อปัญหานี้เป็นอย่างไร ประเด็นก็คือเมื่อเกิดเหตุการณ์เช่นนี้เกิดขึ้น ในเมื่อชุมชนมีระบบศีลธรรมอยู่ท่าทีของคนในหมู่บ้านที่มีประมาณเจ็ดร้อยคนนั้นเป็นอย่างไร คุณชาติหยิบประเด็นที่แรงที่สุดออกมานำเสนอ ขณะนั้นคุณพรพิไลยังวัยรุ่นจึงวิจารณ์ว่าไม่น่าจะมีเรื่องแบบนี้เกิดขึ้นได้ เพราะรุนแรงเกินไป ในการสัมมนาครั้งนี้อาจารย์เจตนาบอกว่าเนื้อสารของนวนิยายคลายความรุนแรงลงมาก แต่คุณพรพิไลก็ยังรู้สึกว่ารุนแรงอยู่ อาจจะเป็นเพราะผูกพันอยู่กับข้อมูลการวิจัยชนบทมากเกินไป ในตอนที่เผาศพ ถ้าเป็นภาพยนตร์ไทยน้ำเน่าแบบเดิมก็คงจะเป็นว่า ตอนจบแล้วมาดีกัน คือชาวบ้านพากันมาเผาแล้วก็ปลอบฟัก เมื่ออ่านถึงตอนดังกล่าวก็เกิดความระทึกใจว่าชาวบ้านจะมาเผาหรือไม่ เพราะภาษิตไทยที่ว่า “ไม่เผาผี” ถือเป็นการแสดงความเกลียดชังกันอย่างถึงที่สุดแล้ว เช่นเดียวกับความเชื่อของชาวไทยภาคเหนือเกี่ยวกับพิธีเผาศพว่า ผู้ตายอยู่บ้านหลังใดก็ต้องนำไฟจากบ้านหลังนั้นไปเผา ในนวนิยายเรื่อง *คำพิพากษา* นั้น ชาวบ้านช่างมีมติเป็นเอกฉันท์ว่าไม่ไปเผา เนื่องจากคุณพรพิไลมีพื้นเพมาจากชนบทภาคเหนือ เมื่ออ่านแล้วก็ตกใจว่า สมทรงก็ไม่ใช่แม่แท้ๆของฟัก ถ้าหากจะมีความสัมพันธ์เชิงชู้สาวจริงๆจะถือเป็นความผิดร้ายแรงหรือไม่ จริงอยู่ที่คำสั่งเสียของพ่อก็เป็นพินัยกรรมฉบับหนึ่ง แต่วิจารณญาณของมนุษย์ก็มีหลากหลาย ตอนนั้นคุณพรพิไลมีอายุ 23 ปี จึงคิดว่าสังคมหมู่บ้านไทยมีความ

เข้มงวดต่อกฎเกณฑ์ทางศีลธรรมในระดับที่สูงมากถึงขั้นนั้นจริงหรือ การที่ชาวบ้านพร้อมใจกันคว่ำบาตรฟักนั้น ดูราวกับว่าชาวบ้านมีความเข้มงวดต่อระบบศีลธรรมในระดับที่สูงมาก แต่สภาพสังคมปัจจุบันดูจะแตกต่างไป ดังปรากฏการณ์ของเพลง *"เสียสาวที่สวนหอม"* ซึ่งได้รับความนิยมมาก คำถามก็คือว่าหากมีจริยธรรมจริงแล้ว เหตุใดจึงแสดงความเบิกบานอยู่ได้เมื่อเสียสาวให้กับใครก็ไม่ทราบที่สวนหอม

คุณพรพิไลยอมรับว่างานวรรณกรรมของชาติ กอบจิตติ เป็นแรงกระตุ้นให้ออกไปศึกษาประเด็นเพิ่มเติมจากมุมที่ผู้แต่งเสนอ ถ้างานของคุณชาติตอนนั้นไม่สมจริงเท่าใดนัก ก็ดูเหมือนตอนนี้จะสมจริงขึ้นมามหาศาล ยกเว้นเรื่องไม่เผาผี สาเหตุที่คุณพรพิไลติดพันอยู่กับคำถามนี้ก็คงจะเกิดจากความทัศนะที่ว่า วรรณกรรมเกิดจากการที่ผู้แต่งมองสิ่งต่างๆในสังคม ก็จะเห็นสิ่งที่เป็นรูปธรรมกระจัดกระจายอยู่ เช่น ความรุนแรงที่สนามหลวง เป็นต้น ความรุนแรงนี้นำไปสู่อะไรหรือชักนำให้ผู้แต่งถอดออกมาเป็นความคิดนามธรรม จากนั้นจึงนำเสนออย่างเป็นรูปธรรมผ่านงานวรรณกรรม เช่น การนำบุคลิกของบุคคลในสังคมที่กระจัดกระจายมาจัดระเบียบใหม่ ออกมาเป็นบุคลิกของฟัก พ่อ และสมทรง เป็นต้น คุณพรพิไลยอมรับว่าคุณชาติเป็นนักประพันธ์ที่มีความสามารถสูงมากที่สามารถถอดรูปธรรมทั้งหลายที่มีอยู่กระจัดกระจายในสังคมมาเป็นนามธรรม แล้วถอดออกมาเป็นบุคลิกของตัวละคร ถ้าไม่เหลือประเด็นเดียวที่น่าข้องใจ คือ การไม่ไปเผาผี ก็กล่าวได้ว่า *คำพิพากษา* เป็นนวนิยายที่สมบูรณ์

หากจะถามถึงแหล่งที่มาของวรรณกรรมที่ถอดความคิดของผู้แต่งเขียนออกมาเป็นเรื่องราว คำตอบก็คือน่าจะมาจากความคิดและความทรงจำ นั่นคือ ผู้แต่งมีความทรงจำเกี่ยวกับเรื่องที่ได้ไปปะทะสังสรรค์มา แต่ยังไม่พอ เพราะต้องมีความคิดด้วย ความคิดเป็นสิ่งสำคัญ เพราะเป็นสิ่งที่จะตีความความจำนั้นให้ไปทางใดก็ได้ตามแต่ผู้เป็นเจ้าของความคิด ถ้าเป็นภาษาสมัยใหม่ก็อาจจะเรียกว่า brain networking การถอดสิ่งที่เป็นรูปธรรมต่างๆ แล้ว encode ขึ้นใหม่ ก็คือการถอดส่วนย่อยแต่ละส่วนมาประกอบขึ้นเป็นงานวรรณกรรม การถอดแต่ละส่วนขึ้นประกอบใหม่นี้ ผู้แต่งต้องอาศัยกฎเกณฑ์และเข้าใจกฎเกณฑ์ของสิ่งที่ตนเห็นให้ได้ เช่น กฎเกณฑ์ของการลงทัณฑ์กันที่สนามหลวง กฎเกณฑ์แบบนี้คือความรุนแรง ซึ่งอาจทำให้เกิดคำถามว่า เป็นความรุนแรงถาวรใช่หรือไม่ เป็นความรุนแรงชั่วคราวหรือใช่หรือไม่ เป็นความรุนแรงที่เกิดจากการผลักดันของอะไร เมื่อถอดรหัสได้ก็จะเขียนเรื่องออกมา ซึ่งอาจจะไม่ใช่เรื่องสนามหลวงอีกต่อไปก็ได้ อย่างไรก็ตาม การนำสิ่งที่กระจายอยู่ในสังคมนำมาประกอบขึ้นใหม่ โดยที่ไม่เข้าใจสิ่งนั้นดีพอ เช่น การขาดความเข้าใจเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นที่ท้องสนามหลวงในวันที่ 6 ตุลา 2519 นั้น ก็เสี่ยงอย่างยิ่งที่ผู้เขียนจะประกอบเรื่องขึ้นโดยที่ไม่เข้าใจเนื้อแท้ของปรากฏการณ์นั้น อย่างไรก็ตาม ผู้อ่านก็มีสิทธิ์จะอ่านและวิจารณ์อยู่แล้ว ซึ่งถือเป็นข้อดี ทั้งนี้ ไม่ใช่ผู้อ่านว่าจะเห็นด้วยอยู่ตลอดเวลา วรรณกรรมจึงเป็นการถอดความคิดออกเป็นเรื่องเป็นราว ถ้าเราเข้าใจเรื่องราวนั้นอย่างดี ก็อาจส่งผลสะเทือนในวงกว้าง อย่างเช่นนวนิยายเรื่อง *แม่* ของ แม็กซิม กอร์กี้ ซึ่งทำให้คนหนุ่มสาวจำนวนมากออกจากมหาวิทยาลัย แล้วก้าวไปสู่การช่วยเหลือชุมชนโดยที่ไม่เหลือความกลัวอยู่เลย เมื่อคุณพรพิไลอ่าน *คำพิพากษา*ของคุณชาติ และ *แม่* ของแม็กซิม กอร์กี้ อีกรอบ ก็ยังมีความรู้สึกเหมือนตอนอายุ 23 อยู่นั่นเอง

คุณพรพิไลเห็นว่าวรรณกรรมบางเรื่องมีลักษณะของการทำนายอนาคต คุณพรพิไลยกตัวอย่างงานของ ร.จันทพิมพะ นักเขียนผู้แสดงความวิตกกับสังคมยุคจรวด (สมัยนั้นไม่ใช่ยุคคอมพิวเตอร์ และยังไม่ใช่ยุคดิจิตัล) เธอบอกว่าการที่ผู้หญิงไปนั่งขับรถกินลมกับผู้ชายนั้นเป็นเรื่องที่น่าเกลียด งานของร.จันทพิมพะมีลักษณะที่จะทำนาย คือเป็นจินตนาการว่าในที่สุดสังคมจะเป็นอย่างไร แต่ในที่สุดจินตนาการของเธอไม่น่ากลัวเท่าใดนัก *คำพิพากษา* อาจจะถือเป็นจินตนาการอยู่มากทีเดียว ที่พยายามจะสร้างภาพให้ดูเรื่องราวความรุนแรงที่มีอยู่ในหมู่บ้านที่มาจากโลกทุนนิยม ที่เครื่องมือเครื่องจักรเข้ามา ผู้อ่านอาจจะคิดว่าคำทำนายนี้เริ่มปรากฏขึ้นจริงแล้วในปัจจุบัน ถึงแม้ตอนนั้นอ่านแล้วเราจะรู้สึกว่าไม่ใกล้ คุณพรพิไลเห็นว่าคำทำนายใน *คำพิพากษา* ใกล้เคียงในบางเรื่อง แต่ในบางเรื่องก็ยังไม่สามารถถอดรูปธรรมของชนบทออกมาได้ ปัญหาประการหนึ่งคือเมื่อถอดนามธรรมออกมาจากสิ่งที่กระจัดกระจาย เราก็ใช้กฎเกณฑ์ว่าถ้าตัวแปรบางตัวเปลี่ยน สิ่งใดจะเปลี่ยนตามบ้าง ตัวแปรที่

เปลี่ยนคือถนน เตาเผาไฟฟ้า และการมีท่ารถ ดังนั้น ก็อาจตั้งเป็นข้อสันนิษฐานได้ว่า ถ้าตัวแปรตัวนี้เปลี่ยนไป ก็จะทำให้สิ่งอื่นเปลี่ยนแปลงไปด้วย บุคลิกของชาวบ้านก็จะออกมาอย่างที่หนังสือ *คำพิพากษา* กล่าวถึง อย่างไรก็ตาม ในสังคมที่เป็นจริง ตัวแปรไม่ได้มีตัวเดียว นั่นคือไม่ได้มีแต่ถนน หากแต่ยังมีคนแบบผู้ใหญ่วิบูลย์ เข็มเจริญที่ลุกขึ้นสู้กับพ่อค้ามันสำปะหลังและกระแสความคิดของความเจริญด้านวัตถุ แม้หมู่บ้านของฟักจะไม่มีผู้ใหญ่วิบูลย์ ก็ไม่ได้หมายความว่าจะไม่มีบุคคลลักษณะอื่น สมมติว่าเป็นลุงทองมา ซึ่งวันๆเอาแต่สวดมนต์และนุ่งขาวห่มขาวไปวัดในวันพระ สมมติว่าลุงทองมาเดินผ่านฟัก ก็อาจจะสนทนาวิสาสะและอาจจะไปร่วมงานเผาศพอยู่เช่นเดียวกับนวนิยายวิทยาศาสตร์เรื่อง *2001 จอมจักรวาล* ท่านจะสังเกตว่า สป็อกมีหน้าตาเป็นคน แต่ก็มีหูยาวอันนั้นเป็นเงื่อนไขของผู้แต่งที่คิดว่าถ้าหากเทคโนโลยีเจริญสูงมนุษย์อาจจะไม่จำเป็นต้องเปลี่ยนตัวเองเป็นเครื่องจักร แต่ว่าภาพยนตร์อวกาศในยุคหลังจากนั้นมาส่วนมาก พยายามทำหน้าตาบุคลิกของสิ่งมีชีวิตในอวกาศให้เป็นหุ่นยนต์กลไกไร้ชีวิต

ยุคก่อนหน้านั้น รัฐบาลหรือพวกนักวิชาการเรียกสังคมชนบทว่าเป็นสังคมที่โง่ จน และเจ็บ เพราะโง่จึงจน เพราะจนจึงเจ็บ เพราะเจ็บจึงโง่ เพราะฉะนั้นจึงจำเป็นต้องส่งนักวิชาการเกษตรไปพัฒนาไปช่วยเหลือและไปสอน สังเกตดูเวลาอาสาสมัครไปหมู่บ้านก็มักจะพูดว่าไปสอนกัน ซึ่งมีนัยแอบแฝงว่าชาวบ้านโง่ คุณพรพิไลเห็นว่าในหนังสือ *คำพิพากษา* นั้น ยังมีกลิ่นอายนี้ติดมาบ้างว่า ชาวบ้านจะเป็นเหยื่อของมันอย่างสิ้นเชิงและเป็นแบบประชามติ แต่ถึงกระนั้น หนังสือเล่มนี้ก็ยังจะท้าทายต่อไป เพราะว่าเป็นสิ่งที่น่ายังสงสัยว่าในอนาคตหากเกิดมีชุมชนเช่นนั้นจริงๆ เราก็คงจะได้เห็นว่าพลวัตใหม่นี้ ก็คือในที่สุดน้ำน้อยแพ้ไฟ เพราะว่าเทคโนโลยีเป็นไฟ เป็นจริงดังที่ชาติ กอบจิตติ ได้ทำนายเอาไว้

การแสดงความเห็นของผู้เข้าสัมมนา

อาจารย์ชมัยภร แสงกระจ่าง แสดงความเห็นว่า ในประเด็นที่ว่าหมู่บ้านในเรื่อง *คำพิพากษา*มีอยู่จริงหรือไม่ในสังคมไทยนั้น ในฐานะที่เป็นนักเขียน อาจารย์ชมัยภรเห็นว่า การตั้งคำถามในลักษณะดังกล่าวเป็นเรื่องน่าวิตก เพราะวรรณกรรมเป็นโลกในจินตนาการ แม้แต่ภาพยนตร์เรื่องหนึ่งที่นำเหตุการณ์จริงที่เกิดขึ้นในหมู่บ้านแห่งหนึ่งมาสร้าง ก็ยังต้องเปลี่ยนชื่อจาก *คนบาปพรหมพิราม* เป็น *คืนบาปพรหมพิราม* เนื่องจากชาวบ้านประท้วงว่าทำให้ชื่อเสียงหมู่บ้านมัวหมอง ส่วนเรื่องเตาเผานั้น ไม่ควรเน้นคำว่าเผาสวย เผาสบาย เผาดี เพราะประเด็นที่สำคัญก็คือว่าผู้ที่นำฟักไปเผานั้น เป็นการทดลองเตาเผา

ผู้เข้าสัมมนาซึ่งเป็นนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 4 กล่าวว่า ได้อ่านเรื่อง *คำพิพากษา เวลา* และ*พันธุ์หมาบ้า* ของ ชาติ กอบจิตติ และประทับใจวิธีการเขียนมาก ทำให้อยากเขียนสำนวนแบบนี้ ได้ วรรณกรรมทั้งสามเล่มเปิดกว้างต่อการวิจารณ์มาก คล้ายกับนวนิยายของแดน บราวน์ เรื่อง *Davinci Code* ซึ่งผู้ประพันธ์กล่าวว่ามีจุดมุ่งหมายในการเขียนนวนิยายเรื่องดังกล่าวเพื่อเปิดเวทีการวิจารณ์ เขาต้องการให้มีผู้อ่านวิพากษ์วิจารณ์ในประเด็นว่าวิทยาศาสตร์กับศาสนายังมีข้อขัดแย้ง และมีการเชื่อมโยงกัน หากเปรียบเรื่อง*เวลา*กับเรื่อง*คำพิพากษา*แล้วจะพบว่าเรื่อง *เวลา* มีพื้นฐานอยู่บนความเป็นจริง เมื่ออ่านแล้วบางครั้งก็ร้องไห้ไปด้วย ในเรื่อง *เวลา* มีเหตุการณ์ 4 เหตุการณ์ที่ทับซ้อนกันอยู่ เรื่องแรกคือผู้สูงอายุถูกทอดทิ้ง เรื่องที่สองคือสาเหตุที่ทำให้ผู้สูงอายุถูกทอดทิ้ง เรื่องที่สามคือความคิดของ “ผม” อันหมายถึงสรรพนามบุรุษที่หนึ่งที่กำลังบรรยายเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในเรื่อง และเรื่องที่สี่คือความคิดของคุณชาติเกี่ยวกับเรื่องนี้ ซึ่งมีการโต้แย้งกับความคิดของผู้อ่านไปตลอดจนจบเรื่อง ทำให้วางไม่ลง ส่วนเรื่อง *คำพิพากษา* นั้น แม้จะชื่นชอบ เพราะใช้ตัวอย่างปัญหาที่เกิดขึ้นกับทุกชนชั้น ซึ่งเหตุการณ์เช่นนี้เกิดขึ้นบ่อยครั้งในประวัติศาสตร์ แต่ก็เห็นว่ากลวิธีการประพันธ์เรื่อง *คำพิพากษา* อาจมีข้อบกพร่องอยู่บ้าง ผู้เข้าสัมมนาท่านนี้เคยเรียนการเขียนชักนำโน้มน้าวจิตใจ (persuasive writing) ซึ่งจะต้องมีแก่นเรื่อง (theme) มีเหตุผลที่ทำให้ผู้อ่านไม่สงสัย แต่ใน *คำพิพากษา* นั้น ความเจริญเป็นเพียงตัวแปรเดียวที่ทำ

ให้หมู่บ้านเปลี่ยนไป หากมีการกล่าวถึงตัวแปรอื่นจะทำให้วรรณกรรมเรื่องนี้น่าเชื่อถือมากขึ้น การที่เขียนตัวแปรแค่ความเจริญอย่างเดียวนั้นทำให้เรื่องไม่สามารถชักนำให้ผู้อ่านบางคนคล้อยตามผู้เขียนได้เท่าที่ควร ส่วนประเด็นที่เกี่ยวกับวรรณกรรมร่วมสมัยนั้น เป็นไปได้หรือไม่ที่วรรณกรรมร่วมสมัยเป็นวรรณกรรมที่มีปัญหา มีสาเหตุ และมีข้อมูลที่ร่วมกับสมัยปัจจุบัน ตัวอย่างเช่น เรื่อง *ขุนศึก* ของไม้ เมืองเดิม ซึ่งเป็นนวนิยายที่ดีมาก และสมควรได้รับรางวัลอย่างยิ่ง แต่ไม่ถือว่าเป็นวรรณกรรมร่วมสมัย เพราะปัญหาเรื่องทาสได้ยุติไปแล้ว

คุณสุรพล บัณฑุเศรณี แสดงความเห็นว่า วรรณกรรมเรื่อง *คำพิพากษา* นั้นมีประเด็นเกี่ยวข้องกับเรื่องภาษา และมีประเด็นที่ว่า มนุษย์ย่อมเป็นไปตามกรรม แต่ขณะเดียวกัน ก็มีประเด็นมนุษย์กำหนดมนุษย์ด้วยกันเอง ฉะนั้นมนุษย์นั่นแหละเป็นกรรมของมนุษย์ คำถามก็คือว่า กรรมคืออะไร ซึ่งจะเห็นได้ว่ามีสองมาตรฐานในเวลาเดียวกัน ผู้ที่ตีโจทย์นี้ไม่แตกก็จะเกิด *คำพิพากษา* ในทำนองนี้ ปัญหาดังกล่าวเกิดจากความเสื่อมของภาษาคือการขาดศักยภาพทางด้านความคิด

ชาติ กอบจิตติ : ปฏิสัมพันธ์ระหว่างผู้แต่งกับผู้วิจารณ์

อาจารย์รื่นฤทัย สัจจพันธุ์ กล่าวแนะนำวิทยากรว่า คุณชาติ กอบจิตติ เป็นนักเขียนที่สนใจเรื่องการวิจารณ์ ในการอภิปรายครั้งนี้ อาจารย์รื่นฤทัยขอให้คุณชาติแสดงความคิดเห็นเกี่ยวกับการวิจารณ์ ซึ่งอาจจะกล่าวถึงทั้งทัศนะต่อการวิจารณ์ตั้งแต่ *คำพิพากษา* เพิ่งได้รับการตีพิมพ์เผยแพร่โดยยังไม่ได้รับรางวัลซีไรต์ หรือหลังจากได้รับรางวัลแล้ว รวมทั้งทัศนะในปัจจุบันด้วย

คุณชาติกล่าวขอบคุณอาจารย์ชูศักดิ์ ภัทรกุลวณิชย์ ที่ให้ความสนใจ *คำพิพากษา* และทำให้ทราบว่าวรรณกรรมเรื่องนี้มีอายุ 25 ปีแล้ว ในประเด็นเรื่องการวิจารณ์ คุณชาติให้ความสนใจกับงานวิจารณ์ทุกชิ้นที่มีโอกาสได้อ่าน และพยายามรวบรวมบทวิจารณ์เกี่ยวกับงานของตนเอง เนื่องจากอยากทราบว่าผู้อ่านมีทัศนะอย่างไร มีข้อบกพร่องหรือไม่ อย่างไร เพื่อนำไปแก้ไขในงานเขียนชิ้นต่อไป คุณชาติเห็นว่านักเขียนกับนักวิจารณ์นั้นทำหน้าที่คนละอย่าง ในประวัติการเป็นนักเขียน คุณชาติไม่เคยตอบโต้นักวิจารณ์เลยหากเป็นการวิจารณ์ตัวงาน แต่หากเป็นการวิจารณ์เรื่องส่วนบุคคลหรือการกระทำส่วนบุคคลที่ไม่สอดคล้องกับความจริง ก็จะอธิบายให้เข้าใจ

อาจารย์รื่นฤทัยถามว่าในช่วงที่ *คำพิพากษา* เพิ่งได้รับการตีพิมพ์เผยแพร่นั้น คุณชาติพอจะจำได้หรือไม่ว่ามีนักวิจารณ์คนใดที่เขียนวิจารณ์วรรณกรรมเรื่องนี้ เนื่องจากบทวิจารณ์ที่โครงการวิจัยฯรวบรวมมาอาจจะยังไม่ครบถ้วนก็ได้ คุณชาติตอบว่า มีนักวิจารณ์หลายคนที่เขียนวิจารณ์ *คำพิพากษา* เช่น คุณสุภัทร สวัสดิรักษ์ และมีนักวิจารณ์ผู้หนึ่งวิจารณ์ถึงขนาดว่าช่วงเวลาเพียงหนึ่งปี ศพของตาฟูไม่น่าจะกรอบเป็นหนัง แต่น่าจะแห้งเหมือนมะขามเปียกเท่านั้น ซึ่งคุณชาติยอมรับ ในการตีพิมพ์ฉบับ “ขอชำระ” ซึ่งพิมพ์ปกแข็งและเรียงพิมพ์ใหม่ คุณชาติยอมแก้ไขคือตัดช่วงนั้นออก แต่ไม่ได้แก้ว่าศพตาฟูเป็นมะขามเปียกอย่างนักวิจารณ์ผู้นั้นให้ความเห็น ในการพิมพ์ครั้งนั้นจำเป็นต้องใช้ตัวอักษรแบบใหม่ จึงเป็นโอกาสอ่านทวนดู ซึ่งมีหลายประเด็นที่คุณชาติเห็นพ้องกับนักวิจารณ์ เช่น ประเด็นเรื่องผู้แต่งเข้ามากำกับผู้อ่านมากเกินไป เนื่องจากในขณะนั้นยังขาดประสบการณ์ จึงชอบสั่งสอนผู้อ่าน แต่ก็แก้ไม่ได้แล้ว จึงปล่อยให้เป็นเช่นนั้น คุณชาติกล่าวว่าผลงานในยุคหลังจะไม่ปรากฏลักษณะการสั่งสอนเช่นนี้

อาจารย์รื่นฤทัยขอให้คุณชาติเล่าถึงภูมิหลังของการประพันธ์นวนิยายเรื่อง *คำพิพากษา* คุณชาติตอบว่ามีผู้ถามเช่นนี้หลายครั้งและได้เล่าเรื่องภูมิหลังไว้ในหลายโอกาส ในโอกาสดีครบรอบ 25 ปี ของนวนิยายเรื่องนี้ จึงใคร่เล่าภูมิหลังทั้งหมด คุณชาติเล่าว่า สมัยที่เข้ามาวงการนักเขียนใหม่ๆ ซึ่งมีนักเขียนร่วมรุ่นหลายคน ได้แก่ มาลา คำจันทร์ จำลอง ฝั่งชลจิตร เป็นต้น ในช่วงนั้นมีทัศนคติด้านลบกับนักเขียนรุ่นพี่คนหนึ่ง ซึ่งทำงานเน้น

ปริมาณ คุณชาติเห็นว่านักเขียนหรือศิลปินไม่ควรทำงานตลาดและเน้นปริมาณในลักษณะน้ำขึ้นให้รีบตัก และนำความไม่ชอบส่วนตัวไปเล่าให้เพื่อนฟัง วันหนึ่งได้มีโอกาสไปเยี่ยมนักเขียนผู้นั้นที่บ้าน จึงได้เห็นว่าเขามีค่าใช้จ่ายจำนวนมาก จึงเกิดความสำนึกว่า บางทีการตัดสินผู้อื่นโดยเอามาตรฐานของตนเป็นที่ตั้งนั้น เป็นสิ่งที่ไม่ถูกต้อง จึงเกิดความคิดว่า น่าจะไถ่บาปด้วยการเขียนเรื่องผลร้ายของการนินทาเพื่อเป็นอุทาหรณ์ให้แก่คนอื่น ปัญหาอยู่ที่ว่าถ้าหากเขียนโดยใช้ฉากในกรุงเทพ ฯ จะทำให้คุมปัจจัยต่างๆลำบาก เพราะว่าบางทีความสัมพันธ์แบบเมืองนั้น แม้แต่เพื่อนบ้านก็ยังไม่ใส่ใจกันนัก ดังนั้น การที่จะให้คนทั้งหมู่บ้านมาตัดสินเรื่องเดียวกันไปในทิศทางเดียวกันก็เป็นไปได้ยาก จึงตั้งหมู่บ้านขึ้นมาในจินตนาการ โดยอาศัยประสบการณ์ในวัยเยาว์ที่เคยอยู่ในชนบท ฉากในเรื่องก็มาจากฉากหมู่บ้านในสมัยเด็ก ภารโรงและหญิงไม่เต็มเต็งก็มีจริง และเป็นสามีภรรยากันจริงๆ ตอนกลางวันหญิงไม่เต็มเต็งมักไปโรงลิเกเพื่อรำลิเก และมักจะเปิดผ้าถุงให้ดู ด้วยความซุกซนตามประสาเด็กก็ชอบไปดู ครูใหญ่ก็มาไล่ (จึงนำมาเขียนเป็นตัวโกง) มีผู้อยากทราบว่าหมู่บ้านนี้มีจริงหรือไม่ แม้กระทั่งคนในหมู่บ้านเองเมื่อละครโทรทัศน์ของอาจารย์สดใสออกฉาย ชาวบ้านก็ยังปักใจเชื่อว่าครูใหญ่โกงเงินภารโรงคนนั้นจริงๆ ทั้งๆที่เขาไม่ได้โกง ชาวบ้านในหมู่บ้านนั้นเองก็เชื่อว่าเป็นเรื่องจริง เมื่อเก็บข้อมูลเสร็จแล้วจึงลงมือเขียน ที่มีผู้กล่าวว่านวนิยายเรื่องนี้ใช้เวลาเขียนเพียง 2 สัปดาห์นั้นเป็นการกล่าวเกินจริง เพราะอันที่จริงแล้วใช้เวลาเขียนถึง 6 เดือน ซึ่งก่อนลงมือเขียนต้องมีข้อมูลครบถ้วนแล้ว เหมือนกับทำอาหารที่มีต้องเครื่องปรุงพร้อม พอติดเตาก็สามารถทำได้เลย คุณชาติกล่าวว่าเพิ่งได้อ่านของอาจารย์สดใส พันธุมโกมลที่อ้างคำโปรยปกหนังสือที่ว่า *"โศกนาฏกรรมสามัญ ของมนุษย์ผู้กระทำและถูกกระทำอย่างเลือดเย็นในสภาวะปกติ"* ว่าเป็นข้อความของคุณชาติ แต่อันที่จริงแล้วคุณ กัญหา แสงรายาเป็นผู้คิดคำโปรยดังกล่าว

อาจารย์รื่นฤทัยถามต่อไปว่า คุณชาติมีความเห็นอย่างไรในประเด็นที่มีนักวิจารณ์กล่าวว่าเหตุใดชาวบ้านหมู่บ้านในนวนิยายเรื่อง *คำพิพากษา* จึงมีความคิดเห็นเป็นประชามติในเรื่องฟัก โดยที่ไม่มีใครคิดต่างกันไปเลย คุณชาติกล่าวว่า อาจารย์ชูศักดิ์ได้ชี้ให้เห็นว่าฉากตีหมานั้นคือฉาก 6 ตุลา ซึ่งสอดคล้องกับเจตนาของผู้แต่ง หมู่บ้านนี้ก็คือหมู่บ้าน 6 ตุลา คือ มีคน 3 ประเภท ประเภทแรกคือคนที่จ้องร้าย ประเภทที่สองคือคนที่เพิกเฉย ประเภทที่สามก็คือคนที่เห็นใจแต่ทำอะไรไม่ได้ เหมือนมารดาของคุณชาติเองที่ไม่รู้จักพวกนักศึกษาในเหตุการณ์ 6 ตุลา แต่ก็ร้องไห้ด้วยความสงสาร โดยที่ทำอะไรไม่ได้ คุณชาติเห็นว่าเหตุการณ์ 6 ตุลานั้น เป็นเหตุการณ์ที่คนดีตีคนดี ส่วนคนชั่วคอยบงการอยู่ข้างบน ส่วนประเด็นเรื่อง "นรกคือผู้อื่น" นั้น เป็นประเด็นที่มาพ้องกันโดยบังเอิญ โดยที่ไม่ใช่เป็นการนำคำว่า "นรกคือผู้อื่น" มาเป็นตัวตั้งในการเขียน เมื่อคุณชาติมีโอกาสได้อ่านวรรณกรรมของนักเขียนสกุล Existentialism ก็พบว่าข้อความดังกล่าวสามารถสรุปได้สาระของเรื่อง *คำพิพากษา* ได้เช่นกัน กล่าวคือ สาเหตุที่ฟักกลัดกลุ้มเพราะมีผู้อื่นมาตัดสินเขา

อาจารย์รื่นฤทัยถามว่า การสร้างบุคลิกของฟักให้ต่างกับเมอโซในเรื่อง *คนนอก* เกิดจากความเข้าใจที่ว่าเป็นบริบททางสังคมที่แตกต่างกันใช่หรือไม่ คุณชาติตอบว่า การเขียนเรื่อง *คำพิพากษา* นั้น ไม่ได้เกิดจากการพยายามนำประเด็นของ Existentialism มาเป็นตัวตั้ง แต่คุณชาติตั้งใจสร้างเรื่องของตนเองอยู่แล้ว และประโยคที่ว่า "นรกคือผู้อื่น" สามารถสรุปสาระของเรื่องได้ โดยไม่ได้คิดว่า ในบริบทของสังคมไทยจึงต้องสร้างตัวละครให้แตกต่างกับบริบทของสังคมฝรั่งเศส

อาจารย์รื่นฤทัยถามต่อไปว่า คุณชาติมีความเห็นอย่างไรต่อประเด็นเรื่องผู้เขียนกำกับตัวบท ทั้งที่แสดงให้เห็นชัดเจน เช่น ทำวงเล็บเอาๆไว้ ราวกับว่าเป็นเทคนิคในการประพันธ์ ในเรื่องต่อมาคือ *เรื่องธรรมดา* จึงนำเทคนิคดังกล่าวมาใช้อย่างเต็มที่ และการกำกับตัวบทที่ไม่ได้บ่งชัดเจน แต่แฝงนัยอยู่ เช่น การใช้มุมมองของผู้เล่าเรื่อง คุณชาติตอบว่า อยากทดลองเล่นกับเทคนิคการใช้วงเล็บ ซึ่งพัฒนาจนถึงขีดสุดใน *เรื่องธรรมดา* คุณชาติประยุกต์เทคนิคดังกล่าวจากเทคนิคของลิเกที่เรียกว่าการ "ป้อง" ซึ่งตัวละครป้องปากกับผู้ชมโดยสมมติว่าตัวละครอื่นไม่ได้ยิน นักวิจารณ์บางคนเห็นว่าไม่จำเป็นต้องใส่วงเล็บก็ได้ ในการนำมาเรียงพิมพ์ใหม่คุณชาติจึงตัดสินใจนำ

วงเล็บออกในบางที่ ส่วนเรื่องผู้แต่งยืนกำกับหรือพูดกำกับ คุณชาติเห็นว่าเป็นปัญหาของนักเขียนใหม่จะเป็นทุกคน หากพิจารณางานเขียนยุคแรกของนักเขียนรุ่นเก่าก็จะพบปัญหาในลักษณะเดียวกันนี้ เนื่องจากความกลัวว่าผู้อ่านจะไม่เข้าใจสารที่ต้องการสื่อ ในแง่หนึ่ง อาจกล่าวได้ว่าเป็นการดูถูกสติปัญญาผู้อ่านเกินไป อาจารย์รื่นฤทัยให้ข้อสังเกตว่า เทคนิคการใช้วงเล็บกลายเป็นกลวิธีในการเล่าที่แสดงถึงลักษณะสมัยใหม่ในวรรณกรรมไทย

อาจารย์รื่นฤทัยถามว่า คุณชาติได้ติดตามชมละครเวทีที่อาจารย์สดใส พันธุมโกมล เป็นผู้กำกับหรือไม่ คุณชาติตอบว่าได้ชมละครดังกล่าว และเป็นผู้เขียนบทด้วย อาจารย์รื่นฤทัยถามต่อไปว่า จากการได้ร่วมงานกันการตีความตัวบทได้ปรึกษากัน ดังนั้น งานออกมาจึงไม่ผิดเพี้ยนไปจากเจตนาของผู้แต่งใช่หรือไม่ คุณชาติตอบว่าการได้ร่วมงานกันก็ส่วนทำให้ตีความงานไม่แตกต่างจากตัวบทเดิม เช่น ในขณะนั้นมีกระแสวิพากษ์วิจารณ์ว่าชาวบ้านในเรื่อง *คำพิพากษา* มีความเห็นไปในทิศทางเดียวกันมากเกินไป ไม่มีชาวบ้านที่มีความเห็นแตกต่างกันเลยในเรื่องของฟัก จึงปรึกษากับอาจารย์สดใสว่าควรปรับแก้ตัวบทหรือไม่ ซึ่งอาจารย์สดใสให้ความเห็นว่าไม่ควรแก้ตามความเห็นของนักวิจารณ์ อาจารย์รื่นฤทัยถามว่า คุณชาติมีส่วนเข้าไปเกี่ยวข้องในการตีความในภาพยนตร์เรื่อง *ไอ้ฟัก* หรือไม่ คุณชาติตอบว่าผู้กำกับภาพยนตร์เรื่องนี้เป็นเพื่อนกัน ซึ่งผู้กำกับได้มาปรึกษาในกรณีที่มีความจำเป็นที่จะต้องเปลี่ยนแปลงตัวบทเพื่อให้เข้ากับลักษณะของภาพยนตร์ คุณชาติไม่ต้องการให้ *คำพิพากษา* กลายเป็นของที่แตะต้องไม่ได้ อย่างไรก็ตาม คุณชาติกล่าวกับผู้กำกับว่า วรรณกรรมเรื่องนี้เป็นเหมือนดินน้ำมัน ผู้กำกับมีสิทธิ์ไปปั้นไปทุบไปบิดเป็นรูปอะไรก็ได้ แต่จะต้องคงเนื้อของมันไว้ ในการนำวรรณกรรมเรื่องนี้ไปดัดแปลงนั้น อาจจะให้สมทรงเป็นตัวเอกแทนที่จะเป็นฟัก อาจจะเล่าภูมิหลังว่าสมทรงมีชีวิตอยู่โรงพยาบาลแล้วมาเจอตาฟู ซึ่งเป็นตัวประกอบก็ได้ หากไม่ยอมให้มีการดัดแปลงเลย งานก็จะไม่สนุก เพราะถ้าเปลี่ยนเรื่องไม่ได้ ก็จะประเมินได้เพียงแค่การแสดงของนักแสดง การเขียนบท ดนตรีประกอบ การตัดต่อ ฝ่ายผู้สร้างก็ไม่สนุกเพราะต้องยึดตัวบทตายตัว คุณชาติกล่าวว่าไม่ค่อยวิตกเรื่องการดัดแปลง

อาจารย์รื่นฤทัยถามว่า คุณชาติมีความเห็นอย่างไรกับประเด็นที่มีการนำฉากที่เน้นฉากที่ค่อนข้างล่อแหลมของนางเอกเป็นตัวอย่างในการประชาสัมพันธ์ ผู้ชื่นชอบ *คำพิพากษา* จึงวิจารณ์ว่า คุณชาติปล่อยให้เกิดเรื่องเช่นนี้ได้อย่างไร คุณชาติตอบว่าเป็นเรื่องของการตลาด การสร้างภาพยนตร์นั้นไม่เหมือนการเขียนหนังสือเนื่องจากต้องลงทุนมหาศาล คุณชาติเล่าว่าเคยสนทนากับเพื่อนว่า การตลาดของภาพยนตร์เรื่องนี้อาจผิดพลาดกล่าวคือ จำนวนผู้อ่าน *คำพิพากษา* นับตั้งแต่ตีพิมพ์ครั้งแรก ก็อาจจะอยากไปชมภาพยนตร์เรื่องนี้ แต่ตัวอย่างภาพยนตร์อาจค้านกับความคาดหวังของผู้อ่านซึ่งจะเห็นได้จากการแสดงความคิดเห็นผ่านทางเว็บไซต์ ผู้อ่านกลุ่มนี้ก็ไม่ไปดู ทำให้เสียตลาดกลุ่มนี้ไป ผู้ที่อยากไปดูนักแสดงฝ่ายหญิงก็ผิดหวัง จึงไม่ได้ได้ทั้ง 2 กลุ่ม แม้ว่าภาพยนตร์จะออกมาดีก็ตาม

อาจารย์รื่นฤทัยถามว่า ขณะนี้คุณชาติกำลังเขียนงานอยู่ใช่หรือไม่ คุณชาติตอบว่ากำลังเขียนนวนิยายเรื่องหนึ่ง ซึ่งคาดว่าน่าจะเขียนเสร็จตอนปลายปี พ.ศ. 2551 คุณชาติเริ่มเขียนงานดังกล่าวตอนอายุ 50 ปีพอดีและคิดว่าเป็นบทสรุปของชีวิต 50 ปี เกี่ยวกับแง่มุมต่อชีวิต ความรัก กามารมณ์ ตลอดจนเรื่องพันธะสัญญา คนอายุ 50 ก็น่าจะมองโลกได้รอบคอบขึ้น และพยายามจะบันทึกความคิดนั้นไว้ในรูปวรรณกรรม

ผู้ร่วมสัมมนาแสดงความคิดเห็น

คุณพันธุ์ธัมม์ ทองสังข์ ผู้กำกับภาพยนตร์เรื่อง *ไอ้ฟัก* กล่าวว่า ในเรื่องการตลาดนั้นต้องยอมรับว่าทีมงานการตลาดไม่มีความเชื่อมั่นเพียงพอว่ากลุ่มผู้อ่านวรรณกรรมจะเป็นกลุ่มผู้ชมภาพยนตร์ จึงทำให้ภาพลักษณ์ของภาพยนตร์มุ่งสื่อความกับผู้ชมอีกกลุ่มหนึ่ง อันที่จริงแล้วเจตนาที่จะสร้างภาพยนตร์เรื่องนี้ก็เพราะว่าชอบประเด็นในงานวรรณกรรม และเพิ่งจะทราบจากคุณชาติในการสัมมนาครั้งนี้ว่า *คำพิพากษา* เป็นวรรณกรรมสะท้อนบรรยากาศเหตุการณ์ 6 ตุลา 2519 จากการที่ได้รับปากกับชาติว่า ไม่ว่าจะดัดแปลงตัวบท

อย่างไร เช่น การปรับให้มีบทความรักโรแมนติก แต่จะต้องกล่าวถึงประเด็นของการตัดสินมนุษย์อย่างไม่เป็นธรรม คุณพันธุ์ธัมม์สารภาพว่า หลังจากกลับมาทบทวนดูแล้วพบว่า แม้ว่าการสร้างภาพยนตร์จะใช้ทุนจำนวนมาก แต่ถ้าผู้สร้างมีความเชื่อมั่นต่อบทประพันธ์มากกว่านี้ บางทีภาพยนตร์เรื่องนี้อาจประสบความสำเร็จมากกว่าที่เป็นอยู่ คุณพันธุ์ธัมม์เห็นว่าภาพยนตร์เรื่อง *ไอ้ฟัก* ก็ไม่ได้มีความบกพร่องมากนัก แต่ว่าจากภาพลักษณ์ที่สื่อออกไปทำให้กลายเป็นสิ่งที่มีมลทิน ซึ่งเป็นบทเรียนสำหรับผู้สร้างภาพยตร์และผู้ที่จะนำวรรณกรรมมาดัดแปลงเป็นสื่ออื่นๆว่า ถึงแม้จะทำชิ้นงานมาได้ตรงตามแก่นเรื่อง แต่ถ้าเนื้อเรื่องไม่ตรงกับต้นฉบับ ก็อาจจะทำให้เกิดมลทินต่อสื่อที่นำเสนอได้

อาจารย์ชมัยภร แสงกระจ่าง เห็นว่าแม้ว่าคุณชาติจะยืนยันว่าเหตุการณ์ใน *คำพิพากษา* สะท้อนบรรยากาศ 6 ตุลา 2519 แต่ผู้อ่านก็ไม่ควรยึดติดกับภูมิหลังดังกล่าวนี้ เพราะอาจจะเป็นการจำกัดการตีความของผู้อ่านให้เป็นไปไปในทิศทางเดียวกันหมด อาจารย์ชมัยภรยกตัวอย่างงานของ วัฒน์ วรรลยางกูร เรื่อง *ลานทราย* ที่แม้ในปัจจุบันก็ยังไม่มีใครทราบแน่ชัดถึงเจตนาของผู้แต่ง ผู้อ่านต้องอาศัยการคาดเดาในการตีความ ทำให้เกิดความหฤหรรษ์ในการอ่าน แต่การที่ผู้แต่งเล่าถึงเจตนาของตนนั้น อาจทำให้ความน่าสนใจของตัวงานลดลงและกลายเป็นการละเลยตัวงานไป เรื่องที่คุณชาติขอระบุชื่อนักเขียนรุ่นพี่ผู้นั้น อาจารย์ชมัยภรได้ยินเรื่องนี้เมื่อ 20 ปีมาแล้ว จากคำบอกเล่าของคุณชาติเอง แต่รับฟังเพียงว่าเป็นแรงบันดาลใจ หรือ เสนีย์ เสาวพงศ์ เขียนเรื่อง “ทานตะวันดอกหนึ่ง” นั้น อาจได้รับแรงกระตุ้นจากเหตุการณ์ทางการเมือง แต่ก็ไม่ได้หมายความจำเพาะว่าเป็นเหตุการณ์ 6 ตุลา 2519 นอกจากนี้ อาจารย์ชมัยภรยังแสดงความเห็นเกี่ยวกับภาพยนตร์เรื่อง *ไอ้ฟัก* ว่าภาพยนตร์ไม่มีส่วนใดที่เสียหายอย่างร้ายกาจ ฉากที่มีการวิจารณ์กันว่าไม่เหมาะสมก็ไม่ได้น่าเกลียดจนเกินไป ถึงแม้จะมีฉากที่ตัวละครที่แสดงเป็นสมทรงจะนุ่งน้อยห่มน้อย แต่ก็เป็นคนบ้า นอกจากนี้ อาจารย์ชมัยภรเห็นว่าภาพยนตร์ยังคงรักษาแก่น (theme) ของตัววรรณกรรมไว้ได้

อาจารย์ชูศักดิ์ ภัทรกุลวณิชย์ ขอบคุณคุณชาติที่ยืนยันในสิ่งที่อาจารย์ชูศักดิ์รู้สึกว่าเป็นลางสังหรณ์ อาจารย์ชูศักดิ์เคยนำความคิดดังกล่าวไปแลกเปลี่ยนกับเพื่อนที่ผ่านเหตุการณ์ 6 ตุลา มาด้วยกัน เขากล่าวว่าเป็นไปไม่ได้ แต่จากประสบการณ์ส่วนตัวแล้วอาจารย์ชูศักดิ์รู้สึกว่าสามารถเชื่อมโยง*คำพิพากษา*กับเหตุการณ์ 6 ตุลาได้ จึงลองนำเสนอการวิเคราะห์ในแนวดังกล่าว ไม่ว่าคุณชาติจะตอบอย่างไรก็ตาม อาจารย์ชูศักดิ์เห็นว่า เมื่อผู้แต่งได้ให้ภูมิหลังของวรรณกรรมไว้แล้ว ทางแก้คงจะไม่ใช่การลบสิ่งที่ผู้แต่งได้กล่าวไปแล้ว แต่ควรพิจารณาว่าวรรณกรรมเรื่องนี้เปิดโอกาสให้ผู้อ่านตีความได้ แต่ควรเก็บข้อมูลที่ได้จากคุณชาติเป็นข้อมูลชุดหนึ่ง ซึ่งอาจจะนำไปใช้ในการตีความด้วยหรือไม่ก็ได้ เราเคารพในเจตนาของผู้แต่ง แต่ในขณะเดียวกัน ผู้แต่งก็เคารพในเสรีภาพในการตีความของผู้อ่าน ดังที่คุณชาติเป็นแบบอย่างที่ดีของนักเขียนในดวงใจของนักวิจารณ์ ที่ไม่เคยออกมาปฏิเสธหรือยืนยันทัศนะวิจารณ์ในรอบ 25 ปี

คุณชาติกล่าวว่า ก่อนที่จะให้ภูมิหลังในครั้งนี้ ได้ใคร่ครวญดีแล้ว โดยปกติคุณชาติจะไม่ระบุชื่อนักเขียนผู้นั้น โดยมีวัตถุประสงค์คืออยากให้คนอ่านรู้ว่าอย่าตัดสินใครง่ายๆ การให้ภูมิหลังในการสัมมนาครั้งนี้เพื่อเป็นการยืนยันอีกครั้งหนึ่ง อย่างน้อยก็เก็บเป็นข้อมูลอีกชุดหนึ่ง คุณชาติตระหนักดีว่า ถ้าผู้แต่งไปชี้นำผู้อ่านเกินไปก็ทำให้อ่านไม่สนุก แต่เนื่องจากการสัมมนาครั้งนี้เป็นวิชาการ จึงละเมิดกฎส่วนตัวไป

อาจารย์คำรณ คุณะดิลก กล่าวว่าหน้าที่ของนักเขียนและนักการละครมีส่วนพ้องกัน คือการใช้รูปธรรมมาอธิบายมาอธิบายความคิดนามธรรม เช่น ผู้แต่งเขียนฉากตีหมาเพื่อให้เกิดความคิดเป็นนามธรรม ซึ่งอาจจะหมายถึงความอยุติธรรม หากนามธรรมนั้นยังคงอยู่ก็มีศักยภาพที่จะดำรงอยู่กับยุคสมัย และสามารถที่จะได้รับการถอดมาเป็นรูปธรรมได้อีก หน้าที่ของนักเขียนกับนักการละครก็คือการนำรูปธรรมมาอธิบายนามธรรมให้ได้ ถ้าอธิบายได้งานก็จะอยู่กับยุคสมัย

อาจารย์ยูจิโร อิวากิ กล่าวว่ารู้จักกับคุณชาติครบ 25 ปี แล้วเช่นกัน และเมื่อ 2-3 ปีที่แล้ว ได้แปลนวนิยายเรื่อง *เวลา* ของคุณชาติไว้ อาจารย์อิวากิเห็นว่าในประเทศญี่ปุ่นมีนักเขียนหลายคน แต่นักเขียนที่มี originality สูงนั้นหาได้ยากมาก อาจารย์อิวากิเห็นว่าคุณชาติเป็นคนที่มี originality สูงมาก ผลงานคุณชาติมีคุณภาพในระดับนานาชาติ เช่นเดียวกับคุณเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ ที่ถือเป็นกวีดีเด่น ในปัจจุบันประเทศญี่ปุ่นมีกวีไม่มากนัก ต่างกับในอดีตที่เคยมีกวีจำนวนมาก นักเขียนญี่ปุ่นที่ดีเด่นมีพอนับได้ ประเทศไทยมีนักเขียนที่น่านับถือหลายคน กวีก็เช่นกัน อาจารย์อิวากิเล่าว่าต้องใช้ความพยายามอย่างมากที่จะแปลนวนิยายและบทกวีที่ดี ขณะนี้อาจารย์อิวากิกำลังเขียนนวนิยายอยู่ ทำให้ไม่ค่อยมีเวลาทำงานแปล แต่ก็พยายามแปลเท่าที่มีเวลา อาจารย์อิวากิกล่าวว่าอยากแปลเรื่องสั้นของคุณชาติ

อาจารย์ศรวณี สุขุมวาท กล่าวว่า ในชั้นเรียนวรรณกรรมเมื่อปีที่แล้วมีการวิจารณ์ *คำพิพากษา* แบบอภิปรายกลุ่ม มีศิษย์คนหนึ่งซึ่งถือว่าเรียนดีมาก กล่าวว่าอ่าน *คำพิพากษา* แล้วเขารู้สึกว่าไม่ชอบฟักเลย เขาไม่พอใจที่ฟักทำตัวแบบนั้น และไม่รู้จักเลือกที่ทำชีวิตตนเองให้ดีขึ้น คนรุ่นใหม่มีวิธีการอ่านแบบนี้ เพราะมีภูมิหลังบางอย่างที่ทำให้อ่านแบบนี้ เขาอยู่ในสังคมที่เห็นการเหลื่อมล้ำมากมาย เขาอยู่ในสังคมที่มีเสรีภาพ ดังนั้น เขาจึงคิดว่ามนุษย์มีทางเลือกเสมอ ประเด็นที่สนใจก็คือ การที่วรรณกรรมเรื่องหนึ่งทำให้ผู้อ่านที่เกลียดพระเอกของเรื่องแต่ยังอ่านได้อยู่ แสดงให้เห็นว่าตัวงานดึงดูดให้เขาอ่าน

อาจารย์จักรพันธ์ วิลาสินีกุล ให้ความเห็นว่า เพื่อให้เข้าใจคำกล่าวที่ว่า *"เรื่องที่เป็นจริงอาจไม่สมจริงในศิลปะ"* ได้ชัดเจนขึ้น น่าจะกลับความเสียใหม่เป็นว่า *"ความสมจริงในศิลปะไม่ใช่เรื่องที่เป็นจริง"* กล่าวคือ ความสมจริงในศิลปะเป็นผลของการสร้างตรรกะภายในโลกศิลปะ โดยอาศัยข้ออ้างอิงจากประสบการของผู้สร้างสรรค์ในแง่นี้ความสมจริงในศิลปะจึงมิใช่ความจริง แม้ศิลปะบางชิ้น (อาทิ *คำพิพากษา*) จะมีอำนาจจูงใจให้เชื่อว่า "เป็นความจริง" สักเพียงใดก็ตาม นักวิจารณ์ไม่ควรคิดไปว่า โลกของศิลปะกับโลกของความเป็นจริงจะทาบกันสนิทเป็นภาพเดียวกันได้ นอกจากนี้ อาจารย์จักรพันธ์เห็นว่า ประเด็นที่น่าสนใจสำหรับการวิจารณ์อยู่ที่ทางเลือกของการวิจารณ์ ในการมุ่งความสนใจไปในด้านต่างๆ เช่น ประการแรก "การสร้างความสมจริงในศิลปะ" ประการที่สอง ข้อเท็จจริงหรือภูมิหลังที่ศิลปะนั้นอ้างถึง ประการที่สาม ความเป็นจริงทางโลก ทั้งในเวลาที่ศิลปะนั้นอ้างอิง หรือเวลาปัจจุบันที่ศิลปะนั้นเชื่อมโยงให้นึกถึง

อาจารย์คำรณกล่าวว่า เรื่องความสมจริง ข้อเท็จจริง และความจริง เป็นประเด็นที่ค่อนข้างซับซ้อน ข้อเท็จจริง (fact) จะไม่มีความหมายใดๆถ้าไม่ได้ถูก dramatization หรือ fictionalization ในทางวรรณกรรมหรือในงานละคร ถือว่าความสมจริงมีความเป็นจริงมากกว่าข้อเท็จจริง เพราะละครหรือวรรณกรรมเป็นการสร้างขึ้นอย่างเข้มข้นและมีสารัตถะ ชีวิตในแต่ละวันของคนมีข้อเท็จจริงมากมาย เช่น ตื่นเช้า แปรงฟัน เข้าห้องน้ำ แต่สารัตถะที่น่าสนใจมีไม่มากนัก นักการละครจะจับเฉพาะสิ่งที่น่าสนใจมาเรียงร้อย ละครจึงเป็นจริง มีสาระมากกว่าชีวิตจริง กล่าวอีกนัยหนึ่ง ความสมจริงมีคุณค่ากว่าข้อเท็จจริง

นอกจากนี้ อาจารย์คำรณเห็นว่าการสัมมนาครั้งนี้มีความพยายามที่จะเข้าไปถึงคำว่าจิตวิญญาณ แต่นักวิจารณ์ดูจะไม่กล้ากล่าวถึงจิตวิญญาณ ซึ่งอาจกลัวว่าจะเข้าข่ายจิตนิยม จึงพยายามที่จะใช้เหตุผลและทำให้เป็นวิทยาศาสตร์ โดยใช้ลักษณะเชิงประจักษ์ ต่อไปอาจจะต้องมีอาจารย์สักคนกล่าวถึงจิตวิญญาณแห่งยุคสมัย หลังที่เรามองมิติต่างๆเรามองแค่สถานที่เกิดเหตุการณ์ มีการพิจารณาในประเด็นทางจิตวิทยาว่าตัวละครเป็นอย่างไร แต่กลับขาดมิติทางจิตวิญญาณ อาจารย์ คำรณกล่าวว่า อ่าน *คำพิพากษา* ตอนกวาดโกศกระดูกลงพื้น แล้วเกิดความสะเทือนใจมาก ซึ่งไม่ได้เห็นตัวละครทำหน้าสยดสยอง แต่ความรู้สึกสยดสยองเกิดขึ้นเพราะยังมีมิติทางจิตวิญญาณอยู่ อาจารย์คำรณเห็นว่า ปัญหาสังคมหลายอย่างไม่ได้เกิดขึ้นเพราะการกร่อนทางด้านสังคม ด้านศีลธรรม หรือความกร่อนทางด้านภาษา แต่เกิดจากความกร่อนทางด้านจิตวิญญาณ

นอกจากนี้ อาจารย์คำรณเห็นว่าการนำวรรณกรรมไปสร้างและนำเสนอด้วยศิลปะประเภทอื่นก็ถือว่าเป็นการวิจารณ์เช่นกัน ทฤษฎีดังกล่าวนี้อาจารย์คำรณนำมาจากทฤษฎี “ดนตรีวิจารณ์ดนตรี” ของโครงการ “การวิจารณ์ในฐานะพลังทางปัญญาของสังคมร่วมสมัย” ทฤษฎีดังกล่าวเป็นการนำข้อสังเกตจากการประชันดนตรีไทยซึ่งถือว่าเป็นการวิจารณ์ไปด้วยในตัว อาจารย์คำรณเห็นว่า หากไม่ตีความเช่นนี้ กระบวนการวิจารณ์ก็จะเป็นกระบวนการลายลักษณ์ที่สนใจกันเฉพาะกลุ่มในวงแคบ

อาจารย์พรวิภา วัฒรัชนากูลกล่าวว่า การนำวรรณกรรมไปสร้างเป็นละครหรือเป็นภาพยนตร์นั้น ถือว่าเป็นการวิจารณ์ด้วยเช่นกัน เนื่องจากภาพยนตร์หรือละครถูกนำเสนอโดยมุมมองของผู้กำกับ อาจารย์พรวิภากล่าวว่าเพิ่งได้ชมภาพยนตร์เรื่อง *ไอ้ฟัก* ในห้องสัมมนาเมื่อตอนก่อนเริ่มการสัมมนา และคิดว่าความรู้สึกของตัวละครต่างไปจาก *คำพิพากษา* ฉบับละครโทรทัศน์ที่ออกอากาศทางช่อง 3 เช่น สมทรงในภาพยนตร์จะเกิดอาการเสียสติเป็นช่วงๆ บางทีก็เหมือนคนเสียสติ บางครั้งก็ดูไม่เหมือนคนเสียสติ อาจารย์พรวิภาเห็นว่า *คำพิพากษา* ฉบับที่เป็นละครหรือภาพยนตร์มีอิทธิพลของผู้กำกับ เช่น การคำนึงถึงการตลาด หรือความนิยมของมหาชน เป็นต้น

ในประเด็นการวิจารณ์ซ้อนวิจารณ์นั้น อาจารย์พรวิภาเห็นว่าเวลาที่มีผู้เสนอบทวิจารณ์ซ้อนขึ้นมา ไม่ว่าจะซ้อนด้วยการวิจารณ์บทวิจารณ์ก่อนหน้านั้น หรือการวิจารณ์วรรณกรรมเรื่องเดียวกัน แต่เขียนขึ้นภายหลัง บทวิจารณ์เหล่านี้ได้รับอิทธิพลจากบริบทมาก การศึกษาเรื่องการวิจารณ์ก็ช่วยทำให้เกิดความรู้ด้านสังคมศาสตร์การวิจารณ์ ประเด็นที่สอง อาจารย์พรวิภาสารภาพว่า ตอนแรกที่เห็นหัวข้อสัมมนาครั้งนี้ ก็รู้สึกว่าหัวข้อไม่ได้เร้าให้อยากเข้ามาร่วมการสัมมนา อย่างไรก็ตาม สิ่งหนึ่งที่ได้เสมอจากการเข้าร่วมกิจกรรมของโครงการวิจัยฯ ไม่ว่าจะสนใจหรือไม่สนใจหัวข้อที่จะอภิปราย คือการได้ฝึกคิดหรือได้รู้มุมมองของการคิดที่หลากหลายออกไป นอกจากนี้ อาจารย์ พรวิภากล่าวว่า จากการที่ได้อ่านบทวิจารณ์หลายบทที่มีความน่าสนใจ และแสดงการวิเคราะห์อย่างลึกซึ้ง แต่สิ่งที่ขาดก็คือการแสดงให้เห็นถึงบริบทของสังคมในขณะที่บทวิจารณ์ถูกเขียนขึ้น เมื่อเห็นชื่อของโครงการวิจัยฯ ที่บอกว่ามุ่งพัฒนาสังคมศาสตร์การวิจารณ์ จึงคาดหวังว่า โครงการวิจัยฯนี้จะสามารถให้บริบท ณ จุดกำเนิดของการวิจารณ์ได้

อาจารย์ศรวณีกล่าวว่า ได้พานักศึกษาที่เป็นนักศึกษาวิชาเอกอังกฤษมาเข้าสัมมนา เพราะคิดว่าการสัมมนาครั้งนี้มีนัยของการข้ามบริบททางสังคมและวัฒนธรรม ถึงแม้ว่าเราจะเรียนภาษา ต่างประเทศ แต่เราอยู่ในบริบทของสังคมไทย ทำให้คิดถึงหน้าที่ของพวกเราในฐานะที่เป็นครูบาอาจารย์ มีคำที่สะดุดขึ้นมา ประเด็นนี้อาจจะสะท้อนการทำงานที่ค่อนข้างลำบากของครูสอนวรรณคดีต่างประเทศที่เป็นคนไทย กับเด็กไทยในประเทศไทย ยกตัวอย่างที่เป็นรูปธรรมก็คือคำว่า tragic hero อาจารย์สดใสใช้กรอบของการมองว่าเรื่องนี้ฟักเป็นพระเอกที่เรียกกันว่า tragic hero พอใช้คำนี้ ในบริบทของตะวันตก มีคำที่กำกับซึ่งมีวิธีคิดที่เป็นทั้งทางสังคมวัฒนธรรมและศาสนากำหนดอยู่เบื้องหลัง ตั้งแต่ยุคกรีกเป็นต้นมา เมื่อถึงสมัยใหม่ก็มีคำว่า tragic hero ที่หมายถึงสามัญชน ซึ่งเป็นการถ่ายทอดกันในกรอบของวัฒนธรรมตะวันตก ถ้าเราเริ่มจากการเขียน แล้วเราพยายามจะวิจารณ์จากกรอบหรือนักคิดในสังคมไทยแล้วนำคำซึ่งเป็นชุดคำของตะวันตกเข้าไปทาบ ก็อาจจะทำให้เกิดปัญหาบางอย่าง การวิจารณ์ที่มีลักษณะข้ามวัฒนธรรมนั้นควรมีการอธิบายที่ชัดเจนกำกับ มิเช่นนั้นก็จะทำให้เกิดการเข้าใจที่ผิดได้

นักศึกษาจากมหาวิทยาลัยเชียงใหม่ผู้หนึ่ง กล่าวขอบคุณอาจารย์ภาควิชาภาษาอังกฤษที่ให้โอกาสมาร่วมการสัมมนาครั้งนี้ว่า เหมือนเป็นการเปิดโลกทัศน์ การสัมมนาครั้งนี้ถือว่าเป็นการเพาะเมล็ดและปลุกวิญญาณของการวิจารณ์เข้ามาในใจของคนรุ่นใหม่ เป็นเหมือนกับการรวบรวมเอาความคิด ภูมิปัญญาและหลายๆ อย่างมาร่วมกัน ซึ่งถือเป็นการสั่งสอนที่แท้จริง เพราะไม่ใช่เพียงแค่การเรียนในห้องเรียน แต่ได้มาฟังเรื่องจากผู้รู้จากผู้ที่มีประสบการณ์จริง

อาจารย์สายวรุณ น้อยนิมิตร กล่าวว่าสาเหตุที่ดูภาพยนตร์เรื่อง *ไอ้ฟัก* นั้น เป็นเพราะได้ยินคำของคุณชาติจากสปอร์ตโฆษณาว่า ภาพยนตร์เรื่องนี้รักษาสาระของตัวงานวรรณกรรมไว้ได้ ขณะที่ชมภาพยนตร์เรื่องนี้เกิดความสะเทือนอารมณ์มากเนื่องจากความรุนแรงที่ถั่งโถมเข้ามา แม้ว่าจะอ่านนวนิยายหลายครั้งก็ยังไม่รู้สึกสงสารสมทรง แต่ดูภาพยนตร์แล้วกลับรู้สึกสงสารสมทรงมาก คิดว่าผู้กำกับเลือกตัวละครได้ดีตรงที่ว่าสมทรงสวย ผู้อ่านอาจจะไม่ได้จินตนาการไปว่าสมทรงสวย เพราะนวนิยายไม่ได้กล่าวไว้ แต่ปรากฏในภาพยนตร์ซึ่งเท่ากับเป็นการขับเน้นให้เห็นถึงความเป็นคนดีของฟัก อาจารย์สายวรุณเห็นว่าภาพยนตร์เรื่องสร้างได้ดี จึงเลือกมาเป็นแบบฝึกหัดให้นักศึกษาพิจารณาด้วยว่าประเด็นการเก็บสาร การจับประเด็นที่เข้มข้นมากในช่วงเวลาที่กำหนดของภาพยนตร์ อาจารย์สายวรุณกล่าวว่า ก่อนการสัมมนาครั้งนี้ได้อ่าน *คำพิพากษา* อีกครั้งหนึ่ง เมื่อได้ฟังอาจารย์อิราวดีกล่าวถึงกลวิธีของการเล่าเรื่อง ก็เห็นพ้องว่า ผู้แต่งเข้ามากำกับผู้อ่านผ่านตัวบทวรรณกรรม

ผู้เข้าสัมมนาคนหนึ่งเห็นว่า ชื่อการสัมมนาวันนี้คือ *"25 ปี การวิจารณ์ 'คำพิพากษา'"* วิทยากรได้กล่าวถึง "การวิจารณ์" และ "คำพิพากษา" ไปแล้ว แต่อาจจะลืมคำว่า "25 ปี" ดูเหมือนจะมีผู้วิจารณ์ท่านเดียวที่กล่าวถึงเรื่องเวลาในแง่ความร่วมสมัย คืออาจารย์สุวรรณา เกรียงไกรเพ็ชร์ ในการอ่านวรรณกรรมนั้นมีเรื่องของเวลาเข้ามาเกี่ยวข้อง ได้แก่ เวลาของผู้เขียน ดังที่ได้ฟังคุณชาติเล่าถึงภูมิหลังการสร้างงาน ซึ่งเชื่อมโยงกับประเด็นที่อาจารย์เจตนากล่าวว่า แม้ข้อมูลที่เป็นภูมิหลังที่มาจากนักเขียนเองนั้นเป็นสิ่งที่ควรรับฟัง แต่ไม่ได้หมายความว่าจะต้องเชื่อตามทุกอย่าง และเวลาที่ในเรื่องแต่ง ซึ่งไม่จำเป็นต้องมานั่งตั้งคำถามว่าหมู่บ้านนี้มีอยู่จริงหรือไม่ เพราะเหตุการณ์นี้อาจเกิดขึ้นในยุคสมัยใดก็ได้ ซึ่งทำให้งานวรรณกรรมเข้ากับยุคสมัยที่นอกเหนือไปจากตัวบท นอกจากนี้ ยังมีเวลาของผู้อ่าน ถ้าผู้อ่านที่ไม่ได้อยู่ในบริบทสังคมวัฒนธรรม 6 ตุลา 2519 ก็อาจจะทำให้มองไม่เห็นประเด็นที่ว่า วรรณกรรมเรื่องนี้สะท้อนภาพสังคมในช่วงเวลาดังกล่าว เวลาของผู้อ่านมีความสัมพันธ์กับประเด็นที่อาจารย์ชูศักดิ์กล่าวว่า การอ่าน ณ จุดหนึ่งไม่เห็นโครงเรื่องที่ว่าชนบทถูกเมืองคืบคลานเข้าไปทำลาย เห็นแต่ในแง่ของปัจเจกบุคคลที่ถูกสังคมทำร้าย

ศาสตราจารย์เกียรติคุณ ดร.เจตนา นาควัชระ : อภิปรายสรุป

รองศาสตราจารย์ ดร.รื่นฤทัย สัจจพันธุ์ เรียนเชิญ ศาสตราจารย์เกียรติคุณ ดร.เจตนา นาควัชระ อภิปรายสรุปการสัมมนาเรื่อง "25 ปีการวิจารณ์ 'คำพิพากษา' ของชาติ กอบจิตติ" อาจารย์เจตนาเห็นว่านับเป็นโชคดีที่คุณชาติ กอบจิตติรับเชิญจากผู้จัดสัมมนาครั้งนี้ เพราะถ้าเปิดเวทีนี้ให้แต่เฉพาะนักวิจารณ์อภิปรายกันเองก็จะเกิดความคับแคบ อาจารย์เจตนาตั้งข้อสังเกตว่า การวิจารณ์จะมั่งคั่งมากส่วนหนึ่งก็คงเป็นเพราะความมั่งคั่งของตัวบท ประเด็นที่น่าพิจารณาก็คือ หากตัววรรณกรรมเองปราศจากซึ่งความมั่งคั่ง การวิจารณ์จะมั่งคั่งตามไปได้หรือไม่ ซึ่งยังไม่มีข้อสรุปที่ตายตัว เพราะอันที่จริงการวิจารณ์ในเชิงลบก็เป็นพลังทางปัญญาได้เช่นกัน อย่างไรก็ตาม *คำพิพากษา* ดูจะเป็นตัวอย่างที่ยืนยันสมมติฐานนี้ได้ กล่าวคือ ความมั่งคั่งของตัวบทนั้นเป็นตัวกระตุ้นให้เกิดความมั่งคั่งของการวิจารณ์ วิทยากรได้แสดงให้เห็นแล้วว่ามีวิธีการที่จะเข้าถึงวรรณกรรมชิ้นนี้ที่แตกต่างหลากหลาย นอกจากนี้ จุดหมายปลายทางของโครงการ ภาค 3 นี้คือสังคมศาสตร์แห่งการวิจารณ์ ดังนั้น จึงไม่อาจมองข้ามสิ่งแวดล้อมทางสังคมวัฒนธรรมและการเมือง หมายความว่าสิ่งแวดล้อมมีอิทธิพลต่อทั้งผู้แต่งและผู้วิจารณ์ อาจารย์ชูศักดิ์ได้ชี้ให้เห็นแล้วว่า ณ จุดหนึ่งในกระแสของประวัติศาสตร์ นักวิจารณ์หลายคนเน้นประเด็นที่คล้ายคลึงกันและมองข้ามประเด็นที่แตกต่าง?กัน อันเป็นประเด็นที่ต้องศึกษาว่าเป็นเหตุบังเอิญ หรือเป็นเรื่องวิญญาณแห่งยุคสมัยที่ส่งอิทธิพลต่อศิลปินและนักวิจารณ์ อาจารย์เจตนาเห็นว่าแม้จะไม่ได้รับการยืนยันจากผู้แต่งเองว่า ผู้แต่งจงใจให้นวนิยายเรื่อง *คำพิพากษา* สะท้อนภาพเหตุการณ์ 16 ตุลา 2519 แต่ผู้ที่ได้ผ่านเหตุการณ์

ครั้งนั้นมา เมื่ออ่านวรรณกรรมเรื่องนี้ ข้อความบางตอน เรื่องบางตอนใน *คำพิพากษา* ก็อาจจะทำให้นึกถึงเหตุการณ์ครั้งนั้น

การสัมมนาครั้งนี้ วิทยากรได้อภิปรายถึงประเด็นความร่วมสมัยของงานวรรณกรรมไว้อย่างละเอียด แม้อาจารย์สุวรรณา เกรียงไกรเพ็ชร เลี่ยงที่จะให้คำตอบที่ตายตัว อาจารย์เจตนาเห็นว่า ควรพิจารณาภาวะร่วมสมัยในกระแสของเวลาที่เปลี่ยนแปลงไป กล่าวคือ ณ จุดที่ผู้แต่งเสนองานนี้ต่อสังคมร่วมสมัยของเขาในปี 2524 นั้น ความร่วมสมัยมีลักษณะหนึ่ง แต่เมื่อเวลาผ่านไป 25 ปี ยังมีผู้อ่านที่มีปฏิกิริยาต่องานวรรณกรรมที่ชื่อว่า *คำพิพากษา* อยู่ ก็แสดงว่า *คำพิพากษา* ยังคงความร่วมสมัยกับปัจจุบันอยู่ หมายความว่ามีศักยภาพบางอย่างในตัวงานที่ทำให้ยังคงร่วมสมัยได้ต่อไป ซึ่งไม่ใช่งานทุกชิ้นจะมีศักยภาพดังกล่าวนี้ สิ่งนี้เองที่ยืนคำกล่าวที่วิทยากรหลายท่านได้กล่าวไว้พ้องกันว่า ถ้าปราศจากการวิจารณ์แล้วผู้อ่านจะรู้ได้อย่างไรว่าวรรณกรรมเรื่องนั้นยังร่วมสมัยกับต่างยุคได้ กล่าวอีกนัยหนึ่ง การวิจารณ์เป็นตัวทำให้ตัววรรณกรรมแปรสภาพจากสภาพร่วมสมัย ณ จุดกำเนิด ไปร่วมสมัยกับยุคอื่นๆ ที่ตามมา กลายเป็นว่าการวิจารณ์ทำให้งานวรรณกรรมอยู่ยงคงกระพันได้ วรรณกรรมมีคุณค่าในตัวเองแล้ว แต่การรับรู้ของสังคมนั้น ส่วนหนึ่งเป็นการรับรู้ที่ผ่านการวิจารณ์ ดังนั้น จึงอาจกล่าวได้ว่าการวิจารณ์มีความสำคัญในการทำหน้าที่เป็นตัวกลาง

ในการอธิบายงานวรรณกรรมนั้น จำเป็นต้องพยายามหาศัพท์ หามโนทัศน์มาอธิบายความรู้สึก ผู้รับงานศิลปะที่ซาบซึ้งกับงานศิลปะเป็นทุนเดิมอยู่แล้ว บางครั้งก็ไม่สามารถสื่อความให้ผู้อื่นเข้าใจได้ บางคนมีความคิดที่ลึกซึ้งมาก แต่ไม่รู้วิธีที่จะถ่ายทอดความคิดนั้น อาจารย์คำรณ คุณะดิลก ได้กล่าวว่า ศิลปะมีลักษณะเป็นรูปธรรมที่มีความเป็นนามธรรมแฝงอยู่ อันได้แก่ มโนทัศน์ แก่นความคิด ซึ่งผู้อื่นนำนามธรรมนั้นไปแปรให้เป็นรูปธรรมอันหมายถึงศิลปะในรูปแบบอื่นได้อีก เป็นวงจรที่ต่อเนื่องไปไม่มีวันที่จะรู้จบ การวิจารณ์ก็ต้องทำหน้าที่ในลักษณะเดียวกัน ด้วยการแปลงรูปธรรมให้เป็นนามธรรม หากมีผู้มาอ่านงานวิจารณ์แล้วนำกลับไปสร้างงานได้อีก ก็ถือเป็นการแปลงนามธรรมกลับไปหารูปธรรมอีกครั้งหนึ่ง ปัญหาใหญ่ของผู้ที่ศึกษาวรรณคดีต่างชาติก็คือ บางครั้งอ่านงานภาษาต่างประเทศแล้วตกหลุมพรางแห่งวาทศิลป์ของนักวิชาการตะวันตก ดังที่อาจารย์ศรวณี สุขุมวาท ให้ข้อคิดว่า เพียงแค่คำว่า tragic hero ก็ต้องศึกษาหลายปีกว่าจะเข้าใจ ประเด็นนี้เป็นสิ่งที่จะต้องศึกษา ถ้าจำเป็นต้องพึ่งเครื่องมือที่หยิบยืมมาจากวัฒนธรรมอื่นก็จำเป็นต้องให้คำอธิบายที่ชัดเจน อาจารย์เจตนาเห็นใจนักศึกษาที่บางครั้งผู้สอนอ้างศัพท์เฉพาะโดยไม่ให้คำอธิบาย

อาจารย์เจตนาเห็นว่า เมื่อคุณชาติ กอบจิตติมาร่วมสัมมนาและพร้อมที่จะให้ภูมิหลังบางประการ คำถามก็คือภูมิหลังเหล่านี้ช่วยให้ผู้อ่านเข้าใจงานได้ดีขึ้นหรือไม่ คำตอบอาจจะเป็นไปได้ทั้งตอบรับปฏิเสธ เช่น เรื่องแรงกระตุ้นที่ทำให้เขียนเรื่องนี้ก็คือ การสำนึกผิดว่าได้แสดงความ อยุติธรรมกับนักเขียนรุ่นพี่คนหนึ่ง จึงเขียนนวนิยายเรื่อง*คำพากษา* แต่อันที่จริงแล้วในการเขียนนวนิยายเรื่องนี้ก็ต้องผ่านกระบวนการที่ซับซ้อน ดังที่คุณชาติได้กล่าวว่าเวลามีการเก็บข้อมูลก่อนลงมือเขียน ไม่ใช่ว่าศึกษาเรื่อง Existentialism แล้วก็นำปรัชญาสำนักดังกล่าวมาเขียนเป็น*คำพิพากษา* แต่แนวคิดดังกล่าวเป็นสิ่งพ้องกับสิ่งที่อยู่ในใจนักเขียนอยู่แล้ว และมาเสริมความให้แก่ตัวงานของเขา อย่างไรก็ตาม อาจารย์ชมัยภร แสงกระจ่างก็ได้ให้ข้อคิดว่า การหมกมุ่นกับภูมิหลังของผู้แต่งมากเกินไปอาจทำให้เสียรสและเป็นการละเลยตัวงานวรรณกรรมไป

ดังที่คุณชาติกล่าวว่า หากนักวิจารณ์วิจารณ์ตัวผลงาน จะไม่ตอบโต้นักวิจารณ์เลย แต่ถ้าเป็นการพาดพิงเรื่องส่วนตัวที่เกินเลยออกไปจากตัวงาน ก็จำเป็นที่จะต้องชี้แจง อาจารย์เจตนายกตัวอย่างจากประสบการณ์ดนตรีคลาสสิกตะวันตกว่า มีนักดนตรีวาทยกรกำกับวงดนตรีอยู่หลายสิบปี โดยไม่เคยเขียนโต้นักวิจารณ์เลย จนกระทั่งตอนมีอายุ 60 กว่าปีแล้ว จึงเขียนโต้นักวิจารณ์ผู้หนึ่ง โดยให้เหตุผลว่าจำเป็นต้องตอบโต้ เพราะนักวิจารณ์ผู้นั้นกล่าวหาว่าสาเหตุที่การแสดงดนตรีครั้งนั้นไม่ดีเพราะวาทยกรเกียจคร้าน ไม่ให้เวลาในการซ้อม ดังนั้น คำกล่าวหานี้ใช้ไม่ได้ เพราะท่านซ้อมอย่างละเอียดแล้ว การที่นักวิจารณ์ประเมินว่าผลงานไม่ดี ไม่

เสียหายอะไร แต่ยอมไม่ได้ที่จะถูกกล่าวหาว่าเกียจคร้าน! เรื่องนี้เป็นอุทาหรณ์ว่ากว่าจะเป็นงานศิลปะแต่ละชิ้น ผู้แต่งได้ไตร่ตรองมาอย่างถี่ถ้วนแล้ว และคงจะมีตะกร้าไว้ข้าง ๆขณะเขียนและฉีกทิ้งไปก็ไม่น้อยแล้ว มีผู้กล่าวว่าเชกสเปียร์เขียนหนังสือโดยไม่เคยลบเลยแม้แต่ตัวเดียว ซึ่งเป็นเรื่องที่เชื่อยาก เพราะหลักฐานเท่าที่พบมีแค่ลายมือชื่อเท่านั้น สิ่งนี้ทำให้เห็นว่าความยิ่งใหญ่ทางศิลปะนั้นเกิดจากการพัฒนาผลงานอย่างต่อเนื่อง

สำหรับประเด็นที่ว่าผู้แต่งกำกับผู้อ่านมากเกินไปนั้น มีการอภิปรายไว้ในหลายโอกาสแล้ว เป็นสิ่งที่น่ายินดีที่ได้ข้อมูลเป็นภูมิหลังว่า เทคนิคการใช้เครื่องหมายวงเล็บที่ผู้แต่งใช้นั้นเกิดจากการประยุกต์จากเทคนิคการ “ป้อง” ของลิเก ซึ่งรัชกาลที่ 6 ก็ทรงนำมาใช้ในละครเช่นกัน อาจารย์เจตนาเห็นว่าการที่คุณชาตินำการ “ป้อง” มาแปลงเป็นวงเล็บนั้นพ้องกับทฤษฎีที่เรียกว่า *การทำให้แปลก* ของแบร์โทลท์ เบชคชท์ ซึ่งเป็นทฤษฎีทางการละครที่ส่งอิทธิพลต่อวงการละครของตะวันตกมาก การที่คุณชาติสามารถที่จะนำข้อสังเกตเล็กๆน้อยที่มาจากชีวิตธรรมดาสามัญมาปรับใช้ในการสร้างสรรค์ เป็นหน้าที่ของนักวิจารณ์ที่จะต้องพยายามเชื่อมโยงเทคนิคอันนี้ไปสู่ระบบทั้งที่เป็นระบบของไทยเอง และที่เป็นระบบนานาชาติได้ด้วย

ในประเด็นการนำวรรณกรรมไปสร้างเป็นศิลปะแขนงอื่น เช่น ภาพยนตร์ ละคร เป็นสิ่งที่แสดงให้เห็นว่ารูปแบบการแสดงออกทางศิลปะนั้น ไม่ได้ตายตัวเสียทีเดียว เป็นสิ่งที่น่ายินดีที่คุณชาติกล่าวว่าไม่ต้องการให้ผลงานวรรณกรรมของตนกลายเป็นพระคัมภีร์อันศักดิ์สิทธิ์ที่แตะต้องไม่ได้ จึงได้อนุญาตให้มีการดัดแปลงวรรณกรรมเป็นภาพยนตร์โดยมีการปรับเนื้อหาบางตอนเพื่อให้สามารถสื่อในรูปของภาพยนตร์ได้ ในประเด็นการดัดแปลงนี้อาจารย์เจตนายกตัวอย่างจากวรรณคดีอังกฤษ คือ เชกสเปียร์ไม่เคยแต่งเนื้อเรื่องของละครด้วยตนเองเลย แต่นำเรื่องของนักประพันธ์อื่นมาแปลงบ้าง ปรับปรุงจากเรื่องที่เป็นภาษาต่างประเทศที่แปลเป็นภาษาอังกฤษแล้วบ้าง ซึ่งแสดงให้เห็นว่าการดัดแปลงเป็นสิ่งที่ทำได้ อย่างไรก็ตาม การดัดแปลงอันนั้นไม่ควรทำให้เสียวิญญาณของงานต้นแบบ

นอกจากนี้ การเข้าใจวิญญาณของงานต้นแบบไม่ได้หมายถึงการมีโอกาสปรึกษากับนักเขียน ผู้อ่านบางคนอ่านหนังสือแตกฉาน โดยไม่รู้จักนักเขียนเลย แต่ก็สามารถจับวิญญาณของงานนั้นๆได้ ในประเด็นที่คุณคำรณพูดว่าก่อนจะเป็นการแปลงรูปไปสู่ละครก็ดี การแปลงเป็นสู่ภาพยนตร์ก็ดี จะต้องผ่านขั้นตอนของการวิจารณ์ก่อน การวิจารณ์ก็คือการ “อ่านหนังสือแตก” อาจารย์เจตนาไม่ขอพิจารณาประเด็นเรื่องคุณค่าของภาพยนตร์เรื่อง *ไอ้ฟัก* แต่ตั้งข้อสังเกตว่านักแสดงอาจจะไม่ยอมให้ผู้กำกับกำกับเท่าที่ควรจะเป็น ในภาพยนตร์บางฉากหากได้ผ่านการฝึกเทคนิคการแสดงบางอย่าง อาจจะทำให้ภาพยนตร์น่าประทับใจกว่านี้ก็ได้ ในอีกด้านหนึ่ง ก็มีอุทาหรณ์เช่นกันว่า หากผู้กำกับใช้เสรีภาพจนเกินขอบเขตก็อาจส่งผลเสียได้ ดังเช่นที่เกิดขึ้นในวงการละครตะวันตกโดยเฉพาะละครเยอรมัน ที่ผู้กำกับมักจงใจตีความละครให้ค้านกับตัวบท เรียกว่าเป็นละครของผู้กำกับ (director’s theatre) เช่น มีอุปรากรเรื่องหนึ่งที่เกี่ยวกับชายโฉดคือ Don Juan ตามเนื้อเรื่องในต้นฉบับนั้นนางเอกไม่ได้ถูกข่มขืน แต่ผู้กำกับบอกว่า นางเอกเรื่องนี้ถูกข่มขืน โดยให้เหตุผลว่า ดนตรีแสดงให้เห็นว่าถูกข่มขืน ซึ่งเป็นเรื่องที่เหลือเชื่อ ในทางตรงกันข้าม ถ้าละครที่ผู้กำกับไม่สามารถกำกับนักแสดงได้ ก็เป็นละครที่ดีไม่ได้ เพราะต้องอาศัยมโนทัศน์และการตีความ รวมทั้งการจับแก่นของละครให้ได้ อาจารย์ปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์ ทำละครเรื่อง *อมาเดอุส* (Amadeus)โดยมีนักแสดงอาชีพที่มีชื่อเสียงมาร่วมแสดง นักแสดงเหล่านั้นยอมให้กำกับ ทำให้ละครออกมามีเอกภาพ และสร้างความประทับใจให้แก่ผู้ชมได้ กล่าวโดยสรุป ดังที่อาจารย์คำรณได้กล่าวว่า การจะแปลงวรรณกรรมเป็นศิลปะแขนงอื่นนั้น อาจถือเป็นการวิจารณ์ชนิดหนึ่ง คือวิจารณ์ตัวงานต้นแบบให้ลึกซึ้งเสียก่อนการดัดแปลง

ในประเด็นที่ว่าด้วยความจริง ความสมจริง ความลวง นั้นอาจารย์เจตนาได้เขียนไว้แล้วในหนังสือ *ทฤษฎีเบื้องต้นแห่งวรรณคดี* ศิลปะเป็นอาณาจักรที่มีความเป็นอิสระ แต่ก็ไม่ได้ตัดขาดจากโลกของความเป็นจริง ศิลปะไม่ใช่กระจกฉายภาพ (reflection) หากแต่เป็นการสะท้อนที่หักเห (refraction) เป็นการหักเหด้วยการที่ศิลปิน ผู้

กำกับการแสดง หรือผู้แสดงนำความเป็นจริงมาปรับเปลี่ยนเสียใหม่ ดังนั้น จึงไม่สามารถนำศิลปะไปทาบกับโลกแห่งความเป็นจริงได้อย่างเต็มรูป ความร่วมสมัยของวรรณกรรมไม่ได้อยู่ที่การสะท้อนความเป็นไปของสังคมร่วมสมัย หากแต่เป็นการปลุกปัญญามนุษย์ให้หาทางออกในโลกแห่งความเป็นจริง

ในประเด็นเรื่องการแปลที่อาจารย์ยูจิโร อิวากิกล่าวถึงนั้น อาจารย์เจตนาเห็นว่า *คำพิพากษา*ที่มีผู้แปลเป็นหลายภาษานั้นนับเป็นสิ่งที่น่ายินดี นักประพันธ์ของไทยจำนวนมากเสียเปรียบ เนื่องจากอ่านภาษาต่างประเทศไม่ได้ ในประเทศหลายๆประเทศ เช่น อเมริกาใต้ นักประพันธ์ที่มีชื่อเสียงส่วนมากอ่านภาษาต่างประเทศได้ อาจารย์เจตนาเล่าว่าเพิ่งเขียนไปขอลิขสิทธิ์จากกวีอังกฤษคนหนึ่งเพื่อนำกวีนิพนธ์ของเขามาอ้างในบทความที่เขียนเป็นภาษาเยอรมัน เขาก็ขอให้ส่งงานภาษาเยอรมันไปให้เขาด้วย เพราะเขาก็อ่านภาษาเยอรมันได้เช่นกัน เมื่อเปิดประวัติกวีผู้นี้ดูแล้วก็พบว่าเขาสามาถอ่านภาษาต่างประเทศได้ 4-5 ภาษา และเป็นนักแปลด้วย นักวิชาการที่มิได้เป็นกวีและนักประพันธ์อาจจะแปลไม่ได้อรรถรส นักประพันธ์อาจจะแปลเข้าข้างตัวเองด้วยสำนวนของตัวเองบ้าง แต่แปลออกมาแล้วเป็นวรรณศิลป์ เป็นที่น่ายินดีที่ว่ากรณีของคุณชาตินั้นทำให้เห็นได้เกิดการแลกเปลี่ยนทางวงวรรณกรรมขึ้น คือ มิใช่แต่เพียงมีการแปลวรรณกรรมต่างชาติ แต่ว่ามีการแปลงานของนักเขียนไทยออกไปสู่นานาชาติ ถ้าจะมองให้กว้างออกไป ความถดถอยของการสร้างสรรค์กวีนิพนธ์ไทยในปัจจุบันอาจจะเกิดจากการไม่ได้รับแรงหนุนจากประสบการณ์ของกวีต่างชาติก็ได้ การที่นักเขียนและกวีไทยไม่อ่านวรรณกรรมที่เป็นภาษาต่างประเทศหรือแม้แต่อ่านงานแปลเลยนั้นย่อมเกิดความคับแคบในทางความคิด เป็นสิ่งที่น่ายินดีที่คุณชาติบอกว่าอ่านงานวรรณกรรมต่างประเทศเช่นกัน และเคยไปอยู่ต่างประเทศจึงได้รับประสบการณ์การอ่านที่กว้างขวาง

อาจารย์คำรณกล่าวว่า การวิจารณ์จะอยู่ในรูปของลายลักษณ์อย่างเดียวไม่ได้ และคงจะต้องเป็นการวิจารณ์ที่ไปเชื่อมโยงกับสิ่งที่เป็นเรื่องของมุขปาฐะ และรูปแบบอื่นๆ เช่นในลักษณะที่เรียกว่า *ดนตรีวิจารณ์ดนตรี* อันเป็นทฤษฎีที่เกิดจากการนำข้อมูลจากโครงการภาคแรกมาวิเคราะห์และสังเคราะห์ ทฤษฎีดังกล่าวบ่งว่า การประชันดนตรีไทยมีปฏิสัมพันธ์เชิงวิจารณ์อยู่ด้วย ซึ่งเป็นการยืนยันว่าวิญญาณแห่งการวิจารณ์ไม่ได้แสดงออกในรูปของความเรียงแต่เพียงอย่างเดียว ถ้าเข้าใจประเด็นนี้ก็จะพบว่าวัฒนธรรมแห่งการวิจารณ์กว้างขวางมาก อย่างไรก็ตาม การที่อาจารย์พรวิภา วัฒรัชนากูล กล่าวว่าการวิจารณ์คือการคิด และเน้นว่าควรสนใจเรื่องกระบวนการให้มากนั้น เป็นสิ่งที่พึงระวัง เพราะการที่กล่าวว่าไม่ได้อ่าน *คำพิพากษา* แต่สามารถวิจารณ์ *คำพิพากษา* ได้นั้นเป็นสิ่งที่ไม่น่าจะเป็นไปได้ อาจารย์เจตนาเล่าว่า มีนักวิจารณ์ผู้หนึ่งกล้าวิจารณ์ *Hamlet* ฉบับละครเพลงหลังจากได้อ่านบทวิจารณ์ละครเรื่องดังกล่าวของนักวิจารณ์คนอื่นมาแล้ว โดยที่นักวิจารณ์ผู้นั้นไม่เคยดูละครเรื่องนั้นเลย กรณีนี้เป็นกรณีตัวอย่างที่ไม่พึงประสงค์

การสัมมนาครั้งนี้เป็นการยืนยันว่า การที่ประชาคมศิลปะจะอยู่ได้ไม่ใช่เป็นเพราะผู้สร้างงานเสนอผลงานไปสู่ประชาชนอย่างเดียว แต่มีบุคคลอีกกลุ่มหนึ่งซึ่งเป็นผู้รับที่อาสาเข้ามาทำงานด้านการวิจารณ์ และไม่ได้แสดงความคิดความเห็นออกมาในรูปแบบของบทความเสมอไป อาจารย์เจตนากล่าวสรุปว่า การวิจารณ์เป็นพลังทางปัญญาได้ เพราะการวิจารณ์เป็น “ความต่อเนื่องแห่งการครุ่นคิดพินิจนึก”

หัวหน้าโครงการกล่าวปิดการสัมมนา

ผศ.ดร.ธีระ นุชเปี่ยม หัวหน้าโครงการฯ กล่าวขอบคุณผู้เข้าร่วมสัมมนา การสัมมนาครั้งนี้เป็นการสัมมนาที่เป็นการเปิดตัวโครงการฯ ดังที่เรียนมาแล้วตั้งแต่ต้น มีความมุ่งหมายอย่างหนึ่งคือการสร้างปฏิสัมพันธ์ทางความคิด ทั้งศิลปินผู้สร้างผลงาน นักวิจารณ์ และผู้สนใจทั่วไป ถือเป็นการเปิดตัวที่ประสบความสำเร็จ และจะจัดกิจกรรมในลักษณะนี้ต่อไป สิ่งที่คาดหวังว่าจะได้จากการมีปฏิสัมพันธ์หรือทิวัจน์ก็คือความรู้ความเข้าใจด้านสังคมศาสตร์การวิจารณ์ และทำให้เข้าในแนวทางการศึกษาศิลปะแขนงต่างๆลึกซึ้งยิ่งขึ้นด้วย ดังที่อาจารย์เจตนา

ชี้ให้เห็นว่า สิ่งที่ได้วันนี้มีนัยสำคัญทางด้านวรรณคดีศึกษาในหลายประเด็น ซึ่งโครงการฯจะนำข้อมูล ความคิดต่างๆที่ได้จากการสัมมนาไปสังเคราะห์ เพื่อเป็นองค์ความรู้ด้านการวิจารณ์และการศึกษาต่อไป

สรุปความคิดเห็น ข้อสังเกต และข้อเสนอแนะที่ได้จากแบบประเมินผล การสัมมนา "25 ปีการวิจารณ์ 'คำพิพากษา' "

การสัมมนาฯครั้งนี้มีผู้เข้าร่วมทั้งสิ้น 96 คน และมีผู้ตอบแบบประเมินผล 22 คน ซึ่งสามารถสรุปความคิดเห็น ข้อสังเกต และข้อเสนอแนะในประเด็นต่างๆ ได้ ดังนี้

รูปแบบและเนื้อหาของการสัมมนาฯ

ผู้เข้าร่วมสัมมนาฯส่วนใหญ่เห็นว่า รูปแบบของการสัมมนาฯน่าสนใจเพราะทั้งการปาฐกถา อภิปราย และเปิดโอกาสให้ผู้เข้าร่วมสัมมนาฯมีส่วนร่วมในการเสวนา ซึ่งทำให้เกิดปฏิสัมพันธ์ระหว่างผู้แต่ง ตัวบท และผู้อ่าน อีกทั้งยังเป็นเวทีที่มีทั้งนักเขียน นักวิจารณ์ และนักอ่านได้ร่วมแสดงความคิดเห็น จึงทำให้เกิดแง่คิดที่หลากหลายจากบุคคลหลากหลายอาชีพ ทั้งนี้ จากการเปิดกว้างในการวิจารณ์ดังกล่าว ผู้เข้าร่วมสัมมนาบางคนเห็นว่าได้รับความรู้เกี่ยวกับการวิจารณ์วรรณกรรมเรื่อง "คำพิพากษา" และการได้อ่านบทวิจารณ์อันหลากหลายช่วยให้เข้าใจการวิจารณ์มากขึ้น ผู้เข้าร่วมสัมมนาฯบางคนชื่นชอบการนำเสนอของวิทยากรทุกคนว่านำเสนอได้อย่างน่าสนใจ เนื้อหามีประโยชน์ กระตุ้นความคิด อย่างไรก็ตาม มีผู้เข้าร่วมสัมมนาฯผู้หนึ่งเห็นต่างออกไปว่า สิ่งที่คาดหวังในการสัมมนาฯครั้งนี้คือ การโต้แย้งกันของวิทยากรในประเด็นต่างๆ แต่สิ่งที่พบกลายเป็นต่างคนต่างเสนอประเด็นของตนเอง

นอกจากนี้ ผู้เข้าร่วมสัมมนาฯบางส่วนเห็นว่าการสัมมนาฯในครั้งนี้มีรูปแบบและบรรยากาศเป็นกันเอง แต่มีผู้เข้าร่วมสัมมนาฯบางคนเห็นว่า รูปแบบเป็นวิชาการมากเกินไป ทำให้ผู้ฟังรู้สึกประหม่าและอึดอัด จึงทำให้ไม่เกิดการแลกเปลี่ยนความคิดเห็นกันอย่างแท้จริง อีกทั้งมีผู้เข้าร่วมสัมมนาฯผู้หนึ่งเห็นว่าเนื้อหาที่เสนอนั้นแน่นเกินไป และมีเวลาพักน้อยเกินไป แต่ก็มีบางคนเห็นว่าเวลา 1 วันในการจัดสัมมนาฯครั้งนี้เหมาะสมแล้ว แต่ถ้าขยายเวลาและจัดเป็นการสัมมนาเชิงปฏิบัติการก็อาจเป็นวิธีหนึ่งที่ช่วยให้นิสิต/นักศึกษากล้าแสดงความคิดเห็นมากกว่านี้

การกล่าวนำ "25 ปี คำพิพากษา ... มุมมอง 'ร่วมสมัย' " โดย ผศ. ชูศักดิ์ ภัทรกุลวณิชย์

ผู้เข้าร่วมสัมมนาฯส่วนใหญ่เห็นว่า การนำเสนอของอาจารย์ชูศักดิ์เป็นการกล่าวเปิดนำที่เหมาะสม เพราะเป็นการเปิดประเด็นทั้งตัววรรณกรรมและการวิจารณ์ที่ดีมาก อีกทั้งยังมีการเสนอประเด็นที่น่าสนใจ โดยเฉพาะอย่างยิ่งการวิจารณ์ซ้อนวิจารณ์ที่แสดงให้เห็นมุมมองอันมีมิติที่ลึกซึ้ง เพื่อเปิดโอกาสให้คิดต่างจากงานวิจารณ์ ตลอดจนมีการเสนอแนวคิดเรื่องวัฒนธรรมแห่งการวิจารณ์ ซึ่งลักษณะเช่นนี้น่าจะมีมากขึ้นในสังคมไทย เพื่อสร้างสังคมทางปัญญา แต่มีผู้เข้าร่วมสัมมนาฯผู้หนึ่งเห็นว่าน่าจะให้อาจารย์ชูศักดิ์นำเสนอในช่วงท้าย เนื่องจากอาจารย์ชูศักดิ์พูดช้า ยาว และไม่ได้เกริ่นรายละเอียดการวิจารณ์มากเท่าใดนัก จึงน่าจะนำไปเป็นส่วนสรุปก่อนเปิดเวทีให้มีการแลกเปลี่ยนความเห็น

นอกจากนี้ มีผู้เข้าร่วมสัมมนาฯผู้หนึ่งเห็นว่าอาจารย์ชูศักดิ์กล่าวถึงบทวิจารณ์ของตัวเองน้อยเกินไป น่าจะมีการขยายประเด็นที่ทิ้งค้างไว้ในบทวิจารณ์ให้มากกว่านี้ ไม่ว่าจะเป็นประเด็นการตกเป็นเหยื่อของสมทรง

หรือการกำหนดให้สมทรงเป็นบ้า แต่มีส่วนดีอยู่ แต่มีผู้เข้าสัมมนาฯอีกผู้หนึ่งเห็นว่าอาจารย์ชูศักดิ์ไม่น่ากล่าวซ้ำกับสิ่งที่เขียนไว้แล้วในบทวิจารณ์

การอภิปราย "ความร่วมสมัยในบทวิจารณ์ คำพิพากษา" โดย ศ.ดร. ดร. เจตนา นาควัชระ, ผศ. สุวรรณา เกรียงไกรเพ็ชร์, รศ. อิราวดี ไตลังคะ และ คุณพรพิไล เลิศวิชา

ผู้เข้าร่วมสัมมนาฯส่วนใหญ่เห็นว่า ผู้อภิปรายทุกคนแสดงความคิดเห็นต่อความร่วมสมัยของ "คำพิพากษา" ได้ดี สมเป็นนักวิชาการสายวรรณกรรมและสังคม นอกจากนี้ วิทยากรแต่ละคนเสนอประเด็นและมุมมองที่หลากหลาย จึงช่วยทำให้เห็นความรุ่มรวยของตัวบท และยังเป็นแรงกระตุ้นให้เกิดการวิพากษ์วิจารณ์และตีความการเสนอประเด็นอันหลากหลาย และยังเปิดโอกาสให้ผู้อ่านอ่านตัวบทได้อย่างหลายแบบ หลากวิธีและหลายความเข้าใจ รวมทั้งช่วยขยายความเข้าใจเกี่ยวกับ มโนทัศน์ว่าด้วยการวิจารณ์ในแง่มุมอื่นๆ นอกเหนือจากสิ่งที่ผู้เข้าสัมมนาเคยรับรู้มา รวมไปถึงการชี้ให้เห็นความสำคัญของวัฒนธรรมแห่งการวิจารณ์ เพราะนับว่ามีประโยชน์ต่อการคิดค้น และการพัฒนาทางสังคมได้ แต่มีบางคนเห็นว่าการอภิปรายมีลักษณะที่เป็นทางการมากเกินไป น่าจะเปิดเวทีให้อภิปราย ซักถาม และโต้เถียงกันทันที อีกทั้งยังมีบางคนเสนอว่าน่าจะให้วิทยากรทั้ง 4 คนเสนอความเห็นพร้อมกัน ไม่ควรแยกเสนอครั้งละ 2 คน

นอกจากนี้ ผู้เข้าร่วมสัมมนาฯยังเสนอความเห็นต่อการอภิปรายของวิทยากรเป็นรายบุคคลด้วย ดังนี้

3.1 ศ.ดร. เจตนา นาควัชระ

ผู้เข้าร่วมสัมมนาฯ เห็นว่า อาจารย์เจตนาอภิปรายได้ชวนฟังด้วยประเด็นที่เฉียบคม ทั้งยังแฝงด้วยมุมมองของผู้มีประสบการณ์ที่มีใจเปิดกว้าง นอกจากนี้ การสรุปประเด็นเรื่องการที่ตัวบทวรรณกรรมกลายเป็นสมบัติสาธารณะที่เคยกล่าวไว้ตั้งแต่ปี 2520 ทฤษฎีดังกล่าวมีว่า เมื่อผู้แต่งเผยแพร่ไปสู่สาธารชนแล้ว จะยึดถือว่าเป็นของตนต่อไปไม่ได้ ผู้อ่านย่อมมีเสรีภาพที่จะตีความไปตามกรอบของตัวบท ซึ่งแสดงให้เห็นว่าความคิดของอาจารย์ยืดหยุ่นมากกว่าเมื่อ 30 ปีที่ผ่านมา ดังจะเห็นได้จากการที่อาจารย์ให้ความสำคัญบทบาทของผู้แต่งมากขึ้น อันเป็นบทเรียนที่สำคัญว่า เมื่อเขียนงานออกไปแล้วควรมีการทบทวนผลงานของตนเองอยู่เสมอ และควรรับฟังความเห็นของผู้อื่นด้วย “คำสารภาพ” ของอาจารย์เจตนาสร้างผลสะเทือนครั้งใหม่ เพราะแต่เดิมเชื่อกันว่านักเขียนไม่ควรพูดเกี่ยวกับงานของตน แต่วันนี้อาจารย์เจตนากล่าวว่านักเขียนมีสิทธิให้ความเห็นเกี่ยวกับงานของตนเองได้ จึงควรมีบทความเขียนสารภาพเรื่องนี้ให้ชัดเจนถึงขอบเขตที่เหมาะสมที่นักเขียนจะกล่าวถึงงานของตนเองได้

3.2 ผศ. สุวรรณา เกรียงไกรเพ็ชร์

ผู้เข้าร่วมสัมมนาฯเห็นว่า อาจารย์สุวรรณาเป็นตัวแทนของผู้อภิปรายที่เน้นไปในทางสำรวจบทวิจารณ์ของผู้อื่น ไม่ว่าจะเป็นมุมมองของนักอ่านและนักวิจารณ์ ซึ่งนำเสนอให้หลากหลายประเด็น ในส่วนนี้มีผู้เข้าร่วมสัมมนาฯบางคนเห็นว่า การนำเสนอเช่นนี้ช่วยให้มองเห็นกระบวนการอ่านบทวิจารณ์ การนำเสนอประเด็นของอาจารย์สุวรรณาที่ทำให้เรื่องยากเป็นเรื่องง่าย เพราะจะได้วิธีคิด "ใหม่" อยู่เสมอ อีกทั้งอาจารย์มักจะทิ้งคำถามไว้ให้คิดต่ออยู่เสมอ แต่ผู้เข้าร่วมสัมมนาฯบางคนเห็นว่าอาจารย์สุวรรณายังไม่ชี้ประเด็นที่ต้องการเสนออย่างชัดเจน ทำให้ผู้ฟังจับประเด็นของผู้พูดได้ไม่ชัดนัก

3.3 รศ. อิราวดี ไตลังคะ

ผู้เข้าร่วมสัมมนาฯเห็นว่า การเสนอบางประเด็นเกี่ยวกับนิยายเรื่อง "คำพิพากษา" ของอาจารย์อิราวดีค่อนข้างซับซ้อนและยอกย้อนไปบ้าง นอกจากนี้ยังเห็นว่าการเสนอความเห็นในรูปงานเขียนของอาจารย์เข้าใจง่าย ชัดเจน และหนักแน่นกว่าการเสนอด้วยวาจา เพราะการอภิปรายในครั้งนี้มีลักษณะเป็นการเล่าเรื่องมากกว่าการตั้งประเด็น นอกจากนี้ มีผู้ให้ความเห็นว่า การอภิปรายของอาจารย์อิราวดีน่าสนใจโดยเฉพาะในประเด็นมุมมองของการเล่าเรื่อง และมุมมองที่ผู้อ่านถูกควบคุมอยู่ตลอดเวลา ซึ่งนับเป็นการให้มุมมองของการศึกษาที่แตกต่าง แต่คิดตามอาจารย์ไม่ทัน จึงทำให้ต่อประเด็นที่อาจารย์นำเสนอไม่ค่อยติดนัก

3.4 คุณพรพิไล เลิศวิชา

ผู้เข้าร่วมสัมมนาฯเห็นว่า คุณพรพิไลน่าจะเป็นตัวแทนของผู้อ่านวรรณกรรมที่มองวรรณกรรมในมิติเดียว คือ ความจริง แต่ไม่มีความสมจริงและความลวง ทั้งยังไม่ให้ความสำคัญกับกระบวนการสร้างภาพแทน (representation) ของวรรณกรรม นับเป็นการมองต่างมุมที่น่าสนใจ อีกทั้งยังมีผู้เห็นว่า คุณพรพิไลเป็นนักวิจัยที่มีความมั่นใจในความคิดของตนเองมากในเรื่องความสนใจโลกแห่งความเป็นจริงมากกว่าโลกวรรณศิลป์ ดังจะเห็นได้ว่าแง่มุมต่อ “คำพิพากษา” เปลี่ยนไปจากเดิมน้อยมาก ทั้งนี้อาจเป็นเพราะคุณพรพิไลฝังใจในเรื่องชนบทมากเกินไป นอกจากนี้ยังมีบางคนเห็นว่าคุณพรพิไลนับเป็นผู้ที่ได้ลงไปทำงานจริงกับผู้คนในชนบท ซึ่งคุณพรพิไลได้นำงานวรรณกรรมที่เป็นผลผลิตของนักเขียนเป็นแรงบันดาลใจที่จะสร้างงานของตน นับเป็นสิ่งที่น่าสนใจ เพราะช่วยทำให้มองเห็นว่า งานทุกงาน ศาสตร์ทุกศาสตร์ เชื่อมโยงและสนับสนุนซึ่งกันและกัน

การบรรยาย "ชาติ กอบจิตติ : ปฏิสัมพันธ์ระหว่างผู้แต่งกับผู้วิจารณ์" โดย คุณชาติ กอบจิตติ

ผู้เข้าร่วมสัมมนาฯส่วนใหญ่ชอบการบรรยายของคุณชาติ เนื่องจากเป็นนักเขียนที่แลกเปลี่ยนความคิดอย่างเปิดกว้าง เป็นกันเองกับทั้งนักวิจารณ์และผู้อ่าน รวมทั้งยอมรับความคิดเห็นและการวิจารณ์จากแง่มุมต่างๆ นอกจากนี้ คุณชาติยังช่วยให้เกิดบรรยากาศของการวิจารณ์ เพราะนักเขียนไม่แสดงอคติต่อการวิจารณ์ รวมทั้งยังให้ข้อมูลที่เป็นกลาง ไม่แสดงความเห็นที่เป็นการเน้นย้ำหรือตีกรอบให้กับตัวบทว่าจะมีความหมายว่าอย่างไร อีกทั้งคุณชาติยังให้ข้อมูลใหม่ๆเกี่ยวกับงาน และเสนอมุมมองใหม่ๆในการพิจารณางาน อย่างไรก็ตาม ผู้อ่านอาจจะไม่จำเป็นต้องตีความตรงตามข้อมูลที่ผู้แต่งให้ไว้ เพราะตัวงานมีความลึกซึ้งพอที่จะตีความไปได้อย่างหลากหลาย สำหรับการอธิบายของคุณชาตินั้น ทำให้เห็นว่านักวิจารณ์บางคนตีความได้สอดคล้องกับเจตนาของผู้แต่ง ซึ่งช่วยให้เห็นทั้งฝีมือการประพันธ์และพลังของตัวบทที่เต็มไปด้วยรายละเอียดจนผู้วิจารณ์และผู้อ่านสามารถตีความสัญญะที่แฝงมากับตัวบทได้ จึงมีบางคนเห็นว่าถ้าคุณชาติไม่มาบรรยายในครั้งนี้ การสัมมนาฯก็จะไม่สมบูรณ์

การสรุปการสัมมนา โดย ศ. ดร. เจตนา นาควัชระ

ผู้เข้าร่วมสัมมนาฯส่วนใหญ่เห็นว่า อาจารย์เจตนาสรุปได้ชัดเจน แจ่มแจ้ง และครอบคลุมทุกประเด็นทั้งในประเด็นของวิทยากรและผู้เข้าร่วมสัมมนาฯ และนอกจากจะสรุปแล้ว อาจารย์เจตนายังสังเคราะห์เนื้อหาต่างๆในการสัมมนาฯได้อย่างเฉียบคม รวมทั้งเสนอความคิดเห็นเพิ่มเติมไว้อย่างครบถ้วน ซึ่งช่วยให้ผู้ที่มีประสบการณ์น้อยเข้าใจได้ชัดเจนขึ้น อีกทั้งลีลา วาทศิลป์ และแง่คิดที่นำเสนอกระตุ้นและดึงดูดให้ผู้ฟังนำไปคิดต่อ รวมไปถึงการช่วยให้ผู้ฟังเปิดใจกว้างยอมรับความคิดจากการวิจารณ์ในแง่มุมต่างๆ ทั้งยังช่วยให้เห็นความสำคัญของการวิจารณ์และเห็นคุณค่าของนวนิยายเรื่อง "คำพิพากษา" ยิ่งขึ้น

บทบาทของผู้ร่วมสัมมนาในการแสดงความคิดเห็น

ผู้เข้าร่วมสัมมนาฯส่วนใหญ่เห็นว่ารูปแบบของการสัมมนาเปิดโอกาสและเปิดกว้างในการแสดงความคิดเห็นอย่างเสรี บรรยากาศเป็นกันเอง มีความเป็นวิชาการที่ไม่เคร่งเครียดเกินไป อีกทั้งผู้เข้าร่วมสัมมนาฯมีภูมิหลังและประสบการณ์ที่หลากหลายก็ช่วยสร้างบรรยากาศที่ดีในการสัมมนาฯด้วย แต่มีผู้เข้าร่วมสัมมนาฯบางคนเห็นว่าผู้ที่เสนอความเห็นส่วนใหญ่จะเป็นอาจารย์มากกว่านักศึกษา ทำให้ขาดความหลากหลายของมุมมองจากคนต่างวัย ทั้งที่มีนักศึกษาเข้าร่วมสัมมนาเป็นจำนวนมาก จึงนับเป็นสิ่งที่น่าเสียดายอย่างยิ่ง อย่างไรก็ตาม มีบางคนชื่นชมการแสดงความเห็นของผู้เข้าสัมมนารุ่นเยาว์ 2 คน คือ นักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 4 กับนักศึกษาจากมหาวิทยาลัย การขาดความหลากหลายทางแง่คิดอาจเกิดจากปัจจัยอื่น เช่น ข้อจำกัดด้านเวลา จึงมีผู้เสนอว่าควรขยายเวลาในการสัมมนา นอกจากนี้ ผู้เข้าร่วมสัมมนาฯผู้หนึ่งแสดงความเห็นว่า ชื่นชอบเอกสารประกอบการสัมมนาฯและผู้เข้าร่วมสัมมนา จึงอยากให้มีการจัดเวทีในลักษณะนี้เชื่อมโยงกับภาคประชาชนและชุมชนอื่นๆด้วย

โดยรวมแล้ว ท่านคิดว่าท่านได้รับประโยชน์จากการสัมมนาครั้งนี้มากน้อยเพียงใด เป็นไปตามความคาดหวังหรือไม่ เพราะเหตุใด

ผู้เข้าร่วมสัมมนาฯส่วนใหญ่เห็นว่าการสัมมนาฯครั้งนี้เป็นไปตามที่คาดหวัง และเกินกว่าที่คาดหวัง แต่มีผู้หนึ่งเห็นว่าน้อยกว่าที่หวัง แต่ทุกคนกล่าวว่าได้รับประโยชน์จากการสัมมนาฯมาก เพราะนอกจากจะเป็นเวทีที่เปิดโอกาสให้ผู้เขียน ผู้วิจารณ์ ผู้กำกับภาพยนตร์เรื่อง "ไอ้ฟัก" และผู้อ่านได้แลกเปลี่ยนความคิดเห็นกันอย่างเสรีแล้ว ความคิดเห็น ข้อโต้แย้งต่างๆในการวิจารณ์ซ้อนวิจารณ์ ยังช่วยเปิดมุมมอง ทัศนคติ จินตนาการ แรงบันดาลใจและมิติใหม่ๆของการวิจารณ์ด้วย ซึ่งกระตุ้นให้เกิดการฉุกคิก ไต่ตรอง และคิดต่อ ทั้งนี้ ผู้เข้าร่วมสัมมนาฯผู้หนึ่งเห็นว่า หากมีเวทีที่รวบรวมผู้เขียน ผู้อ่าน และผู้วิจารณ์มาโต้แย้งกันมากๆ งานวิชาการ งานวรรณกรรม รวมทั้งงานทางปัญญาต่างๆคงเกิดขึ้นมากในสังคมไทย

ข้อเสนอแนะอื่นๆ

8.1 สถานที่

- ห้องสัมมนาฯมีขนาดกำลังพอดี ช่วยทำให้บรรยากาศดูอบอุ่น
- ห้องสัมมนาฯควรมีขนาดใหญ่กว่านี้ จะเหมาะสมกว่า เนื่องจากผู้เข้าร่วมสัมมนาฯที่นั่งอยู่ด้านหลังห้องจะมองไม่เห็นวิทยากร
- สถานที่จัดการสัมมนาฯยังไม่ค่อยดี เนื่องจากเวทีต่ำเกินไป

8.2 การประชาสัมพันธ์

- ผู้เข้าร่วมสัมมนาฯบางคนเห็นว่าควรมีการประชาสัมพันธ์ให้ผู้สนใจเข้าฟังมากกว่านี้เพื่อกระตุ้นให้เกิดการอ่าน การวิจารณ์ อย่างเป็นรูปธรรมในสังคม

8.3 การเตรียมการสัมมนาฯ

- ควรควบคุมเวลาในการสัมมนาฯให้ดีกว่านี้
- ควรเปิดเวลาให้มีการซักถามช่วงหลังจากที่วิทยากรเสนอความเห็นมากกว่านี้ และถ้าไม่มีผู้ใดซักถาม ผู้ดำเนินรายการน่าที่จะเป็นผู้ถามนำ เพื่อก่อให้เกิดการแลกเปลี่ยนความเห็นระหว่างผู้พูดกับผู้ฟัง ไม่เช่นนั้นจะเป็นเหมือนการฟังบรรยาย (lecture)

- ควรให้เวลาแก่ผู้เขียน (ชาติ กอบจิตติ) และผู้ซักถามมากกว่านี้
- การสัมมนาฯ 1 วันมีความเหมาะสม เพราะเนื้อหาไม่อัดแน่นจนเกินไป
- การเก็บค่าลงทะเบียน 100 บาทมีความเหมาะสม เพราะทำให้นักศึกษาสามารถเข้าร่วมการสัมมนาฯได้
- ควรเชิญนักแสดงที่เคยเล่นละครเรื่อง "คำพิพากษา" มาร่วมงานด้วย เพื่อให้เสนอความเห็นเกี่ยวกับบทที่ได้รับ
- ควรจะบอกข้อมูลบรรณานุกรมของบทวิจารณ์ทุกบทที่คัดเลือกมา เพื่อประโยชน์ในการอ้างอิงและค้นคว้าต่อไป
- ควรจัดเตรียมงานสัมมนาฯให้ดีกว่านี้ และผู้เข้าร่วมสัมมนาฯสามารถเบิกค่าสัมมนาฯได้
- ชอบการจัดอาหารกลางวันที่เป็นข้าวกล่อง เพราะสะดวกดี
- ชื่นชมเอกสารที่รวบรวมบทวิจารณ์และจัดทำเป็นรูปเล่ม
- ชื่นชมการเตรียมการที่ดี ทั้งในส่วนของสถานที่ การเตรียมงาน และบุคลากร

8.4 อื่นๆ

- เสนอให้มีการจัดสัมมนาในลักษณะนี้ในประเด็นอื่นๆอีก เพื่อส่งผลกระทบโดยตรงต่อแวดวงวรรณกรรมและการตีความวรรณกรรม ทั้งนี้ อาจตั้งประเด็นให้มีความสัมพันธ์กับศิลปะมากกว่าหนึ่งแขนง หรืออาจเป็นประเด็นวิวาทะข้ามวัฒนธรรมที่ปรากฏในงานทั้งไทยและต่างประเทศ
- เสนอให้จัดสัมมนาฯการวิจารณ์นักเขียนท่านอื่นๆที่ผลงานได้รับการวิจารณ์สูง
- เสนอให้จัดงานในลักษณะนี้ต่อไป เพราะชุ่มชื่นใจในบรรยากาศ ขณะเดียวกันสมองก็ยังได้รับการกระตุ้นไปพร้อมกันด้วย
- เสนอให้มีจัดสัมมนาฯโดยมีการบรรยายของ ศ.ดร. เจตนา นาควัชระอีก

****

รายงานการสัมมนา เรื่อง "80 ปี อังคาร กัลยาณพงศ์"

โครงการวิจัย "การวิจารณ์ในฐานะปรากฏการณ์ร่วมสมัยเพื่อพัฒนาความรู้ด้านสังคมศาสตร์การวิจารณ์"

ณ ห้อง 407 ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร ถนนบรมราชชนนี ตลิ่งชัน กรุงเทพฯ

วันเสาร์ที่ 5 สิงหาคม 2549 เวลา 9.00 -17.00 น.

(โดยการสนับสนุนของกองทุนสนับสนุนการวิจัย [สกว.] ร่วมกับสถาบันวิจัยและพัฒนา มหาวิทยาลัยศิลปากร)

---

1. การกล่าวแนะนำโครงการและจุดประสงค์ในการอภิปราย โดย ผศ. ดร. ธีระ นุชเปี่ยม หัวหน้าโครงการ

ผศ. ดร. ธีระ นุชเปี่ยม หัวหน้าโครงการกล่าวขอบคุณวิทยากรและผู้เข้าร่วมสัมมนาที่สนใจมาร่วมในการสัมมนา "80 ปี อังคาร กัลยาณพงศ์" และรู้สึกเป็นเกียรติที่คุณอังคาร กัลยาณพงศ์มาร่วมงานในครั้งนี้ด้วย หัวหน้าโครงการกล่าวถึงจุดประสงค์หลักของโครงการวิจัยฯว่าเป็นการศึกษาปรากฏการณ์ศิลปะในฐานะปรากฏการณ์ร่วมสมัย โดยพิจารณาว่าการวิจารณ์ในยุคร่วมสมัยของเรานั้นจะมีบทบาทอย่างไร เนื่องจากโครงการวิจัยฯเห็นว่าการวิจารณ์คือปรากฏการณ์ร่วมสมัยอย่างหนึ่ง ดังนั้นการจัดสัมมนาในครั้งนี้จึงเป็นการจัดเพื่อสร้างให้เกิดปฏิสัมพันธ์ระหว่างผู้ที่ทำงานศิลปะ กับผู้ที่จะมอง ทำความเข้าใจ และวิจารณ์งานศิลปะนั้นๆ

หัวหน้าโครงการเห็นว่าในกรณีของคุณอังคาร กัลยาณพงศ์นั้น นับได้ว่าเป็นมากกว่าปรากฏการณ์ของการสร้างสรรค์งานศิลปะ คือกวีนิพนธ์เท่านั้น แต่นับว่าคุณอังคารเป็นกวีเอกสำคัญคนหนึ่งของกรุงรัตนโกสินทร์ และการสัมมนาฯในครั้งนี้คงจะได้มีการอภิปรายทั้งในเรื่องของคุณอังคารและผลงานของท่านด้วย

2. การอ่านกวีนิพนธ์ โดย คุณอังคาร กัลยาณพงศ์

ก่อนที่คุณอังคาร กัลยาณพงศ์จะอ่านกวีนิพนธ์นั้น คุณอังคารได้กล่าวขอบคุณอาจารย์เจตนา นาควัชระและอาจารย์คนอื่นๆที่วิจัยและวิจารณ์ทั้งบทกวีและผลงานอื่นๆของท่านไว้ ณ ที่นี้ด้วย

คุณอังคาร กัลยาณพงศ์อ่านบทกวีทั้งสิ้น 3 ชิ้น คือ

2.1 โคลงบทสั้นๆของพระปิยมหาราช

เห็นหน้าอยู่เมื่อเช้า สายตาย
สายอยู่สุขสนุกสบาย บ่ายม้วย
บ่ายยังรื่นเริงกายเย็น นั้นดับ ชีพหนอ
เย็นอยู่หยอกกับลูกด้วย ค่ำม้วยดับสูญ

และในขณะที่อ่านนั้น คุณอังคารอธิบายว่าได้ใส่ลูกเก็บ (ซึ่งเป็นภาษาของระนาด) เพิ่มเข้าไปด้วย

2.2 ตอนหนึ่งในพระนลคำหลวง ของพระธรรมมหาราช

๒ ◉ *ขอปวงปราชญ์เชื้อ ชาวไทย*
ถ้วนทั่วจงมีใจ ดุจข้า
วิชากะวีใน สยามรัฐ
ทั้งบัดนี้บัดหน้า อย่าให้สูญพงศ์ฯ
๓ ◉ *ประสงค์แห่งข้าแต่ง เรื่องนล นี่ฤา*

เพื่อแนะกุลบุตร์ยล เยี่ยงไว้
ดูแยบแบบประพนธ์ โคลงกาพย์ กลอนนา
เผื่อจะคิดแต่งได้ อีกบ้างอย่างดนู

๔ ◉ ดูรากุลบุตร์เชื้อ ชาติชาย ไทยเอย
อันชาติรุ่งเรืองฉาย เฉิดแท้
แม้ไร้กะวีอาย ทั้งชาติ เจียวพ่อ
เขาจะเยาะเล่นแม้ หมดผู้รู้ดีฯ
๕ ◉ กะวีสง่าแม้น มณีสาร
คำเพราะคือสังวาลย์ กอบแก้ว
ควรเพิ่มพิริยการ กะวีเวท เทอญพ่อ
กอบกิจประเสริฐแล้ว ไป่ต้องร้อนตัวฯ
๖ ◉ อย่ากลัวถูกติพัน เกินสมัย หน่อยเลย
ใครเยาะก็ช่างใคร อย่าเก้อ
เราไทยอักษรไทย เราแต่ง สิฮา
ใครติสิคือเส้อ ไม่รู้สีสาฯ
๗ ◉ นานาประเทศล้วน นับถือ
คนที่รู้หนังสือ แต่งได้
ใครเกลียดอักษรคือ คนป่า
ใครเยาะกะวีไซร้ แน่แท้คนดงฯ
๘ ◉ อย่าพะวงหลงเชื่อถ้อย ฟังคำ
คนห่ามกระเห่อทำ อวดรู้
นักพูดชักระยำ ยับเปล่า พ่อเอย
นักปราชญ์สิจักกู้ จิตให้หรรษาฯ
๙ ◉ อย่ามัวคิดแข่งบ้าน เมืองไหน หน่อยเลย
คิดแต่ถึงเมืองไทย บัดนี้
เมืองเราศรีวิไลย ควรอยู่ แล้วนา
นักพูดจะชวนชี้ ชักบ้าอย่าฟังฯ
๑๐ ◉ ระวังตั้งจิตเอื้อ เอาดี เถิดพ่อ
เอาเยี่ยงอย่างกะวี พิริยแผ้ว
เปนข้าแผ่นดินดี เลี้ยงชีพ ดีเทอญ
เขานัยเปรียบแก้ว รุ่งเรื้องเมืองไทยฯ

2.3 กวีนิพนธ์ "ปริศนาค่าชีวิตมนุษย์" ของคุณอังคาร

๑◉ วิถีชีวิตมนุษย์คิดปริศนาไฉน ทุกลมหายใจเป็นเงินทองถูกต้องหรือ
"แก้วสารพัดนึก" สติปัญญาคือ งั่งทื่อโง่บ้าเสมอค่าไม่มีฯ

๒◉ แก่นสารงานโลกปริศนาด้วยมนุษย์ แสวงวิเศษสุดเลอเลิศประเสริฐศรี
พระพุทธเจ้าสอนวิเศษวิสุทธิ์เหนือดี มีเชาวน์ไวนฤมิตวิจิตรมโนมัยฯ

๓๏ เกิดแล้งโลภหลงกินนอนสืบพันธุ์ ปฏิบัติกันเป็นหน้าที่ยิ่งใหญ่
แก่นสารความหมายเลือดมนุษย์อย่างไร หรือลึกลับไปตื้นแค่ศิวลึงค์ฯ
๔๏ อยู่ใต้เจตนาโลกและจักรวาล ปานทาสอวิชชา อนัตตาลึกซึ้ง
แล้งพุทธิปัญญาเผยอหน้ารำพึง ถึงคุณค่า "โพธิญาณ" อย่างยุติธรรมฯ

๕๏ ฤดูแล้งอัจฉริยะมหาคุรุแก้วฟ้า อนาถาเอกภพแล้งมโนธรรมเลิศล้ำ
สงครามล้างโลกอำมหิตดิบดำ ทำระยำชั่วอย่างสัตว์นรกอเวจีฯ

๖๏ ไม่ทะนุถนอมคุณค่าแท้โลกมนุษย์ เพื่อผุดเกิด "โพธิสัตว์" ประเสริฐศรี
คือ "กิ้งกือเลือดต่ำ" อุดมคติไม่มี สูญค่ามณีแห่งมนุษย์อเนกอนันต์ฯ

๗๏ ตื่นฟื้นเถอะแสงแสงวิเศษรมณีย์ ที่เหนือโลกเลิศค่ากว่าฟ้าสวรรค์
หรือวรรณศิลป์กาพย์แก้วกลอนโคลงฉันท์ นั้นเป็นมะเร็งโรคร้ายหรืออย่างไรฯ

๘๏ หรืออยุธยาฟ้าสยามแล้งคนดี พม่าผีเผาวิญญาณสิ้นหรือไฉน
เสมอไส้เดือนพบพระรัตนตรัย หรือชาติไทยแล้งวิเศษทุกสิ่งอันฯ

๙๏ โอ้มโนธรรมสุดประเสริฐเลิศแล้ว แก้วสารพัดนึกโพธิญาณเหนือสวรรค์
สยามชาติควรรู้ปฏิบัติมหัศจรรย์ นฤมิตความหมายนั้นแด่จักรวาลฯ

๑๐๏ อย่าเลือดต่ำซ้ำเลือดสัตว์เดรัจฉาน ปานไดโนเสาร์เขลาดิบดุงั่งด้าน
กู้แก้วใจกายสิทธิ์ขลังอลังการ ศานติอมตะธรรมนำขวัญนิรันดรฯ

3. การอภิปรายในหัวข้อ "อังคาร กัลยาณพงศ์ ในฐานะกวีร่วมสมัย" โดย ศาสตราจารย์เกียรติคุณ ดร. เจตนา นาควัชระ

ศาสตราจารย์เกียรติคุณ ดร. เจตนา นาควัชระ กล่าวถึงหัวข้อที่จะอภิปรายในครั้งนี้ว่าอาจเป็นข้อถกเถียงกันได้โดยเฉพาะคำว่า "ร่วมสมัย" เนื่องจากคุณอังคารก็คงร่วมสมัยกับผู้ที่แก่กว่าท่าน ร่วมสมัยกันผู้ที่รุ่นราวคราวเดียวกับท่าน ร่วมสมัยกับผู้ที่ตามหลังท่านมา 20 30 หรือ 40 ปี หรือหากจะจัดเป็นช่วงเวลาก็คงจะเป็นช่วงเวลาที่กว่ากึ่งศตวรรษที่เราคิดว่าท่านยังมีอะไรที่จะบอกความกับเราอยู่ ดังนั้น เราจึงไม่ควรมาถกเถียงกันว่า "ร่วมสมัย" นั้นเริ่มต้นที่ พ.ศ. ใด และถึง พ.ศ. ใด

อาจารย์เจตนากล่าวว่าเรื่องที่จะอภิปรายนั้นมีลักษณะกว้างๆที่พอจะมองได้ว่าคุณอังคารร่วมสมัยกับเรา ณ จุดที่ย้อนหลังไปตั้งแต่ พ.ศ. 2500 ถึงปัจจุบัน และด้วยขนบไทยคือต้องไหว้ครูก่อน อาจารย์เจตนาเห็นว่าหากจะทำงานเกี่ยวกับวรรณคดีและการวิจารณ์วรรณคดีก็จำเป็นต้องไหว้ครูวรรณคดี ในที่นี้คือ ม.ล. บุญเหลือ เทพยสุวรรณ ซึ่งมีบางคนกล่าวว่าบุคคลผู้นี้มิใช่นักวรรณคดี แต่เป็นนักการศึกษา อาจารย์เจตนาได้อ่านความเห็นของ ม.ล. บุญเหลือ ที่เขียนไว้ตั้งแต่ปี 2515 ให้ฟังว่า

> ต่อมาเมื่อวิถีชีวิตของสังคมไทยเริ่มเปลี่ยนแปลงจากความเป็นอยู่ง่ายๆ ไม่ซับซ้อน มาเป็นชีวิตที่เริ่มมีปัญหาทางการเมือง ทางเศรษฐกิจ และสังคม ก็ได้เกิดผู้รจนากาพย์กลอนแสดงความรู้สึกของท่านเกี่ยวกับปัญหาที่ว่านั้น แต่งานประพันธ์เหล่านั้นเป็นงานที่ดีในเชิงอักษรศาสตร์และความคิด เป็นการแสดงสมรรถภาพทางสมอง จนข้าพเจ้าได้เริ่มอ่านงานของอังคาร กัลยาณพงศ์ เมื่อประมาณ 15 ปีที่แล้วมา ท่านเขียนเอาไว้ในปี 2515 ว่ามีความรู้สึกตื้นเต้นยินดีว่ามีกวีไทยที่กลั่นกรองความคิดของสังคมสมัยใหม่มากล่าวเป็นภาษาของกวีตามอารมณ์ของกวีได้ ลักษณะของกวีนิพนธ์ไทยได้มาถึงหัวเลี้ยวแล้ว เราเริ่มมีกวีที่กล่าวถึงสิ่งที่กระทบใจ ที่ทำให้เกิดความเจ็บปวด ความขม ความหวาน ด้วยถ้อยคำที่เรียกอารมณ์ข้าพเจ้าให้ติดตาม ตื่นเต้น และชื่นชม เป็นกวีของยุคสมัย มิใช่นักกาพย์กลอนที่ใช้สมรรถภาพทางสมอง แต่เป็นกวีที่รวมความคิดของผู้ที่มองเห็นชีวิตไทยกับโวหารของกวีเข้าไว้ด้วยกัน

อาจารย์เจตนากล่าวว่ากลุ่มนักวิจัยของโครงการฯที่ทำงานเกี่ยวกับศิลปะร่วมสมัยก็คิดถึงประเด็นนี้ด้วยเหมือนกันว่า อะไรคือศิลปะร่วมสมัย เราจึงได้นิยามกว้างๆของ "ศิลปะร่วมสมัย" ไว้ดังนี้ "งานสร้างสรรค์ที่ผู้สร้างประสานสัมพันธ์ความรู้สึกนึกคิดตลอดจนสุนทรียอารมณ์ส่วนตนให้เข้ากับความสำนึกในความเป็นส่วนหนึ่งของสังคมของตน โดยมุ่งสร้างงานอันกอปรด้วยความหมาย คุณค่า และพลังทางปัญญา ที่สื่อสารได้กับมหาชนในยุคของตน และแฝงไว้ซึ่งความคาดหวังที่จะส่งสารข้ามยุคข้ามสมัยไปสู่อนาคตให้ได้" และกวีนิพนธ์ที่คุณอังคารเพิ่งอ่านให้ฟังนั้นก็เข้ากับนิยามนี้ในหลายตอน และอาจารย์เจตนาก็คาดว่าคุณอังคารคงจะไม่ต้องจะพูดกับเฉพาะผู้ที่อยู่ในห้องสัมมนาฯนี้ท่านั้น หรือไม่ต้องการที่จะสื่อความกับผู้ที่อยู่ในประเทศไทย ณ ช่วงเวลานี้เท่านั้น แต่คงจะมีความคาดหวังว่าสารของท่านจะสื่อความไปยังอนาคตได้

อาจารย์เจตนาเห็นว่าเมื่อพิจารณางานของคุณอังคารอย่างกว้างๆเพื่อหาว่ามีลักษณะใดบ้างที่มีความร่วมสมัย สิ่งที่ชัดเจนที่สุดคือ ศิลปินไม่เฉพาะแต่สาขาวรรณศิลป์เท่านั้น แต่ในสาขาอื่นด้วย แสดงตัวอย่างให้เห็นอย่างชัดเจนว่า "ฉันเป็นตัวของตัวเอง ไม่ต้องการจะพึ่งใคร" บางครั้งก็ไม่ฝากตัวเข้ากับสำนักใดด้วย โดยพยายามที่จะแหวกตัวออกมา แต่การแหวกตัวออกมาแบบไม่มีรากเป็นไปไม่ได้ กวีที่แสดงตัวว่าเป็นตัวของตัวเองก็ต้องมีพื้นฐานของตัวเองมา และจะปรับเปลี่ยนจากพื้นฐานของตนไปในแนวทางใดหรือทิศทางใด นับเป็นแนวทางที่นักวิชาการสนใจที่จะวิเคราะห์ อาจารย์เจตนากล่าวว่าจากนิยามที่ให้ไว้ข้างต้นแสดงให้เห็นว่าคุณอังคารเป็นส่วนหนึ่งของสังคม แต่ไม่ได้เป็นส่วนหนึ่งของสังคมที่อยู่เฉยๆ แต่เป็นส่วนหนึ่งของสังคมที่พยายามจะบอกความบางอย่างที่มีความสลักสำคัญกับสังคมด้วยการวิจารณ์ เพราะฉะนั้น การวิจารณ์สังคมร่วมสมัย หรือวิจารณ์สังคมย้อนหลังไปก็ได้ เป็นส่วนหนึ่งของลักษณะที่เราจะมองเห็นว่าศิลปินที่โดดเด่นในสาขาต่างๆมักจะใส่ใจเรื่องที่จะวิจารณ์สังคม และการอ่านกวีนิพนธ์ของคุณอังคารข้างต้น คุณอังคารก็ได้วิจารณ์สังคมด้วยภาษาที่มาจากขนบดั้งเดิม และภาษาพูดที่ใช้ในชีวิตประจำวัน จากนั้นเราก็คงต้องพิจารณาว่าคุณอังคารนับเป็นปัจเจกบุคคลที่มีสายตาอันแหลมคมที่เฝ้าพินิจความเป็นไปที่อยู่รอบตัว และสร้างวาทกรรมที่มีความหมาย คุณค่า และพลังปัญญาขึ้นมา ซึ่งทั้งความหมาย คุณค่า และพลังปัญญา ทั้งสามประการนี้ นักวิจัยในโครงการฯเห็นว่าเป็นคุณลักษณะที่บ่งบอกว่าเขาเป็นศิลปินที่มีฝีมือ เป็นที่แน่นอนว่าคงเลี่ยงไม่ได้ที่ว่าวาทกรรมที่คุณอังคารสร้างขึ้นมานี้เป็นวาทกรรมเชิงวิจารณ์ แต่ไม่ใช่ว่าเป็นวาทกรรมเชิงวิจารณ์ที่เขียนอย่างไรก็ได้ สร้างอย่างไรก็ได้ แต่เป็นวาทกรรมที่มีความเป็น*หนึ่ง*ในทางวรรณศิลป์ และจากความเป็นหนึ่งนั้นก็ทำให้เกิดความเป็น*เอก*ขึ้นมาให้ได้ ศิลปินบางคนอาจใช้เวลานาน แต่บางคนอาจใช้เวลาไม่นานนัก ซึ่งผู้ที่จะมาตัดสินนั้นต้องเป็นผู้อื่น มิใช่ศิลปินผู้

นั้นเป็นผู้ตัดสินเอง อีกทั้ง การวิจารณ์สังคมนั้นไม่ได้สะดุดหยุดอยู่ที่ปรากฏการณ์ทางสังคมที่เราเห็นได้ชัด ในงานของคุณอังคารย้อนหลังไปประมาณ 30 - 40 ปี ก็มีความชัดเจนว่ามีการวิจารณ์ในเรื่องของการทำลายสิ่งแวดล้อม วิจารณ์เรื่องความหมกมุ่นอยู่กับวัตถุ วิจารณ์เรื่องงกเงิน วิจารณ์เรื่องคอรัปชั่น วิจารณ์เรื่องอาวุธนิวเคลียส์ และในสมัยที่อเมริกันมาอยู่และมาตั้งฐานทัพในประเทศไทย คุณอังคารก็วิจารณ์เรื่องที่เราไม่รักษาความเป็นตัวเอง และเป็นเครื่องมือให้คนอื่นเขา แต่อาจารย์เจตนาเห็นว่ามีความสำนึกในเชิงสังคมที่มีมิติอื่นที่เข้ามาผนวกด้วย นั่นคือมิติเชิงปรัชญา มิติในเชิงจริยธรรม และมิติเชิงสุนทรียศาสตร์ ซึ่งสามมิตินี้หาพิจารณาให้ดีก็จะเห็นว่าในงานของคุณอังคารนั้นก็ได้แสดงให้เห็นถึงความเป็นกวีร่วมสมัยในทั้งสามมิติอย่างเข้มข้นด้วย

แต่อาจารย์เจตนาเห็นว่า ถ้าจะเป็นกวีที่จะสร้างงานที่จับใจคนได้นั้น จะต้องไม่ได้มองแต่เพียงสังคมมนุษย์อย่างเดียว แต่ต้องมองให้กว้างออกไปถึงธรรมชาติ โลก และจักรวาลด้วย ในความหมายที่คุณอังคารใช้นั้นนับเป็นความหมายที่กว้างมาก อาจารย์เจตนากล่าวว่ามีบทกวีบทหนึ่งที่อ่านมาหลายครั้งแล้ว แต่ก็ยังจับใจอยู่จนกระทั่งถึงทุกวันนี้นั่นก็คือ "จาฤกอดีต" เพราะในเนื้อหาของบทกวีบทนั้นไม่ได้มองสังคมมนุษย์ที่ใกล้ตัวเท่านั้น แต่มองไปยังโลกมนุษย์ที่แฝงอยู่ในโลกของธรรมชาติซึ่งมีสิ่งที่เป็นหลักฐานอยู่ก็คือ สิ่งที่มีอายุนับล้านๆปีที่มีอยู่ในธรรมชาตินั้น เราสามารถอ่านสิ่งนั้นได้หรือไม่ หากเราอ่านสิ่งนั้นได้ อาจารย์เจตนาเห็นว่านี่ก็คือ "โลกนี้เล่ห์ห้องสมุดใหญ่" คือไม่ได้มีความหมายเฉพาะแค่การอ่านหนังสือแล้ว แต่เป็นการอ่านความเป็นไปของโลก อ่านความเป็นไปของธรรมชาติ อ่านความเป็นไปของจักรวาล เมื่อใกล้ชิดกับธรรมชาติ ไม่ได้คิดเฉพาะในมิติของปัจจุบันเท่านั้น แต่มีสำนึกของอดีตด้วย และสำนึกอดีตในที่นี้มิใช่สำนึกในเชิงประวัติศาสตร์ที่วัดด้วยวิชาโบราณคดีที่ว่าเป็นยุคก่อนประวัติศาสตร์ หรือยุคประวัติศาสตร์ แต่เป็นสิ่งที่มีมาก่อนประวัติศาสตร์ด้วย คือ "น้ำจารเงาฝากผาหิน..." นั่นเป็นสิ่งที่ผู้อ่านงานของคุณอังคารต้องเอากลับไปคิด และถ้าคิดให้หนักก็จะรู้สึกว่าสิ่งนี้มีความหมายกว้างไกลมาก ด้วยจินตนาการของเราเอง และด้วยประสบการณ์ร่วมที่ผู้อ่านและกวีมีร่วมกัน

ประเด็นที่ชัดเจนมาในงานกวีนิพนธ์ของคุณอังคารคือ ไม่อยากจะพึ่งใคร มนุษย์ย่อมจะต้องมีสำนึกในคุณค่าของความเป็นมนุษย์ ถึงจะเลว ถึงจะชั่วไปแล้ว ก็น่าที่จะมีทางกลับมาสู่วิถีอันถูกต้องได้ ในประเด็นนี้อาจจะเรียกว่า "อภัยทาน" หรืออะไรก็แล้วแต่ อาจารย์เจตนาเห็นว่าคุณอังคารไม่เคยประณามใครว่า "คนชั่วคนนี้ชาตินี้ไม่มีทางที่จะดีได้" แต่เชื่อว่ามีทางที่มนุษย์จะสร้างตนเองได้ และกลับมาสู่หนทางที่ถูกต้องได้

ส่วนภาษาที่ใช้นั้น อาจารย์เจตนาเห็นว่าจะต้องเป็นภาษาที่เฉียบคมและต้องเป็นภาษาที่สื่อสารกับสังคมร่วมสมัยได้ ในประเด็นนี้ งานของคุณอังคารมีปัญหากับผู้อ่านบางคน เพราะว่าบางครั้งที่เป็นการย้อนกลับไปหาอดีตที่ค่อนข้างไกล และผู้อ่านในสมัยนี้ก็ไม่ค่อยจะได้อ่านภาษาประเภทนั้นแล้ว ผนวกกับภาษาที่ใช้ในชีวิตประจำวันด้วย ในประเด็นนี้ อาจารย์เจตนาเห็นว่าเป็นเรื่องที่นักอักษรศาสตร์ต้องวิเคราะห์ให้ดีว่า กาประสานสัมพันธ์เช่นนี้แนบสนิทสักเพียงใด และมีส่วนใดหรือไม่ที่จงใจจะให้เพี้ยน หรือต้องการให้แปลกแยก ซึ่งความเพี้ยนและความแปลกแยกนี้ ในบางครั้งนับเป็นเสน่ห์ในทางวรรศิลป์ใช่หรือไม่

ต่อจากนั้น อาจจารย์เจตนาก็ได้ให้ตัวอย่างเพื่อช่วยอธิบายให้เห็นถึงความคิดที่ว่า "ศิลปะยืนยาวชีวิตสั้น" จะต้องตีความออกไปได้หลายทาง และคุณอังคารก็ไม่ได้ตีความไปในทางเดียวตลอด เรื่องของนวัตกรรมทางวรรณศิลป์ของคุณอังคารนั้น อาจารย์เจตนาจะไม่กล่าวถึงในที่นี้ เนื่องจาก รศ.ดร. สุจิตรา จงสถิตวัฒนาจะเป็นผู้อภิปรายในประเด็นนี้ต่อไป อาจารย์เจตนาเห็นว่าคุณอังคารพยายามที่จะบอกว่า ถ้าแต่งถูกต้องตามแบบแผนที่เขายึดถือกัน เช่น "เสียงลือเสียงเล่าอ้าง อันใด พี่เอย" นั้นก็สามารถทำได้ แต่กวีต้องอยู่ที่หัวใจ หากไม่อยู่ที่ใจ แต่งให้ตายก็เป็นเพียงแค่ความขยัน เป็นอะไรที่ไม่จับใจคน สาระสำคัญในประเด็น อาจารย์เจตนาเห็นว่าเป็นสิ่งที่ต้องพิจารณากันต่อไป

อาจารย์เจตนากล่าวว่าการเป็นอาจารย์ภาษาต่างประเทศนั้นมีความได้เปรียบ เนื่องจากบางครั้งอ่านงานของคุณอังคารแล้วรู้สึกถึงสิ่งที่สะดุดใจ โดยเฉพาในประเด็นบางอย่างที่สามารถเชื่อมโยงกับกวีหรือนักเขียน

ผู้อื่นที่เคยอ่านมาในภาษาต่างประเทศที่ตนทราบได้ อาจารย์เจตนาก็ได้เขียนบทความไว้แล้วใน "โลกาภิวัตน์ทางปัญญา : วิวาทะแห่งกวีร่วมสมัย" นับว่าเป็นเรื่องที่ต้องวิเคราะห์กันอย่างละเอียดว่า กวีในโลกนี้แม้จะไม่ได้พบและรู้จักกันเป็นการส่วนตัวเลย แต่พวกเขาก็มีการสนทนากัน มีทวิวัจน์ (dialogue) ต่อกัน โดยที่ไม่จำเป็นต้องพูดกันโดยตรง และอาจารย์เจตนาเห็นว่าเป็นหน้าที่ของนักวิชาการที่ต้องพยายามที่จะเชื่อมโยงเรื่องเหล่านี้ให้ได้

นอกจากนี้ อาจารย์เจตนายังชี้ให้เห็นว่าเรื่องของการวิจารณ์สังคมนับเป็นจุดเด่นในงานของคุณอังคาร และมีนักวิชาการชาวต่างประเทศ คือ เคลาส์ เวงค์ (Klaus Wenk) นำงานของคุณอังคารไปแปล โดยใช้เวลาแปลนานนับปี คือแปล *ลำนำภูกระดึง* ประมาณครึ่งเล่ม และนักวิชาการท่านนั้นก็ยังให้ความเห็นเกี่ยวกับ *ลำนำภูกระดึง* โดยเฉพาะบท "กรุงเทพฯ ไทยแลนด์" เคลาส์ เวงค์เพิ่งจะสิ้นชีวิตไปเมื่อต้นปีที่ผ่านมา เป็นนักวิชาการชาวเยอรมันที่รักเมืองไทยมาและสนใจกวีนิพนธ์ เคลาส์ เวลค์ได้ให้ความเห็นเกี่ยวกับเรื่องนี้ไว้ว่า

> บทกวีนี้จัดเป็นงานชำแหละสังคมไทย โดยไม่ต้องนั่งตกแต่งให้งามหรือการอธิบายความใดๆ สถาบันของรัฐ พฤติกรรมส่วนบุคคล วิชาการ สิ่งบันเทิงทั้งหลายที่เรารู้จักกันดี นักธุรกิจ นักการเมือง ถูกวิจารณ์เสียแหลกลาญโดยปราศจากความปราณี ที่ไม่มีใครเคยทำมาก่อนในกรอบของวรรณคดีไทย การวิจารณ์สังคมด้วยบทกวีแนวนี้จัดได้ว่าเป็นการเบิกทางให้กับกวีศาสตร์แนวใหม่ของไทย ข้อตำหนิที่ว่ากวีชอบให้ข้อสรุปรวมทั่วไปที่เกินกาล ไม่ได้ทำให้ข้อสรุปของข้าพเจ้าข้างต้นอ่อนลงไปแต่ประการใด แต่การแสดงออกที่เกินพอดีไปบ้าง เป็นกลวิธีทางศิลปะที่ยอมรับได้และจำเป็น อังคารไม่ได้ทำหน้าที่ตั้งข้อกล่าวหา แต่เขาต้องการจะท้าทายมากกว่าในฐานะกวีและในฐานะประชาชนคนหนึ่งในบ้านเมืองของเขา

นี่คือทัศนะของนักวิชาการชาวเยอรมันคนหนึ่ง ซึ่งแสดงให้เห็นว่าถ้าอังคารเชื่อมโยงกับกวีต่างประเทศนั้น สามารถเชื่อมโยงได้อย่างดี โดยไม่จำเป็นว่าต้องพูดภาษาต่างประเทศ เพราะมีกระแสอะไรบางอย่าง ในบทความนั้นอาจารย์เจตนาใช้คำว่า "โครงสร้างลึก" ซึ่งเป็นคำที่ยืมมโนทัศน์ของสังคมศาสตร์มาวิเคราะห์ว่า กวีเหล่านี้ถึงจะไม่รู้จักกัน แต่ก็มีโครงสร้างลึกบางอย่างที่เชื่อมโยงกัน และงานที่สร้างขึ้นมานั้นเป็น "โครงสร้างพื้นผิว" ที่เป็นการแสดงออก

ในประเด็นเรื่องสิ่งแวดล้อม เรื่องของการต่อต้านโดยเฉพาะอาวุธนิวเคลียร์นั้น อาจารย์เจตนาเห็นว่าเนื้อหาในลักษณะนี้ที่ดึงเข้ามาในบทกวีและเป็นบทกวีร่วมสมัยนั้น คุณอังคารจัดได้ว่าเป็นกลุ่มแรกที่บุกเบิกในเรื่องนี้ อาจารย์เจตนาเล่าว่า คุณอังคารเคยให้สัมภาษณ์ไว้ว่า "ผมเกือบจะเป็นคนที่ต่อต้านนิวเคลียร์เป็นคนแรกเลย" ในตอนแรกคุณสุลักษณ์ ศิวรักษ์ไม่สนใจ บทกวีของคุณอังคารที่จะส่งให้ลง *สังคมศาสตร์ปริทัศน์* แต่นำมาลงในอีก 5 ปีต่อมา เมื่อคุณสุลักษณ์ได้ไปดูภาพยนตร์ต่างประเทศเรื่องหนึ่งที่นำเสนอปรากฏการณ์บางอย่าง และในที่สุดก็ยอมรับว่าภาพยนตร์เรื่องนั้นทำให้นึกถึงคุณอังคาร อาจารย์เจตนาเห็นว่านี่แสดงให้เห็นว่าคุณอังคารคิดล่วงหน้าชาวต่างชาติด้วยในเรื่องเหล่านี้ แม้ว่าประเด็นนี้อาจจะมิใช่สิ่งที่พิเศษมากเท่าใด แต่เมื่อนำมาไว้ในกวีนิพนธ์และทำให้ผู้อ่านเกิดความรู้สึกประทับใจอย่างที่ ม.ล. บุญเหลือ เทพยสุวรรณ หรือที่ ศ. เคลาส์ เวงค์ได้กล่าวไว้ นับว่าเป็นเรื่องที่เราควรให้ความสนใจเป็นพิเศษ

อาจารย์เจตนาเห็นว่าประเด็นที่สำคัญมากสำหรับลักษณะร่วมสมัยคือ ศิลปะปัจจุบันเป็นศิลปะที่เห็นความสำคัญของตัวเอง บางครั้งก็ต้องบอกความออกไปว่า "ฉันสำคัญนะ หากไม่สนใจฉัน แสดงว่าไม่รู้ว่าอะไรดีอะไรมีคุณค่า" กวีก็กล่าวถึงเรื่องของการแต่งบทกวีที่เรียกว่า "กวีศาสตร์สำนึก" จิตรกรก็กล่าวถึงเรื่องของ

จิตรกรรม นักเขียนนวนิยายแทนที่จะเขียนนวนิยายเล่าเรื่องของผู้อื่น ก็กลับเขียนงานที่เกี่ยวกับการเขียนนวนิยายที่เรียกว่า เมตาฟิกชั่น (metafiction) อาจารย์เจตนาชี้ให้เห็นว่า ปัจจุบันศิลปินไม่ได้ปฏิเสธตนเองแล้ว ศิลปินไม่ได้ซ่อนอยู่หลังงานอีกต่อไปแล้ว แต่ยืนออกมาให้เห็นพร้อมๆกับงานเหมือนจะบอกว่า "ฉันกำลังทำกิจที่เป็นประโยชน์ต่อสังคมและเป็นประโยชน์ต่อมนุษยชาติ" ในประเด็นนี้อาจารย์เจตนาเห็นว่า อาจจะมีแรงกระตุ้นมาจากตะวันตก และในปัจจุบันราก็ไม่อาจกล่าได้ว่าเราไม่รับรู้ตะวันตกอีกต่อไป

ส่วนในประเด็น "ศิลปะกับศาสนา" นั้น อาจารย์เจตนาเห็นว่าลักษณะเช่นนี้เข้ามาอยู่ในงานของคุณอังคารตลอดเวลา ซึ่งที่ผ่านมาก็อาจจะกล่าวได้ว่าศิลปะเท่ากับศาสนา และยังได้ก้าวไปอีกขั้นคือ ศิลปะแทนศาสนา ดังบทกวีของคุณอังคารกล่าว "จะไม่ไปแม้แต่พระนิรพาน..." นั้น ในประเด็นนี้ อาจารย์เจตนาเห็นว่าอาจจะโยงกลับไปสู่ภาษิตที่ศิลปินแถวหน้าพระลานยึดถือกัน และเป็นสิ่งที่อาจารย์ศิลป์ พีระศรีพร่ำสอนมา นั่นคือ "Ars longa vita brevis" นอกจากนี้ อาจารย์เจตนายังได้ยกกวีรุ่นใหม่ที่คุณอังคารเขียนในปี 2541 คือ

ชีวิตสิ้นสุดสั้น ขวัญหาย คิดแฮ
ศิลปะอยู่คู่โลกสลาย เลิศแล้ว
เสมอมนุษย์หนึ่งสูญกาย สถิตอยู่ ใจเอย
ยืนคู่อมตศิลปะแก้ว เพริศแพร้ว รมณีย์ฯ

อาจารย์เจตนากล่าวว่าคำภาษาลาตินที่ว่า "Ars longa vita brevis" นี้ ไม่ได้แปลเช่นนี้เลย แต่ว่าเพราะศิลปินในตะวันตกแปลใหม่ ความคิดดั้งเดิมนี้มาจากกวีโรมันชื่อ Horace ที่เขาพูดนั้นไม่ได้เป็นการยกย่องศิลปะ แต่เขาพูดว่า "ศิลปวิทยาการทั้งหลายนั้นลึกล้ำและกว้างขวางนัก ชีวิตนี้สั้นเกินกว่าที่จะเรียนได้จบ" และเมื่อรับมาที่ศิลปากรก็ไม่ได้แปลเช่นนี้ แต่เปลี่ยนคำแปลไปดังที่ได้กล่าวไปแล้วข้างต้น และสืบทอดแนวคิดนั้นมาอย่างต่อเนื่องและยาวนาน

บทกวีอีกบทที่แสดงให้เห็นว่าคุณอังคารเปลี่ยนไป จนเกือบจะกลับไปหาความหมายดั้งเดิมของภาษิตลาตินนี้เหมือนกัน เพราะสามารถแปลความได้ว่าเป็นเรื่องของศิลปวิทยาการ คือ

เร่งจบเสร็จงานแก้วกาพย์โคลงกลอน ไว้ชะอ้อนโลกค่าโศลกแก้วมณีสมัย
เร่งคัดกาพย์กลอนอำลาอาลัย ไหวหวาดมัจจุราชพิฆาตฉกาจฉกรรจ์ฯ

แต่งแข่งลมหายใจกล้ากายสิทธิ์ สละชีวิตนฤมิตรวิเศษวิศาล
ฝากอมตะมโนมัยงานกาลนาน จนวิญญาณกวีดิ่งพ้นสุญญตาฯ

อาจารย์เจตนาเห็นว่าตอนที่กล่าวว่า "ไหวหวาดมัจจุราชพิฆาตฉกาจฉกรรจ์" จึงทำให้ต้อง "เร่งคัดกาพย์กลอนอำลาอาลัย" ซึ่งแสดงถึงความคิด "Ars longa vita brevis" ที่ว่าชีวิตนี้สั้นนัก ข้าพเจ้าสร้างงานได้เท่านี้ ข้าพเจ้าจะเร่งสร้างให้ดีสุด เพราะรู้ว่าวันข้างหน้าข้าพเจ้าก็จะไปแล้ว ส่วนที่คุณอังคารเคยกล่าวว่าไปแล้วจะ "เป็นฟอสซิลทรมานอยู่จ้องมอง" นั้นเป็นอีกมิติหนึ่ง ซึ่งอาจารย์เวงค์ก็ได้อธิบายไว้แล้วว่า ถึงจะเป็นการพูดอะไรที่เกินกาล แต่ก็มีเสน่ห์ ดังนั้นบทกวีนี้จึงเป็นการกลับไปหาภาษิตภาษาลาตินในความหมายดั้งเดิม ที่เป็นการแสดงความอ่อนน้อมถ่อมตน ด้วยเหตุนี้ หากจะกล่าวว่าคุณอังคารนำเสนองานในแนวอหังการกวีโดยตลอดนั้น ก็คงไม่ถูกต้องนัก อาจรย์เจตนายังชี้ให้เห็นต่อไปอีกว่าความคิดเช่นนี้คงจะมีแฝงอยู่ในงานของคุณอังคารอยู่ตลอดเวลา

ว่า "ชีวิตสั้นนัก ศิลปะยาวนัก เราจะทำอะไรได้มากเท่าใด เราจึงต้องสร้างงานอย่างดี และรีบสร้างงานก่อนที่จะไม่ได้ทำ" ในประเด็นนี้อาจจะสามารถนำไปเปรียบเทียบกับบทกวีหรือแนวคิดอื่นๆของกวีคนอื่นที่ไม่เฉพาะแต่หวีของไทยเท่านั้น หรืออาจรวมไปถึงนักเขียนและนักคิดด้วยก็ได้

อาจารย์เจตนากล่าวว่าในสมัยที่ผู้เรียนทางวรรณคดีถูกบังคับให้เรียนทฤษฎีวรรณคดีนั้น เราจะแน่ใจได้อย่างไรว่าคำแปลที่มีผู้แปลเกี่ยวกับทฤษฎีวรรณคดีไว้นั้นถูกต้อง เพราะอาจารย์พบว่าเมื่ออ่านต้นฉบับภาษาอังกฤษที่แปลมาจากภาษาฝรั่งเศสนั้นมีที่ผิดมาก และบางครั้งก็มีต่างไปจากต้นฉบับภาษาฝรั่งเศสเลยก็มี สำหรับคำคมคำหนึ่งของนิตเช่ (Nitzsche)ที่ว่า "พระเจ้าตายแล้ว" ที่ได้รับการอ้างกันมากนั้น อาจารย์เจตนาอธิบายว่า "พระเจ้าตายแล้ว" ในที่นี้หมายความว่า ในสังคมตะวันตกนั้น เป็นสังคมที่ฟอนแฟะ และเมื่อนำพระเจ้ามาอ้างก็เนื่องจากพระเจ้านับเป็นต้นตอแห่งความสำนึกในเรื่องความถูกต้อง ความผิดชอบชั่วดีทางศีลธรรม แต่ในความเป็นจริงนั้น คนตะวันตกล้วนแล้วแต่หลอกตัวเองทั้งสิ้น ดังนั้น นิตเช่เห็นว่าเมื่อนำศาสนามาเป็นเครื่องมือในการหลอกตัวเอง ก็อย่างมีศาสนาเสียเลยจะดีกว่า เขาจึงเสนอให้ฆ่าพระเจ้าเพื่อให้พระเจ้าตายไป อาจารย์เจตนาเห็นว่าในงานของคุณอังคารก็มีประเด็นเรื่อง "พระเจ้าตายแล้ว" เหมือนกัน แต่ว่า "พระเจ้าตายแล้ว" ของคุณอังคารต่างจากแนวคิดของตะวันตก และมีมิติบางอย่าง อาจารย์เจตนาได้ยกตัวอย่างบทกวีที่นำเสนอความคิดในประเด็นนี้ของคุณอังคาร คือ

ฉันอยากซื้อพระเจ้า มาขาย บ้างแฮ
แบแผ่ดินเรียงราย ป่าวร้อง
จนตลาดจ่ายซื้อวาย วิเวกว่าง ดังฤา
อโห ห่วย พระเจ้า ลดแล้ว ยังแถมฯ

ฟอลซิลหินร่วงรุ้ง โอปอล
คือซากพระเจ้านอน นิ่งม้วย

อาจารย์เจตนาเห็นว่าคุณอังคารได้เสนอให้เห็นว่ารูปเคารพทั้งหลาย หากเราไม่ได้เคารพจริง แต่นำมาทำเป็นการค้า สิ่งเหล่านี้นับเป็นอวิชชา ที่เป็นทั้งดิบ เขลา และจะไม่มีทางไปถึงโพธิญาณอย่างแน่นอน ดังนั้น "พระเจ้าตาย" ในความหมายของคุณอังคารจึงเป็นการเบิกทาง ดังที่นิตเช่บอกว่าเมื่อพระเจ้าตายแล้ว มนุษย์ก็ต้องพึ่งมนุษย์ด้วยกันเอง เราต้องมองหา superman หรือ overman (ภาษาเยอรมันใช้คำว่า Übermensch) ซึ่งเป็นมนุษย์ที่เหนือว่ามนุษย์ธรรมดาสามัญ จนในที่สุดฮิตเลอร์ก็นำความคิดนี้มาใช้ในการฆ่าล้างเผ่าพันธุ์ผู้คนในโลกตะวันตกไปกว่า 6 ล้านคน แต่งานของคุณอังคารเป็นการถางทางให้กลับมาหาความสำนึกในความสำคัญและความเป็นมนุษย์ของพวกเราเอง จึงนับเป็นการประกาศความเชื่อมั่นในมนุษยชาติ และแนวคิดที่ปรากฏอยู่ในงานของคุณอังคารหลายชิ้นและมีมาตั้งแต่ชินก่อนๆแล้ว เช่น ในบท

ถึงต่ำแต่หมายผลอันเลิศ
เพียงเปรื่องปราชญ์มิช้าช่วยขึ้นภูมิสรวง

อาจารย์เจตนาเห็นว่าความคิดในลักษณะเช่นนี้จะพบบ่อยครั้งในงานของคุณอังคาร ซึ่งจะเปลี่ยนไปในหลายรูปแบบ และยกตัวอย่างบทกวีที่คุณอังคารเขียนในปี 2541 ที่แสดงแนวคิดนี้ไอ้อย่างหนักแน่น คือ

มนุษย์แท้เหนือพระเจ้า มหึมา ฮะฮา
นฤมิตรสติปัญญา เลิศแล้ว
พุทธเจ้าสั่งสอนสาร พัดนึก แก้วมณี
มนุษย์เพ่งตนแจ่มแพร้ว เปล่งแก้วโพธิญาณฯ

ทั้งนี้ อาจารย์เจตนาได้ชี้ให้เห็นถึงทางออกที่คุณอังคารเสนอไว้ก็คือ การกลับไปหาตัวเองให้ได้ ความคิดนี้ไม่ได้เป็นความคิดของมนุษยนิมที่ปฏิเสธความศักดิ์สิทธิ์ทั้งหลายที่มีอยู่ในโลก แต่แสดงความคิดในเรื่อง "ตนเป็นที่พึ่งแห่งตน" โดยไม่ควรยึดติดกับสิ่งทั้งหลายที่เป็นสิ่งภายนอก แต่ควรกลับมาหาตนเองและพิจารณาตนเองให้ถ่องแท้ อาจารย์เจตนาชี้ว่านี่คือสารที่สำคัญมากสำหรับความคิดร่วมสมัย และมีรุ่นน้องของคุณอังคารเป็นจำนวนไม่น้อยที่เดินมาในแนวทางนี้เช่นกัน นอกจากนี้ อาจารย์เจตนายังเห็นว่าเป็นที่น่าเสียดายที่มีการแปลวรรณกรรมของไทยน้อยเกินไป และเสนอว่าควรจะมีการแปลกวีนิพนธ์เป็นภาษาต่างประเทศให้มากกว่านี้ ยิ่งไปกว่านั้น อาจารย์เจตนายังให้ความเห็นเกี่ยวกับบทกวีที่แสดงให้เห็นว่าคุณอังคารกลับมาหามนุษย์และยังได้ประกาศว่า

จะไม่ไปแม้แต่พระนิรพาน จะวนว่ายวัฏฏะสังสารหลากหลาย
แปรค่าแท้ดาราจักรมากมาย ไว้เป็นบทกวีแด่จักรวาลฯ

ให้ซาบซึ้งกาพย์กลอนโคลงฉันท์ ไปทั่วทั้งอินทรพรหมวิมานสถาน

วารนั้นฉันจะป่นปนดินดาน เป็นฟอสซิลทรมานอยู่จ้องมอง

อาจารย์เจตนาเห็นว่านี่เป็นการแสดงเจตนารมย์ของคุณอังคารว่ายังไม่คิดจะไปที่ใด เนื่องจากว่ามนุษยชาติน่ารัก

ต่อมาประมาณปี 2530 อาจารย์เจตนาเล่าว่าคุณอังคารได้ออกมาบอกว่าสิ่งที่กล่าวไปข้างต้นนั้นไม่ดีและขอขมาต่อพระพุทธ พระธรรม และพระสงฆ์ โดยชี้แจงว่าสิ่งที่พูดมานั้นก็เพื่อให้ความสำคัญของวรรณคดีและวรรณศิลป์ จึงเป็นข้อบกพร่องที่ขอถอน เนื่องจากขณะที่แต่งนั้นก็เพื่อจะลง*มติชน* ตั้งใจจะแต่งให้ยาวกว่านั้น โดยอยากทำเรื่องราวที่มีขนาดเมฆทูต มี unity ดีๆ แต่เขาไม่มีพื้นที่ที่จะลงให้ และก็แต่งเพื่อเลี้ยงชีพ อาจารย์เจตนาชี้แจงว่าที่ยกคำพูดของคุณอังคารเกี่ยวกับเรื่องนี้มาพูดถึงก็เพื่อชี้ให้เห็นว่าทั้งที่คุณอังคารกล่าวว่า "จะไม่ไปแม้แต่พระนิรพาน" นี้ เป็นโวหารกวี เป็นความเปรียบ ไม่จำเป็นที่จะต้องถอน เนื่องจากงานศิลปะเมื่อได้เผยแพร่ออกไปแล้ว ไม่ได้เป็นสมบัติของผู้เขียนอีกต่อไปแล้ว แต่กลายเป็นสมบัติของผู้อ่าน คุณอังคารได้ชี้แจงในประเด็นนี้ว่ามนุษย์เป็นธรรมดาที่ต้องลังเล แต่ว่าแท้ที่จริงแล้วก็คิดเหมือนกับนิตเช่ที่ว่า เราเองเป็นปลาตัวเล็กๆ ที่ไหนเราจะศึกษาไปจนทั่วท้องมหาสมุทรได้ แต่ประการังก้อนเดียวเราก็ดูแทบจะไม่รู้จบ แต่ความคิดเรื่อง "ชีวิตสั้น ศิลปะยืนยาว" นั้น คุณอังคารเห็นว่าตนเองก็ได้ถูกทอดแหมาเหมือนกัน

อาจารย์เจตนาสรุปว่าความร่วมสมัยของคุณอังคารนั้น เป็นลักษณะร่วมสมัยที่กว้างมาก มองได้หลายแง่มุม และตัวอย่างที่นำมาเสนอในครั้งนี้นั้นก็กล่าวถึงเพียงบางสิ่งเท่านั้น และยังมีสิ่งที่ยังไม่ได้กล่าวถึงอีกมาก แต่อย่างไรก็ดี อาจารย์เจตนาได้ย้ำในสิ่งที่กล่าวมาแล้วว่ากวีที่คุณอังคารเขียนและสื่อความมาถึงเราผู้ซึ่งอยู่ร่วมสมัยกับเขา ในตัวงานนั้นก็มีศักยภาพที่แฝงอยู่ที่จะพูดกับอนาคตซึ่งยังมาไม่ถึง หากมิตินี้ขาดไป งานนั้นก็จะไร้

คุณค่า งานที่ดีต้องร่วมสมัยกับเรา และต้องร่วมสมัยกับผู้อื่นที่จะตามมาภายหลังด้วย อาจารย์เจตนาจึงเห็นว่างานของคุณอังคารนั้นมีลักษณะเช่นนี้ และรู้สึกดีใจที่ได้เกิดมาเป็นคนร่วมสมัยกับคุณอังคาร

4. การอภิปรายในหัวข้อ "นวัตกรรมทางวรรณศิลป์ในงานของอังคาร กัลยาณพงศ์" โดย รศ. ดร. สุจิตรา จงสถิตย์วัฒนา

รศ.ดร. สุจิตร จงสถิตวัฒนา ยอมรับว่าโจทย์ที่ต้องมาอภิปรายในวันนี้ยากมาก เพราะต้องอภิปรายเกี่ยวกับนวัตกรรม หากแปลความหมาย นวัตกรรม หรือ innovation ตามพจนานุกรมนั้นพบว่ามาจากิริยา innovate ที่หมายถึง to make changes หรือ to introduce new ideas, method คือ สร้างความเปลี่ยนแปลง หรือเริ่มความคิดและวิธีการใหม่ๆ ดังนั้น “นวัตกรรมทางวรรณศิลป์” หมายถึง ความเปลี่ยนแปลงวิธีคิด หรือวรรณศิลป์ที่ปรากฏในงานของคุณอังคาร กัลยาณพงศ์นั้น นับเป็นประเด็นที่ได้รับความสนใจมานานแล้ว เพราะจากประสบการณ์ที่สอนกวีนิพนธ์ของคุณอังคารและคุมวิทยานิพนธ์มาเกือบ 30 ปีก็พบว่ามีประเด็นที่ชี้ให้เห็นว่าอะไรคือลักษณะใหม่ อะไรคือลักษณะเก่า และวิทยานิพนธ์เล่มล่าสุดของนิสิตปริญญาเอกที่คุมนั้นก็ศึกษาในประเด็นนี้เช่นกัน นั่นก็คือ “ประพันธศาสตร์ในงานของอังคาร กัลยาณพงศ์ กับ เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์” จึงนับว่าในแง่ของวิชาการเป็นประเด็นที่มีผู้สนใจมาก อาจารย์สุจิตรากล่าวว่าการอภิปรายในครั้งนี้คงจะไม่ชี้ชัดลงไปเป็นประเด็นอย่างชัดเจนว่าสิ่งเหล่านี้คือนวัตกรรมทางวรรณศิลป์ของคุณอังคาร แต่อยากจะอธิบายให้เห็นว่า หากแปลคำว่านวัตกรรมว่าใหม่ ซึ่งหมายถึงไม่เคยมีมาก่อนนั้น ก็ไม่อาจกล่าวได้ว่ามีนวัตกรรมทางวรรณศิลป์ในงานของคุณอังคาร กัลยาณพงศ์ ที่เป็นปราชญ์และกวีที่ยิ่งใหญ่ที่สุดแห่งกรุงรัตนโกสินทร์

อาจารย์สุจิตราเห็นว่าหากจะนำเสนอก็คือ “อะไรกันแน่คือนวัตกรรมในงานของคุณอังคาร กัลยาณพงศ์” ก็เห็นว่าไม่จำเป็นต้องกล่าวถึงเพราะมีผู้ศึกษาในประเด็นนี้หลายคนแล้ว แต่สิ่งที่ต้องการนำเสนอในครั้งนี้คือ “มโนทัศน์ทางวรรณศิลป์ของอังคาร กัลยาณพงศ์” ที่มีประเด็นย่อยในหลายประเด็นคือ 1) สถานภาพของกวีอันเป็นคู่ขนานกับความเป็นโพธิสัตว์ 2) พันธกิจสูงสุดของวรรณศิลป์ ที่คุณอังคารทำให้กลายเป็นพันธกิจสูงสุดของมนุษย์ โดยดำเนินตามกรอบความคิดแห่งพุทธศาสนา 3) คุณูปการอันยิ่งใหญ่ของคุณอังคาร กัลยาณพงศ์ ที่กระทำต่อโลกและสังคมไทย นั่นคือ ทำให้เราตระหนักถึงอีกครั้งหนึ่งว่าการอ่านและการสร้างกวีนิพนธ์เป็นกระบวนการบำเพ็ญภาวนาของการพัฒนาจิตของผู้สร้างงานและผู้เสพงานไปพร้อมๆกัน

อาจารย์สุจิตราเห็นว่าการที่จะพิจารณาคุณอังคารว่ามีสถานะตั้งแต่เริ่มต้นของการที่จะสร้างกวีนิพนธ์ในฐานะกวีชั้นครู คำว่ากวีชั้นครูนั้นนับเป็นคำที่อาจารย์วรรณคดีไทยคุ้นเคยกันมาก คือ งานที่ถือว่าเป็นต้นแบบ ที่กล่าวว่าคุณอังคารสร้างงานในฐานะกวีชั้นครู ก็จะพบว่าคุณอังคารสร้างงานตามแบบของครู อันหมายถึงการสร้างงานตามแบบจารีต แต่ในที่นี้ไม่ได้หมายความว่าคุณอังคารดำเนินตามฉันทลักษณ์อย่างเคร่งครัด การสร้างงานตามแบบจารีตในที่นี้หมายถึงของนามธรรมที่ลึกซึ้งไปกว่านั้น คือกวีไทยโบราณใช้งานหรือตัวบทของกวีไทยรุ่นก่อนๆเป็นครู นั่นคือต้นแบบที่เรียนรู้และเข้าใจ อาจารย์สุจิตราอธิบายว่าคำว่าเข้าใจในที่นี้ หมายถึงการเข้าไปสัมผัสกับใจของตัวเองอย่างละเอียดและลึกซึ้ง เมื่อสัมผัสงานของครู นั่นคือตัวบทโบราณอย่างลึกซึ้งแล้ว จึงถ่ายทอดความประทับใจนั้นออกมาในรูปแบบอันแยบคายแตกต่างกันไป ด้วยเหตุนี้ การเลียบแบบครูจึงเป็นการบูชาครูอย่างวิเศษ งดงาม หมดจด และเป็นที่ยอมรับและปฏิบัติ การเลียบแบบครู การบูชาครูเป็นการเน้นย้ำให้เห็นว่าการสร้างวรรณคดี การสร้างวรรณศิลป์มิได้เป็นการขยายอัตลักษณ์ของตัวกวีเองว่าได้รังสรรค์สิ่งแปลกใหม่อันไม่เคยปรากฏมาก่อนเลยในโลกของวรรณศิลป์ ในแง่นี้ อาจารย์สุจิตราเห็นว่าเป็นการสร้างวรรณศิลป์สำหรับคุณอังคารแล้ว วรรณศิลป์มีความหมายลึกซึ้งมากไปกว่าศิลปะแห่งการประพันธ์ เพราะคุณอังคารใช้ศัพท์แปลความวรรณศิลป์ ในความหมายของกุศลศิลป์ ที่ใช้อยู่บ่อยครั้ง คำว่า “กุศลกุศล” (กุ-สะ-ละกุ-สน) นี้ นับเป็นเรื่อง

ของการขัดเกลากิเลสหรือขัดเกลาจิต ดังนั้น กวีนิพนธ์หรือวรรณศิลป์ของคุณอังคารจึงมีหน้าที่ขัดเกลาจิตด้วย

อาจารย์สุจิตรากล่าวว่าหากได้อ่านบทกวีที่นำมาแจกในครั้งนี้จะพบว่า ในแง่หนึ่งความสมบูรณ์ทางวรรณศิลป์ หรือความเป็นเลิศทางวรรณศิลป์เป็นสิ่งที่มีอยู่แล้วในจักรวาลทั้งหมด มนุษย์ไม่ใช่ผู้สร้าง แต่เป็นผู้ประจักษ์รับรู้ เป็นผู้เปิดเผย แนะนำ และชี้ให้ผู้อื่นให้เห็น ดังนั้น อุดมคติอันสูงสุดของศิลปะคือการยกระดับจิตจนสามารถเกิดปัญญา ปัญญาในที่นี้หากคิดในกรอบของพุทธศาสนาก็จะเป็นการนำไปสู่โพธิญาณ จึงไม่ใช่เป็นการสร้างสิ่งใหม่ในฐานะที่ต้องการยืนยันอัตตาของตัวผู้สร้างแต่อย่างใด ในลักษณะเช่นนี้ อาจารย์สุจิตราเห็นว่าคุณอังคารก็บูชาครู และมีกรอบความคิดที่ที่ค่อนข้างมาก เช่นในกรณีงายุคแรกๆของคุณอังคารที่ชี้ให้เห็นว่าการบูชาครูนั้นจะกระทำอย่างไร เช่น ใน *ลำนำภูกระดึง* ฉบับพิมพ์ครั้งแรก อาจารย์สุจิตราอธิบายว่าฉบับนั้นมีความหนาเพียงครึ่งหนึ่งของฉบับปรับปรุงใหม่ นี่ก็แสดงให้เห็นว่ากวีมีการตรวจทาน ปรับปรุง และแก้ไขงานของตนอย่างสม่ำเสมอ และใน *ลำนำภูกระดึง* ฉบับปรับปรุงใหม่นั้นได้มีการเพิ่มขนบของนิราศเข้าไปอย่างละเอียดและครอบคลุมมากขึ้น จนกลายเป็นนิราศที่มีลักษณะของกวีชั้นครูมากขึ้น ในแง่นี้ อาจารย์สุจิตราถือว่าเป็นกระบวนการขัดเกลา ปรับปรุง เสริมแต่ง และนำขนบนิราศมาใช้อย่างชัดเจน การนำขนบมาใช้นี้มีความสำคัญมาก เนื่องจากเป็นจารีตการแต่งวรรณคดีไทย เป็นขนบที่เป็นตัวแทนทางภูมิปัญญา และองค์ความรู้ของกวีรุ่นก่อนๆ ดังนั้น อาจารยสุจิตราเห็นว่าจึงมีการกล่าวอยู่เสมอว่าขนบเป็นสิ่งสำคัญมากในการแต่งวรรณคดี เพราะขนบเป็นตัวเริ่มต้น เป็นตัวตั้งที่กวีจะเลือก และขนบก็เป็นสิ่งที่จะกำหนดการสร้างสรรค์ของกวีต่อไปอีกด้วย

นอกจากนี้ อาจารย์สุจิตรายังแสดงให้เห็นตัวอย่างที่แสดงให้เห็นอย่างชัดเจนถึงขนบการบูชาครูที่คุณอังคารแสดงให้เห็นในงานเขียนยุคแรกๆ และงานของคุณอังคารยังมีลักษณะที่ลึกไปกว่าแค่การบูชาครู โดยยกตัวอย่างบทกวีบทหนึ่งใน *ลำนำภูกระดึง* ที่ว่า

โลกกว้างอย่างหอสมุดมหึมา อักขระฟ้าคุณค่ามหาศาล
จารึกไว้ฟากฟ้าตราบบาดาล ปานอาหารทิพย์แด่แดนดิน
ศิลปกรรมเลิศล้ำเสมือนเพื่อนแก้ว แม่นแล้วเพื่อสรรพสัตว์ทั่วสิ้น
ดุจดื่มน้ำนมธรณีรินริน ไว้ถวิลขลังพลังปัญญาญาณฯ
อ้อมหฤทัยในหมู่มนุษย์ชาติ วาดโศลกกาพย์ให้ซาบซึ้งหวาน
ตีพิมพ์โปรยทั่วฟ้าจักรวาล อุโฆษขานคุณค่าแคว้นแดนดินฯ
จารึกอักขระวัฏฏจักร สลักแก้วแก่นกาลหว่านทิพย์ถวิล
ให้ธนาคารลายสือใส่เพชรนิล จินดาคำปัญญาบารมี

อาจารย์สุจิตราเห็นว่า กวีนิพนธ์ วรรณศิลป์ หรือ "ทิพย์" ของคุณอังคารทั้งหมดนี้เป็นสิ่งที่ปรากฏอยู่แล้ว มีอยู่แล้วในจักรวาลแห่งนี้ และที่คุณอังคารได้สร้างขึ้นมาใหม่นี้ ก็นับว่าเป็นสิ่งที่มีอยู่แล้วในจักรวาล และอาจารย์สุจิตรายังยกตัวอย่างอื่นที่เสนอลักษณะเช่นนี้ด้วย คือบทกวีที่อยู่ใน *ปณิธานกวี* ที่ว่า

นิพนธ์กวีไว้เพื่อ กู้วิญญาณ
กลางคลื่นกระแสกาล เชี่ยวกล้า
ชีวิตนี่มินาน เปลืองเปล่า
ใจเปล่งเปลวทิพย์ท้า ตราบฟ้าดินสลายฯ

อาจารย์สุจิตรายอมรับว่าเคยตีความกวีนิพนธ์บทนี้ว่า กวีนิพนธ์มีไว้เพื่อช่วยรักษาโรคภัยที่เป็นการป่วยทางจิตวิญญาณของมนุษยชาติเพื่อให้กลับมาดี แต่เมื่ออ่านอีกครั้งหนึ่งพบว่า คำว่า “กู้” ในที่นี้มิได้แปลว่า ให้กลับคืนดังเดิมเท่านั้น เพราะหากคิดตามกรอบของพุทธศาสนา ก็นับว่าคุณอังคารนับเป็นมหายานอย่างแท้จริง ที่กล้าที่จะออกมาประกาศว่า จะไม่ไปแม้แต่นิพพาน แต่จะอยู่ช่วยมนุษย์ตลอดไป นับเป็นปณิธานเดียวกับพระอวโลกิเตศวรโพธิสัตว์เลย จึงทำให้เห็นว่าแท้ที่จริงแล้วคำว่า “กู้วิญญาณ” ในที่นี่ หมายถึงการกู้ให้พ้นจากสังสารวัฏ เพื่อที่จะไม่ตกอยู่ใต้อำนาจของสังสารวัฏและกาลเวลา ไม่ต้องเวียนเกิดเวียนตาย แล้วจึงจะเป็นอมตะอยู่ได้ ดังนั้น อาจารย์สุจิตราจึงเห็นว่าในแง่นี้คุณอังคารได้บอกถึงพันธกิจของตนเองอย่างชัดเจน นับเป็นคุณูประการอันยิ่งใหญ่ที่คุณอังคารทำให้พันธกิจของกวีนิพนธ์ชัดเจนมากยิ่งขึ้น นั่นคือ พันธกิจแห่งการยกระดับจิตและทำให้สังคมดำเนินไปสู่อุดมคติของสังคมนั้นๆ อาจารย์สุจิตรากล่าวว่าสิ่งนี่ไม่ใช่ของใหม่ เป็นของที่มีมาอยู่ช้านานแล้วในสังคมไทย แต่เรามองข้ามหรือไม่เห็นนั้นนับเป็นอีกประเด็นหนึ่ง

อาจารย์สุจิตรชี้ให้เห็นว่าเมื่อศึกษางานของคุณอังคารทั้งหมด จะพบว่ามีทั้งการตักเตือนอย่างอ่อนบ้างรุนแรงบ้าง หรือมีผรุสวาทบ้าง ซึ่งก็แสดงให้เห็นถึงพันธกิจอย่างชัดเจน มีจุดยืนที่ชัดเจน และมีหน้าที่ที่ชัดเจน เหมือนกับงานกวีโบราณ ที่มีจุดมุ่งหมายที่ชัดเจน ในการรังสรรค์ศิลปะทั้งหลายของเรา นั่นอาจจะกล่าวว่าเป็นอิทธิพลของพุทธศาสนา ด้วยเหตุนี้ งานของคุณอังคารจึงมีเป้าหมายที่ชัดเจนพอๆกับชาดก กลอนบทละครหรือเสภาเหล่านั้น อาจารย์สุจตริยาได้ย้ำว่ากวีนิพนธ์ในที่นี้มิได้แต่งขึ้นเพื่อฆ่าเวลา หรือแต่งขึ้นเพราะว่ามีจินตนาการมากเกินไปและต้องการจะแสดงออก และไม่ใช่เป็นเรื่องของการแสดงอัตตาของกวีด้วย ซึ่งอัตตาในที่นี้คือการคิดว่าตนเองยิ่งใหญ่ แม้ว่าในกวีของคุณอังคารจะมีการแสดงความรู้สึกให้เราเชื่อว่าทุกข์หรือสุข ที่อาจจะเป็นความรู้สึกที่เป็นปัจเจกอยู่บ้างก็ตาม แต่ว่าหน้าที่สูงสุดประการหนึ่งต่อสังคม ทั้งสังคมที่ใกล้ตัวและสังคมของมนุษยชาติทั้งหมด คือ การถ่ายทอดศรัทธาและความเชื่อสูงสุดของสังคมนั้นๆ ในรูปแบบลีลาที่เข้มข้นแตกต่างกันไป อาจารย์สุจิตราเห็นว่าไม่ว่ากวีในยุคใด ตั้งแต่สุโขทัย ผ่านมาจนถึงบัดนี้ ก็ได้ทำหน้าที่นี้มาแล้ว ซึ่งอาจจะทำหน้าที่ที่มีลีลาต่างจากคุณอังคารก็เป็นได้ แต่การที่คุณอังคารได้ทำหน้าที่นี้อย่างเข้มข้นก็ช่วยทำให้เห็นสถานภาพของกวีนั้น แทบจะคู่ขนานไปกับสถานภาพของพระโพธิสัตว์ เพราะมีหน้าที่ที่จะสร้างปัญญาให้แก่มนุษย์เพื่อจะได้เห็นความจริง สิ่งนี้นับเป็นหน้าที่ประการหนึ่งที่จะนำมาใช้ในการอธิบายงานของคุณอังคาร อาจารย์สุจิตรากล่าวว่ามีนักวิจารณ์หลายคนที่ชี้ให้เห็นว่าคุณอังคารสร้างงานอย่างสม่ำเสมอและทำงานเป็นจำนวนมากโดยยังไม่หยุด คุณอังคารยังพูดย้ำและพูดซ้ำในประเด็นนี้อย่างไม่หยุด และคำตอบสำหรับประเด็นนี้อาจเทียบได้กับพระพุทธเจ้าที่ยังเทศน์เรื่องเดียว ตั้งแต่ตรัสรู้มา คือ จะไปสู่การพ้นทุกข์ได้อย่างไร ดังนั้น อาจารย์สุจิตราจึงเห็นว่างานของคุณอังคารนั้นนับเป็นงานที่สมบูรณ์แบบและเป็นงานชั้นครูมาตั้งแต่แรกแล้ว และนับเป็นงานกวีชั้นครูที่มีความลึกซึ้ง เพราะแม้ประทั่งบัดนี้เมื่อย้อนกลับไปอ่านงานก็ยังพบแง่มุมที่ลึกซึ้งเหล่านั้นอยู่

ยิ่งไปกว่านั้น อาจารย์สุจิตรายังยกตัวอย่างบทกวีของคุณอังคารอีกบท คือ "เวลาคือชีวา"

๑ ◉ ฟ้าประทานเวลามาให้ ประดุจได้ไอศวรรย์ชั้นฟ้า
ทุกทุกนาทีคือชีวา พร่าเวลาคือฆ่าตัวตายฯ
๒ ◉ ชาตินี้มีอุดมคติไหม ใจเลวเหลวแล้งจุดหมาย
ซ้ำสัตว์สามัญอันมากมาย มักง่ายซ้ำซากกากโลกีย์
๓ ◉ วันหนึ่งรู้ซึ้งถึงอะไร เจียระไนปัญญาใหม่กว่านี้
กุสุมรสทิพย์ทั้งปฐพี บ่มีเป็นอาหารวิญญาณฯ
๔ ◉ กาลจักรจักเร่งมาช้าช้า ฉุดคร่าชีวาไปประหาร
หรือกินนอนสืบพันธุ์ให้สราญ ก่อนอวสานสุดชาติขาดใจตายฯ
๕ ◉ โลภหลงมักมากบ้าเงินทอง มิ่งขวัญหมองหม่นจนแหลกสลาย

วาวชีวิตวิปริตวางวาย ขาดไร้เกียรติยศหมดแววใจ
๖ ◉ ฟื้นตื่นเถอะเสาะแสวงคุณค่า รอยมรคาพระโพธิสัตว์ใหญ่
ค่าชีวีพลีถวายโลกไป โอยทานให้ปีติสุขวิเศษอนันต์ฯ
๗ ◉ ปฏิวัติทัศนะปรัชญาใหม่ เพื่อโลกใสวิสุทธิ์ดุจสวรรค์
เมตตากรุณาอย่าฆ่ากัน หลั่งเลือดฟื้นปลุกบุหงาสุมาลัย
๘ ◉ กู้ใจสูงไปเสมอเลอดาว ราวแววเกียรติยศยิ่งใหญ่
ให้อมตะเหนือวัฏฏจักรไกล ขลังพลังใหม่กล้าหาญวิจารณญาณฯ
๙ ◉ เห็นแจ้งสิ้นค่าดินน้ำฟ้า นานช้าชั่ววันกัลปวสาน
เพื่อเกษมสุขสันต์นิรันดร์กาล จักรวาลได้สงบลบทุกข์ภัย

ด้วยเหตุนี้ อาจารย์สุจิตราจึงชี้ให้เห็นว่าหน้าที่ของกวีที่ยิ่งใหญ่นั้นคือ การสร้างศรัทธาและอุดมคติที่ยิ่งใหญ่ไปสู่โลกที่ดีกว่า และโลกที่ดีกว่าจะเกิดจากมนุษย์ที่ปฏิวัติทัศนะปรัชญาใหม่ที่สามารถมองเห็น “ทิพย์” กับความงามและวรรณศิลป์ทั้งหลาย ซึ่งวรรณศิลป์ที่นับเป็นศิลป์อันยิ่งใหญ่ที่มีพลังนี้ก็เห็นสิ่งที่ทำให้มนุษย์ไปสู่โลกในอุดมคติได้ และจากเหตุผลที่กล่าวมาข้างต้นนั้น อาจารย์สุจิตรากล่าวว่าสิ่งนี้จึงแสดงให้เห็นว่างานของคุณอังคารจะร่วมสมัยตลอดไป เพราะว่าเป็นงานที่จะสร้างแรงบันดาลใจให้กับคนทุกยุคได้ และเป็นงานที่สำคัญมาก เพราะเมื่ออ่านในวัยเยาว์ก็จะซาบซึ้งกับไฟที่แรงกล้าเหล่านั้น นับเป็นการสะท้อนอารมณ์และปลุกเร้าพลังที่จะทำอะไรเพื่อจะปฏิวัติทัศนะปรัชญาใหม่ในวันนี้ อ่านในวัยที่ผ่านประสบการณ์ชีวิตมามากขึ้นก็จะเกิดปีติและความสงบบางอย่าง และเข้าใจว่าจริงๆแล้วเราอ่านวรรณคดีไปเพื่ออะไร

อาจารย์สุจิตรายอมรับว่าโดยส่วนตัวขอคารวะคุณอังคารที่ช่วยให้อาจารย์เดินไปสู่มรรคาแห่งโพธิสัตว์ โดยการเดินตามมรรคาแห่งวรรณศิลป์ที่คุณอังคารได้เป็นผู้ชี้นำมาอย่างเข้มข้นตลอดมา อาจารย์สุจิตรากล่าวว่าแม้ว่าจะมิได้ชี้ชัดลงไปว่างานของคุณอังคารเป็นนวัตกรมหรือไม่ แต่ก็ยืนยันว่างานของคุณอังคารมีคุณูปการที่ยิ่งใหญ่ที่สุด นับเป็นของขวัญที่ยิ่งใหญ่ที่สุดที่มนุษย์ผู้หนึ่งสามารถมอบให้แก่มนุษยชาติได้ เนื่องจากคุณอังคารยืนยันให้เราทราบว่าหน้าที่ของมนุษย์ก็คงเหมาะกับที่พระพุทธเจ้ากล่าวว่ามีหน้าที่ในการทำให้พบ “พุทธะ” ในใจของเราแล้ว เพื่อนำไปสู่จุดสูงสุดของการอยู่เหนือโลกและดีกว่ามนุษย์ จึงนับได้ว่าคุณอังคารได้ทำหน้าที่นี้อย่างเข้มข้น ยืนนาน ยั่งยืน และอย่างมีศรัทธา เพื่อสร้างงานสู่โลกอันเป็นยุควิเศษนั้นได้

5. การอภิปรายในหัวข้อ "ปรากฏการณ์อังคาร กัลยาณพงศ์ กับงานวิจารณ์" โดย รศ. ดร. ดวงมน จิตร์จำนงค์

รศ.ดร. ดวงมน จิตร์จำนงค์ขอแก้ไขข้อมูลที่ผิดพลาดในเอกสารประกอบการสัมมนาฯ หลังจากนั้นได้แสดงความเห็นเกี่ยวกับปรากฏการณ์ของคุณอังคารว่าเป็นปรากฏการณ์ของการแหกคอก หรือปรากฏการณ์ของการทำลายจารีต และความจริงในปรากฏการณ์นี้ก็เป็นดังเช่นที่อาจารย์สุจิตราได้อภิปรายไปแล้วข้างต้นว่าเป็นการใช้ขนบอย่างแยบยลของคุณอังคาร ซึ่งนับเป็นขนบร้อยกรองของไทยที่ลึกไปมากๆ คือมุขปาฐะ ดังเช่นที่อาจารย์บุญเหลือ เทพยสุวรรณที่ได้เสนอไว้ในหนังสือ *วิเคราะห์รสวรรณคดีไทย* ว่า “ท่านมิได้เกาะติดในตัวหนังสือ หรืออักขรวิธี หรือหลักวิชาที่กระทรวงศึกษาธิการจัดทำ ท่านยึดตามเสียงที่มากระทบอารมณ์และภาพ ตลอดจนการใช้ถ้อยคำของกวีที่แสดงว่าไม่ได้จนต่อถ้อยคำ คือไม่ปล่อยให้คำพาเราไป แต่เป็นผู้กำหนดว่าจะนำเสนอคำเพื่อการสื่อสารอะไร”

อาจารย์ดวงมนยังเห็นว่าเมื่อเกิดการโต้เถียงก็ช่วยให้เกิดบรรยาการศการวิจารณ์ที่ดี เพราะเมื่อมีการโต้เถียงก็จะมี 2 ฝ่ายเป็นอย่างน้อย และในช่วงเวลานั้นก็มีการโต้เถียงกันอย่างมากในหนังสือ *สังคมศาสตร์ปริทัศน์* ที่มีคุณสุลักษณ์ ศิวะรักษ์เป็นบรรณาธิการก็แสดงให้เห็นว่าฉันทลักษณ์ได้มีการพัฒนา

เป็น dynamism ไม่ได้หยุดอยู่กับที่ตายตัว อาจารย์ดวงมนเล่าว่าผู้ที่ออกมาโจมตีคุณอังคารในช่วงนั้นคือรุ่นพี่ของอาจารย์ที่คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ในประเด็นนี้ทำให้อาจารย์ดวงมนนึกถึงคำพูดของอาจารย์บุญเหลือที่ว่า "ผู้ที่เป็นนักกลอน นักอักษรศาสตร์ อาจจะต่างจากคนที่ศึกษากวีมาในวิถีชีวิตที่ศึกษามาด้วยตนเอง มีสิ่งที่เกิดขึ้นระหว่างวรรณคดีศึกษาของชาวบ้านที่ศึกษามาในวิถีชีวิตที่มีรากทางมุขปาฐะ และก็ดื่มกิน หรือศึกษางานกวีเก่าๆ จนกลั่นกรองออกมาเป็นเลือดเนื้อของตนเอง กับกวีซึ่งอาจจะมีประสบการณ์ในชีวิตและเรียนในระบบ และเมื่อมีระเบียบกฎเกณฑ์นั้น ผู้ที่ศึกษาต่อมาก็ยึดกฎเกณฑ์นั้นมาอย่างตายตัว" ดังนั้น หากจะกล่าวว่ารากของมุขปาฐะได้กลั่นกรองมาเป็นคุณอังคารนั่น เราก็จำเป็นต้องศึกษาว่ามุขปาฐะคือการดันที่มีการยืดหยุ่น และมีไว้เพื่อฟัง มิได้มีไว้เพื่ออ่านเท่านั้น เพราะฉะนั้น อาจารย์ดวงมนจึงเห็นว่าในวรรณศิลป์จึงมิได้เป็นเรื่องของการอวดฝีมือ แต่เป็นเรื่องของพลังทางปัญญา ดังนั้น เราจึงไม่อาจวิจารณ์งานเหล่านี้เพียงแต่พิจารณาเฉพาะกฎเกณฑ์ โดยไม่ได้พิจารณาถึงผลในการสื่อสารของบทกวีนั้นๆได้

อาจารย์ดวงมนกล่าวถึงบทวิจารณ์ของอาจารย์ชูศักดิ์ ภัทรกุลวณิชย์ ที่วิจารณ์งานของคุณอังคารในหนังสือ *อ่าน (ไม่) เอาเรื่อง* ในบทวิจารณ์ชื่อ "เลาะเลียบเส้นทางทฤษฎีวรรณกรรม" ในหัวข้อ "ทฤษฎีวรรณกรรมแนว Deconstruction" ที่วิจารณ์บทกวีของคุณอังคารที่อาจารย์สุจิตราวิจารณ์ไปแล้วใน *ปาจารยสาร* คือบท

ฉันเอาฟ้าห่มให้ หายหนาว
ดึกดื่นกินแสงดาว ต่างข้าว
น้ำค้างพร่างกลางหาว หาดื่ม
ไหลหลั่งกวีไว้เช้า ชั่วฟ้าดินสมัยฯ

อาจารย์ดวงมนกล่าวว่าอาจารย์ชูศักดิ์แสดงความคิดรื้อสร้างว่า

> โครงการสร้างความสัมพันธ์ของหน่วยความหมายที่กวีชิ้นนี้สถาปนาขึ้นในที่สุดแล้วก็มีส่วนสำคัญในการล้มล้างคุณค่าของกวีนิพนธ์และกวีที่บทกวีชิ้นนี้พยายามจะสื่อ เพราะวาทกรรมที่บทกวีชิ้นนี้ใช้เป็นผู้นำเสนอกระบวนการสร้างกวีนิพนธ์คือ 'กวีแปรรูปธรรมชาติเพื่อผลิตงานประพันธ์' ซึ่งไม่ต่างจากระบบวาทกรรมของระบบทุนนิยมอุตสาหกรรมที่พูดถึงการผลิตสินค้าว่าคือ 'นายทุนแปรรูปวัตถุดิบเพื่อผลิตสินค้า'
>
> เมื่อหันมาพิจารณาที่คำกริยา 'ไหลหลั่ง' ซึ่งทำหน้าที่เสมือนแกนกลางทางความหมายของโคลงและเป็นอุปลักษณ์เชิงอุทกที่งดงาม เราจะพบว่าโดยปกติแล้วคำกิริยานี้จะปรากฏในบทที่มิใช่กิจกรรมของการประพันธ์กล่าวคือ เราไม่คาดหวังว่ากรรมของกริยาจะเป็นบทกวี แต่คำว่า "ไหลหลั่ง" จะเข้ากันได้ดีกับบริบทที่สื่อถึงกิจกรรมทางเพศ โดยเฉพาะการสืบพันธุ์

อาจารย์ดวงมนเห็นว่าในกวีนิพนธ์บทนี้มิได้มีบทกวีแค่เพียงบทเดียวที่อาจารย์ชูศักดิ์กล่าวถึงเท่านั้น แต่ประกอบด้วยบทกวี 5 บท และในบทสุดท้ายที่ว่า

ข้ายอมสละทอดทิ้ง ชีวิต
หวังสิ่งสินนฤมิตร ใหม่แพร้ว

วิชากวีจุ่งศักดิ์สิทธิ์ สูงสุด
ขลังดั่งบุหงาป่าแก้ว ร่วงฟ้ามาหอม

อาจารย์ดวงมนเห็นว่าการอ่านบทกวีเพียงบทเดียวจากบทกวีทั้งหมดแล้วบอกว่ากวีนี้หลั่งน้ำกามออกมา และบทกวีบทนี้และกวีก็ได้สถาปนาตนเองเป็นพ่อของบทกวีนั้นอาจจะทำให้ตีความผิดไปได้ ในกรณีนี้อาจารย์กอบกาญจน์ ภิญโญมารค ได้เขียนตอบโต้บทวิจารณ์บทนี้ของอาจารย์ชูศักดิ์แล้ว ในบทความชื่อ "ทฤษฎีวรรณกรรมแนวรื้อสร้าง : 'รื้อ' เพื่อสร้างหรือทำลาย?" ตีพิมพ์ใน *รูสมิแล* อาจารย์ดวงมนชี้แจงว่าในที่นี้มิได้หมายความว่าไม่สามารถคิดต่างจากวีได้ ก็เหมือนอย่างเช่นที่อาจารย์เจตนาได้เคยให้ความเห็นในเรื่องนี้ไว้ใน *ทฤษฎีเบื้องต้นแห่งการวิจารณ์* ว่าผู้อ่านมีเสรีภาพอย่างเต็มที่ที่จะตีความและร้อยคนก็สามารตีความได้ร้อยอย่างไม่มีใครคิดเหมือนกันทั้งหมดครบถ้วน ตรงกันทุกประการ และก็ไม่ผิดด้วยที่เราจะไม่คิดเหมือนกวี แต่อาจารย์เจตนาก็ได้เตือนไว้ด้วยว่าเสรีภาพของการตีวคามเป็นสิ่งที่ล่อแหลม ต้องกำกับด้วยความระมัดระวังและสติปัญญา อาจารย์ดวงมนเห็นว่าบทวิจารณ์ของอาจารย์ชูศักดิ์นับได้ว่าเป็นบทวิจารณ์ที่กล้าท้าทายและเปิดทางให้เราวิจารณ์ เนื่องจากอาจารย์ชูศักดิ์เห็นว่าบทกวีนี้แสดงความค่านิยม อุดมการณ์ที่แฝงอยู่ในตัวบทวรรณกรรม โดยผู้แต่งจะรู้ตัวหรือไม่ก็ตาม อย่างไรก็ดี การเสนอความคิดดังกล่าวต้องอิงอยู่กับความรู้พื้นฐานที่หลักแน่น ผู้วิจารณ์ต้องมีความสามารถในการวิเคราะห์โครงสร้างได้อย่างเชี่ยวชาญ แล้วจึงกระทำกิจกรรมหรือแสดงการรื้อสร้างได้อย่างมีประสิทธิภาพ อาจารย์ดวงมนเห็นว่าหากนำเกณฑ์นี้มาพิจารณาบทวิจาร์ชิ้นนี้ของอาจารย์ชูศักดิ์ก็จะพบว่าบทวิจารณ์นี้สร้างขึ้นบทพื้นฐานความรู้ที่ยังไม่หนักแน่นพอ

นอกจากนี้ อาจารย์ดวงมนยังกล่าวถึงความคิดของอาจารย์นิตยา มาศะวิสุทธิ์เกี่ยวกับงานของคุณอังคารว่า “สามารถใช้ความสามารถของวรรณศิลป์ถ่ายทอดโลกทัศน์ เป็นสิ่งที่เราต้องหลับตาเพื่อพิจารณาวิเคราะห์ และถ้าเนื้อหาทางปรัชญาที่สื่อด้วยสารทางอารมณ์และสามารถเร้าสมอง” ด้วยเหตุนี้ อาจารย์ดวงมนจึงเห็นว่าก่อนจะวิจารณ์กวีนิพนธ์ได้ ผู้วิจารณ์ควรต้องถามตนเองก่อนว่ามีพื้นความรู้พอที่จะวิจารณ์บทกวีหรือไม่

ในด้านปรัชญานั้น อาจารย์ดวงมนกล่าวว่าอาจารย์เจตนาเคยเสนอความเห็นในเรื่องนี้ไว้ว่า “คุณอังคารเป็นต้นแบบของอภิปรัชญาของการตีความ (interpretative metaphysics) นับเป็นการประกาศลัทธิที่เป็นการใช้อภิปรัชญาทั้งในความหมายของการประพันธ์ของกวีและความสัมพันธ์ของโลก จักรวาล กวีนิพนธ์ ซึ่งเป็นสิ่งที่ประสานกันอย่างมาก”

อาจารย์ดวงมนเห็นว่าจากการอภิปรายของอาจารย์เจตนาและอาจารย์สุจิตราช่วยให้ได้พบประเด็นสำคัญเกี่ยวกับลักษณะของกวีและงานร่วสมัยว่าคือ “การสื่อสารข้ามยุคไปสู่อนาคต” นั้น อันที่จริงแล้วนับเป็นคุณสมบัติของกวีเอก และอาจารย์ดวงมนเห็นว่าสิ่งใดที่มาจากการไตร่ตรองและมองข้ามสมมุติไปได้จนถึงแนวทางที่จะพัฒนาตนเองไปสู่สัจธรรมอย่างในบทกวีชื่อ “เจียระไนแววชีวา” ที่คุณอังคารกล่าวว่า

หอมค่าเวลานาที พรุ่งนี้ลี้ลับกลับเมืองผี
ปรารถนาอะไรในปัฐพี ไปมีรสฟ้าจะอาลัยฯ

อาจารย์ดวงมนเห็นว่าหากพิจารณาบทกวีบทนี้เฉพาะขนบทางฉันทลักษณ์ บางคนอาจจะเห็นว่าคำว่า “ผี” กับ “พี” ไม่น่าจะเป็นสัมผัสที่ดี เพราะมีเสียงเดียวกัน จึงเห็นว่าผู้นั้นอาจลืมไปแล้วว่าคำว่า “นาที” สัมผัสกับ “ผี” และเมื่อมาสัมผัสกับ “ปฐพี” ถือเป็นสัมผัสซ้ำ เมื่อมาพิจารณาการตีความจะเห็นได้ว่าบทกวีบทนี้เป็นการตั้งคำถามว่า เราปรารถนาอะไรในโลกนี้ หรือในแผ่นดินอันกว้างใหญ่ ในขณะเดียวกันเราก็ไม่มีรสฟ้าจะให้อาลัยถึง ดังนั้น เราจึงจำเป็นต้องคิดว่าอะไรคือ “รสฟ้า” และเมื่ออยากทราบความหมายก็จำเป็นต้องกลับไปอ่านงานคุณ

อังคารอีกเป็นจำนวนมาก หรือพิจารณาในบทกวีนี้ก็จะพบว่า “ฟ้า” มีความหมายถึงที่ของสิ่งดีๆ ฟ้าของคุณอังคารจึงเป็นสิ่งที่โยงไปยังจักรวาลและดาราจักร

นอกจากนี้ อาจารย์ดวงมนยังยกตัวอย่างบทกวีอีกบทของคุณอังคาร คือ

กลั่นทิพย์จากจันทร์เจ้า *กลั่นรุ้งคาวระย้าระยับไหว*
ปรุงอาหารให้ดวงใจ *ท่องเที่ยวไปในอนันตกาล*

กู้ใจไปให้วอดวาย *จมหายห้วงชะเลโลกีย์*

อาจารย์ดวงมนเตือนว่าการแปลคำศัพท์ที่ไม่รู้จักหรือไม่คุ้นในบทกวีไม่ควรยึดติดกับความหมายในพจนานุกรมมากเกินไป เนื่องจากพจนานุกรมก็เป็นฝีมือของมนุษย์และแก้ไขได้เสมอ และยังชี้ให้เห็นว่าหากแปลคำว่า “กู้” ตามความหมายในพจนานุกรมที่หมายความว่า “ทำให้ดีขึ้น” นั้น การกระทำให้ดีขึ้นก็มีได้ในหลายระดับ แต่ “กู้ใจ” ในที่นี้ อาจารย์ดวงมนเห็นว่าคือการกอบกู้ให้พ้นจากหายนะ หรือความพินาศ กู้ในที่นี้ไม่ได้แปลว่าทำให้ดีขึ้นเท่านั้น ด้วยเหตุนี้ การใช้พจนานุกรมเป็นแค่เพียงเบื้องต้นเท่านั้น มิใช่ให้ทุกสิ่งจบที่พจนานุกรม

จากการพิจารณาผลงานของคุณอังคาร อาจารย์ดวงมนพบว่าคุณอังคารให้คุณค่ากับเวลานาทีอย่างมาก และในขณะที่เขียนคำนำให้ *ปาจารยาสาร ฉบับพิเศษ ครบครอบ 60 ปี อังคาร กัลยาณพงศ์* นั้น ก็เคยแสดงความเห็นไว้แล้วว่า “ในวัยที่มุศึกษาศิลปะ เราได้พบสภาพชีวิตที่บรรยายไว้ใน *บางกอกแก้วกำศรวล* ว่า

ระทมทุกข์อยู่อย่างย้อย *เลือดตา*
นอนซ่อนซุกเสมอหมา *หม่นไหม้*
กลางดึกคืนดารา *รุ้งร่วง*
นั่งเพ่งดาวคติให้ *แต่งไว้กวีนิพนธ์*”

อาจารย์ดวงมนกล่าวถึงบทวิจารณ์ของอาจารย์ชลธิรา สัตยาวัฒนา ในบท “ปณิธนากวี ความเคลื่อนไหวในความหยุดนิ่ง” ที่กล่าวว่า “คุณอังคารแสดงให้เห็นในบทกวีว่า การร่อนเร่แสวงหาศิลปะที่แม้ร่วงโรย แต่ยังทรงพลานุภาพทางสุนทรีย์และปัญญา ทำให้คุณอังคารตระหนักถึงลักษณะ 2 ด้านที่ขัดแย้งกันของมนุษย์ นั่นคือความกระจ้อยร้อยเล็กน้อยของชีวิตและการจะฝากงานอันทรงคุณค่าไว้แก่โลก มนุษย์จึงไม่มีเวลานักหากจะคิดว่ามือหังการ เพราะเมื่ออาทิตย์และจันทร์ที่ยังยืมพลังงานกันได้ จึงแสดงให้เห็นว่าคุณอังคารมองธรรมชาติว่าอุทิศตนกับมวลมนุษย์ ดังนั้นคุณอังคารคงไม่ใช่ต้องการจะกล่าวเพียงว่าคุณอังคารมีพื้นฐานเป็นกวีที่เป็นนักนิยมธรรมชาติและมีความใกล้ชิดกับศิลปะและวรรณคดีแบบไทยมานานแล้ว ผู้อ่านจึงจะไม่ผิดหวังกับบทชมกวีธรรมชาติของคุณอังคาร เนื่องจากคุณอังคารสามารถเก็บรายละเอียดในแง่งามและลึกซึ้ง ไม่ใช่เป็นเพียงการชมแบบหยาบๆ แต่ได้ให้แง่คิดที่ลึกซึ้งและมีท่วงทำนองหวานปานจะหยด” อาจารย์ดวงมนยอมรับว่าไม่ค่อยชอบบทวิจารณ์ชิ้นนี้นัก แต่ก็เห็นว่าบทวิจาณ์บทนี้มีคุณค่าที่ช่วยกระตุ้นให้เกิดคำถามตนเองว่าเป็นอย่างที่บทวิจารณ์กล่าวถึงหรือไม่ว่า คุณอังคารเป็นแค่นักนิยมธรรมชาติ หรือมีอะไรที่มากกว่านั้น อีกทั้ง บทวิจารณ์บทนี้ยังได้เสนอความเห็นว่าคุณอังคารหยุดแล้ว เนื่องจากเป็นทาสของคำ มีคำอยู่ชุดเดียว มีประสบการณ์ชีวิตที่จำกัดมาก ซึ่งสะท้อนให้เห็นว่าประสบการณ์ โลกทัศน์ ของคุณอังคารนั้นมีจำกัดเหมือนกัน และอาจารย์ชมัยภร แสงกระจ่าง ได้แสดงความเห็นไว้ในบทวิเคราะห์บทวิจารณ์บทนี้ในหนังสือ *พลังการวิจารณ์ : วรรณศิลป์* ว่าเห็นด้วยกับอาจารย์ชลธิราที่กล้าจะออกมาสอนกวีและบอกว่ากวีควรจะทันโลกและก้าวตามโลกให้ทัน อาจารย์ดวงมนจึงตั้งคำถามต่อไปว่า โลกในที่นี้คืออะไร หรือการก้าวพ้นไปสู่โลกในอนาคต โดยที่สามารถที่จะสื่อความกับนานาชาติได้เป็นอย่างไร ซึ่งนับว่าเป็นประเด็นที่จะทิ้งไว้เพื่อถกเถียงกันต่อไป

อาจารย์ดวงมนกล่าวว่าในแง่ของทฤษฎี นอกจากทฤษฎีรื้อสร้างแล้ว ยังมีทฤษฎีที่นำศิลปะกับกวีนิพนธ์มาเทียบกัน ซึ่งศิลปะในที่นี้คือจิตรกรรม นั่นคือผลงานของ ศ.ดร. สดชื่น ชัยประสาธน์ คือ *จิตรกรรมและวรรณกรรมแนวเซอร์เรียลลิสม์ในประเทศไทย 2507-2527* อาจารย์ดวงมนเห็นว่าการนำทฤษฎีจากวัฒนธรรมหนึ่งมาใช้กับอีกวัฒนธรรมหนึ่ง ต้องใช้อย่างระมัดระวังอย่างมาก หากจะใช้ทฤษฎีก็ต้องลดกายกรรมทางปัญญาในการวิจารณ์ลง

6. การอภิปราย / ซักถาม

อาจารย์สดชื่น ชัยประสาธน์ชี้แจงว่าโลกทัศน์ของคุณอังคารนั้น นับว่ากว้างมากและไม่ได้จำกัดเฉพาะเรื่องแรงนับดาลใจที่ได้มาจากครูในอดีตหรือได้มาจากไทยเท่านั้น แต่ยังได้แรงบันดาลใจมาจากศิลปินต่างชาติด้วย ซึ่งมิตินี้ได้กล่าวถึงไว้แล้วในงานวิจัยที่อาจารย์ดวงมนกล่าวถึงข้างต้น อาจารย์สดชื่นเห็นว่ากวีสามารถนำเอาสิ่งที่เป็นความรู้ของตนมาสื่อความในงานของตนเพื่อแสดงความคิดที่เป็นรากฐานของตนเอง การที่คุณอังคารเขียนไว้ในบทกวีว่า “ฟอลซิลทรมานอยู่จ้องมอง” นั้น ก็เป็นไปได้ว่าคุณอังคารได้แรงบันดาลใจนี้มาจากศิลปินชาวตะวันตก และอาจารย์สดชื่นเห็นว่าขณะที่นำเสนอความคิดนี้คุณอังคารก็อาจจะไม่ได้คำนึงถึงเรื่องนี้แล้วก็ได้ เพราะโดยส่วนตัวเชื่อว่าศิลปะข้ามเขตแดนกันได้ และแรงบันดาลใจน่าจะมาจากทุกสารทิศ แต่ส่วนสำคัญที่สุดของกวีคือการได้แสดงพื้นฐาน จุดยืน หรือแก่นของตัวเองออกมา ความเปรียบหรือการนำสิ่งอื่นมาเสริมก็เพื่อทำให้มองเห็นทัศนะของตนได้กระจ่างขึ้น และในงานศิลปะของคุณอังคาร อาจารย์สดชื่นก็เห็นว่ามีผู้วิจารณ์ไว้แล้ว โดยเฉพาะภาพศิลปะรูปผู้หญิงที่มีศีรษะเป็นสัปปะรดนั้น คุณอังคารชี้แจงว่าที่วาดภาพนี้ให้ผู้หญิงมีผมเป็นกนก ก็เพื่อสำนึกถึงคุณค่าของบรรพบุรุษทุกเส้นผม นับเป็นความกตัญญู อาจารย์สดชื่นกล่าวว่ามีผู้วิจารณ์ผลงานชิ้นนี้ของคุณอังคารโดยตีความไปเกี่ยวกับเรื่องเพศ และโดยส่วนตัวแล้วก็คิดว่าคุณอังคารมิได้มีพื้นฐานความคิดเช่นนี้เลย ดังนั้นจึงเห็นว่านักวิจารณ์ต้องพึงระมัดระวังอย่งมากและก่อนที่จะตีความหรือวิจารณ์ก็ควรต้องศึกษาให้ลึกซึ้งก่อนที่จะแสดงทัศนะวิจารณ์ เพื่อมิให้ตีความผิด หรือตีความพ้นไปจากเจตนาของกวี อาจารย์ดวงมนกล่าวเสริมในประเด็นเรื่องกาวิจารณ์ โดยยกตัวอย่างงานของนักศึกษาผู้หนึ่งที่เสนอความคิดว่าอติพจน์ก็คือเซอร์เรียลลิสม์ เนื่องจากเขาคิดว่าเซอร์เรียลลิสม์คือสิ่งที่ไม่ตรงกับความจริง ซึ่งนับว่าเรื่องที่น่ากลัวมากในการวิจารณ์ จึงเห็นว่าก่อนที่จะนำทฤษฎีใดมาใช้ควรที่จะศึกษาให้เข้าใจอย่างถ่องแท้เสียก่อน

คุณเกรียงไกร วงศ์มาลีวัฒนา แสดงความเห็นในกรณีบทวิจารณ์ของอาจารย์ชูศักดิ์ว่า ทำให้เกิดคถามว่าอาจารยีชูศักดิ์เข้าใจงานของคุณอังคารมากน้อยเพียงใด เพราะการจะเข้าใจงานของคุณอังคารได้นั้นจำเป็นต้องประสานกันระหว่างสมอง หัวใจ และจิตวิญญาณด้วย ในที่นี้อาจจะแสดงให้เห็นว่าอาจารย์ชูศักดิ์ให้ความสำคัญกับทฤษฎีตะวันตกมากเกินไป จนอาจจะละเลยภูมิปัญญาไทยที่แทรกอยู่ในบทกวี

อาจารย์สุวรรณา เกรียงไกรเพ็ชร์เห็นว่าขณะที่ได้ฟังการอภิปรายของอาจารย์สุจิตรากับอาจารย์ดวงมนทำให้นึกถึงประเด็นหนึ่งก็คือ เมื่อได้เรียนหรือได้ค้นคว้าอะไรมาอย่างหนึ่งจะทำให้เกิดกรอบความคิดอยู่ในช่วงเวลาหนึ่ง เราก็จะใช้กรอบนั้นในช่วงเวลาหนึ่ง ซึ่งนับเป็นชุดความคิดที่นำมาเพื่อใช้พิสูจน์ในช่วงเวลานั้น สิ่งเหล่านี้ถือว่าเป็นความผิดก็ได้ แต่ในขณะเดียวกันก็เป็นเรื่องของความรู้ด้วยเหมือนกัน ดังนั้น เราจะพบว่าอาจารย์ชูศักดิ์นี้อาจจะใช้ชุดความคิดของอาจารย์ หรือของนักวิจารณ์คนอื่นที่อาจารย์ดวงมนกล่าวถึง แต่สิ่งหนึ่งที่น่าสนใจก็คือกรอบหรือความคิดเหล่านั้นที่แสดงออกมาสามารถนำเอากลับมาและพูดถึงกันได้ ซึ่งอาจไม่ใช่เป็นการพูดถึงเพื่อตำหนิ ติชม หรือยกย่อง แต่เมื่อใดก็ตามที่สามารถกล่าวถึงความคิดเหล่านี้ที่อาจจะมีลายลักษณ์ปรากฏอยู่ มีเนื้อหาอยู่ หรือมีการพูดถึงกัน สิ่งเหล่านี้มิใช่เป็นเพียงการโต้แย้งแต่เพียงอย่างเดียว แต่ยังเป็นเรื่องของการเรียนรู้ด้วยเหมือนกัน ซึ่งอาจจะช่วยให้เราได้มองเห็นและเข้าใจผู้อื่นด้วย

อีกประเด็นหนึ่งที่อาจารย์สุวรรณากล่าวถึงคือเมื่อย้อนกลับมาพิจารณาคำพูดของอาจารย์เจตนาในเรื่องของทวิวัจน์หรือการสนทนากันนั้นไม่ว่าจะเป็นในโลกของความจริง หรือในโลกของความคิด หากเกิดขึ้นโดยเฉพาะในเรื่องของ “ทวิวัจน์แนวนอน” ที่ทุกคนเสมอกัน มิใช่ว่าจะมีใครเป็นปรมาจารย์ หรือมีใครเป็นผู้ตั้งกรอบโดยไม่มีผู้ใดโต้แย้งได้ หรือใครเป็นผู้เข้ามาใหม่จะต้องอยู่ด้านล่างเสมอ ดังนั้น อาจารย์สุวรรณาเห็นว่าหากเราพิจารณาทวิวัจน์ในแนวนอนมากขึ้น ก็จะช่วยให้เกิดการเรียนรู้ความคิดซึ่งกันและกัน เพื่อจะช่วยปรับเปลี่ยน เพิ่ม หรือล้มล้างความคิดก็ได้ แต่ต้องหลังจากที่ได้สนทนากันแล้ว และคุณอังคารไสริมว่าเราต้องเท่าทันและแยกให้ออกว่าการเสนอความคิดนั้นเป็นเช่นไร เป็นการด่าทอหรือเป็นการวิจารณ์

อาจารย์เจตนากล่าวถึงบทวิจารณ์ของอาจารย์ชูศักดิ์ที่อาจารย์ดวงมนตัดมาเฉพาะตอนนั้น จึงจำเป็นต้องพิจารณาบทวิจารณ์ทั้งบทที่เขียน เพราะอาจารย์ชูศักดิ์อาจมีส่วนที่แหลมคมและตรงประเด็นก็ได้ อาจารย์เจตนาเห็นว่าประเด็นสำคัญที่จะกล่าวถึงคือ อาจารย์เป็นผู้นำทฤษฎีตะวันตกมาสอนเป็นครั้งแรกในหลักสูตรระดับปริญญาเอก ที่คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยมาเมื่อประมาณ 25 ปีมาแล้ว ในขณะที่สอนนั้นอาจารย์เจตนาได้พยายามอธิบายว่านี่คือทฤษฎีตะวันตกจึงต้องชี้ให้เห็นว่ามีพื้นฐานความคิดอย่างไร บางอย่างที่เขาพูดออกมาอย่างรุนแงนั้นดู “เก๋” ดี แต่ขนบของไทยไม่เหมือนกัน เนื่องจากความเป็นมาของเราไม่เหมือนกับเขา จึงจำเป็นต้องปรับให้ดีก่อนนำมาใช้ แต่อย่างไรก็ดี อาจารย์เจตนาเห็นว่าไม่ควรปฏิเสธในเรื่องการอ่านทฤษฎี แต่ผู้เรียนจำเป็นต้องอ่านมาก ๆและตุนเอาไว้ ในขณะเดียวกันก็ต้องอ่านงานวรรณกรรมจำนวนมากตุนเอาไว้ด้วย และไม่ช้าไม่นานกระแสทั้ง 2 สายก็จะมาเชื่อมโยงกัน แต่สิ่งที่อาจารย์เจตนาเห็นว่าเป็นอันตรายที่สุดคือ ผู้ที่จบการศึกษาจากตะวันตกรุ่นใหม่อ่านตัวงานวรรณกรรมน้อยมาก แต่อ่านทฤษฎีมาก เนื่องจากกระแสของตะวันตกเป็นอย่างนั้น และสาเหตุที่ตะวันตกทำได้เนื่องจากเขาอ่านวรรณกรรมมามากตั้งแต่สมัยประถมและมัธยม แต่เมื่อเราไปเรียนต่อยอดจากเขาและพื้นฐานทางวรรณกรรมเรามีน้อย ดังนั้นเมื่อนำทฤษฎีที่เรียนมานำมาใช้นั้น ส่วนใหญ่ก็เป็นการนำเพียงตัวอย่างหรืองานวรรกรรมที่พ้องกับทฤษฎีที่เรียนมาใช้เท่านั้น โดยขาดความเข้าใจในเรื่องวรรณกรรม ในขณะเดียวกันผู้ที่ไม่ได้เป็นเรื่องของตะวันตก เมื่อไปอ่านพบทฤษฎีที่พวกที่ได้ไปศึกษานำมาใช้ ก็พยายามจะเข้าใจ อาจารย์เจตนาเห็นว่าพวกนี้ก็ยังไม่เข้าใจไม่ได้ หากไม่เข้าใจพื้นฐานตะวันตก โดยอาจารย์ยกตัวอย่างความคิดเรื่อง “มรณกรรมของผู้แต่ง” ว่าที่เกิดความคิดนี้ก็เพราะโลกตะวันตกนั้นยกย่องผู้แต่งและศิลปินจนเป็นเทพ อย่างเดียวกับ “Ars longa vita brevis” ที่เปลี่ยนเป็น ศิลปะยืนยาว ชีวิตสั้น” ต่อมาก็กลายเป็นศิลปะยิ่งใหญ่และงานของเขาก็จะอยู่ค้ำฟ้า ก็กลายเป็นการยกย่องศิลปินมากเกินไป จนกลายเป็นประเด็นถกเถียงกัน ดังนั้น อาจารย์เจตนาเห็นว่าเรื่องเหล่านี้ต้องศึกษากันนานนับปี และครูภาษาตะวันตกและครูภาษาต่างประเทศนั้นมีอะไรที่จะต้องทำอีกมาก และสิ่งหนึ่งที่เราไม่สนใจคือ ศึกษาลึกลงไปในงานวรรณกรรมและงานศิลปะของเราเอง เพราะอาจารย์เจตนาเห็นว่าในงานเหล่านี้มีทฤษฎีแฝงอยู่ในนั้นมากมาย ดังที่เคยกล่าวไว้ว่า หากรู้จักดนตรีไทยให้ดี ก็จะได้ “ทฤษฎีจากแผ่นดินแม่” ซึ่งนับเป็นการศึกษาความคิดและความรู้ที่ได้มาจากประเทศและวัฒนธรรมของไทยเราเอง และโดยส่วนตัวอาจารย์เจตนาก็ยอมรับว่าไม่ได้เป็นผู้เชี่ยวชาญในทางดนตรีไทยมากนัก แต่ได้เรียนรู้จากผู้รู้ด้วยการฟังและการสนทนา โดยสรุป อาจารย์เจตนาเห็นว่าการนำความคิดและทฤษฎีมาอธิบายวรรณกรรมและศิลปะนับเป็นสิ่งที่ควรกระทำ แต่ต้องอ่านงานเป็นจำนวนมาก จนสองกระแส คือตัวงานวรรณกรรมและทฤษฎีจะมาบรรจบกัน ซึ่งต้องใช้เวลามาก อย่าด่วนตัดสินใจและเสนอความเห็น

7. อังคาร กัลยาณพงศ์ในทัศนะของคนรุ่นใหม่

7.1 คนรุ่นใหม่เริ่มสนใจบทกวีของคุณอังคารได้อย่างไร

อาจารย์วรรณภา ชำนาญกิจเล่าว่าตนเองก็เหมือนกับนักเรียนวรรณคดีทั่วไปที่ต้องอ่านงานของคุณอังคารในชั้นเรียน ครูเป็นผู้คัดบทกวีให้อ่าน ถึงแม้จะดูเหมือนเป็นการบังคับ แต่ก็เป็นการทดลองว่า ถ้าให้คนรุ่นใหม่อ่านงานของคุณอังคารจะเป็นอย่างไร อาจารย์วรรณภาเริ่มศึกษาบทกวีของคุณอังคารตั้งแต่ยังศึกษาปริญญาตรีในปี พ.ศ. 2533 ซึ่งห่างจากตอนที่คุณอังคารเขียนบทกวีประมาณ 30 ปี ครูเป็นผู้คัดสรรบทกวีมาให้จากรวมกวีนิพนธ์ 3 บทได้แก่ “ญ่า” “โลก” และ ”เสียเจ้า” ในขณะนั้นอาจารย์วรรณภาอายุ 20 ปี จึงชื่นชอบบท “เสียเจ้า” มากที่สุด เพราะ ”ญ่า” ยากเกินไป และ “โลก” ก็ยาวเกินไป อาจารย์วรรณนภาให้ความเห็นว่าบท “เสียเจ้า” นั้นสัมผัสถึงหัวใจจนรู้สึกร้าวราน หลังจากเรียนจบวิชานั้นแล้ว อาจารย์วรรณภาก็หยุดอ่านบทกวีของคุณอังคารไป จนมาเรียนวรรณกรรมวิจารณ์จึงได้มีโอกาสอ่านบทกวีของคุณอังคารมากขึ้น จึงได้อ่าน*สำนำภูกระดึง*และ*บางกอกแก้วกำศรวล* ในขณะนั้นอ่านเพื่อจับใจความแต่ยังไม่ประทับใจนัก เพียงแต่ติดใจในความยาวของบทกวีทั้งสอง ซึ่ง*สำนำภูกระดึง*มีสองฉบับ คือฉบับเดิม และฉบับชำระใหม่ พ.ศ. 2516 ที่มีความยาวพันกว่าบท

เมื่ออาจารย์วรรณภาได้ศึกษาต่อระดับปริญญาโทและปริญญาเอก ก็มีโอกาสได้อ่านบทกวีของคุณอังคารอีกครั้ง จนเกิดความสนใจวรรณศิลป์ในบทกวีของคุณอังคาร เพราะอยากเอาชนะตนเองที่อ่านไม่รู้เรื่อง จึงได้อ่านบทกวีของคุณอังคารซ้ำแล้วซ้ำเล่า จนเมื่อตัดสินใจทำวิทยานิพนธ์เปรียบเทียบบทกวีของอังคาร กัลยาณพงศ์ กับ เนาวรัตน์ พงศ์ไพบูลย์ ก็เริ่มเปลี่ยนความรู้สึกไป ในขณะที่กำลังพิมพ์วิทยานิพนธ์อยู่นั้นก็ได้อ่านบท “บุพการี” อีกครั้ง และได้เห็นภาพไฟที่เผาร่างแม่ของคุณอังคาร อาจารย์วรรณภายอมรับว่าก่อนหน้านี้แม้จะได้อ่านกวีบทนี้มาหลายครั้ง แต่ก็ไม่มีความประทับใจมากนัก ในวันนั้นกลับเกิดปีติขึ้นมาจากความประทับใจความเปรียบของคุณอังคาร ที่เปรียบไฟเผาศพแม่ว่าเป็นเปลวกนก และเป็นไฟชำระล้างบาปต่างๆของแม่ ทำให้ไม่รู้สึกว่าไฟนั้นเป็นไฟที่ร้อน หากแต่เป็นไฟที่ทำให้ร่างของแม่บริสุทธิ์ เปลวที่เผาร่างแม่ลอยสู่เบื้องสูง เปรียบเสมือนนำพาวิญญาณของแม่ไปสู่สรวงสวรรค์ อาจารย์วรรณภากล่าวว่าทั้งหมดทำให้ได้สัมผัสกับความรักที่คุณอังคารมีต่อแม่ หลังจากนั้นจึงได้ค้นหาลักษณะเช่นนี้ในกวีบทอื่นๆของคุณอังคาร ซึ่งก็ได้พบการบรรยายภาพที่งดงามมากใน*สำนำภูกระดึง* คุณอังคารบรรยายถึงกลีบดอกไม้ที่ลอยล่องอยู่บนผิวน้ำ เสี้ยวจันทร์ที่ลอยอยู่บนท้องฟ้า อีกทั้งยังเชื่อมโยงไปสู่สัญลักษณ์คือสำเภาทอง และเชื่อมโยงกับบทกวีบทอื่นๆ เช่น*นาวากลีบบุปผา*และ*สำนำภูกระดึง*ฉบับปรับปรุงจะเห็นถึงความเชื่อมโยงจินตภาพมาเป็นภาพให้ผู้อ่านได้เห็นถึงจินตนาการของกวี แล้วโยงไปสู่ความหมายเรื่องอุดมคติของชีวิต อาจารย์วรรณภายอมรับว่าใช้เวลาอ่านนับสิบปีจึงเริ่มเข้าใจมากขึ้น

อาจารย์วรรณภาพบว่าอุปมาที่คุณอังคารใช้สอดคล้องกับในพระไตรปิฎก เช่น การเปรียบเทียบหญิงสาวกับอสรพิษ หรือเรื่องของพระจันทร์ จึงคิดว่าคุณอังคารได้รับอิทธิพลจากศาสนา และจากการศึกษาค้นคว้าจากแหล่งต่างๆเพิ่มจึงช่วยในการศึกษางานของคุณอังคารได้ดียิ่งขึ้น ทั้งนี้ อาจารย์วรรณภาเล่าว่าเริ่มต้นจากการอ่าน*ปณิธานกวี* แล้วดูว่าคุณอังคารจะทำตามปณิธานที่ให้ไว้ได้อย่างไร และจะจรรโลงโลกได้อย่างไร

อาจารย์ชมัยภรเสริมเรื่องบทกวี “เสียเจ้า” ว่าขณะได้ไปสัมมนาฯที่จังหวัดบุรีรัมย์ ได้พบกวีคนหนึ่งที่ใช้ชื่อว่า ”พระไม้” นำบทกวี “เสียเจ้า” ไปแต่งเป็นเพลงสอนเด็ก จึงสอบถามว่านักเรียนในชั้นมีใครได้เป็นกวีบ้างหรือไม่ พบว่ามีอยู่คนหนึ่งชื่ออังคาร จันทาทิพย์ แต่น่าเสียดายที่ทราบเรื่องนี้เมื่อใกล้จะสัมมนาในครั้งนี้ จึงไม่สามารถเชิญคุณอังคาร จันทาทิพย์มาเป็นวิทยากรได้

คุณคงกฤช ไตรยวงค์กล่าวว่าเริ่มอ่านบทกวีของคุณอังคาร จากการอ่านหนังสือเรียนชุด*ทักษะสัมพันธ์*ในสมัยมัธยมศึกษาตอนต้น เป็นบทที่ตัดตอนมาจาก “บุพการี” ใน *ปณิธานกวี* แล้วรู้สึกว่ากวีท่านนี้เขียนได้แปลกและสะเทือนอารมณ์มาก ในวัยขนาดนั้นยังไม่เคยพบใครที่แปลกเช่นนี้ เช่น โคลงบทที่ว่า

ถึงตายเกิดใหม่ซ้ำ ไฉนสนอง
คุณพ่อแม่สอง สั่งฟ้า

น้ำนมที่ลูกรอง ดูดดื่ม
หวานใหม่ในชาติหน้า ก็หล้าฤาสลาย ฯ

คุณคงกฤชเกิดความสะเทือนอารมณ์แต่ยังไม่เข้าใจความหมายของคำว่า “สั่งฟ้า” จนกระทั่งครูสอน จากนั้นรู้สึกว่ายังอยากอ่านต่อจึงไปค้นคว้าเพิ่มเติมที่ห้องสมุดของโรงเรียน และเจอ*ปณิธานกวี* ได้อ่าน “บุพการี” ฉบับเต็ม พบว่าลึกซึ้งและซับซ้อนกว่าที่ตัดตอนมาในหนังสือเรียนมาก คุณคงกฤชอธิบายเพิ่มเติมว่านอกจากจะพูดถึงความสำนึกในบุญคุณของบุพการีแล้ว ในฉบับเต็มยังพูดถึงความโศกเศร้าอาดูรที่สูญเสียบุพการีอีกด้วย จึงเกิดความซาบซึ้งมากจนอ่านไปเรื่อยๆ จนถึงบทที่ว่า

อโหข้าน้อยต่ำต้อย หอยปู
เจ็บป่วยร่ำจมรู นรกไหม้
พุทธองค์เร่งเอ็นดู มาโปรด พระเอย
ช้าไม่ช่วยม้วยไซร้ โลกสิ้นกวีศรี ฯ

คุณคงกฤชก็เกิดความคิดว่ากวีท่านนี้ช่างอหังการเหลือเกิน แต่เมื่อมีวุฒิภาวะมากขึ้นจึงทราบว่าที่กวีบอกว่า *“พระพุทธองค์เร่งเอ็นดู มาโปรด พระเอย”* คือการที่กวีน้อมเอาพุทธธรรมเป็นเครื่องช่วยให้ตัวเองครองสติอยู่ได้ แม้จะมีความโศกเศร้าเพียงใดก็ตาม คุณคงกฤชจึงยิ่งชื่นชอบและซาบซึ้งมากขึ้น ต่อมาเมื่อได้อ่านหนังสือรวมบทกวีชื่อ*สวนหลวงทิพย์กวี* ซึ่งมีงานของคุณอังคารบท “โลกนี้วิเศษเสมอ” รวมอยู่ด้วย และตีพิมพ์ด้วยลายมือของท่าน ก็รู้สึกประทับใจมากที่กวีบรรยายความงามของธรรมชาติได้อย่างงดงาม จนกระทั่งรู้สึกว่า “โลกนี้วิเศษเสมอ” เป็นบทกวีที่พรรณนาความงดงามของธรรมชาติได้ดีที่สุดในบรรดาบทกวีทั้งหมดที่เคยอ่าน อีกทั้งยังมีปรัชญาชีวิตแฝงอยู่ในตอนท้ายอีกด้วย

หลังจากได้อ่าน*ปณิธานกวี*จบแล้วคุณคงกฤชก็ยังรู้สึกว่าอ่านไม่พอ จึงได้ไปที่ห้องสมุดของมหาวิทยาลัยขอนแก่น และได้อ่าน*กวีนิพนธ์*ของคุณอังคาร กัลยาณพงศ์ ในขณะนั้นคุณคงกฤชมีนิสัยชอบคัดลอกบทกวีที่ตีพิมพ์ในนิตยสาร แต่ในวันนั้นด้วยความอยากอ่านจนทนไม่ไหว จึงยอมลงทุนถ่ายเอกสารทั้งเล่ม อีกทั้งงานของคุณอังคารยังมีความยืดหยุ่นและวรรคตอนต่างๆ ที่ไม่เหมือนบทกวีทั่วไป หากคัดลอกด้วยตนเองอาจจะผิดได้ เมื่อได้อ่านก็พบว่ามีหลายบทที่ไม่เข้าใจ เช่นบทที่ชื่อ “อุดมคติ” หรือปรัชญาที่ซับซ้อน ส่วนบทที่พอจะเข้าใจอยู่บ้างคือบทที่ว่าด้วยความรักของบุพการี เช่น “บันทึกน้ำตาส่องชีวา” ในขณะนั้นได้เจอหนังสือ*ลำนำภูกระดึง* และ *บางกอกแก้วกำศรวล* ด้วย แต่ในขณะนั้นยังรู้สึกว่ายากมากจึงยังไม่อ่าน จนเมื่อเรียนปริญญาตรีจึงมีโอกาสได้อ่าน*ลำนำภูกระดึง* ส่วน*บางกอกแก้วกำศรวล*นั้นเพิ่งได้อ่านจนจบเมื่อไม่นานมานี้เอง

คุณปณิธาน รอดเหตุภัยเล่าว่าเริ่มต้นอ่านเหมือนคุณคงกฤช คือได้อ่านบทที่ตัดตอนจาก “บุพการี” ในทักษะสัมพันธ์ตอนเรียนมัธยมศึกษาตอนต้น ซึ่งเป็นช่วงที่ตนเริ่มแต่งกลอนอย่างจริงจัง เพราะได้รับการปลูกฝังจากคุณแม่ คุณครูที่โรงเรียนก็เห็นแววและพาไปประกวดแต่งกลอนตามมหาวิทยาลัยต่างๆ โดยเริ่มแต่งกลอนจากหัวข้อสมเด็จย่า พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว พระราชินี พระคุณแม่ เป็นต้น หลังจากที่คุณปณิธานได้อ่าน “บุพการี” แล้วก็เกิดความสัมผัสใจ จึงได้ไปหาปณิธานกวีมาอ่าน แต่ในขณะนั้นยังอ่านไม่เข้าใจ อีกทั้งบทกวีของคุณอังคาร ยังมีฉันทลักษณ์ที่ไม่

เหมือนบทกวีทั่วไป ซึ่งขัดกับพื้นฐาน**ของคุณปณิธานที่เติบโตมาจากการประกวดแต่งกลอนที่ต้องเคร่งครัดเรื่องฉันทลักษณ์ จึงได้หยุดอ่านงานของคุณอังคารไปเป็นเวลานานพอสมควร**

หลังจากนั้นเมื่อคุณปณิธานศึกษาระดับปริญญาตรีที่คณะเศรษฐศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย และเป็นประธานชมรมวรรณศิลป์จึงได้ศึกษาบทกวีมากขึ้น และได้อ่าน*ปณิธานกวี*อีกครั้ง แทนที่จะรู้สึกว่ายากกลับรู้สึกว่าท้าทาย คุณปณิธานจึงค้นคว้าทั้งด้วยการสอบถามจากผู้อื่น และอ่านหนังสือเพื่อนำมาใช้พัฒนาการแต่งบทกวีของตนเอง จนเข้าใจงานของคุณอังคารมากขึ้น และเริ่มประทับใจในความไม่เหมือนใคร มีพลัง สัมผัสใจ ถึงแม้จะไม่เข้าใจทั้งหมดก็ตาม

ต่อมาคุณปณิธานได้ค้นหาบทกวีของคุณอังคาร มาอ่านเพิ่มเติมจากหอสมุดของจุฬาฯ จึงได้พบหนังสือ*กวีนิพนธ์*ที่มีบท “โลก” และ “เสียเจ้า” ที่อยู่ในเล่มนั้น เมื่ออ่านก็เกิดความซาบซึ้งกับความสามารถของท่าน จนถึงกับพยายามแต่งบทกวีเลียนแบบ แต่ก็ไม่สามารถแต่งได้ อีกไม่นานคุณปณิธานก็ได้อ่าน*ลำนำภูกระดึง* แต่ยังยากเกินความสามารถที่จะอ่าน

7.2 บทกวีมีความสำคัญต่อคนรุ่นใหม่มากน้อยเพียงไร / ถ้าได้อ่านหรือไม่ได้อ่านบทกวีของคุณอังคาร จะเป็นอย่างไร

อาจารย์วรรณภากล่าวว่าถ้าตนเองไม่ได้อ่านก็คงจะเขลากว่านี้ การเรียนรู้จากการอ่านกวีนิพนธ์และการพินิจความหมาย เป็นการขัดเกลาความคิดและอารมณ์ให้ละเมียดละไมมากขึ้น เมื่อแรกที่อ่านบทกวีของคุณอังคารก็อ่านตามตัวอักษร บางครั้งก็แบ่งวรรคตอนไม่ถูก “เสียง” ที่อยู่ในบทกวี ก็ไม่เคยได้ยิน แต่พออ่านไปมาก ๆ ก็เกิด “เสียง” ในจินตนาการได้จริง และสัมผัสได้ถึงจินตภาพที่กวีมอบให้

จากการอ่าน*ลำนำภูกระดึง* อาจารย์วรรณภาเห็นภาพว่าคุณอังคารนั่งอยู่บนภูผาสูงและมองไปบนท้องฟ้ากว้างมืดครึ้ม เห็นดวงดาวทอประกาย ท่านมองย้อนกลับมาดูตนเองว่าเล็กนิดเดียว และสาเหตุที่ท่านไปภูกระดึงคือการแสวงหาความสุนทรีย์ในการสร้างงานศิลปะ อาจารย์วรรณภาเล่าว่าเคยอ่านบทความของพระยาอนุมานราชธนเรื่องการศึกษาวรรณศิลป์ที่กล่าวถึงเรื่องอารมณ์ ความตรึงใจ และความนึกคิดต่างๆ ที่เป็นองค์ประกอบของวรรณศิลป์ แต่ยังไม่เข้าใจมากนัก จนได้มาอ่าน*ลำนำภูกระดึง*จึงเข้าใจถึงการสัมผัสอารมณ์สะเทือนใจต่างๆ ที่กวีไม่ได้ทำเพียงถ่ายทอด แต่เป็นการทำให้ผู้อ่านได้เข้าไปมีอารมณ์ร่วมกับกวีด้วย อาจารย์วรรณภากล่าวว่าจากเดิมที่เรียนในชั้นเรียน ครูสอนอะไรก็เข้าใจตามที่ครูบอก แต่ถ้ามาอ่านบทกวีแล้วเข้าใจได้ด้วยตนเองจะติดตรึงไปตลอด คุณอังคารเองก็พูดอยู่เสมอถึงการขัดเกลา ซึ่งไม่ใช่เพียงขัดเกลาผู้อื่นแต่เป็นการขัดเกลาตนเองด้วย ที่ท่านขึ้นไปภูกระดึงก็เพื่อขัดเกลาตนเองจากอารมณ์ที่เกรี้ยวกราด ด้วยเหตุนี้คนรุ่นใหม่จึงควรอ่านกวีนิพนธ์ เพราะงานของคุณอังคารนั้นมีหลากหลาย และก็มีหลายบทที่ต้องรอจนถึงวุฒิภาวะที่เหมาะสมจึงจะเข้าใจ ดังนั้นงานของคุณอังคารจึงอ่านซ้ำได้ และไม่ใช่อ่านเฉพาะในห้องเรียน แต่ต้องเผยแพร่ออกสู่สังคมภายนอกด้วย

คุณคงกฤชอ้างถึงบทกวีของแบรทอลท์ เบรชคท์ที่ชื่อ “สำหรับนักศึกษาในมหาวิทยาลัยซ่อมสร้างใหม่” ซึ่งเป็นบทที่คุณคงกฤชชอบมากในสมัยที่ยังเรียนปริญญาตรี เนื้อหาคือกว่าที่นักศึกษาจะได้เข้ามาเรียนในมหาวิทยาลัยก็เพราะมีผู้อื่นต่อสู้มาก่อนล่วงหน้าแล้วจำนวนมาก และบทกวีจบด้วยประโยคว่า “จงเรียนรู้วิธีเรียนรู้” ซึ่งบทกวีนี้สามารถนำมาใช้กับคุณอังคารได้ เพราะท่านได้ต่อสู้มาด้วยตนเอง เช่นตอนที่มีผู้กล่าวหาว่าท่านไม่เคารพฉันทลักษณ์ หากท่านท้อแท้ไปเสียก่อนก็คงจะไม่มีบทกวีดีๆ ให้ได้อ่านกัน

ใน*บางกอกแก้วกำศรวล*มีบางบทที่คุณคงกฤชชอบมาก คือบทที่เล่าเรื่องความลำบากของคุณอังคารในสมัยเรียนหนังสือ บทกวีของคุณอังคารยังมีอะไรให้เรียนรู้อีกเป็นจำนวนมาก สิ่งเหล่านี้คนรุ่นใหม่ควรที่จะเรียนรู้ด้วย

คุณปณิธาน รอดเหตุภัยกล่าวว่าตนเองเพิ่งอายุ 24 ปี การอ่านกวีนิพนธ์จึงทำให้เป็นคนแปลกแยก เพื่อนมองว่าเป็นคนแปลก อีกทั้งคุณปณิธานยังเรียนอยู่คณะเศรษฐศาสตร์ด้วยจึงยิ่งแปลก แต่ตนเองกลับไม่รู้สึกว่าถูกดูถูก กลับรู้สึกว่าตนเองฉลาดที่เลือกอ่านบทกวี ยิ่งอ่านก็ยิ่งได้อะไรมากขึ้น เนื่องจากคุณปณิธานไม่ได้เรียนวรรณคดีโดยตรงจึงไม่มีอาจารย์สอน ได้แต่อ่านเองหลายรอบ พบว่าบทกวีของคุณอังคารยิ่งอ่านยิ่งพบความประหลาดใจและไม่ซ้ำซาก งานของคุณอังคารนับเป็นศิลปะระดับสูง จึงเห็นว่าศิลปะของคนรุ่นใหม่จะสมบูรณ์แบบไม่ได้เลย ถ้าไม่ได้ศึกษางานของคนรุ่นก่อน ถ้าได้อ่านงานของคุณอังคาร ก็จะพบความลึกซึ้งในระดับที่เหนือขึ้นไป และถ้าไม่ได้อ่านก็จะไม่สามารถก้าวข้ามจุดที่ดีที่สุดไปได้เลย

7.3 จุดที่ไม่ชอบในงานของอังคาร กัลยาณพงศ์

อาจารย์วรรณภากล่าวว่าข้อสังเกตอย่างหนึ่งจากการอ่านบทกวีของคุณอังคาร คือการที่มีใจความเดิมปรากฏซ้ำแล้วซ้ำเล่า แต่การที่เป็นอย่างนั้นไม่ได้หมายถึงไม่มีอะไรจะพูด แต่หมายถึงสารที่บอกนั้นมีความสำคัญและคุณอังคารได้เลือกแล้วที่จะพูดออกมา และก่อนที่จะคิดว่าซ้ำนั้นต้องดูด้วยว่าเป็นการพูดอย่างไร กับใคร มีความสุขุมมากขึ้นหรือไม่ เมื่อเวลาเปลี่ยนไป ท่านเปลี่ยนไปอย่างไร เช่น จากใน*ปณิธานกวี*นั้นดูเหมือนว่าท่านจะอหังการ แต่ถ้าได้อ่านในบทหลังๆ จะพบว่าเป็นการอ้างอิงกับกฎของการอนิจจัง ซึ่งเป็นการบอกให้เราตระหนักถึงความตาย จากเดิมที่คุณอังคารเคยคิดว่าจะสร้างอมตะศิลป์ได้ แต่ท่านรู้ว่าชีวิตท่านนั้นสั้นเกินไป ผู้อ่านจึงต้องช่วยร่วมสร้างอมตะศิลป์ โดยตระหนักถึงสิ่งรอบตัว และคนรุ่นใหม่ก็ต้องสานต่อปณิธานของท่าน โดยใช้งานของท่านเป็นแรงบันดาลใจ ดังนั้น ความซ้ำในงานของคุณอังคารกลับจะเป็นการยืนยันว่าปณิธานกวีไม่แปรเปลี่ยน อีกทั้งยังมีงานชิ้นอื่นมารองรับปณิธานด้วย เพราะฉะนั้นการอ่านบทกวีของคุณอังคารจึงอ่านเฉพาะบทไม่ได้ ต้องอ่านหลายๆ บทเพื่อส่องทางให้แก่กัน

คุณคงกฤชกล่าวว่ามีเพียงบทกวีบางบทที่อยากตั้งข้อสงสัย คือบทที่พรรณนาเกี่ยวกับอยุธยารบกับพม่า แต่ไม่ได้รู้สึกชิงชังพม่าตามที่กวีพรรณนาและคิดว่าคุณอังคารรักอยุธยามาก ซึ่งอาจจะเป็นเพราะว่าคุณอังคารซาบซึ้งกับศิลปะไทยมาก จึงเกลียดผู้มาทำลายมากเป็นเงาตามตัว อย่างไรก็ตาม ต่อมาคุณอังคารได้ใช้คำว่า “พม่า” มาเป็นความเปรียบเพื่อบริภาษผู้ที่สร้างความเสียหายให้แก่บ้านเมืองด้วย เมื่อเร็วๆนี้คุณอังคารได้ใช้คำนี้เพื่อเป็นความเปรียบบริภาษนักการเมืองผู้หนึ่ง คุณคงกฤชจึงตั้งคำถามว่า คุณอังคารเกลียดสิ่งใดมากกว่ากัน

คุณปณิธานกล่าวว่าในอดีตไม่ชอบงานคุณอังคารที่เข้าใจยาก แต่ด้วย// ขณะนั้นวุฒิภาวะยังไม่เพียงพอ เมื่ออายุมากขึ้นแล้วก็เข้าใจได้มากขึ้น และเคยไม่ชอบที่พูดซ้ำเช่นกัน แต่เมื่อโตขึ้นแล้วกลับรู้สึกว่าที่พูดซ้ำไม่ใช่เพราะไม่มีอะไรจะพูด แต่กลับเป็นการตอกย้ำความเป็นตัวตนและผลงานของตัวเองอย่างกลมกลืน ยังมีนักเขียนและกวีอีกหลายคนที่งานเขียนไม่มีเอกลักษณ์ แต่งานของคุณอังคารกลับฉายภาพตัวตนของท่านออกมา ซึ่งเป็นสิ่งที่หาได้ยาก

7.4 ถ้าวิทยากรทั้ง 3 คนต้องคัดสรรบทกวีของคุณอังคาร ให้คนอื่นอ่านจะเลือกบทกวีชิ้นไหนบ้าง

อาจารย์วรรณภากล่าวว่าจะเลือกบทกวีจาก 2 ประเด็นหลักคือ

1. การขัดเกลาอารมณ์ เพื่อลดความรุนแรงในสังคมด้วยสุนทรียศิลป์ เช่น บท*ลำนำภูกระดึง*ซึ่งไม่ใช่เพียงบทพรรณนาธรรมชาติ แต่ยังสอนให้ผู้อ่านรักโลก ทะนุถนอมโลกเหมือนมารดา และไม่ใช้ทรัพยากรอย่างสุรุ่ยสุร่าย
2. การค้นหาเป้าหมายในชีวิต อาจารย์วรรณภาสังเกตว่าคนรุ่นใหม่มักไม่ค่อยมีเป้าหมายชีวิต เช่น นักศึกษาที่ย้ายเอกไปเรื่อยๆ ตามแต่ว่าเอกใดที่ให้เกรดดี จึงควรอ่านบทกวีที่เป็นหลักชัยของชีวิต เช่น*ปณิธานกวี*หรือ*หวังแสวงอะไรในชีวา*

คุณคงกฤชกล่าวว่าเลือกบทกวีสามประเภทคือ

1. อุดมคติ เลือกบทที่สะท้อนถึงอุดมคติในการดำเนินชีวิต เช่น “หวังแสวงอะไรในชีวา” “อุดมคติ” หรือ “โลก” ที่สอนให้เรารู้ว่าเป็นส่วนหนึ่งของโลกและจักรวาล

2. ความรัก เช่น ความรักของพ่อแม่กับลูก เช่น “บุพการี” “น้ำนมสีแดง” หรือความรักระหว่างหนุ่มสาว เช่นบท “เสียเจ้า”

3. ความสำนึกทางสังคม เป็นบทกวีที่วิจารณ์สังคม เช่น ใน*บางกอกแก้วกำศรวล*หลายบท ดังตัวอย่างที่คุณคงกฤชตัดตอนมา

งามนักเรียนร่านร้อน กลกาม
ควงคู่สู่สมหวาม อร่อยแพรัว
ซุกซ่อนซ่ากันตาม โรงม่อย
หมดมั่วมีครรภ์แล้ว รีดทิ้งหฤหรรษ์ ฯ

นักศึกษาเห่อบ้า ปริญญา
ลืมสิ่งวิเศษปัญญา ค่าฟ้า
ประทานช่วยชีวา สมัยใหม่
หมายเร่งเห็นค่าหล้า สละให้สมัยขวัญ ฯ

ทั้งนี้อาจไม่จำเป็นต้องเป็นบทที่วิจารณ์สังคมโดยตรง เช่น “วักทะเล” และ “โลกนี้วิเศษเสมอ” ซึ่งไม่จำเป็นต้องเป็นบทกวีที่สอนว่าควรจะทะนุถนอมโลก หากแต่เป็นการพรรณนาจนเห็นถึงความงามของธรรมชาติจนอยากจะรักษาไว้ เช่นตัวอย่างที่คุณคงกฤชตัดตอนมาคือ

ชะเลภูผาลิ่วฟ้า คลื่นศิขร
ชะโงกแง่เงื้อมงามงอน ชะง่อนเงื้อม
บุปผชาติร่วงเกสร สั่งป่า
ลมเป่าเมฆบ่เอื้อม อยู่อ้อมถนอมขวัญ ฯ

และบท “โลกนี้วิเศษเสมอ” จบท้ายด้วยแนวคิดเชิงปรัชญา ซึ่งทำให้บทกวีของคุณอังคารโดดเด่นจากบทกวีทั่วไปที่มีเพียงการพรรณนาธรรมชาติ และยังเป็นโคลงสองบทที่เมื่อใดที่คุณคงกฤชรู้สึกหดหู่จะต้องนึกถึงโคลงสองบทสุดท้ายของบทกวีดังกล่าวซึ่งสะท้อนความเป็นไปของโลกและจักรวาลท่ามกลางกระแสความเปลี่ยนแปลงและไม่แน่นอน

ดาวไถไถทุ่งฟ้า กว่าโกฏิ กัปป์นา
ข้าวแห่งมวลชีวา หว่านไว้
ยมทูตส่งชรามา เก็บเกี่ยว
ส่งส่วยปรโลกให้ ป่าช้าลากเสวย ฯ

ดาวไถไถฝั่งฟ้า อนันตกาล

การหว่านอนันตกาลหวาน เสน่ห์หล้า
เงื้อมชะโงกโตรกเหวธาร เวียนว่าย
ตายเกิดกี่ชาติหน้า โลกนี้วิเศษเสมอ ฯ

คุณปณิธานกล่าวว่าควรเริ่มต้นด้วยบท “ดูถูกศิลปะ” เพื่อกระตุ้นความรู้สึกและน่าจะเลือกบทที่สั้นๆ เข้าใจง่าย จึงเลือกบทที่เป็นนิยมอย่างสูงได้แก่ “โลก” หรือ “วักทะเล” คุณปณิธานเล่าว่าเมื่อได้ทราบว่าต้องมาเป็นวิทยากรก็กลับไปทบทวนงานของคุณอังคารอีกครั้ง ก็แปลกใจว่าเรื่องที่คนสนใจในปัจจุบัน เช่น โลกร้อนหรือสิ่งสมัยใหม่เช่นนิวเคลียร์ สัตว์เซลล์เดียว หรือมะเร็ง คุณอังคารเคยพูดถึงไว้นานแล้ว ถ้าจะให้คนรุ่นใหม่อ่านกวีของคุณอังคาร ควรจะให้อ่านบทที่พวกถึงเหตุการณ์เช่นนี้ก่อนเพื่อดึงดูดความสนใจ เช่น “ตำราหางอึ่ง”

อาจารย์วรรณภาอธิบายเพิ่มเติมว่าในตอนต้นที่ได้กล่าวถึงบทกวีที่ว่าด้วยหลักชัยในชีวิต ในกวีนิพนธ์ของคุณอังคา เล่มแรกนั้นมีอยู่หลายบท เช่น “เกิดมาทำไมในชาตินี้” ที่บอกว่า

เจ้ารักอะไรในโลกนี้
รักวรรณคดีสุนทรีย์ฟุ้งเฟื่อง
เพราะช่วยมนุษย์-ชาติรุ่งเรือง
ปราดเปรื่องพันสัตว์มหัศจรรย์

โอ้โหมนุษย์น้อยกระจิริด
แง่คิดจะเหลวเปล่าเงาฝัน
เหตุมนุษย์ชาติชั่วช้าอาธรรพ์
จะจุดประลัยกัลป์ล้างโลกเอย

อาจารย์วรรณภาให้ข้อสังเกตว่าในบทนี้คุณอังคาร ใช้เครื่องหมาย – ในคำว่ามนุษย์-ชาติ ซึ่งต้องคอยสังเกตว่าท่านหมายถึงอะไร นอกจากนี้ยังมีบทกวีพรรณนาธรรมชาติที่มีอยู่มากมาย บทหนึ่งที่อาจารย์วรรณภาชอบและคิดว่าน่าจะเป็นบทที่สอนฉันทลักษณ์ให้กับนักเรียนได้คือบทที่ชื่อว่า “เมฆ” เป็นบทที่กวีถามเมฆกลุ่มน้อยบริสุทธิ์ว่าจะไปไหน *เมฆกลุ่มน้อยบริสุทธิ์ ไปสิงสู่มหาสมุทรหรือสู่หล้า* คุณอังคารพูดถึงน้ำที่ระเหยไปสู่ท้องฟ้าและกลั่นตัวลงมาเป็นหยาดฝน แล้วจึงไปอยู่มหาสมุทร เป็นการใช้ธรรมชาติสอนผู้อ่านบทกวีโดยที่ธรรมชาติตอบกลับมาว่า *เจ้าเล่ามนุษย์อะไรในหล้า จะเข้ามาฆ่าสัตว์ในป่านี้หรือ* และกวีตอบปฏิเสธเพราะตนเป็นกวีวิสุทธิ์ อาจารย์วรรณภาคิดว่าเป็นบทกวีที่น่ารักเพราะมีลักษณะของการตอบโต้ ในขณะเดียวกันก็พูดถึงความกรุณาของธรรมชาติที่มีต่อมนุษย์ ซึ่งเป็นสิ่งที่คุณอังคารมักจะพูดอยู่เสมอ และเป็นสิ่งที่ท่านต้องการให้ผู้อ่านตระหนักด้วยว่าควรจะอยู่กับธรรมชาติอย่างไร มนุษย์ใช้ธรรมชาติอย่างเปลืองเปล่า ทั้งที่เราเป็นผู้มาใหม่และธรรมชาติมีอยู่มาอย่างยาวนาน

อาจารย์วรรณภาเห็นว่าหลังจากเริ่มต้นด้วย “ดูถูกศิลปะ” ดังที่คุณปณิธานบอกเพื่อกระตุ้นความรู้สึกแล้วให้จบด้วยบท “กาพย์กลอน” ซึ่งเป็นบทที่ให้คำตอบเรื่องความหมายของวรรณคดีได้อย่างชัดเจน

ในหฤทัยของใครบ้าง
ที่ไร้ร้างกาพย์แก้ววิสุทธิ์ศรี

ในใจสัตว์เศรษฐกิจไม่มี
แม้แต่ธุลีละอองของวรรณกรรม

ในบท “กาพย์กลอน” ยังให้หลักการของประพันธศาสตร์และนิยามศัพท์ต่างๆ เช่น วรรณคดี วรรณกรรม บทกวี ฯลฯ หลักประพันธศาสตร์ของอินเดียกล่าวไว้ว่าให้อยู่ใกล้ชิดครูและงานประพันธ์อยู่เป็นนิจ อาจารย์วรรณภาก็ได้ทำเช่นนั้นเช่นกัน จึงควรศึกษาจากบทสัมภาษณ์อังคาร กัลยาณพงศ์ เช่น*คุยกับกวี* เพื่อจะสัมผัสบทกวีได้ง่ายขึ้นด้วย

อาจารย์วรรณภาได้เดินทางไปภาคตะวันออกเฉียงเหนือตอนใต้พบว่าขณะนี้ครูตามโรงเรียนต่างๆ ไม่รู้ว่าควรจะเลือกบทกวีใดไปสอนเด็ก เพราะตัวเองก็ไม่รู้ความหมายของบทกวีนั้น อาจารย์ วรรณภาจึงคิดว่าควรจะทำสรรนิพนธ์ให้สำเร็จและเข้าไปสู่ในชั้นเรียน และสร้างความเข้าใจให้กับครูด้วย นอกจากนี้เมื่อสรรนิพนธ์แล้วต้องระบุที่มาด้วยว่าเป็นบทปรับปรุง พ.ศ. ใดด้วยเพื่อความชัดเจน

อาจารย์ท่านหนึ่งกล่าวว่าประทับใจคุณอังคารตั้งแต่เมื่อครั้งอ่านกวีนิพนธ์เมื่อหลายปีก่อน และได้รับลายเซ็นคุณอังคารในหนังสือ*ปณิธานกวี* อยากจะเสนอบทกวีที่จะใช้สรรนิพนธ์คือ “น้ำเน่าข้างถนน” ซึ่งประทับใจมากเพราะตรงกับประสบการณ์ของตนเอง เป็นบทกวีที่มีคุณูปการกับจิตใจเพราะช่วยในการขัดเกลาและยกระดับจิตวิญญาณได้

น้ำเน่าขังท่อ ข้างถนน
มันย่อมเป็นเมฆฝน แห่งฟ้า
ถึงต่ำแต่หมายผล อันเลิศ
เพียรเปรื่องปราดมิช้า ได้ขึ้นภูมิสรวง ฯ

อาจารย์เล่าต่อไปว่าเมื่อศิษย์มีความกลุ้มใจมาปรึกษา ก็มักจะให้อ่านบทกวีบทนี้อยู่เสมอ และอีกบทหนึ่งที่อยากแนะนำคือ

ฟ้าปั้นฉันเดียว เปล่าเปลี่ยวใจไฉนฉะนี้
หนวกบอดใบ้เสียก็ดี ควรมีฤาหฤทัย ฯ

อีกทั้งคุณอังคารเลือกนำคู่รักในอดีตเช่น เจ้าชายสิตธัตถะกับพระนางยโสธราพิมพา และเจ้าฟ้าธรรมาธิเบศกับเจ้าฟ้าหญิงสังวาลย์ ซึ่งไม่มีกวีท่านใดเลยที่จะกล้าพูดถึงคู่รักเหล่านี้ สิ่งนี้ไม่ใช่ความอหังการ์ แต่เป็นความต้องการของกวีที่จะบอกถึงหลายสิ่งหลายอย่างในชีวิตมนุษย์ อาจารย์เรียกคู่รักเหล่านี้ว่า “คู่รักพุทธิปัญญา” นอกจากนี้ คุณอังคารยังเป็นกวีผู้เดียวในปัจจุบันที่แสดงท่าทีชัดเจนว่าเป็นปฏิปักษ์ต่อผู้ที่เป็นศัตรูของประเทศชาติและมนุษยชาติ เห็นได้ชัดอยู่เสมอใน*มติชนสุดสัปดาห์* ในขณะที่นักเขียนและกวีหลายคนมีท่าทีลังเล อาจารย์คนนั้นเชื่อว่าหากคุณอังคารตายไปก็ไม่ใช่การตายที่ไร้ค่า หากแต่เป็นการตายที่เป็นการปลุกผู้อื่นอีกหลายคนให้ตื่นขึ้นมามีอุดมการณ์เช่นท่าน ดังบทกวีของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ที่ว่า

เธอตายเพื่อจะปลุกให้คนตื่น
เธอตายเพื่อผู้อื่นอีกหมื่นแสน
เธอจะเป็นดินก้อนเดียวในดินแดน

แต่จะหนักและแน่นเต็มแผ่นดิน

คุณอังคารเสริมเรื่องเจ้าฟ้าธรรมาธิเบศว่าท่านไม่ได้เป็นชู้กับพระมารดา ขณะนั้นโอรสพระเจ้าเสือมีสององค์คือเจ้าฟ้าเพชร (พระเจ้าท้ายสระ) และเจ้าฟ้าพร (บรมโกศ) พระเจ้าท้ายสระมีพระราชธิดาสามองค์ คือ เจ้าฟ้าหญิงมงกุฎ เจ้าฟ้าหญิงกุณฑล และเจ้าฟ้าหญิงสังวาลย์ เจ้าฟ้าหญิงสังวาลย์เป็นลูกพี่ลูกน้องกับเจ้าฟ้าธรรมาธิเบศ ไม่ใช่พระมารดา และเจ้าฟ้าธรรมาธิเบศก็ได้รับการศึกษาอย่างดียิ่งด้วย แต่ที่รักกันนั้นเป็นการผิดกฎมณเฑียรบาล และโทษนั้นก็ไม่ใช่โทษประหาร เนื่องจากพระเจ้าบรมโกศได้ขอไว้ให้เป็นเพียงโทษเฆี่ยนเท่านั้น แต่ท่านทนพิษบาดแผลไม่ไหว ปัจจุบันพระศพของท่านยังอยู่ที่วัดไชยวัฒนาราม ความรักของลูกพี่ลูกน้องไม่ใช่เรื่องผิด ดังเช่นพระเจ้าบุเรงนองก็เคยรักพระธิดาของพระเจ้าตะเบงชะเวตี้ เรื่องกฎมณเฑียรบาลนี้จึงเป็นปัญหามากเช่นเดียวกับเรื่องของพระเจ้าตากที่ยิงปืนใหญ่ใส่พม่าโดยไม่ได้รับอนุญาตจากศาลาลูกขุน ผู้ที่ทำเช่นนี้จะถูกตัดสินว่าเป็นกบฏ สามารถภาคทัณฑ์ไว้ได้เพียงครั้งเดียว ถ้าทำถึงสองครั้งต้องโทษประหารชีวิต ต่อมาพระยาเพชรบุรีผู้รับผิดชอบที่วัดใหญ่ชัยมงคลเกิดหวาดกลัวพม่าจนถอยทัพ และมีผู้ไปฟ้องว่าพระเจ้าตากซุ่มทัพดูเฉยๆ โดยไม่เข้าช่วย แต่อันที่จริงท่านไม่สามารถยิงปืนใหญ่ได้จึงต้องตีฝ่าออกไป

8. สนทนากับอังคาร กัลยาณพงศ์

คุณอังคารเล่าว่าสมัยที่ยังเป็นเด็กนั้นมีนิสัยช่างตื่นเต้นที่สุด เวลาจะพูดหน้าชั้นก็ตื่นเต้นจนตัวสั่นพูดอะไรไม่ถูก แต่พอได้อ่านทำนองเสนาะเรื่อง*ท้าวสามล*ครูก็ให้รางวัลทันที ขณะนั้นยังเรียนอยู่ชั้น ป. 1 อายุประมาณ 8-9 ขวบ จากนั้นก็อ่านทำนองเสนาะเรื่อยมาจนขึ้นชั้น ม. 1 ในขณะนั้นวิชาวรรณคดียังไม่เป็นที่นิยมเท่ากับวิชาเลข แต่คุณอังคารก็สนใจในหนังสือมาตั้งแต่สมัยนั้น ซึ่งแตกต่างกับเด็กคนอื่นๆ จากนั้นคุณอังคารก็ท่องทำนองเสนาะเพลง*ท้าวสามล*ให้ฟังว่า

มาจะกล่าวบทไปถึงท้าวสามลเรืองศรี
เสวยราชสมบัติสวัสดีในบุรีสามลพระนคร
อนงค์เอกอัครชายาชื่อมณฑาเทวีศรีสมร
มีธิดานารีร่วมอุทรทั้งเจ็ดนามกรต่างกัน
น้องนุชสุดท้องชื่อรจนาโสภาเพียงนางในสวรรค์
พรั่งพร้อมสาวสนมทั้งกำนัล
เป็นสุขทุกข์นิรันดร์...

คุณอังคารกล่าวว่าท่านเองเป็นผู้ที่จิตใจอ่อนหวานและอารมณ์อ่อนไหวร้องไห้ง่าย เมื่อครั้งยังเล็กต้องอ่าน*รามเกียรติ์*ตอน “ทศกัณฐ์สั่งเมือง” ให้พ่อแม่ฟัง คุณอังคารยังร้องไห้สงสารทศกัณฐ์จนแม่ดุว่า ถ้าอ่านแล้วน้ำตาไหลอย่างนี้ก็อย่าอ่านเลย นอกจากนี้ยังมีหนังสือหน้าวัดเกาะ และท่องกลอนเกี่ยวกับหนังสือวัดเกาะให้ฟังว่า

เล่มสลึงพึงรู้ท่านผู้ซื้อ
ร้านหนังสือหน้าวัดเกาะเพราะนักหนา
ราชเจริญโรงพิมพ์ริมมรคา
เชิญท่านมาอ่านดูคงรู้ดี
ได้ลงพิมพ์คราวแรกแปลกๆ เรื่อง

เชิญท่านอ่านเปลื้องทุกข์เป็นสุขี
เชิญท่านซื้อไปอ่านฟังให้มั่งมี
เจริญศรีสวัสดิ์พิพัฒน์เอย

คุณอังคารเล่าว่าอ่านหนังสือเหล่านี้มาตั้งแต่ชั้น ป. 4 ที่บ้านมีหนังสือมากเพราะคุณพ่อของคุณอังคารเป็นกำนันจึงได้รับการแจกหนังสือมามาก คุณอังคารต้องอ่านหนังสือแบบเรียนรู้เองโดยไม่มีครู จึงมีการปล่อยไก่บ้างเช่น เคยอ่านบท "ฝูงค้างคาวท่องท้องเวหาหน" เสียงดังได้ยินไปถึงข้างบ้านที่เป็นครู และท่องบทนี้ให้ฟังว่า

ฝูงค้างคาวท่องท้องเวหาหน
แสวงรสผลเพลาค่ำคล้อย
เสมอพี่ลอบไปมาสมเสน่ห์นุชฤา
จวบรุ่งเรียมลาร้อยชั่งเต้าคืนสถาน

คุณอังคารเล่าว่าในตอนนั้นอ่านผิดจาก "เพ-ลา" เป็น "เพลา" และยังมี "วาสิษฐีโผลง" ก็อ่าน "โผลง" แทนที่จะเป็น "โผ-ลง"

คุณอังคารเห็นว่าการอ่านร้อยกรองต้องอ่านเป็นทำนองเสนาะเพื่อเร้าอารมณ์ เช่น การอ่านบุเรงนองก็ต้องอ่านเป็นทำนองเสนาะเพื่อให้คิดถึงความหลังและคิดถึงความรักในบทกวี

บุเรงนองนามราชเจ้า จอมรา มันเอย
ยกไปยุแสนพระยา ยิ่งกร้าว
มอญมารประมวลมา สามสิบ หมื่นแฮ
ถึงยุทธเยศแล้ว หยุดใต้ นครา ฯ

คุณอังคารอธิบายว่าบุเรงนองนั้นภาษาถิ่นเรียกว่า "บายินนอง" แต่เราฟังเป็นบุเรงนอง หรือที่เรียกกันว่า "จะเด็ด" ซึ่งแปลว่า "พ่อปลวกไต่" คุณอังคารเล่าว่าเมื่อจะเด็ดยังเล็กนอนอยู่ในกระด้ง มีปลวกขึ้นมาไต่บนตัว เป็นนิมิตหมายถึงบ้านเล็กเมืองน้อยจะมาขึ้น จะเด็ดมีพระแม่นมคนเดียวกับพระเจ้าตะเบงชะเวตี้ ขณะนั้นมอญประกาศอิสรภาพตีพม่าย่อยยับ จนพม่าทั้งหมดต้องหนีมาที่ตองอูอันเป็นเมืองที่ภูเขาล้อมรอบ บุเรงนองไปรักกับพระพี่นางซึ่งผิดกฎมณเฑียรบาล แต่ก็มีหลายฝ่ายเข้าข้างบายินนองจะให้กบฏ คุณอังคารอธิบายเพิ่มเติมว่าคำว่า "บายินนอง" เป็นคำใช้เรียกตำแหน่งเจ้าเมืองซึ่งต่อมาได้รับการยกย่องให้เสมอกับพระเชษฐา บุเรงนองจึงกล่าวว่าการที่ผู้ชายรักผู้หญิงไม่ใช่เรื่องผิด แต่ถ้ากบฏจะเป็นการผิดน้ำพิพัฒสัตยา จึงยอมรับสารภาพให้คณะลูกขุนพิพากษา แต่พระเจ้าตะเบงชะเวตี้ทรงเห็นความสามารถจึงทรงให้อภัยและเลื่อนตำแหน่งขึ้นมาเรื่อยๆ จนต่อมาเมื่อมาตีมอญได้ตำแหน่งเป็นพระเชษฐาธิราชรบเคียงคู่ไปกับพระเจ้าตะเบงชะเวตี้ ในยุคนั้นพม่ามีพิธีว่าต้องเจาะหูก่อนจะตีเมือง พระเจ้าตะเบงชะเวตี้ทรงช้างทาสีชาดยืนอยู่หน้าประตูเมืองมอญ เมื่อมอญเห็นว่าพม่ายกทัพกันมาไม่มากจึงเปิดประตูออกมาล้อม พระเจ้าตะเบงชะเวตี้จึงทรงตรัสว่า "เจาะหูฉันให้ดีๆ สิ หูฉันสำคัญกว่ามอญ" แล้วจึงตีฝ่าวงล้อมของมอญออกไปได้พร้อมกับบุเรงนอง ซึ่งถือว่าเป็นการประกาศเกียรติยศของกษัตริย์เป็นครั้งแรก

คุณอังคารอธิบายว่าการที่น้ำจะไปเป็นเมฆฝน จะระเหยไปเป็นไอ เมื่อเป็นไอและเป็นละออง ก็มีสิทธิที่น้ำนั้นจะเป็นปริซึมสะท้อนแสงอาทิตย์เป็นเจ็ดสีงามยิ่งกว่าเพชรพลอย ทั้งที่เดิมคือน้ำเน่า แต่พอขึ้นไปเบื้องบนแล้วกลับสะท้อนความงามของจักรวาล สีทั้งหมดของจักรวาลมีไม่มากไปกว่าสีรุ้ง สีคือการเคลื่อนไหวของมัดแสง

แม่เหล็กไฟฟ้า เมื่อเราใช้ปริซึมแยกออกมาจะได้เป็นเจ็ดสี แต่ก็ยังมีสีที่แยกไม่ได้คืออินฟาเรดหรือพยับแดด พยับแดดเป็นสิ่งที่เหมือนกับน้ำ ในทะเลทรายจะเห็นพยับแดดเป็นภาพลวงตาว่าเป็นน้ำระยิบระยับ หรือที่เรียกว่า Mirage ภาษาสันสกฤตเรียกว่ามฤคกฤษณา เปรียบเช่นกวาง (มฤค) ที่มองเห็นความระยิบระยับแล้วนึกว่าเป็นน้ำจะไปกินน้ำ เดินไปเท่าไรก็ไม่ถึงน้ำจนสิ้นใจ

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ดอกเตอร์ธีระ นุชเปี่ยมถามถึงการที่มีผู้บอกว่าบทกวีของคุณอังคารไม่เคารพฉันทลักษณ์โดยให้สัมผัสไปอยู่ที่วรรคหลังของกาพย์ยานี 11 ซึ่งปกติจะใช้วรรคหน้า 5 คำ วรรคหลัง 6 คำ แต่คุณอังคารให้ความเห็นว่าไม่จำเป็นต้องแบ่งวรรคหน้า-หลังตายตัวเช่นนั้น ท่านศึกษาฉันทลักษณ์จาก*ศิริวิบูลย์กิจ*ซึ่งเก่าแก่กว่า*จารึกวัดโพธิ์*มาก แม้แต่สุนทรภู่ก็ไม่ได้เป็นผู้คิดฉันทลักษณ์เอง แต่เอามาจาก*กลบทมธุรสวาที*

อดิเตแต่นาน นิทานหลัง
มีนครังหนึ่งกว้าง สำอางค์ศรี
ชื่อจำปากหลากเลิศ ประเสริฐดี
เจ้าธานียศกิจ มหิศรา
ดำรงภพรบเลิศ ประเสริฐโลก
เป็นจอมโจกจุลจักร อัครมหา ฯ

ซึ่งมีสัมผัสในเหมือนกับ

บัดเดี๋ยวดังหงั่งเหง่ง วังเวงแว่ว
สะดุ้งแล้วเหลียวแล ชะแง้หา ฯ

คุณอังคารเห็นว่าฉันทลักษณ์เป็นเพียงสิ่งสมมติที่ไว้ใช้กำหนดเสียงเช่นเดียวกับตัวโน้ตดนตรี เช่นเดียวกับเมฆที่ไม่ได้ถูกควบคุมจากฉันทลักษณ์ของโลก คุณอังคารยกตัวอย่างว่า

ขึ้นไปนั่งบนกำแพง แกล้งตีขิม
พยักยิ้มให้ข้าศึก นึกฉงน ฯ

ถ้าผู้อ่านมีอารมณ์ร่วมไปกับบทกวีก็สามารถรับความไพเราะของบทกวีนั้นๆ ได้ หรืออีกตัวอย่างหนึ่งจาก*เพลงยาวสมัยอยุธยา* ก็ไม่ได้มีสัมผัสแบบ*มูลบทบรรพกิจ*เลย คุณอังคารจึงเห็นว่าไม่ควรยึดถือฉันทลักษณ์ตายตัว

ยลสารอักษรแสดง สดับเดือดระคายคำ
คิดคิดบ่เกรงกรรม จะเพลิดพลอให้สาสม
ดูดู๋มาดูหมิ่น ชะล่าลิ้นเฉลยลม
น้ำคำดั่งกรีดคม สักแสนคดที่รำพัน
เดือนดาวแผ่นดินดอน ชโลธรพนาวัน
ยังรู้ประมาณพัน โยชน์นับยากไกล
จิตชายในสากล สุดจะยลจะหยั่งไกล
ดั่งผลสะเดาไพร รสหวานบ่ห่อนเป็น ฯ

อาจารย์ธีระเห็นว่าจังหวะในบทกวีก็เป็นฉันทลักษณ์อย่างหนึ่ง จึงอยากทราบว่าเมื่อคุณอังคารแต่งบทกวีได้คิดถึงจังหวะบ้างหรือไม่ คุณอังคารตอบว่าต้องมีใจรักและยกตัวอย่างกลอนในสมัยสมเด็จพระบรมไตรโลกนาถตอนที่พระเวสสันดรเล่นละครหลอกพระนางมัทรีว่าโกรธ เพื่อจะกลบเกลื่อนที่พระนางมัทรีเสียดายที่ให้โอรสธิดากับชูชกไป

คร้านเช้าก็ยั่วกันเช้า ชายป่าเต้าไปตามชาย
ลูกไม่บ่ทันงายจำงายราช โจทย์ยืน
คิดใดคืนมะขาม อยู่จนล่ามต่อกลางคืน
เพราะเอนโกรธ มาดูแคลนนี้เพื่อใด

บทกวีหนึ่งบุตรเนื้อทรายก็เป็นอีกตัวอย่างหนึ่งที่ดี

หนึ่งบุตรเนื้อทราย กิโลทกบ่วาย
ทรามรักเสน่หา ยกหูชูคอรอท่ามารดา
เห็นแม่กลับมาวิ่งเข้าเชยชม วิ่งซ้ายวิ่งขวาชมรอบมารดาแล้วเข้ากินนม
ลองเชิงเริงไปให้แม่ชื่นชม ให้ลืมอารมณ์ดุจสองพังงา

คุณอังคารเห็นว่ายังเป็นที่น่าสงสัยว่าคำว่า “พังงา” ในที่นี้หมายถึงอะไร เพราะช้างตัวเมียจะเรียกว่า “พัง” ส่วนตัวผู้จะเรียกว่า “งา” คนโบราณรักช้างมากเหมือนกับเป็นเพื่อนมนุษย์ด้วยกัน เช่นช้างทรงของพระนเรศวรชื่อเจ้าพระยาปราบ (มาจาก “เจ้าพระยาปราบหงสาวดี”) อ้อยที่กินก็ปิดทองตรงข้อและใส่พานทองคำมา เช่นเดียวกับอาหารของเจ้าฟ้าที่ต้องปิดทองเสมอ เมื่อตายก็ได้รับการทำพิธีศพให้ที่วัดเจ้าปราบที่อยู่เยื้องกับวัดพุทไธศวรรย์

คุณอังคารกล่าวว่าการแต่งโคลงให้ตรงตามฉันทลักษณ์นั้นง่ายมาก เพียงแต่แต่งให้ตรง โคลงที่ดีต้องมี “ลูกเก็บ” มีน้ำหนักอ่อนแก่จึงจะดี คุณอังคารอธิบายเพิ่มเติมว่าคำว่า “ลูกเก็บ” มาจากภาษาทางระนาด ความสำคัญนั้นอยู่ที่ใจความ เช่น

การเวกวิเวกร้อง ระงมสวรรค์ เสนาะมี
เหมือนเสนาะฉันท์ เสนาะซึ้ง
ประกายฟ้าสุรจันทร์ แอร่มโลก ไฉนฤา
เมฆพยับแสงสอึ้ง อร่ามแพ้ประพันธ์เฉลย ฯ

คุณอังคารเล่าว่าเมื่อก่อนคุณอังคารเองก็เถรตรงแต่งโคลงแบบ “เสียงลือเสียงเล่าอ้าง” แต่พอนานเข้าก็รู้สึกว่าตรงเกินจนไม่เพราะ ถ้าเป็นดนตรีก็เป็นดนตรีด้านเท่ากันหมด

อาจารย์ดวงมนแสดงความเห็นว่ากลอนแบบสุนทรภู่ก็เป็นเพียงหนึ่งแบบ กลอนเสภาบทละครในสมัยรัชกาลที่สองก็ไม่ได้เป็นอย่างนี้ ขนบของการแต่งบทกวีไทยคือการแต่งเพื่อฟัง ไม่ใช่เพื่ออ่านในใจ เช่น เสภาจาก *ขุนช้างขุนแผน* ที่บอกว่า “นี่ลาวทองจากห้องไปแล้วหรือ” เราจะเห็นสัมผัสแบบหนึ่ง แต่วรรคต่อมา “จึงดึงดื้อเดือดมาเวลาค่ำ ไม่ตามใจขัดใจจึงเพ้อพรำ” สัมผัสไม่เหมือนกันเลย ต่อด้วย “นี่อดน้ำแล้วสิเสี้ยวมากินตม” แสดงให้เห็นถึงความอิสระที่มีมากในบทกวีโบราณ แต่เมื่อติดกรอบสุนทรภู่แล้วบทกวีจึงเหลือเพียงแบบเดียว และเมื่อเห็นบท

กวีที่ไม่เหมือนของตนก็ต่อต้าน อีกตัวอย่างหนึ่งของกลอนบทละครท้าวกุเรปันตรัสว่า “ถึงกูม้วยก็อย่ามาดูผี อย่าดูทั้งเปลวอัคคี ตั้งแต่นี้ขาดกันจนวันตาย”

คุณอังคารแสดงความเห็นว่าการต่อต้านเช่นนี้ก็เหมือนกับการต่อต้านคลื่นในมหาสมุทร ถึงแม้จะเก่งสักเพียงใดก็คงไม่สามารถต่อต้านได้ พวกหนังตะลุงกับมโนราห์จะเชี่ยวชาญในหลักของ*ศิริวิบูลย์กิจ*ที่เรียก*ว่ายศกิจ* ซึ่งก็ไม่เหมือนกับสุนทรภู่ จากนั้นคุณอังคารก็ขับหนังตะลุงให้ฟังเป็นตัวอย่าง คุณอังคารเห็นว่าทั้งหมดแสดงให้เห็นว่าร้อยกรองของไทยมีความไพเราะมาก สามารถนำมาขับหนังตะลุง ขับเสภา หรืออื่นๆ ได้ทั้งหมด เป็นบทกวีที่มีเสียงพรหม ที่คุณอังคารขับหนังตะลุงให้ฟังนี้ก็ไม่ใช่ว่าขับเก่ง แต่คุณอังคารขับด้วยความรัก ซึ่งความรักนี้จะกล่อมเกลาเป็นดนตรีพิเศษอีกอย่างหนึ่ง หลักการขับหรือการสวดคือต้องมีนฤคหิตชัดเจน เช่น “พุทธัง” ต้องสวดว่า “พุด-ทะ-ฮัง” เนื่องจากมีนฤคหิตกำกับไว้ (คุณอังคารสวดให้ฟังเป็นตัวอย่าง) เช่นเดียวกับการอ่านฉันท์ที่ต้องรู้ฉันทลักษณ์ของฉันท์แต่ละแบบ เช่นวสันตดิลกฉันท์ คำว่า “วสันต์” คือฤดูฝน จึงต้องสวดให้หนักเอกหนักโทเหมือนฝนตก และมีการกำหนดคาบลมด้วย เช่นบท “สวดพาหุง” (คุณอังคารสวดภาษาบาลีให้ฟังเป็นตัวอย่าง)

คุณอังคารอธิบายว่าที่แต่งฉันท์ได้เพราะทวนเสียงจากในบทสวดได้หมด กวีบางคนเช่นนายชิด บูรทัตไปแต่งตามที่ตาเห็น แต่อันที่จริงกลับต้องออกเสียงคนละแบบ บางครั้งการอ่านบทกวีก็ต้องใช้หูฟัง

พฤกษภกาสร อีกกุญชรอันปลดปลง
โททนต์เสน่ห์คง สำคัญหมายในกายมี ฯ

คุณอังคารชี้ให้เห็นว่าคำว่า “สำคัญ” ในฉันท์นี้สามารถออกเสียงให้เบาได้

อาจารย์ชมัยภรถามว่าคุณอังคารมีแผนจะเขียนบทกวีใหญ่อีกหรือไม่ คุณอังคารตอบว่าตนเองแต่งบทกวีเหมือนลมพัดที่พัดมาไม่รู้กี่รอบโลก ถึงเจ้าฟ้าธรรมธิเบศกับอเล็กซานเดอร์จะสิ้นไปแล้วลมก็ยังพัดอยู่ คุณอังคารไม่มีโครงการอะไร แต่แต่งบทกวีอยู่ทุกลมหายใจ คุณอังคารหายใจเป็นบทกวี แม้สิ้นใจไปแล้วก็ยังห่วงว่าจะสร้างผลงานไม่เสร็จ คุณอังคารตั้งใจว่าจะทำให้ดีกว่า*นิราศนรินทร์* ซึ่งไม่ได้เป็นการดูถูกว่าเขียนไม่ดี แต่คนรุ่นหลังจะต้องทำให้ดีกว่าครูบาอาจารย์ เช่นเดียวกับการเป็นบุตรที่ต้องเป็นอภิชาตบุตรคือต้องขึ้นเบื้องสูง ถ้าลงต่ำหรืออวชาตบุตรถือว่าเป็นความผิด เมื่อสิ้นชีวิตไปแล้วก็ไม่สามารถทำอะไรได้อีก กษัตริย์ในอดีตที่ว่ายิ่งใหญ่ ปัจจุบันแม้แต่จะไปถามหาอัฐิยังไม่พบ เช่นถึงแม้จะทุ่มทุนกี่พันล้านก็คงไม่อาจหาอัฐิของเจงกีสข่านได้ ของอเล็กซานเดอร์ก็ไม่ทราบว่าอยู่ที่ไหน

คุณอังคารเห็นว่ามนุษย์เรานั้นเล็กมาก เมื่อมองลงมาจากทางช้างเผือกก็ไม่เห็นมนุษย์เลยสักคนเดียว ต่างกับดวงดาวที่คงทนกว่ามาก เหมือนที่เรียกว่า “นักษัตร” คือไม่เปลี่ยนแปลง เช่นดาวไถ แสงเดินทางด้วยความเร็ว 186,000 ไมล์ต่อวินาที ถ้าดาวไถดับต้องใช้เวลาถึงสองพันปีกว่าจะมองเห็นที่โลกมนุษย์ บางดวงดาวก็ร่ำรวยกว่าโลกมนุษย์มาก ดาวบางดวงก็เป็นเพชรพลอยทั้งดวง บางดวงก็มีฝนตกลงมาเป็นทองคำหรือไพลิน มีหลายสิ่งหลายอย่างที่มีความสำคัญมากกว่าเงินทอง ถ้าคุณอังคารได้พบกับคุณทักษิณจะแนะนำว่าให้ทำตามอย่างอเล็กซานเดรียที่เปิดหอสมุดขนาดใหญ่ในเมือง และมีกฎว่าถ้าผู้ใดเดินทางผ่านเมืองของเขาจะต้องมอบเอกสารให้สามสำเนา ดังนั้น หอสมุดอเล็กซานเดรียจึงมีเอกสารจากที่ต่างๆ จำนวนมหาศาล แต่โชคร้ายที่ถูกแผ่นดินไหว สึนามิ และโดนเผาสมัยมาร์ก แอนโทนีมาทำสงคราม แม้แต่คลีโอพัตราที่คนไทยดูถูกถึงขั้นไปตั้งเป็นชื่ออาบอบนวดก็เป็นนักปราชญ์ รู้ภาษาถึงสิบสี่ภาษา และเป็นผู้หญิงที่เฉลียวฉลาดที่สุดในแผ่นดิน น่าที่จะนับถือมากกว่า แต่ที่ไม่สามารถสู้กับโรมันได้เพราะโรมันเป็นชาติที่เก่งการทหารและรบด้วยยุทธวิธีเข้มแข็งที่ได้รับมาจากพวกคาร์เทธและฮันนิบาล และช่วงนั้นกำลังทหารของอิยิปต์อ่อนลงมาก บูเช็กเทียนก็เป็นสตรีคงแก่เรียนที่

สามารถล้มราชวงศ์ถัง พระนางพิมพายโสธราเองก็เป็นเอตทัคคะด้านมีฤทธิ์เท่ากับพระโมคคัลลานะ เมื่อจะนิพพานท่านเหาะขึ้นสามชั่วลำตาลแล้วจึงได้ไปลาพระพุทธเจ้า

อาจารย์ท่านหนึ่งถามคุณอังคารว่าท่านมีความรู้มาก ท่านอ่านหนังสืออะไรบ้าง และถ้าอยากเป็นกวีอย่างท่านต้องทำอย่างไร คนทั่วไปจะเป็นได้หรือไม่ คุณอังคารตอบว่าตนเองเป็นกวีมาตั้งแต่เกิด เป็นเรื่องของกุศลที่ทำมาในสังสารวัฏ ถ้าอยากเป็นกวีก็คงต้องไปอธิษฐานเอา คุณอังคารอ่านหนังสือทุกอย่างที่ผ่านหน้า เหมือนมหาสมุทรที่รับทุกอย่างที่ผ่านเข้ามา แต่ส่วนมากที่อ่านจะเป็นวรรณคดี แม้ทุกวันนี้คุณอังคารก็ยังเป็นนักเรียนที่ศึกษาเล่าเรียนอยู่เสมอ

คุณอังคารเล่าว่าไมเคิล แองเจโลเมื่อสลักรูปสุดท้ายยังกล่าวว่าตนยังอยู่ที่จุดเริ่มต้นของศิลปะ คนเราเมื่อใกล้ตายแล้วถึงจะสำนึกได้ว่ามีเวลาในชีวิตน้อยเพียงใด คนเรามีเวลาไม่เกินหนึ่งบาท คือแบ่งเป็นช่วง ช่วงละ 25 ปี (1 สลึง) บางคนก็ไปทำหล่นหายตามศูนย์การค้า เหลืออีกเพียง 75 ปี โรคภัยต่างๆ ก็มาถามหาจนอาจจะอยู่ไม่ถึงบาท เราต้องทุ่มเทชีวิตให้สิ่งที่เราปรารถนา แม้แต่การเดินเรือยังต้องใช้ดาวเหนือเป็นเครื่องบอกทิศทาง มนุษย์เราอย่าปรารถนาเพียงแค่เป็ดไก่ เป็ดนำฝูงไปเป็นพะโล้ ไก่อย่างดีก็เป็นได้แค่มัสมั่นหรือกุรหม่า คำว่า “กุรหม่า” นี้เป็นภาษาอาหรับแปลว่าอินทผลัม ซึ่งเป็นผลไม้ที่เมื่อดิบจะมีรสเปรี้ยวสำหรับใช้แกงแบบแกงป่าหรือแกงส้ม เมื่อสุกจะมีรสหวาน คำไทยเช่น “ฐานชุกชี” ของพระพุทธรูป ก็มาจากภาษาเปอร์เซียที่เข้ามาในสมัยพระเจ้าทรงธรรม

คุณเกรียงไกรกล่าวว่าเห็นด้วยกับคุณปณิธานที่กล่าวว่าผลงานของคุณอังคารมีพลัง มีบทกวีบทหนึ่งของคุณอังคารที่คุณเกรียงไกรชอบมากและรู้สึกว่ามีพลังคือบทที่กล่าวถึงฟ้าร้องว่าเป็นการรบกวนการเขียนบทกวี คุณอังคารตอบว่าขณะแต่งบทกวีชิ้นนี้กำลังแต่งโคลงอยู่ที่แถววัดดีดวด บางกอกใหญ่ มีฟ้าร้องจนเขียนโคลงไม่ได้ แต่เมื่อเขียนโคลงบทนี้ออกมาดุฟ้า ฟ้าก็นิ่งทันที

ฟ้าฟาดกราดเกรี้ยวไม่เกรงใจ ใครเลย
เราแต่งโคลงอยู่ใน แหล่งหล้า
ขาดคำกล่าวทันใด ฟ้านิ่ง
สำนึกบาปหยาบช้า น่าให้อภัยสวรรค์ ฯ

คุณอังคารเล่าต่อไปถึงประสบการณ์การพบวิญญาณขณะแต่งบทกวี เมื่อคุณอังคารไปแต่งบทกวีให้ศรีเสาวภางค์ที่พุ่มแก้ว ก็พบวิญญาณมาวนเวียนอยู่ถึงสามรอบ และรับรู้ว่าคุณอังคารแต่งโคลงให้ ที่คุณอังคารทราบก็เพราะปกติต้นแก้วจะมีกลิ่นหอม แต่วันนั้นกลับมีกลิ่นเหม็นสาง คำว่า “สาง” มาจาก “เสือสาง” ที่หมายถึงลายลบแล้ว เช่นเดียวกับ “ฟันฟาง” ซึ่งหมายถึงอายุ 80 ปีแล้วมีฟันขึ้นใหม่ ฟันนั้นจะเรียกว่า “ฟาง” เสือสางที่ลายลบจะมีเสือสมิงเข้าไปสิงอยู่ คือมีวิญญาณผีตายโหงเข้าไปสิงอยู่ จะมีกลิ่นของศพเรียกว่ากลิ่นสาง ดังนั้นตามกุดังศพจะปลูกต้นปีบไว้เพื่อกลบกลิ่นสาง คุณอังคารได้พบวิญญาณหลายครั้ง เมื่อถือศีล 8 ก็มีวิญญาณมาขอส่วนบุญ คุณอังคารเล่าถึง “คูไม้ร้อง” ซึ่งเป็นที่เก็บเรือพระที่นั่ง เรือพระที่นั่งในสมัยโบราณจะทำจากซุงใหญ่ ในเวลาดึกจะมีเสียงร้องโหยหวนออกมาจากคูไม้ร้อง ซึ่งอยู่บริเวณวัดพนมยงค์ ดังนั้นจึงต้องเข้าใจว่าเรือสุวรรณหงส์ก็ดี เรือไกรสรมุขก็ดี ต่างก็เคยเป็นไม้ซุงใหญ่มาก่อน แล้ววันหนึ่งกลับต้องกลายเป็นเรือพระที่นั่ง เวลาในโลกมนุษย์กับปรโลกไม่เท่ากัน รุกขเทวดาที่เคยรักษาไม้ซุงนั้นอยู่ก็หวนคิดถึงสมัยที่ยังเป็นต้นไม้ มีออกดอกออกผลมีมธุรสสมัยเช่นเดียวกับโต๊ะไม้ โต๊ะไม่ยินดีที่จะเป็นโต๊ะ โต๊ะยินดีที่จะเป็นไม้ใหญ่อยู่ในป่า เมื่อนางไม้หรือรุกขเทวดาคิดเช่นนี้จึงร้องโหยหวนขึ้น

คุณอังคารกล่าวว่ายังมีประสบการณ์พบวิญญาณอีกหลายครั้งที่ถ้าเล่าไปก็จะเสียเวลา แต่ที่พูดถึงก็เพื่อให้เข้าใจว่าคนโบราณไม่โกหก เช่นเดียวกับที่พูดถึงปลาอานนท์หนุนดินก็ไม่ใช่เรื่องโกหก เพราะเวลาคน

โบราณนั่งวิปัสนาเห็นแมกม่าที่อยู่ใต้ชั้นหิน บังเอิญว่าแมกม่านั้นมีรูปเป็นปลาคล้ายปลาชะโด คนโบราณจึงเข้าใจว่าเป็นปลา เมื่อแมกม่านี้เคลื่อนตัวแล้วเกิดแผ่นดินไหว คนโบราณจึงว่าปลาอานนท์เคลื่อนตัวแล้วแผ่นดินไหวซึ่งไม่ผิด ยังมีอีกหลายเรื่องที่มนุษย์เราเข้าใจผิดเช่นที่ไปว่าแม่ปูสอนลูกปู ปูนั้นต้องเดินตามลูกคลื่น การที่เดินเช่นนั้นถูกอยู่แล้ว ถ้าเดินตรงจะเจอแรงต้านของคลื่นจนหงายหลัง ปูจึงเดินตัดแรงคลื่นแสดงให้เห็นว่าเป็นสัตว์ที่ฉลาดมาก ฉลาดกว่ามนุษย์ มนุษย์จึงควรที่จะไปเรียนรู้จากปูด้วยซ้ำ

อาจารย์ชมัยภรถามว่าคุณอังคารชอบบทกวีใดของตนเองมากที่สุด คุณอังคารตอบว่าไม่ได้ชอบบทกวีของตนเอง แต่ชอบหัวใจของตนเอง เพราะความไพเราะของบทกวีอยู่ที่หัวใจอยู่ที่วิญญาณ คุณอังคารเป็นคนหนึ่งที่ไม่ถูก “พม่า” เผาวิญญาณ สมัยพม่ามาตีอยุธยาได้เผาวิญญาณคนไทยไปเสียมากมาย เรารบกับพม่าจนต่อมาคุณทักษิณมาเกิดเพื่อแก้แค้น คุณทักษิณคงจะเคยขาดคอช้างในชาติก่อน เช่นในบทกวี ช. เอ๋ย ช. ช้าง กลางศึกศัตรู มุสู้บ่หนี ที่คุณอังคารเล่าถึงเจ้าพระยาปราบหงสาวดี ช้างทรงของพระนเรศวรที่ทรงใช้ทำยุทธหัตถี

ง้าวฟาดขาดหัวตัวสั่นสยบ ซบคอช้างเลือดย้อยดั่งฝอยฝน
เลือดพม่าชำระเท้าช้างมิ่งมงคล มหิตผลพม่าถอยร้อยปีเอย ฯ

ในภาพยนตร์ที่หม่อมเจ้าชาตรี เฉลิมยุคล (ท่านมุ้ย) ให้พระศรีสุริโยทัยสิ้นพระชนม์กับพื้นนั้นผิด พระศรีสุริโยทัยเมื่อต้องพระแสงขาดคอช้างแล้วก็ทรงซบกับคอช้าง ที่เป็นเช่นนี้เพราะพระแสงจะไม่ตัดกระดูกทั้งหมดเนื่องจากกระดูกแข็งตัดยาก การที่ให้พระศพของพระศรีสุริโยทัยร่วงลงมากองกับพื้นเท่ากับเป็นการไม่ให้เกียรติพระองค์และเป็นการประจานพระองค์ด้วย เมื่อพระองค์ซบกับคอช้างนั้นพระมหินทรและพระราเมศวรก็ทรงไปกันพระองค์ออกมา ที่คุณอังคารวิจารณ์นี้ไม่กลัวว่าใครจะโกรธ เหมือนฟ้าจะร้องก็ไม่ต้องกลัวโลกจะโกรธ พระอาทิตย์ส่องแสงก็ไม่ต้องกลัวโลกจะร้อน

คุณศุภชัย สุริยศถามว่าคุณอังคารปฏิบัติตัวและปฏิบัติต่อจิตใจของตัวเองอย่างไรจึงสร้างงานออกมาได้ คุณอังคารตอบว่าสร้างงานออกมาจากตัวตนที่เป็นแบบนั้นเอง เปรียบเหมือนคุณอังคารเกิดมาเป็นมะม่วง ให้เป็นทุเรียนคงไม่ได้

ผู้เข้าร่วมการสัมมนาอีกท่านหนึ่งถามว่าคุณอังคารมีความเห็นอย่างไรกับจตุคามรามเทพในฐานะที่เป็นคนนครศรีธรรมราช คุณอังคารเล่าว่าทางขึ้นของพระพุทธเจ้าที่บรมธาตุมีบานประตูอยู่สองบานแสดงให้เห็นว่าศาสนาพราหมณ์ยอมรับศาสนาพุทธ บานหนึ่งสลักเป็นพระอิศวร อีกบานหนึ่งเป็นพระนารายณ์ ประตูนี้เป็นศิลปะสมัยลพบุรีตอนปลาย แต่เทพหลักในศาสนาพราหมณ์มีสามองค์ ยังขาดพระพรหมไปอีกองค์หนึ่ง ช่างทำประตูจึงนำพระพรหมมาปนกับพระอิศวร พระอิศวรที่นครศรีธรรมราชจึงมีสี่พักตร์ ที่หน้าบานประตูนี้มีรูปปั้นกษัตริย์อยู่สององค์ในท่านั่งเมือง คือท่ายกเข่าขึ้นข้างหนึ่งแบบที่บุโรพุทโธ กษัตริย์นี้คืออดีตกษัตริย์ของศรีวิชัยและมีจารึกไว้ว่าคือท้าวจตุคามและท้าวรามเทพ ต่อมามีนักการเมืองบางคนคิดจะตั้งหลักบ้านหลักเมือง แต่ตามหลักแล้วเมืองนครฯ จะไม่มีหลักบ้านหลักเมือง เพราะตัวพระบรมธาตุเป็นหลักบ้านหลักเมืองอยู่แล้ว คือใช้พระพุทธเจ้าเป็นหลักและต้องเรียกว่าบรมธาตุไม่ใช่มหาธาตุ เพราะคำว่าบรมธาตุนั้นคล้องจองกับคำว่าบรมพุทโธ (บุโรพุทโธ) ส่วนกษัตริย์ที่มาเฝ้าประตูคือกษัตริย์ที่เคยมีส่วนบูรณะพระบรมธาตุจึงได้เป็นรูปปั้นอยู่ที่นั้น นอกจากนี้ยังมีพระครูกาแก้ว พระครูการาม พระครูกาชาด และพระครูกาเดิม อยู่ 4 มุม หมายถึงว่าผูกผ้าพยนต์ไว้ ซึ่งเป็นสัญลักษณ์ทางไสยศาสตร์ให้มีกำลังอำนาจ รูปปั้นในพระบรมธาตุทั้งหมดที่มีลดหลั่นกันมาจนถึงตัวสีหะที่ดุร้ายนั้นปั้นตามหลักประติมากรรม บางครั้งเราอ่านวิธีประติมากรรมไม่ถูก เช่น พระพุทธรูปปางสะดุ้งมาร อันที่จริงแล้วพระพุทธเจ้าไม่เคยสะดุ้งมาร มีแต่มารสะดุ้งพระ ปางที่ว่านี้ที่ถูกคือปางสมาธิ เมื่อพระพุทธเจ้าออกจากสมาธิแล้วคือการตรัสรู้ หมายถึงขณะที่นั่งสมาธิอยู่ยังหมกมุ่น แต่พอเอามือออกมาเป็นปางมารวิชัยแล้วจึงตรัสรู้ โบราณเรียกปางนี้ว่าปาง

ตรัสรู้ ปางลีลาที่จริงคือปางโปรดสัตว์ และดอกบัวหรือบงกชก็มีความหมายว่าเกิดจากตมคือเหง้าบัว ที่เราอ่านในวิชาสถาปัตย์ฯ ว่าตัวเหงานั้นผิด ที่จริงคือเหง้าบัวอันเป็นที่เกิดของดอกบัว ดอกบัวนั้นเกิดในโคลนตมก็จริงแต่เมื่อบานแล้วจะไม่มีกลิ่นตมอยู่เลย เปรียบเหง้าบัวคือโลกียะ ห้วงน้ำคือห้วงมหรรณพหมายถึงการเวียนว่ายตายเกิด เมื่อดอกบัวผุดขึ้นเหนือน้ำหมายถึงการอยู่เหนือโลกหรือโลกุตระจึงเป็นเครื่องหมายของพระอรหันต์ เช่นที่เก็บอัฐิของพระยานครฯมีดอกบัวอยู่ จึงมีความหมายถึงการอธิษฐานว่าขอให้พบพระนิรพานในชาติหน้า บงกชถือได้ว่าเป็นหลักการของศิลปะไทยเลยทีเดียว ทางสุโขทัยก็มีสถูปเป็นรูปดอกบัวตูมที่ยืดทรงขึ้นสูง แล้วเพิ่มซุ้มจรนัมที่มีเกียรติมุข หมายถึงตัวที่เกิดจากหว่างพระขนงของพระอิศวรที่ทูลพระอิศวรว่าหิวเหลือเกิน พระอิศวรตรัสตอบว่าให้กินตัวเองเสีย ตัวเกียรติมุขจึงหมายถึงกาละ(เวลา) เพราะมีแต่กาละเท่านั้นที่กัดกินตัวเอง แต่เมื่อพุทธศาสนารับเอาศิลปะพราหมณ์เข้ามาก็เปลี่ยนตัวกาละเป็นราหูอมจันทร์ซึ่งหมายถึงมรณานุสติ หมายถึงพระอาทิตย์พระจันทร์ยังถูกราหูอม นับประสาอะไรกับมนุษย์ที่ต้องมีเกิดแก่เจ็บตาย คุณอังคารเล่าว่าสมัยก่อนมีสตรีนางหนึ่งชื่อนางอุพรี(แม่ธรณี) เป็นสตรีที่สวยมากจนกษัตริย์หลงใหลเสียชีวิตลง กษัตริย์ทำใจไม่ได้จึงสั่งให้หล่อน้ำมันศพไว้ไม่ให้เน่าเปื่อย ร้อนถึงพระโพธิสัตว์ต้องปลอมตัวมาบอกกับข้าหลวงคนสนิทว่า ท่านสามารถรู้ลับและหว่างภพว่านางอุพรีไปเกิดเป็นอะไร ปรากฏว่านางอุพรีต้องไปเกิดเป็นแมงกุดจี่ในมูลสัตว์ กษัตริย์ยังไม่เชื่อ พระโพธิสัตว์จึงบันดาลให้แมงกุดจี่พูดได้แล้วถามว่าชาติก่อนเคยเป็นอะไร แมงกุดจี่ตอบว่าชาติก่อนเคยเกิดเป็นมเหสีของกษัตริย์ แต่ชาตินี้มาเกิดเป็นแมงกุดจี่แล้วยินดีในตัวสามีมากกว่า พูดจบก็สะบัดก้นตามสามีเข้าไปในมูลช้าง กษัตริย์จึงรู้สึกตัวได้

คุณอังคารเล่าต่อไปอีกเรื่องหนึ่งว่ามีพราหมณ์ผู้หนึ่งชอบล่าสัตว์ วันหนึ่งกระหายน้ำมากจึงไปขอดื่มที่กุฏิฤาษี เมื่อยกหม้อน้ำขึ้นมากลับพบว่าหม้อน้ำนั้นว่างเปล่า จึงด่าฤาษีว่า “ฉันเข้าแล้วเอน ฉันเพลแล้วนอน บ่ายๆ พักผ่อน ค่ำๆ จำวัด” ฤาษีจึงประคองหม้อน้ำออกมาให้ดู ปรากฏว่ามีน้ำใสเย็นอยู่เต็ม พราหมณ์จึงได้รู้ว่าบาปกรรมที่ตนเคยทำมาทำให้น้ำที่เย็นสนิทแห้งเหือดไปหมดจึงขอบวช ต่อมาเมื่อพราหมณ์จะลาสิกขาบท ฤาษีได้ขอให้ทำความสะอาดกุฏิ เมื่อกวาดแล้วพราหมณ์ก็จะเผาใบไม้กิ่งไม้ แต่จุดไฟไม่ติด ฤาษีจึงออกมาแหวกพระธรณีแล้วนำกิ่งไม้สดๆ ไปจุดไฟในมหาอเวจี ได้แสงไฟเท่าหิ่งห้อยขึ้นมา ปรากฏว่าจุดไฟติดลุกโชน พราหมณ์จึงขอบวชต่อด้วยความกลัว เช่นเดียวกับไก่ที่รู้ว่าตนจะต้องเป็นไก่พะโล้ก็ตกใจมาก อ้อนวอนขอชีวิตต่อเจ้าของว่า “ฟังเสียงผมขันสิ ผมขันอยู่วัดช้างล้อม ไพเราะที่สุดตั้งแต่เกิดมีไก่มา ไก่พระลอก็ยังไม่ขันเพราะเท่าผม” เจ้าของไม่ฟังเสียงขันเลยแล้วว่า “เอ็งจะต้องเป็นเขียวหวานเดี๋ยวนี้” ไก่เป็นสัตว์ที่น่ารัก สวยและเป็นนาฬิกาที่มีมานานกว่าสวิสเซอร์แลนด์

ปู่กระสันถึงไก่ในไพรพฤกษ์
ปู่รำลึกถึงไก่ไก่ก็มา
บ่ฮู้กี่คณากี่หมู่
ปู่เลือกไก่ตัวงามทรงทรามวัยทรามแรง
สร้อยแสงแดงพะพรายขนเขียวลายระยับ
ปีกสลับเบญจรงค์ เลื่อมลายยงหงสบาท
ขอบตาชาดพะพริ้ง สิงคลิ้งหงอนพรายพรรณ
ขานขันเสียงเอาใจ เดือยอ่อนใสสีลำยอง ฯ

คุณอังคารเล่าว่าวันหนึ่งได้ฟังเสียงไก่ป่าขันที่หลังวัดช้างล้อม ศรีสัชนาลัย เป็นไก่ที่ขันได้ไพเราะจับใจมาก ต่อมาคุณอังคารเดินทางไปทางใต้ ได้ฟังเสียงรองไน (แมลงคล้ายจักจั่น) ร้องแบบบรรเลงวังเวงขนาดที่ว่าวง

ออร์เคสตราถ้ามาได้ยินก็คงต้องยอมแพ้ เก่งกว่ามนุษย์หลายเท่านัก

คุณอังคารเล่าว่าเคยอยู่มาทุกบ้านทุกเมือง ที่อยุธยาก็เคยอยู่มาตั้งแต่สมัยวัดต่างๆ ยังรกร้างว่างเปล่า มีงูจงอาง งูเห่าตัวดำมะเมื่อมอยู่ที่วัดมหาธาตุจำนวนมาก ในอดีตบริเวณวัดมหาธาตุยังเป็นป่า มีดงกระถินขึ้นอยู่ชุก คุณอังคารเล่าว่าเคยแคล้วคลาดจะถูกพระปรางค์ทับที่วัดนี้ด้วย บังเอิญว่าในวันนั้นกลับวัดพุทไธศวรรย์ไปก่อน ตอนกลางคืนมีพายุฟ้าผ่ายอดพระปรางค์ร่วงลงมาบริเวณที่คุณอังคารยืนอยู่พอดี ศรีสัชนาลัยก็อยู่มาตั้งแต่ครั้งยังเป็นเมืองร้าง มีเสืออยู่ในเจดีย์ จึงเป็นแรงบันดาลใจให้แต่งบทกวีเกี่ยวกับศรีสัชนาลัย ถ้าเป็นเดี๋ยวนี้คงจะแต่งไม่ได้ เพราะเมืองไม่เหมือนเดิมแล้ว คุณอังคารเล่าถึง*นิราศนครศรีธรรมราช*ว่าแต่งตอนที่พักรักษาตัวอยู่ในโรงพยาบาล เพราะมีคุณสุรินทร์จากพรรคประชาธิปัตย์มาขอร้อง ได้ค่าแต่งหนึ่งหมื่นบาท การแต่งบทกวีเกี่ยวกับเมืองแต่ละเมืองนั้นแต่งยาก แต่แต่งแล้วสนุก การจะแต่งบทกวีเกี่ยวกับเมืองใดต้องมีความเคารพนับถือในเมืองนั้นๆ จริงๆ เมืองศรีสัชนาลัยนั้นเป็นเมืองที่สวยที่สุด สร้างอย่างสุดหัวใจ พระยาลิไทผู้สร้างเมืองนี้ทรงเป็นมหาราช ศึกษาเล่าเรียนอยู่ตลอดเวลา มีความเฉลียวฉลาด อีกทั้งยังรบได้เก่ง ป้อมที่อยู่บนทุ่งเศรษฐีคือป้อมของพระยาลิไทที่รับทัพอยุธยาที่ขุนหลวงพ่องั่วนำทัพมา ในสมัยนั้นทางเหนือจะเรียกอยุธยาว่า “อโยธยาสามานย์” เพราะเป็นเมืองที่ชอบรุกรานเมืองอื่น ในขณะนั้นสุโขทัยตั้งรับอยุธยาอยู่แล้วที่เมืองกำแพงเพชร เนื่องจากสุโขทัยเป็นเมืองค้าขาย ติดต่อไปไกลถึงชวา มีตลาดชื่อตลาดแก้ว ตลาดขวัญ ต่อมาพระเจ้าอู่ทองรวบรวมผู้คนสร้างเมืองแล้วเก็บจังกอบ (ภาษีปากเรือ) มากเกินไปจนทางสุโขทัยสู้ไม่ไหวจึงเกิดเรื่องเกิดราวกัน

มีผู้ถามว่าคุณอังคารได้เขียนร้อยแก้วอีกบ้างหรือไม่ คุณอังคารตอบว่าร้อยแก้วมีความเป็นอิสระมากเกินไป เปรียบดังมหาสมุทรที่ไม่สามารถเอาโซ่ตรวนไปจองจำได้ และยังให้ความเห็นว่าทุกคนเมื่อเรียนหนังสือแล้วควรที่จะเขียนหนังสือด้วย คุณอังคารยังมีความคิดที่จะนั่งเรือสำเภาขึ้นไปบนจักรวาลแล้วโปรยปรายบทกวีมาให้ดวงดาวได้อ่าน รวมถึงนักธุรกิจที่เอาแต่คิดถึงเรื่องเศรษฐกิจด้วย ควรจะอ่านบทกวีเสียบ้าง

คุณอังคารปิดท้ายการสนทนาด้วยการขับเสภา*ขุนช้างขุนแผน*ว่า

ครานั้นขุนแผนแสนสนิท *เรืองฤทธิ์รังสีไม่มีสอง*
ได้ลูกชายเชี่ยวชาญกุมารทอง *ก็สมปองคิดไว้แต่ไรมา*
จะจัดแจงตีดาบไว้ปราบศึก *ตรองตรึกหาเหล็กหนักหนา*
ได้เสร็จสมอารมณ์ตามตำรา *ท่านวางไว้ในมหาศาสตราคม*
เอาเหล็กยอดพระเจดีย์มหาธาตุ *ยอดปราสาทถวารามาประสม*
เหล็กขนันผีพรายตายทั้งกลม *เหล็กตรึงโลงตรึงต้นสลักเพชร*
หอกสัมฤทธิ์ทองแดงพระแสงหัก *เหล็กปฏักสลักประตูตะปูเห็ด*
พร้อมเหล็กเบญจพรรณกัลเม็ด *เหล็กบ้านพร้อมเสร็จทุกสิ่งแท้*
เอาเหล็กไหลเหล็กหลอมหล่อพระแสง *เหล็กกำแพงน้ำพี้ทั้งเหล็กแร่*
ทองคำสัมฤทธิ์นากอแจ *เงินที่แท้ชาติเหล็กทองแดงดง*
เอามาสุมคุมควบเข้าเป็นแท่น *เผาให้แดงตีแผ่แช่ยาผง*
ไว้สามวันซัดเหล็กนั้นเล็กลง *ยังคงแต่พองามตามตำรา*
ซัดเหล็กครบเสร็จถึงเจ็ดครั้ง *พอกระทั่งฤกษ์เข้าเสาร์สิบห้า*
ก็ตัดไม้ปลูกศาลขึ้นเพียงตา *แล้วจัดหาสารพัดเครื่องบัดพลี*
เทียนทองติดตั้งเข้าทั้งคู่ *ศีรษะหมูเป็ดไก่ทั้งบายศรี*
เอาสูบทั้งตัวไว้ในพิธี *เอาถ่านที่ต้องย่างวางในนั้น*
ช่างเหล็กตีฝีมือลือทั้งกรุง *ผ้าขาวนุ่งผ้าขาวห่มดูคมสัน*

วางสายสิญจน์เสกลงเลขยันต์ คนสำคัญคอยดูซึ่งฤกษ์ดี
ครั้นได้พิชัยฤกษ์ราชฤทธิ์ พระอาทิตย์เที่ยงฤกษ์ราชสีห์
ขุนแผนสูบเหล็กให้แดงดี นายช่างตีรีดรูปให้เรียวปลาย
ที่ตรงกลางกว้างงามสามนิ้วกึ่ง ยาวถึงศอกกำมาหน้าลูกไก่
เผาชุบสามแดงแทงตะไบ บัดเดี๋ยวใจเกลี้ยงพลันเป็นมันวับ
งานดีมิได้มีขนแมวพาด เลื่อมปราดเนื้อเขียวดูคมหนับ
เลื่อมพรายคล้ายแสงแมลงทับ ปลั่งปลาบวาววับจับแสงตะวัน
ด้ามนั้นทำด้วยไม้ชัยพฤกษ์ จารึกยันต์พุทธจักรที่เหล็กกัน
เอาผมพรายร้ายดุประจุพลัน แล้วเอาชันกรอกด้ามเสียบัดดล
ครั้นเสร็จสรรพจับแกว่งแสงวะวับ เกิดโกลาฟ้าพยับโพยมหน
เสียงอื้ออึงเอิกเกริกได้ฤกษ์บน ฟ้าคำรนฝนพยับอยู่ครั่นครื้น
ฟ้าผ่าเปรี้ยง ๆ เสียงโด่งดัง ขุนแผนฟังจิตฟูให้ชูชื่น
ได้นิมิตฟ้าเปรี้ยงดังเสียงปืน ให้ชื่อว่าฟ้าฟื้นอันเกรียงไกร
ยกขึ้นวางกลางศาลอ่านพระเวทย์ โดยเดชดาบดิ้นกระเดื่องไหว
เห็นประจักษ์ศักดิ์สิทธิ์ฤทธิไกร ดีใจได้สมอารมณ์ปอง
เอาไม้ระงับสรรพยามาทำฝัก ประสมผงลงรักให้ผิวผ่อง
กาบหุ้มต้นปลายลายจำลอง ทำด้วยทองถ้วนบาทบางตะพาน ฯ

คุณอังคารเห็นว่าถ้าอ่านหนังสือก็จะจำได้ ถ้าไม่เดินทางหมื่นลี้อ่านหนังสือหมื่นเล่มก็จะไม่ได้เป็นพหูสูต คนเรามักจะฟังหูซ้ายทะลุหูขวา เหมือนเป็นลูกชิ้นที่ถูกไม้เสียบ ตัวลูกชิ้นเองก็ไม่รู้ว่าตนเคยเป็นวัวมาก่อน ถ้ารู้คงจะพูดทวงบุญคุณกับมนุษย์ว่า “กูนี่ไม่ใช่ลูกชิ้นนะ กูเป็นวัวเคยไถนา ช่วยเหลือทั้งประเทศ มึงทำไมเอากูมาเสียบ ถึงอย่างนี้ ชาติหน้าให้กูเป็นนายกรัฐมนตรี กูจะไปคอรัปชั่นเอาคืนมา”

9. ศาสตราจารย์เกียรติคุณเจตนา นาควัชระ กล่าวสรุปการสัมมนา ฯ

อาจารย์เจตนากล่าวว่าการสรุปในที่นี้คงจะไม่ใช่การสรุปเนื้อหา แต่มีประเด็นบางประเด็นที่จะยกขึ้นมาอภิปราย ทางโครงการฯ พยายามทำความเข้าใจว่าวัฒนธรรมมุขปาฐะกับลายลักษณ์จะเชื่อมโยงกันได้อย่างไร แต่ยังหาคำอธิบายไม่ได้ชัดแจ้งนัก วันนี้ได้ข้อสรุปชัดเจนที่สุดว่ามุขปาฐะกับลายลักษณ์ต้องมีความเชื่อมโยงกัน จะขาดอย่างใดอย่างหนึ่งไปไม่ได้ ชีวิตของคุณอังคารเป็นชีวิตที่น่าจะศึกษาเป็นตัวอย่าง ขนบของเราอย่างหนึ่งถือว่าวรรณศิลป์มีความสำคัญในแง่ของการยกระดับจิตใจมนุษย์ กวีนิพนธ์หรือวรรณคดีไทยไม่ได้มีไว้เฉยๆ เพื่อสำเริงอารมณ์เท่านั้น แต่ยังสามารถยังประโยชน์ได้ด้วย แต่ประโยชน์นั้นไม่ใช่ประโยชน์ที่สภาวิจัยฯ ต้องการ เพราะไม่ยอมรับการ “ยังประโยชน์ทางใจ” และที่เกิดการสัมมนาครั้งนี้เพราะทางโครงการฯ คิดว่าเรื่องของจิตใจ หรือเรื่องที่เจริญใจ เจริญปัญญาสำคัญ

อาจารย์เจตนากล่าวว่าวันนี้มีกำลังใจขึ้นมากจากที่ได้ฟังวิทยากรรุ่นใหม่ทั้งสามคน เพราะยังมีคนรุ่นหนุ่มสาวที่เอาจริงเอาจังกับกวีนิพนธ์และวรรณคดี และไม่ใช่วรรณคดีหวานๆ อย่างที่มักเข้าใจกัน แต่เป็นวรรณคดีที่มีความหมายต่อชีวิต คนรุ่นเยาว์สามคนนี้สามารถวิเคราะห์ตนเอง วิเคราะห์ผลงานที่ตัวศึกษามา ตลอดจนวิเคราะห์สังคมได้อย่างน่าทึ่ง สิ่งเหล่านี้สำคัญมากเพราะการเรียนวิชาอักษรศาสตร์ที่ผ่านมานั้นไม่ค่อยสอนให้เกิดการวิเคราะห์เท่าใดนัก สิ่งที่คุณอังคารให้ไม่ใช่การสั่งสอนและเนื้อหาเท่านั้น แต่ยังเป็นกระบวนการที่กระตุ้นให้เกิดการเรียนรู้ อาจารย์เจตนาเชื่อว่าศิลปะที่ยากที่สุดก็คือเรียนวิธีการเรียน ไม่ใช่เรียนเนื้อหาแต่อย่างเดียว การที่ได้อ่าน

งานคุณอังคารและได้พบกับท่านในวันนี้ และได้ร่วมกันวิเคราะห์งานของท่านทำให้เกิดความมั่นใจว่านี่คือขุมปัญญาอันมหาศาลที่จะกระตุ้นให้เกิดการเรียนวิธีการเรียนได้ การตีความงานของคุณอังคารนั้นคงจะไม่มีวันสิ้นสุด เราคงจะต้องตีความต่อไปอีกนาน แม้คุณอังคารจะกลายเป็นฟอสซิลจ้องมองเราอย่างไรก็คงจะโต้แย้งไม่ได้อีกต่อไปแล้ว

อาจารย์เจตนาเห็นว่าสิ่งที่สำคัญและอันตรายที่สุดของวรรณคดีศึกษาคือการอ่านงานต้นแบบแล้วจำไม่ได้ว่าอ่านอะไร หรือไม่ใส่ใจว่างานต้นแบบจะบอกความอะไรกับเรา ทำกันแต่เพียงว่าคิดอะไรที่เก๋ๆ คมๆ แล้วก็เขียนออกมาเป็นเชิงทฤษฎี ซึ่งเป็นทฤษฎีที่อันตรายมาก หรือไม่ก็ไปหยิบยกทฤษฎีของผู้อื่นมาโดยไม่ใส่ใจว่าใช้ได้หรือไม่ยัดเยียดเข้ามา หยิบยกเอางานเพียงบางส่วนของกวีบางคนที่พอจะเข้ากับทฤษฎี แล้วบอกว่าตัวอย่างเหล่านั้นคือการยืนยันทฤษฎี อาจารย์เจตนาไม่คิดว่างานของอังคารจะใช้ทฤษฎีเพียงทฤษฎีใดทฤษฎีหนึ่งมาอธิบายได้ คงจะต้องใช้ทฤษฎีจำนวนมาก และทฤษฎีที่ดีที่สุดคือการที่นักวิจัยอ่านงานของคุณอังคารแล้วสกัดเอาทฤษฎีออกมาเป็นผลรวมที่คาดว่าน่าจะอธิบายงานของคุณอังคารได้ทั้งหมด และยังอาจไปอธิบายงานของคนอื่นได้ด้วย ไม่ใช่เพียงกวีไทยหรือนักประพันธ์ไทยเท่านั้น แต่ยังอาจสามารถอธิบายงานที่เป็นสากลได้ สิ่งนั้นคือจุดสุดยอดของการพัฒนาทฤษฎี อาจารย์เจตนาต้องการให้เกิดทฤษฎีเช่นนี้ขึ้น แต่ยังไม่เกิดเพราะความคับแคบของนักเรียนนอกหลายรุ่นโดยเฉพาะรุ่นใหม่ๆ ที่ให้ความสำคัญกับทฤษฎีตะวันตกเกินไป

อาจารย์เจตนากล่าวว่าการสัมมนาในครั้งนี้เป็นที่ชุมนุมของคนกลุ่มน้อย ในสังคมใดก็ตาม พลังทางปัญญาอยู่ได้ด้วยคนกลุ่มน้อย ถ้าไม่มีคนกลุ่มน้อยที่พยายามทำอะไรยากๆ หรือคิดสิ่งที่ผิดแผกแตกต่างไปจากคนอื่น ความไม่เหมือนคนอื่นนี้อาจเป็นพลังก็ได้ ไม่จำเป็นที่จะต้องเดินตามกระแส สิ่งที่บ้านเมืองเราขาดคือการทวนกระแสอย่างเห็นได้ชัด แต่ยังน่าสงสัยว่ามีการทวนกระแสที่แฝงอยู่ในเนื้อในของวัฒนธรรมไทยหรือไม่ อาจารย์เจตนาคิดว่ามี และการทวนกระแสของวัฒนธรรมไทยก็คือวิธีการเขียนกวีนิพนธ์ในแบบของคุณอังคาร ไม่ได้หมายความว่าไม่มีบรรพบุรุษ แต่เป็นการนำสิ่งที่บรรพบุรุษฝากมาให้มาคิดต่อจนสามารถสร้างทางของตนเองได้ และสิ่งที่บรรพบุรุษมอบไว้มีมหาศาล จะต้องเลือกมาใช้เป็นบางอย่าง แต่เมื่อเลือกมาใช้ไม่ตรงกับที่คนส่วนใหญ่ต้องการหรือคุ้นชิน ก็ถูกประณามว่าเป็นการแหวกแนว เป็นคนไม่มีครู ผิดฉันทลักษณ์ เมื่อเรามีความรู้ในงานของอังคารมากเพียงพอก็ไม่จำเป็นต้องไปพะวงกับสิ่งเหล่านี้เลย ขณะนี้ฝ่ายที่ต่อต้านก็อ่อนแรงลงไปมาก เนื่องจากฝ่ายที่เข้าใจคุณอังคารนั้นมีเหตุผลที่หนักแน่นพอและสามารถอธิบายได้ว่าเพราะเหตุใดสิ่งที่คุณอังคารทำจึงเป็นวิธีที่จะสื่อความได้อย่างหนักแน่นและประทับใจคน และสาระที่นำเสนอนั้นเป็นสาระที่สามารถยกระดับจิตใจของผู้คนได้

อาจารย์เจตนากล่าวว่าการจะให้คนหันมาสนใจในงานกวีนิพนธ์นั้นต้องนำคำว่า “สมัครเล่น” เข้ามาใช้ งานของคุณอังคารนั้นมีอยู่ในตำราตั้งแต่ชั้นมัธยม แต่จะมีสักกี่คนที่จะมีใจสมัครรักเข้ามาอ่านงานของคุณอังคาร การศึกษาเองนั้นไม่ได้เลวร้าย ในตำราเบื้องต้นก็มีสิ่งดีๆ อยู่มาก เพียงแต่คนจำนวนมากไม่ได้ใส่ใจ เพราะมีสิ่งที่น่าตื่นเต้นกว่า เช่น อคาเดมี่แฟนเทเซีย ถึงอย่างนั้นก็ยังมีมรดกตกทอดมาและมีกวีที่สร้างขึ้นใหม่ อาจารย์เจตนาตั้งข้อสังเกตว่าการสัมมนาในครั้งนี้นั้นมีการกล่าวถึงกวีอื่นๆ ไม่ว่าจะรุ่นหลังหรือร่วมสมัยกับคุณอังคารน้อยเกินไป มีกวีที่ได้รับแรงบันดาลใจหรืออิทธิพลจากบทกวีของคุณอังคารหรือไม่ อาจารย์เจตนาชอบใช้วลีว่า “เพราะรักจึงสมัครเข้ามาเล่น” ซึ่งในที่นี้คือ “เพราะรักจึงสมัครเข้ามาอ่าน” และ “เพราะรักจึงสมัครเข้ามาแต่ง” ซึ่งวลีเหล่านี้เป็นตัวบ่งชี้ว่าควรที่จะปรับปรุงวิชาอักษรศาสตร์ เพราะที่ผ่านมาวิชาอักษรศาสตร์ส่วนหนึ่งเป็นการบีบบังคับให้พูดตามๆ กันว่าสิ่งนี้ไพเราะ การเรียนอักษรศาสตร์ควรจะเป็นการค้นพบด้วยตนเอง วิทยากรคนรุ่นใหม่ทั้งสามแสวงหาและค้นพบด้วยตนเอง การอ่านคือการแสวงหาและค้นพบในเชิงจิตวิญญาณ อาจารย์เจตนาต้องการให้อคาเดมี่แฟนเทเซียเปลี่ยนจากการร้องเพลงเป็นการอ่านกวีนิพนธ์และเชิญคนเหล่านี้ขึ้นไปอ่าน จากนั้นก็สัมภาษณ์

ว่าเพราะเหตุใดคนเหล่านี้จึงดื่มด่ำกับกวีนิพนธ์ ถ้ามีอคาเดมี่แฟนเทเซีย(วรรณศิลป์) ประเทศเราคงจะรุ่มรวยทางปัญญามากกว่านี้มาก

สำหรับเรื่องสรรนิพนธ์นั้น อาจารย์เจตนาคิดว่าไม่ใช่เรื่องง่าย เนื่องจากจะต้องทราบว่ากลุ่มเป้าหมายที่จะอ่านคือใคร ถ้ากลุ่มเป้าหมายเหล่านั้นคือวัยรุ่นที่เดินกันอยู่ตาม “สยามพารากอน” และขึ้นรถไฟฟ้าทุกวันจะอ่านสรรนิพนธ์ได้อย่างไร ในสรรนิพนธ์ไม่ใช่เพียงว่าจะมีแต่ตัวกวีนิพนธ์เท่านั้น แต่ต้องมีการอธิบายด้วย ส่วนเรื่องของการศึกษานั้นอาจารย์เจตนาเห็นใจครูเป็นอย่างยิ่ง เพราะครูไม่มีโอกาสที่จะไปแสวงหาความรู้ และเมื่อมีวิทยากรที่มาให้ความรู้ในโรงเรียนก็ไม่มีวิทยากรที่ตรงใจ วิทยากรแต่ละคนที่มาก็ล้วนแต่พกพาอุปกรณ์และตำรามาจากต่างประเทศ แล้วมาบอกว่าการเรียนการสอนต้องเป็นแบบนั้นแบบนี้ แต่ครูต้องการวิทยากรที่ “ใจสู่ใจ” สิ่งเหล่านี้สำคัญที่ใจ เราต้องพิสูจน์ให้ผู้คนเห็นว่าเราดื่มด่ำกับสิ่งเหล่านี้ อาจารย์เจตนากล่าวว่าวิชาอักษรศาสตร์นั้นสมัยก่อนภาษาอังกฤษใช้คำว่า “Philology” มาจาก “Philo” แปลว่ารัก “Logy” มาจาก “locus” แปลว่าการพูดหรือวจนะ รวมกันแปลว่าภาษาแห่งความรักหรือเรารักภาษา เราจึงต้องเรียนด้วยความรัก ครูทั้งหลายรู้ดีว่าคนที่นั่งอยู่ต่อหน้าในชั้นเรียนนั้นไม่ได้ต้องการเรียนวิชาที่สอนเลย เขาเลือกอีกสาขาหนึ่งแต่มาติดสาขานี้ ต่อให้เขาได้เรียนในสาขาที่เขาต้องการก็ไม่แน่ว่าเขาจะเรียนด้วยความรัก ทั้งหมดแสดงให้เห็นว่าความรักสูญสลายไปจากระบบการศึกษาไทยแล้ว เมื่อใดจึงจะกลับมาสู่วลี “เพราะรักจึงสมัครเข้ามาเรียน” ได้อีก คำว่า “อักษรศาสตร์” มีความหมายว่า “เรื่องของคนที่รักอักษร” และความรักนั้นใช่เพียงการอ่านบทกวีอย่างเดียวเท่านั้น แต่ต้องวิเคราะห์ได้ด้วย วิชาอักษรศาสตร์จะต้องอธิบายความดื่มด่ำด้วยวาทกรรมที่สื่อความได้ ซึ่งเป็นสิ่งที่ยากยิ่ง ในวันนี้คุณอังคารได้แสดงให้เห็นว่าไม่ต้องไปเรียนถึงต่างประเทศ แผ่นดินแม่ต่างหากที่เป็นขุมปัญญาอันมหาศาล ไม่จำเป็นต้องไปอ่านภาษาต่างประเทศมากมายเท่าใดนัก

อาจารย์เจตนากล่าวว่าคำว่า “ปรากฏการณ์ร่วมสมัย” ของคุณอังคารหมายถึงความร่วมสมัยในแบบที่ไม่ต้องไปเดินตามผู้อื่น เป็นความร่วมสมัยที่เดินสวนทางผู้อื่นหลายครั้ง และพยายามจะทำหน้าที่เป็นเสียงแห่งมโนธรรมให้แก่สังคม สิ่งนี้นับเป็นกุศลอันมหาศาลของศิลปะ ประเด็นที่อาจารย์เจตนาคิดว่าควรวิเคราะห์ก็คือ การที่คุณอังคารยังมีที่อยู่อย่างมีศักดิ์ศรีในสังคมนี้ มีคนจำนวนไม่น้อยที่ชื่นชม เพราะได้อ่านงานอย่างลึกซึ้ง แสดงให้เห็นว่าแผ่นดินนี้ยังมีบางอย่างหลงเหลืออยู่ที่จะเปิดทางให้ผู้คนรับสิ่งที่ไม่ใช่สิ่งง่าย แต่เป็นสิ่งซึ่งสืบเนื่องกันมาหลายร้อยปีแต่ยังคงความร่วมสมัย อะไรคือปัจจัยทางสังคมที่ทำให้งานของคุณอังคารยังอยู่ได้โดยไม่ต้องโฆษณาเต็มหน้าหนังสือพิมพ์ และสิ่งนี้จะเป็นทางออกที่ทำให้สังคมนี้ไม่สิ้นหวัง

นางสาวอรพินท์ คำสอน
นายจักรนาท นาคทอง
ผู้บันทึกรายงานการสัมมนา

สาขาทัศนศิลป์

ร่างรายการสัมมนา หัวข้อ “ปัญญา วิจินธนสาร : ปรากฏการณ์จิตรกรรมไทยร่วมสมัย”

โครงการวิจัย “การวิจารณ์ในฐานะปรากฏการณ์ร่วมสมัยเพื่อพัฒนาความรู้ด้านสังคมศาสตร์การวิจารณ์”

ณ ห้อง 407 ศูนย์มานุษยวิทยาสิริธร ตลิ่งชัน กรุงเทพฯ

วันเสาร์ที่ 23 ธันวาคม 2549 เวลา 9.00-16.00 น.

(โดยการสนับสนุนของกองทุนสนับสนุนการวิจัย [สกว.])

……..

1. ผศ. ดร. ธีระ นุชเปี่ยม หัวหน้าโครงการกล่าวเปิดการสัมมนา

การสัมมนาครั้งนี้มุ่งเน้น 2 ประเด็น เป็นปรากฏการณ์ 2 อย่าง ส่วนหนึ่งเป็นปรากฏการณ์ของสิ่งที่เรียกว่าจิตรกรรมไทยร่วมสมัย อีกส่วนหนึ่งคือเรื่องการวิจารณ์ ซึ่งไม่ใช่เป็นเพียงการติชม หากแต่รวมถึงการเข้าใจความหมาย การตีความ รวมทั้งการประเมินคุณค่า ปรากฏการณ์จิตรกรรมไทยร่วมสมัยนั้น มีพัฒนาการในลักษณะใดจากรากเหง้าเดิม และสิ่งที่เรียกว่าความร่วมสมัยนั้น มีลักษณะของการสื่อสารกับคนร่วมสมัยอย่างไร การที่เราได้เห็นจิตรกรรมประเภทนี้ตามสถานที่ต่างๆ เช่น โรงแรม ธนาคาร หรือล่าสุดคือที่สนามบินสุวรรณภูมิ เป็นสิ่งบ่งบอกถึงการสื่อสารกับสังคมร่วมสมัยใช่หรือไม่ ในลักษณะใด การวิจารณ์ไม่เพียงแต่การวิจารณ์ทำให้เราเข้าใจประเด็นคำถามที่กล่าวมาข้างต้นเท่านั้น แต่การวิจารณ์เองก็เป็นส่วนหนึ่งของบริบทสังคมร่วมสมัย จึงอยากทำความเข้าใจว่าบทบาทของนักวิจารณ์เป็นอย่างไร เราได้พัฒนาหรือว่ามีความตื่นตัว พร้อมที่จะเข้าใจปรากฏการณ์ในลักษณะนี้หรือไม่ อย่างไร จะช่วยส่งเสริมความเข้าใจของคนร่วมสมัยเพียงใด และจะช่วยพัฒนาปรากฏการณ์สร้างสรรค์อย่างนี้ไปได้อย่างไร อันนี้ก็เป็นความสนใจในทางวิชาการ หัวหน้าโครงการขอบคุณ สกว. ที่ได้ให้ทุนสนับสนุนในการวิจัย สำหรับการสัมมนาครั้งนี้ โครงการวิจัยได้รับความกรุณาอย่างยิ่งจากท่านวิทยากรหลายท่าน ซึ่งท่านเป็นผู้อาวุโสในวงการ ที่ได้กรุณาสละเวลามาร่วมสนทนากับพวกเรา ขอขอบคุณอาจารย์จักรพันธ์ วิลาสินีกุลที่เป็นผู้จัดการประเด็น กำหนดแนวทางการสัมมนาในวันนี้ขึ้นมา นอกจากนี้ยังรับหน้าที่เป็นผู้ดำเนินรายการด้วย

คุณค่าและสุนทรียภาพในลายไทยและจิตรกรรมไทย

อาจารย์จักรพันธ์แนะนำวิทยากร คือ รศ.สุรศักดิ์ เจริญวงศ์ จากคณะจิตรกรรม มหาวิทยาลัยศิลปากร ซึ่งจะกล่าวถึงประเด็นคุณค่าและสุนทรียภาพในจิตรกรรมไทย เพื่อให้เห็นความเป็นมาของจิตรกรรมไทยจากอดีตเพื่อที่จะเข้าใจปัจจุบันได้ดีขึ้น วิทยากรอีกท่านหนึ่งคือ อาจารย์จุลทรรศน์ พยาฆรานนท์ จะอภิปรายในประเด็นคุณค่าของลายไทย

รศ.ดร. สุรศักดิ์ เจริญวงศ์ กล่าวว่า จิตรกรรมไทยเป็นผลงานสร้างสรรค์ของช่างไทยในอดีต การทำงานสร้างสรรค์นี้หากกลาวถึงคุณค่าหรือสุนทรียศาสตร์แล้ว จะละเว้นการกล่าวถึงกระบวนการการทำงานของช่างไม่ได้ ศิลปะที่ทรงคุณค่า ไม่ว่าจะเป็นงานจิตรกรรมไทยแต่เดิมจนถึงปัจจุบัน น่าจะมีองค์ประกอบ 3 ประการ ได้แก่ เศียรศาสตร์ และศิลป์ จิตรกรรมที่ทรงคุณค่ามีเป้าหมายที่แน่ชัด งานจิตรกรรมไทยประเพณีก็เช่นกัน จิตรกรรมไทยเกือบทั้งหมดทำขึ้นเพื่อพุทธศาสนา ในสมัยโบราณจะมีสถาบันสองสถาบันกับความเชื่อหนึ่งอย่างที่ผูกพันอยู่กับความรู้สึกของคนไทย ได้แก่ สถาบันความเชื่อทางพระพุทธศาสนา สถาบันพระมหากษัตริย์ อันเป็นสมมติเทพที่คนไทยนับถือบูชา และความเชื่อทางไสยศาสตร์ สามสิ่งนี้สานกันในตัวศิลปิน “เศียร” ในที่นี้หมายถึงจุดมุ่งหมายทางความคิด เป้าหมายความรู้สึก นามธรรมของศิลปิน จุดมุ่งหมายของการทำงานจิตรกรรมซึ่งมีอยู่หลากหลาย

ประเภท (จิตรกรรมฝาผนังเป็นประเภทใหญ่ที่สุด) ก็ล้วนแต่สร้างเพื่อพระพุทธศาสนาเกือบทั้งสิ้น ไม่ว่าจะเป็นจิตรกรรมฝาผนัง จิตรกรรมที่เขียนลงสมุดข่อย ตำรับตำราโบราณ หรือจิตรกรรมบนผืนผ้าพระบฏซึ่งใช้ในพิธีกรรมสำคัญๆ เจตนานำไปสู่การเลือกเนื้อหา รูปแบบ ตลอดจนวัตถุประสงค์ของการใช้งาน วัตถุประสงค์ของสังคมสิ่งแวดล้อมที่นำไปสู่ศักยภาพที่จะทำให้เกิดการสร้างสรรค์งานศิลปะขึ้น เช่น ถ้าอยู่ในอาคารสถาน โบสถ์วิหารต่างๆในกรุปรางค์ ภาพเขียนเพื่อศาสนาก็มีเจตนาที่จะเขียนเรื่องให้สอดคล้องไปตามสภาพแวดล้อมนั้น หรือจะทำเป็นพิธีกรรมอย่างภาพพระบฏ เพื่อเป็นองค์ประกอบพิธีให้ศักดิ์สิทธิ์ เป็นภาพพระบฏที่ใช้ห้อยแขวน หรือเขียนเป็นตำราในสมุดข่อย ก็จะเห็นความละเอียดลออของไตรภูมิ เขียนเรื่องไตรภูมิตั้งแต่นิพพานถึงนรกขุมสุดท้าย ถึงนิพพาน ที่มีการลงรายละเอียดในเรื่องของจิตรกรรม เพื่อบรรยายเนื้อหาทางพระพุทธศาสนา

ส่วนที่สองที่ทำให้ภาพศิลปะไทยหรือภาพจิตรกรรมทรงคุณค่าความงามก็คือ “ศาสตร์” อันหมายถึงรูปแบบรูปธรรมที่ปรากฏ ศิลปินที่มีความเชี่ยวชาญ มีทักษะในการเลือกใช้วัสดุ ถ้าเป็นสมุดข่อยก็ใช้สมุดข่อย ถ้าเป็นผนังก็เตรียมผนังวัสดุ ตั้งแต่เริ่มขั้นเตรียม เลือกใช้สี ซึ่งส่วนใหญ่มีประเพณีบางอย่างกำกับอยู่ เรียกว่าศิลปะไทยประเพณี คนไทยมักจะใช้สีฝุ่น เพราะสีฝุ่นผูกพันและใกล้ชิดกับเรา มีความเป็นธรรมชาติ สามารถใช้เวลานาน คนไทยมีลักษณะค่อยเป็นค่อยไปในการทำงาน ไม่ต้องรีบเขียนภาพให้เสร็จเหมือนไมเคิลแองเจลโลที่ต้องรีบเขียนให้เสร็จก่อนปูนจะแห้งเพราะใช้สีเฟสโก คนไทยส่วนใหญ่ใช้สีฝุ่นบนกระดาน บนผนัง บนที่ต่างๆ ศาสตร์ต่อมาเป็นเรื่องของรูปแบบ องค์ประกอบ สี เส้น รูปทรงหรือเนื้อหาทางเรื่องราว สิ่งเหล่านี้ได้รับการเรียนรู้และสั่งสมมาศิลปินแต่ละคนหรือช่างแต่ละคนที่จะทำขึ้นมา เขาจะใช้ความเชี่ยวชาญในการคิดองค์ประกอบในเรื่องที่เขาต้องการทำ เช่น ทำเรื่องเกี่ยวกับพุทธประวัติตอนนั้นจะใช้องค์ประกอบแบบใด อย่างไร แน่นอนว่าเป็น “องค์ประกอบครู” คือทำกันมาจนเป็นแบบแผน เช่น องค์ประกอบมารผจญ องค์ประกอบเสด็จดาวดึงส์ไปเทศนาโปรดพุทธมารดา เหมือนองค์ประกอบเหล่านี้เป็นครู สิ่งเหล่านี้สะท้อนความคิดในเชิงช่างที่ว่าเมื่อเขามีเจตนา ก็นำไปสู่การเขียน นั่นคือ ศาสตร์ ถ้าทั้งสองอย่างมีเป้าหมายของการแสดงออกชัด เลือกองค์ประกอบ เลือกเทคนิค เลือกสีสัน องค์ประกอบทางศิลปะข้อสามก็จะเกิดขึ้น เรียกว่า “ศิลป์” คำว่า “ศิลป์” นี้ไม่ได้เป็นศิลปะที่มีแต่ความงาม หากแต่มีลักษณะของความเป็นไทย ความเป็นเชื้อชาติ ความเป็นสกุลศิลป์ ความเป็นตัวตนของศิลปิน สามสิ่งนี้ประกอบกันขึ้นเป็นองค์ประกอบของศิลปะที่ทำมาตั้งแต่โบราณ รวมทั้งงานของปัญญา วิจินธนสารในปัจจุบัน ศิลปะไทยไม่ขาดสามสิ่งนี้ ศิลปะไทยส่วนใหญ่ทำบนพื้นฐานของเนื้อหาเรื่องราวทางพุทธศาสนา ทั้งศิลปะไทยตั้งแต่สมัยโบราณ ศิลปะไทยที่ทำในภาควิชาศิลปะไทย และศิลปะที่ออกไปเติบโตและสร้างสรรค์งานในปัจจุบัน ก็ทำขึ้นบนเนื้อหาทางศาสนา ศิลปินบางคนอาจจะเลือกเน้นเฉพาะจุด และนำมาวางองค์ประกอบ เขียนด้วยทักษะความสามารถของตน สองอย่างประสานกันเกิดคุณค่าทางศิลปะขึ้น

จิตรกรรมไทยโดยทั่วไปสะท้อนความเชื่อและความคิดทางศาสนา ในขณะเดียวกัน เนื้อหาทางศาสนามาพร้อมกับกระแสการส่งต่อทางพระพุทธศาสนา ซึ่งเข้ามาเป็นสาย เป็นระลอกๆ ในผืนแผ่นดินสุวรรณภูมินี้ มีหลักฐานสำคัญที่ระบุว่าพุทธศาสนาเผยแผ่เข้ามาครั้งแรกสมัยพระเจ้าอโศกมหาราชในช่วงสองร้อยกว่าๆหลังพุทธกาล พระเจ้าอโศกส่งสมณทูตสองรูปเข้ามาเผยแผ่พุทธศาสนา คือ พระโสณเถระและพระอุตรเถระ และวางรากฐานทางศาสนารวมถึงศิลปกรรมต่างๆบนแผ่นดินสุวรรณภูมิก่อนสมัยทวารวดี (ทวารวดีเกิดขึ้นประมาณศตวรรษที่สิบถึงสิบเอ็ด) เพราะฉะนั้นศิลปะและศาสนามาจากอินเดีย เนื้อหาทางพุทธศาสนาส่วนใหญ่ เช่น ทศชาติ ก็มาจากอินเดีย แต่คนไทยได้ปรับปรนผ่านราชอาณาจักรต่างๆ เข้ามาสู่อาณาจักรตั้งแต่ก่อนประวัติศาสตร์ชาติไทย ทวารวดี ศรีวิชัย ลพบุรี เชียงแสน มาจนถึงสุโขทัย อยุธยา และรัตนโกสินทร์ ก่อรูปที่เป็นลักษณะเฉพาะตนขึ้น โดยที่คนไทยไม่รู้สึกว่าได้ทิ้งความเป็นอินเดีย รวมทั้งเรื่องราวต่างๆที่เป็นอินเดีย แม้พระพุทธเจ้าประสูติในอินเดีย แต่จิตรกรรมฝาผนังทุกยุคสมัยที่เป็นของไทย ไม่มีส่วนใดที่เป็นศิลปะอินเดียเลย เราไม่เคยเห็นคนนุ่งส่าหรีบนจิตรกรรมฝาผนัง ผู้ชายสวมเครื่องแบบอินเดีย หรือสถาปัตยกรรมแบบอินเดีย แต่เป็นศิลปะที่เป็นไทย

พระพุทธเจ้าเป็นของไทย ผูกพันอยู่กับการแสดงออก นั่นคือการสานศิลปะเข้ากับสังคมอย่างแนบแน่น เนื้อหาเรื่องราวเป็นเรื่องพุทธประวัติและทศชาติก็จริง แต่สอดแทรกยุคสมัยของช่างที่เขียนในยุคนั้นออกมา ดังนั้น จิตรกรรมไทยจึงมีจุดประสงค์ในการแสดงออกลักษณะเฉพาะของความเป็นไทยบนฐานคติของพระพุทธศาสนา มีเจตนาทางศาสนาและแสดงจิตวิญญาณของตนเองออกมา เมื่อกล่าวว่าจิตรกรรมแสดงเรื่องคุณค่าทางศาสนา ก็จะพบว่าภาพที่ปรากฏมาตั้งแต่โบราณ จิตรกรรมที่หลงเหลืออยู่เก่าแก่ที่สุดเท่าที่น่าจะมีอยู่ นั่นก็คือสมัยสุโขทัย ซึ่งมีอยู่ไม่มาก จะเป็นภาพเชิงสัญลักษณ์ทางพระพุทธศาสนา พระอดีตพุทธเจ้า ซึ่งไม่ใช่พระพุทธเจ้าองค์ปัจจุบันนี้ เรียงตามแนวระดับและแนวดิ่ง เช่นที่วัดเจดีย์เจ็ดแถว ในสมัยสุโขทัยมีการสังคายนาใหญ่ที่ลังกาทวีปในศตวรรษที่สิบเจ็ด สิบแปด แล้วก็ส่งลัทธิลังกาวงศ์เข้ามาเผยแผ่ อิทธิพลการสร้างจิตรกรรมฝาผนังก็รับเอาอิทธิพลของลังกาวงศ์เข้ามา คือการจัดวางองค์ประกอบแบบเรียงซ้ำตามแนวระดับและแนวดิ่ง แม้กระทั่งภาพแกะหินชนวน หินที่เป็นเพดานทางขึ้นอุโมงค์ของวัดศรีชุมที่เป็นเรื่องนิบาตชาดก เรื่องพระโพธิสัตว์เป็นตอนๆ มีลักษณะการเรียงกันซ้ำกัน โดยที่ยังไม่ได้เป็นแบบเล่าเรื่องชัดเจน อันที่จริงแล้วลักษณะเช่นนี้ทำกันมาถึงอยุธยาตอนต้น ภาพจิตรกรรมฝาผนังที่วัดราชบูรณะที่ในกู่องค์ปรางค์ที่ทำเป็นผนังแบ่งเป็นชั้นๆ ก็จะนำพระพุทธรูปที่เป็นพระอดีตพุทธเจ้าวางเรียง ลักษณะคล้ายสุโขทัย

การนำเสนอคติความเชื่อทางศาสนาที่เป็นเรื่องราวในจิตรกรรมไทยน่าจะเริ่มขึ้นช่วงอยุธยาตอนกลางถึงตอนปลายที่ได้รับอิทธิพลของจีนเข้ามา จีนส่งเครื่องกังไสและเครื่องเซรามิคต่างๆที่มีการเขียนภาพธรรมชาติ ภาพเขียนในเชิงสัญลักษณ์ผสมเรื่องราวนั้นยังเห็นอยู่ เช่นวัดเกาะแก้วสุทธารามที่เพชรบุรี ภาพสัตตมหาสถานที่เป็นภาพเจดีย์เรียงกัน แต่ระหว่างช่องเจดีย์เริ่มมีเนื้อหาที่แสดงถึงเจดีย์องค์นั้นๆ สัตตมหาสถานในพระพุทธศาสนา สถานที่ประสูติ ตรัสรู้ เป็นต้น โดยมีเรื่องราวแทรกเข้าไป เรื่องราวก็เริ่มขยายขึ้น สีก็มีมากขึ้น จากสีที่เป็นเอกรงค์สมัยสุโขทัยและอยุธยาตอนต้น ถือเป็นสิ่งสำคัญในการเผยแผ่และสืบทอดพระพุทธศาสนาให้ยืนยาว เพราะภาพเขียนเหล่านี้สะท้อนเรื่องราว ความเชื่อและคำสอนทางพระพุทธศาสนาได้เป็นอย่างดี ที่กล่าวมาส่วนใหญ่จะอยู่ในศาสนสถาน เช่น โบสถ์ วิหาร จะเห็นได้ว่า นอกจากคุณค่าของจิตรกรรม คุณค่าทางพระพุทธศาสนาดังที่กล่าวมาแล้ว ยังเป็นเครื่องประดับที่มีค่าต่อสังคม เหมือนหัวแหวนของวัฒนธรรมที่สามารถสะท้อนความเป็นตัวตนของไทยในอดีตได้ชัดเจนยิ่งกว่าบันทึกใดๆที่มีอยู่ในตำรับตำราหรือในพงศาวดาร ภาพเพียงภาพเดียวก็สามารถสะท้อนให้เห็นถึงวิถีชีวิต ความเป็นอยู่ ระเบียบประเพณี เครื่องแต่งกาย บางครั้งเห็นถึงภาษา และยังสะท้อนถึงความเป็นชาติที่มีรสนิยมสูงในการใช้งานศิลปะเป็นตัวแสดง ภาพจิตรกรรมฝาผนังที่เราพบเห็นส่วนใหญ่เป็นเครื่องประดับตกแต่งอาคารให้งดงาม แต่การตกแต่งอาคารของจิตรกรรมนั้น เป็นองค์ประกอบที่ศิลปินคิดโดยองค์รวม โดยไม่ได้คิดเพียงว่ามีอาคารหลังหนึ่งแล้วให้ช่างไปเขียนภาพ ช่างโบราณคิดตั้งแต่การสร้างวัด การกำหนดตำแหน่งความสำคัญของอาคาร รวมทั้งการกำหนดภาพเขียนและประติมากรรมในเหมาะสมกับอาคารนั้นๆ ความอุดมสมบูรณ์ ความลงตัวที่สุดของคติความคิดนี้ มีความสมบูรณ์มากในสมัยรัชกาลที่สาม หลายวัดถูกกำหนดให้จิตรกรรมฝาผนังที่เข้าไปอยู่ในอาคาร ซึ่งดูเฉพาะอาคารไม่ได้ แต่จะต้องดูทั้งวัด จิตรกรรมที่เขียนในวิหารเรื่องหนึ่ง สื่อความหมายของอาคารเป็นแบบหนึ่ง สะท้อนคติความเชื่อเรื่องไตรภูมิ เช่น รอบๆวัดสุทัศน์ฯ เขียนเรื่องปฐมสมโพธิ อดีตพุทธเจ้า ที่เสาเขียนเรื่องไตรภูมิ สะท้อนตรงนั้นให้เป็นภูมิจักรวาล ให้เป็นศูนย์กลางจักรวาล แต่ในโบสถ์กลับเขียนเรื่องปัจเจกพุทธเจ้า สะท้อนโบสถ์ให้เป็นชมพูทวีป หน้าโบสถ์ ด้านหน้ากับด้านหลัง มีพระอาทิตย์กับพระจันทร์ พระอาทิตย์กำลังจะตก พระจันทร์กำลังจะขึ้น ซึ่งเป็นมุมที่จะเห็นได้ในชมพูทวีป และพระตรีโลกเชษฐ์ที่เป็นพระประธานวัดสุทัศน์ฯก็คือนั่งตรงศีรษะปฐพี ที่ตั้งแห่งโพธิบัลลังก์ กล่าวอีกนัยหนึ่ง จิตรกรรมสะท้อนองค์ประกอบของวัดทั้งวัด จึงไม่ใช่แค่เครื่องประดับตกแต่งอาคาร หากแต่ยังเสริมค่าของอาคารเพื่อสะท้อนคติความเชื่อทางพุทธศาสนาที่ลึกซึ้งในสังคมไทยออกมาด้วย

นอกจากที่กล่าวมาแล้ว หากพิจารณาในรายละเอียด ภาพเขียนคือสื่อประเภทหนึ่งที่สะท้อนความเข้าใจในพระพุทธศาสนา ทำให้เกิดความซาบซึ้งอันเป็นการน้อมนำสิ่งที่เป็นมงคลของพุทธศาสนา เมื่อเราเข้าไปในอาคาร โดยเฉพาะภาพเขียนที่พัฒนามาจากสมัยสุโขทัย จากที่ปรากฏอยู่เป็นภาพเรียงซ้ำตามแนวระดับ เริ่มเป็นเรื่องเป็นราวมากขึ้นสมัยปลายอยุธยา เมื่อถึงปลายสมัยอยุธยา มีการนำสีของจีนเข้ามาใช้มากขึ้น เช่น สีเขียวตังแช มีสีเขียวแบบตองอ่อน สีแดงชาด เป็นต้น ช่างไทยเริ่มเขียนจิตรกรรมที่เป็นเรื่องราวมากขึ้นโดยใช้สินเทาเป็นตัวแบ่งภาพ นอกจากนี้ การวางองค์ประกอบในอาคารโบสถ์ก็ถูกกำหนดเป็นแบบแผนขึ้น พระประธานถูกวางในตำแหน่งประมาณร้อยละแปดสิบของอาคาร อยู่เกือบชิดด้านหลังของอาคารภายใน หลังพระประธานเป็นไตรภูมิที่เป็นเขาสิบเจ็ดแท่ง ตรงกลางคือเขาพระสุเมรุ เจ็ดแท่งด้านข้างคือสัตตบรรพต รวมเป็นสิบห้าแท่ง เว้นผนังเล็กน้อยเป็นขอบ มีทวีปทั้งสี่ เขาสุดท้ายก็คือจักรวาล เพราะฉะนั้นจึงเป็นสิบเจ็ดแท่งที่คนไทยผ่าจักรวาลเหมือนผ่ามะนาว เขาที่เป็นวงกลมเหมือนวงแหวนก็จะกลายเป็นแท่ง นั่นคือภาพที่กำหนดเป็นแบบแผนในภายหลัง เพื่อสะท้อนว่าไตรภูมิหรือโลกสามนั้นนับถือพุทธศาสนา นั่นคือเจตนาของช่างตั้งแต่แรก คือ การใช้ภาพเขียนสื่อให้เห็นว่าเขตปริมณฑลนี้ บุคคลที่เข้ามาอยู่ในที่นี้ ในภูมินี้ในโลกนี้ นับถือพุทธศาสนา พระพุทธเจ้าอยู่ด้านหน้าเหนือเข้าไปสองข้างระหว่างผนังเหนือหน้าต่างและประตู ผนังเป็นผนังสูงใหญ่แบ่งเป็นชั้นๆ ถ้าใหญ่มากก็จะแบ่งเป็นสี่ชั้น ถ้าเล็กมากก็แบ่งเป็นสามชั้น เรียงเป็นเทพชุมนุมนั่ง ประนมหัตถ์ หันหน้าเข้าพระประธาน นั่นคือชั้นเทวภูมิ มาชุมนุมพระพุทธเจ้าหลังจากชนะมารแล้ว พระพุทธรูปส่วนใหญ่เป็นปางมารวิชัย โบสถ์ส่วนใหญ่หันหน้าไปทางทิศตะวันออกลงแม่น้ำ หันหลังทางทิศตะวันตก ซึ่งสะท้อนสองคติ 2 อย่าง อันได้แก่ คติที่พระพุทธเจ้าหันพระพักตร์ตรัสรู้ทางด้านทิศตะวันออกที่ฝั่งแม่น้ำเนรัญชลา ผู้กราบไหว้ก็ได้กราบไหว้พุทธภูมิทางทิศตะวันตกซึ่งอยู่ด้านหลังพระพุทธเจ้าไปด้วย ระหว่างช่องหน้าต่างเป็นช่องๆ เขียนเรื่องมนุษยภูมิที่บริสุทธิ์กว่าธรรมดา กว่าพวกเราที่มีกิเลสตัณหา เขียนเรื่องทศชาติ มหาชาติ พุทธประวัติ เรื่องทั้งหมดอาจจะเริ่มจากด้านนี้ เวียนไป แล้วไปจบรอยถาด ภาพโยนขึ้นไปชั้นบน ซึ่งใหญ่ที่สุด ตรงหน้าพระประธานเหนือประตูทางเข้า มักเขียนเป็นมารผจญ มารผจญเป็นองค์ประกอบสำคัญที่สุดในภาพจิตรกรรมไทย แต่เป็นองค์ประกอบรองในโบสถ์หรือวิหาร เพราะองค์ประกอบที่สำคัญที่สุดคือพระประธาน กับไตรภูมิด้านหลัง หลังจากมารผจญ หลังจากรับอาหารจากนางสุชาดา พระองค์อธิษฐานว่า จะไม่ลุกขึ้นจนกว่าจะได้ตรัสรู้ในคืนนี้ หลังจากนั้นพระองค์ก็ตัดกิเลสในแต่ละยาม จนหลุดพ้นเป็นพระสัมมาสัมพุทธเจ้า ในช่วงเวลาที่ไม่ใช่เวลากลางวันและกลางคืน ภาพก็ตัดมาสู่พระประธาน ดังนั้น พระประธานในโบสถ์จึงเป็นภาพประติมากรรมผสมจิตรกรรม ผสมสถาปัตยกรรม งานจิตรกรรมจึงเป็นส่วนหนึ่งที่ไม่ได้แสดงตัวเองอย่างเป็นเอกเทศ หากแต่ทำงานร่วมกับองค์ประกอบอื่นในศิลปะไทย นั่นคือคุณค่าจิตรกรรมฝาผนัง

ภาพเขียนที่เขียนขึ้นเพื่อเล่าเรื่อง คนไทยไม่ได้เขียนแค่เล่าเรื่องธรรมดา ภาพแต่ละภาพเล่าและสะท้อนความรู้สึกด้วย ซึ่งหลายคนอาจจะไม่รู้ ถ้าเราอยู่กลางโบสถ์และมองเข้าไป องค์ประกอบแต่ละช่วงไม่เหมือนกัน ภาพเขียนที่เป็นเรื่องพระพุทธศาสนาจะเป็นเรื่องเกี่ยวกับอุดมคติ ตำนาน เป็นเรื่องนรกสวรรค์ บางครั้งต้องใช้จินตนาการสูง ใช้องค์ประกอบแบบอาจารย์ปัญญาสมัยนี้จัด แต่จัดเป็นแบบแผนเสียกระทั่งเรารับรู้ได้ว่าพอเห็นแบบนี้แล้วคือสวรรค์ เห็นแบบนี้แล้วคือนรก ในเมืองตอนที่พระพุทธเจ้าอยู่ในเมือง ที่มีฉากเมืองเป็นสำคัญ ฉากแต่งงานหรือ ฉากที่อยู่ในเมืองทั้งหลาย หรือฉากตอนลาภรรยาจะออกไปหาภิเนษกรมต่างๆก็เป็นเมือง แต่เมื่อเดินทางออกไปในป่าแล้ว สีสันของความเป็นเมืองหายไป สีสดๆแบบเมือง เส้นแบบเรขาคณิตหายไป ธรรมชาติเริ่มเข้ามามีส่วนเกี่ยวข้อง เริ่มมีสีเย็น เพื่อสะท้อนความสงบเย็นของการแสวงหาสัจธรรม ตอนฉากพระพุทธเจ้าออกจากเมือง เห็นว่าเรื่ององค์ประกอบมีเรื่องของอารมณ์อยู่ เราจึงเห็นพระพุทธเจ้าในฉากในป่าก็จะมีเขา มีต้นไม้ มีถนนหนทาง มีท้องฟ้า และมีพระพุทธเจ้าอยู่องค์เดียวกระจายอยู่สามสี่ที่ มีพระพุทธเจ้าสี่องค์บนผนังหนึ่ง มีก้อนหินไม่กี่ก้อน แต่รู้สึกได้ว่าเป็นป่า เพราะให้ความรู้สึกเย็นสงบ แต่องค์ประกอบที่พระพุทธเจ้าต้องเสด็จขึ้นบน

สวรรค์ทำอย่างไร ช่างไทยฉลาด วางสวรรค์ดาวดึงส์ เขียนปราสาทอยู่ตรงกลาง ข้างหลังใช้สีชาดประกอบกับสีทอง ไม่ใช่สีเป็นจริง สีที่เป็นมิติที่มีลักษณะเฉพาะ มีดอกไม้ร่วงอันหมายถึงฝนโบกขรพัดที่ตก เราเห็นดอกไม้ร่วงบนสวรรค์คราใด ก็รู้ว่ามีเหตุการสำคัญเกิดขึ้นแล้วในโลกตอนนั้น เป็นสัญลักษณ์เชิงอุดมคติ ในขณะเดียวกัน เดินอ้อมๆไป ข้างหลังมีนรก ซึ่งอยู่ใต้ชมพูทวีปลงไป มีมหานรกเป็นสี่เหลี่ยม สี่ขุม สี่ทิศ รอบๆมียมโลก ที่แสดงถึงนายนริบาลกำลังลงโทษสัตว์นรก รวมถึงเปรตอสุรกายที่แทรกๆอยู่ เป็นอีกโลกหนึ่งที่ทะมึนมืด ความรู้สึกขุ่นมัว รูปร่างที่สับสน องค์ประกอบเหล่านี้เกิดขึ้นจากการลงรายละเอียดในจิตรกรรม จิตรกรรมฝาผนังมีอย่างหนึ่งที่ไม่แตกต่างจากศิลปะในปัจจุบัน เรามักกล่าวว่าคนทั่วไปไม่รับรู้ศิลปะในปัจจุบัน แม่ค้าดูแล้วไม่เข้าใจ แต่ศิลปะของไทยโบราณแต่ดั้งเดิมนั้น คนที่ได้เรียนศิลปะเข้าดูก็เข้าใจเรื่องพระพุทธศาสนาได้ซาบซึ้งขึ้น ในขณะที่ชาวบ้านที่ไม่รู้หนังสือ เมื่อฟังพระเทศแล้วมาดูภาพเขียน ก็สามารถจำแนกได้ว่าใครคือเจ้าชายสิทธัตถะ พระเจ้าสุทโธทนะ พระนางสิริมหามายา ทั้งที่ภาพเขียนในภาพไทยเหมือนกัน ตัวพระทุกตัวเหมือนกัน ตัวนางทุกตัวเหมือนกัน แต่เพราะการจัดวางด้วยความเชี่ยวชาญทำให้เรารู้ว่าตัวนี้คือเจ้าชายสิทธัตถะ ตัวนี้คือสุทโธทนะ ตัวนี้คือกบิลยะ ตัวนี้คือสุวรรณสาม เขาไม่ได้เขียนสุวรรณสามหนุ่มกว่าหรือมีหนวดสวยกว่ากบิลยะ ช่างเขียนเหมือนกัน เพราะความชาญฉลาดในการจัดจังหวะดังที่กล่าวมาแล้ว นั่นคือความพิเศษ คนทั่วไปก็ดูรู้และเข้าใจได้ ถ้าพอรู้เรื่องทางพระพุทธศาสนาอยู่บ้าง

ที่กล่าวมาข้างต้นคือจิตรกรรมไทยในฐานะภาพประดับทางผนัง อีกประเด็นหนึ่งคือจิตรกรรมไทยมีภาพสะท้อนสังคม จิตรกรรมไทยส่วนใหญ่บนผนัง แสดงเรื่องราวพระพุทธศาสนาก็จริงอยู่ คนไทยแบ่งองค์ประกอบออกเป็นสี่ชนิด ซึ่งแฝงและปะปนกันอยู่ องค์ประกอบที่หนึ่งคือองค์ประกอบเชิงอุดมคติ เราจะเห็นว่ามีการเขียนประสาทราชมณเฑียรสามยอดแบบอุดมคติ การใช้ลักษณะสองมิติในสถาปัตยกรรมด้วยการสลับด้านบ้าง คือเอามุขที่เป็นจุลมุขหักยอดมาด้านหน้า แต่เห็นหลังคา ไม่แสดงทัศนวิสัยบ้าง แต่ทำให้ภาพสองมิติของไทยอยู่บนผนังได้ ถ้าเขียนเรื่องพุทธประวัติช่างจะใช้รูปในอุดมคติ ตัวพระตัวนางไม่แสดงอารมณ์ทางหน้าตาท่าทาง แต่แสดงอารมณ์ด้วยลีลา ด้วยจังหวะของเส้น รูปทรง องค์ประกอบรองลงมาก็คือองค์ประกอบเสริม เป็นพวกขุนนางต่างๆ ทำให้เนื้อหาลงตัว แต่องค์ประกอบสององค์ประกอบล่าง คือองค์ประกอบที่แสดงความเป็นจริงในสังคมยุคที่ช่างเขียนรูปขึ้นมา หากภาพเขียนนั้นช่างเขียนเขียนขึ้นในสมัยอยุธยา ก็สอดแทรกคนอยุธยาเข้ามา หากภาพเขียนเขียนในสมัยรัชกาลที่หนึ่ง สถาปัตยกรรม บุคคลที่ปรากฏอยู่ เป็นชาวบ้าน บ้านเรือน ป้อมประตูต่างๆ ก็จะเป็นแบบสมัยรัชกาลที่หนึ่ง จิตรกรรมวัดสุทัศน์ฯเป็นสมัยรัชกาลที่สาม เริ่มมีตึกแบบจีน มีหลังคาลอนแบบจีน ก็จะเขียนอุปกรณ์ สิ่งของ สิ่งแวดล้อม บุคคล เป็นสมัยรัชกาลที่สาม จิตรกรรมสมัยพระที่นั่งเกล้าทรงผนวช เป็นสมัยรัชกาลที่สี่ที่ห้าก็จะเอาสะท้อนภาพสังคมของคนในยุคนั้น ทำให้รู้ว่าคนในยุคนั้นแต่งตัวแบบใด มีชีวิตอย่างไร มีสิ่งแวดล้อมแบบใด มีชาวต่างชาติชาติใดเข้ามาบ้างและประกอบอาชีพอะไร ภาพจิตรกรรมฝาผนังนอกจากเล่าเรื่อง สะท้อนเรื่องราวทางพระพุทธศาสนาแล้วก็ยังสะท้อนสังคมแทรกอยู่ด้วย ข้อสุดท้ายที่จิตรกรรมฝาผนังแสดงออกถึงคุณค่าของการแสดงออกของความเป็นตัวตน เป็นชาติ คนรุ่นหลังอย่างพวกเราเวลาดูเราจะรู้ว่า นี่เป็นจิตรกรรมในยุคใด สกุลช่างไหน เช่น สกุลช่างเพชรบุรี จิตรกรรมที่วัดเกาะแก้วสุทธาราม จิตรกรรมที่วัดใหญ่สุวรรณาราม เขียนสมัยเดียวกับวัดช่องนนทรี เขียนใกล้เคียงกันกับสกุลช่างอยุธยา ทั้งที่ร่วมสมัยกันแต่มีความแตกต่างกัน มีการแสดงออกในเรื่องคุณค่าตรงนั้นออกมาด้วย และบางครั้งในยุคหลังๆ ศิลปะไทยยังแสดงคุณค่าความเป็นตัวตนของช่าง แสดงความเป็นครูคงแป๊ะ แสดงความเป็นครูทองอยู่ แสดงความเป็นครูขรัวอินโข่งต่างๆ นั่นคือคุณค่าทางพระพุทธศาสนา คุณค่าที่เป็นเครื่องประดับต่อสังคม เป็นเครื่องประดับตกแต่งอาคาร ไม่ใช่แค่ตกแต่งอาคารธรรมดา หากแต่กลมกลืนอยู่กับความเชื่อทางพระพุทธศาสนา รวมไปถึงคุณค่าที่สะท้อนภาพสังคมในยุคที่ช่างเขียนนั้นเขียนขึ้น และแสดงความเป็นชาติ เป็นสกุลช่างและความเป็นตัวตนของศิลปิน นั่นคือคุณค่าของจิตรกรรมดั้งเดิมที่ผ่านมา

อาจารย์จักรพันธ์กล่าวขอบคุณอาจารย์สุรศักดิ์ และกล่าวว่าอยากหยิบประเด็นที่รู้สึกว่ามีความสำคัญที่อาจารย์เปิดประเด็นขึ้นมา ประการแรก จากอินเดียมาสู่ไทยถ้าไม่มีทวารวดี ก็จะเป็นไทยขึ้นมาได้ยาก ในท้ายที่สุดแล้วจิตรกรรมไทยไม่เหลือความเป็นอินเดียเท่าใดนัก เพราะถูกทำให้กลายมาเป็นไทย คำถามก็คือช่องที่อยู่ตรงกลางคืออะไร ศิลปิน นักโบราณคดี นักมานุษยวิทยา จะต้องกลับมานั่งพิจารณากันอีกที ประการที่สองที่อาจารย์สุรศักดิ์ชี้ให้เราต้องกลับมาคิดจริงๆ เวลาเราอ่านตำราฝรั่งเราอาจจะพบว่า ฝรั่งมองว่างานจิตรกรรมไทยไม่ใช่งานที่มีลักษณะเฉพาะตน ไม่มีลักษณะที่แสดงความรู้สึก แต่อาจารย์สุรศักดิ์ชี้ให้เห็นว่า มีลักษณะที่แสดงความรู้สึกผ่านงานศิลปะไทย และก็ได้ชี้ให้เห็นในหลายๆประเด็นแล้ว ถ้าจะกล่าวถึงสิ่งที่เราเรียกว่าคุณค่าและสุนทรียภาพในลายไทยบ้าง คิดว่าจิตรกรรมไทยแยกไม่ออกระหว่างภาพกับลาย อาจารย์จักรพันธ์ขอเรียนเชิญอาจารย์จุลทรรศน์มาอภิปรายในประเด็นนี้

อาจารย์จุลทรรศน์ พยาฆรานนท์ กล่าวว่าเรื่องลวดลายเป็นสิ่งที่เรามองข้ามผ่านในวงการศิลปะไทย เพราะเห็นเป็นเรื่องที่ดูเหมือนไม่สำคัญ จึงไม่ใส่ใจที่จะศึกษา ทำให้ไม่เกิดการพัฒนา ทั้งๆที่เราได้ใช้ลวดลายมาตั้งแต่พุทธศตวรรษที่หก เมื่อบรรดาสมณทูตเข้ามาในดินแดนแถบนี้ ก็นำเอาพุทธศิลป์เข้ามาพร้อมกับสถาปัตยกรรม จิตรกรรม ประติมากรรม ลวดลายต่างๆก็ถูกนำเข้ามาด้วย คำว่า “ลายไทย” เกิดขึ้นเพื่อ พ.ศ. 2486 เพราะคำว่า “ไทย” เพิ่งเกิดขึ้นเมื่อ พ.ศ. 2482 สมัยรัฐบาลจอมพล ป.พิบูลสงคราม ไม่ประสงค์จะให้ใช้คำว่า “สยาม” จึงใช้คำว่า “ไทย” อะไรก็ต้องเป็นไทยหมด เช่น ภาพไทย ลายไทย จิตรกรรมไทย นี่คือสมุดที่พิมพ์ล่าสุดเรียกว่า *สมุดตำราลายไทย* ของพระเทวาพิรมิตร แต่ที่จริงแล้วสมุดนี้เกิดขึ้นในสมัยจอมพล ป.พิบูลย์สงคราม เป็นลักษณะภาพพิมพ์เขียว สมัยนั้นรัฐบาลกำลังส่งเสริมวัฒนธรรม คำว่า “วัธนธัม” ก็สะกดแตกต่างจากปัจจุบัน เป็นการปฏิวัติการเขียนอักษรไทยเวลานั้น เป็นการบุกเบิกทางวัฒนธรรม สมาคมสัมพันธ์ไทย-ญี่ปุ่น ญี่ปุ่นพยายามเข้ามาครอบไทยทางด้านศิลปะ เราก็เกือบจะถูกกลืน เพราะนายพลที่เป็นแม่ทัพภาคตะวันออกพยายามที่จะเปลี่ยนให้คนไทยไปใช้ภาษาญี่ปุ่น รัฐบาลไทยจึงเปลี่ยนด้วยการลดภาษาไทยซึ่งแต่เดิมมี 44 ตัว เพื่อที่จะเอาชนะญี่ปุ่น ขณะเดียวกันก็ต้องสร้างภาพลักษณ์ของไทยขึ้นมาว่ามีศิลปะอะไร ศิลปะตอนนั้นเราก็ยังไม่รู้ว่าจะเอาอะไร ก็มีช่างโทคนหนึ่งคือพระเทวาพิรมิตร เป็นนายช่างอยู่ในคลองหัตถสิงห์ จอมพล ป. ก็ให้เงินมาพันบาท ซึ่งสมัยนั้นถือว่ามีค่ามาก ให้มาเขียนตำราลายไทย พระเทวาฯก็ไปรวบรวมลวดลายสมัยที่ท่านรู้จัก เดิมท่านเป็นคนโคราชแล้วมาเป็นมหาดเล็กช่างอยู่ในกรมสรรพศาสตร์ พอมีกรมศิลปากร เขาก็ขอตัวมาช่วย ท่านก็รวบรวมลวดลายที่ท่านรู้จักในเวลานั้น มี 234 ลาย และเขียนบลงกระดาษไขเพราะตอนนั้นการทำบล็อคแม่พิมพ์ขาดแคลนมากในระหว่างที่บ้านเมืองไม่ปกติ ก็ใช้พิมพ์เขียวพิมพ์ออกมา พิมพ์ครั้งแรกขายเล่มละร้อยห้าสิบ ที่พิมพ์เป็นห้องสันทนาการของคณะจิตรกรรมในปัจจุบัน ตำราเล่มนี้เป็นตำราที่ชื่อว่าลายไทย และก็เป็นตำราเล่มเดียวที่ใช้มาถึงศตวรรษนี้ ตำราที่พิมพ์อยู่ในท้องตลาดก็ลอกเล่มนี้มาทั้งหมด ไม่มีการสร้างสรรค์ ไม่มีการพัฒนาเลย ยิ่งลอกก็ยิ่งเลวลง เพราะฝีมือใช้ไม่ได้ เขียนกนกสบัดลายเหมือนหนอนกินยอดใบผักกาด คนเหล่านี้ไม่มีทางเลือกก็เลือกเสพแต่สิ่งที่เสียแล้ว สมุดลายไทยไม่ใช่ตำรา แต่เป็นสมุดรวบรวมที่ฝรั่งเรียกว่าแค็ตตาล็อก เพราะไม่มีที่มาที่ไป ไม่มี original ไม่มีพัฒนาการเขียน เราไม่โทษพระเทวาฯว่าทำไม่ถูก เพราะตอนนั้นยังไม่มีการใช้หลักการเขียนตำรา คำว่าตำราของคนไทยคืออะไร คือสิ่งที่จดๆเอาไว้ เป็นหลักฐานเรียกว่าตำรา เช่นเดียวกับคำว่ากฎหมาย แปลว่าจดเอาไว้

ขอเริ่มจากการทำความเข้าใจลายไทยเสียก่อนแล้วค่อยไปสู่สุนทรียภาพ เพราะเรื่องสุนทรียภาพนั้นเป็นเรื่องจับต้องไม่ได้ เป็นเรื่องลึกซึ้ง ถ้าไม่ฝึกฝนกันมาแต่อ้อนแต่ออกไม่มีทางจะเข้าใจได้เลย ไปวัดก็เท่านั้น ไปอมน้ำมนตร์พ่นน้ำหมาก ไปขอหวย ฉะนั้นจะขอไม่กล่าวถึงสุนทรียภาพ แต่จะเสนอข้อมูลพื้นฐาน เราเข้าใจคำว่าลวดลายหรือไม่ ขนาดพจนานุกรมพิมพ์ตั้งแต่ พ.ศ. 2570 2593 2525 และ 2542 คือล่าสุด ฉบับเอาไว้หนุนหัวนอน ยังเขียนแบบคนไม่เข้าใจ เพราะคนเขียนพจนานุกรมส่วนมากเป็นคนสู่รู้ คิดว่าตัวรู้ แต่ไม่ได้รู้จริง แล้วไม่ให้

เกียรติคนในอาชีพอื่นได้เข้ามาร่วมรู้ คำว่า “ลวดลาย” คนแต่ก่อนเขารู้จัก แยกออกเป็นลวดคำหนึ่ง “ลาย” คำหนึ่ง แต่ “ลวด” พจนานุกรมบอก “วัตถุที่ทำเป็นเส้นยาว” เท่านั้นจบ รู้ครึ่งเดียว สู้กาสเวนไม่ได้ ทำดิคชันนารีฉบับแรกแล้วต่อมาก็บรัดเล ต่อมาก็ปาราก้ัว เขายังรู้สองอย่าง คำว่า “ลวด” เป็นภาษาไทยหมายถึงรอยขีดเป็นทาง เป็นเส้นปรากฏให้เห็นได้บนพื้น ปัจจุบันโดยปริยายเรียกว่า เส้น ที่เราลาก เราเขียน เราขีดลงไป มีทิศทางต่างๆ สามารถนำไปสร้างเป็นรูปที่มีพื้นที่ปิดหรือพื้นที่เปิด อย่างเช่นตัวอักษรไทยเป็นลายลักษณ์ที่เป็นลักษณะเปิด นอกจากเลขศูนย์เท่านั้น แต่เลขศูนย์โบราณก็ไม่ได้มีลักษณะปิด แต่รูปภาพเป็นเส้นที่ล้อมให้ปิด ลวดเป็นปัจจัยที่ทำให้เกิดลาย แล้วมาดูความเฉิ่มของพจนานุกรม “ลาย” (นาม) รูปแบบที่ประกอบขึ้นด้วยเส้น เขียนแกะสลัก เช่น ลายใบเถา ลายใบเทศ รู้จักแค่นี้ คำว่า ลวดลาย (นาม) ลายต่างๆที่เขียน แกะสลัก ก็เหมือนกับคำว่า “งูเหลือม” ให้ไปดูคำว่า งูหลาม งูหลามก็กลับให้เป็นงูเหลือม เลยไม่รู้ว่าต่างกันอย่างไร

มาพิจารณาในเชิงวิเคราะห์ทางด้านทัศนศิลป์ ในพรมแดนทัศนศิลป์ “ลวดลาย หมายถึง รูปแบบประเภทหนึ่งในทางทัศนศิลป์ ได้รับการสร้างสรรค์ขึ้นโดยอาศัยเส้นเป็นปัจจัยสำคัญ ประกอบเข้าด้วยกันเป็นที่หมายและเห็นได้ และเข้าใจได้ อาจมีเนื้อหาสาระง่ายๆ หรือเนื้อหาเชิงสัญลักษณ์ ลวดลายได้รับการสร้างขึ้นเพื่อการตกแต่งผลิตภัณฑ์ต่างๆให้มีคุณค่า และมีมูลค่า ทัศนศิลป์สร้างขึ้นเพื่อที่หมายแห่งการเห็นบนความว่าง” การที่จะเขียนรูปนั้นต้องมีกระดาษหรือมีกรอบที่ขึงผ้าใบ แล้วก็เอาความว่างนั้นเข้ามาใส่ ให้มันไม่ว่าง คนที่เป็นศิลปิน คือคนที่ทำโลกให้มันไม่ว่าง ลวดลายจะช่วยไปเสริมแต่งผลิตภัณฑ์ต่างๆ ตั้งแต่เล็กจนกระทั่งโต ตั้งแต่ตัวประติมากรรมขนาดเล็กไปถึงประติมากรรมขนาดใหญ่ ที่คนเข้าไปอยู่ในนั้นได้ คือสถาปัตยกรรม สถาปัตยกรรมคือประติมากรรมที่มนุษย์เข้าไปอยู่ในนั้นได้ ในอินเดียเขาไม่ถือเป็นสถาปัตยกรรม คำว่า “สถาปัต” มาจากคำว่า “การสร้าง” แต่มันคือประติมากรรมที่เราเข้าไปอยู่ในนั้นได้ เราศึกษาตะวันตกจนกระทั่งเราดองตัวเองลงไปเสีย หมดรสของตนเอง เราไม่ได้มองตะวันออกว่าเขาคิดอะไร คนตะวันออกน่าจะคิดอย่างคนตะวันออกบ้างในการนิยามสิ่งใดๆ อาจารย์จุลทรรศน์เสนอคำนิยามว่า ผลิตภัณฑ์ต่างๆต้องประกอบไปด้วยลวดลาย เครื่องเบญจรงค์ที่ทำในประเทศไทยเราใช้เบญจรงค์อย่างเดียวกัน โถมีฝาครอบอย่างเดียวกัน แต่อย่างหนึ่งระหว่างเขียนสีกับสีขาวใครอยากซื้ออย่างไหน ลวดลายก็จะไปเพิ่มผิวข้างนอกให้มีคุณค่าและมีมูลค่า เช่น เครื่องถม ถ้าเราเป็นเครื่องถมที่เป็นเงินล้วนๆกับที่ทำเป็นถมพื้นดำ ตัวลายเป็นสีเงิน ถมลายเป็นสีทอง ก็มีคุณค่าขึ้น เพราะมีลวดลายเข้าไปเสริมแต่ง อันนี้อยู่ในกองศิลปะที่เราเรียกว่าประยุกต์ศิลป์ หรือประณีตศิลป์

วัตถุประสงค์ของการสร้างลวดลาย ลวดลายเป็นงานทัศนศิลป์ เป็นประเภทที่จัดอยู่ในงานประณีตศิลป์ จัดให้มีขึ้นเพื่อวัตถุประสงค์ประการแรกคือเพื่อสนองความต้องการแก้พื้นที่บริเวณว่าง เพื่อให้มีสาระเป็นที่น่าดูน่าสนใจ จึงเกิดการขีด ขูด เขียน ปั้น ระบายสี แกะ สลัก ทำเป็นลวดลายขึ้น ลองย้อนกลับไปดูศิลปะที่เป็นแบบบรรพกาล เช่น หม้อบ้านเชียงเป็นอย่างไร เขาได้ใช้วิธีเริ่มต้นคือการขีด การขูด แล้วจึงระบายสี การขีดการขูดในยุคหินใหม่ตอนปลายนั้น ภาชนะนั้นขีดขูดทำไม นักโบราณคดีขุดมาแล้วบอกอายุได้ แต่ไม่เคยวิเคราะห์ ให้เห็นสภาพมานุษยวิทยาว่าขูดขีดตรงนั้นทำไม เหตุผลที่มีการขูดขีดก็คือเวลาที่จับภาชนะที่เกลี้ยงย่อมมีโอกาสหลุดมือได้ง่าย ขันน้ำที่เกลี้ยงๆ บรรจุน้ำจนเต็มย่อมหลุดมือง่ายกว่าขั้นน้ำที่มีลายนูนออกมา เช่นเดียวกับเครื่องปั้นดินเผา ในระยะแรกเขาก็ขูดขีดและมีการที่จะทำให้จับได้มั่น ต่อมาเมื่อมั่นคงขึ้นแล้ว มนุษย์รู้จักที่จะประดับประดองก็เขียนสี นี่คือวัตถุประสงค์เดิมของการมีลวดลายในสิ่งต่างๆ แล้วก็พัฒนานำไปใช้กว้างขวางออกไป ประการที่สอง เพื่อแสดงออกความพึงตาพอใจและการใช้สอยผลิตภัณฑ์นั้นอย่างมีประสิทธิภาพ สิ่งของที่มีลวดลายสวยงาม เรานุ่งผ้าที่มีพื้นธรรมดากับนุ่งผ้าลาย ลายขิด ลายจก อันไหนน่าดูกว่ากันก็ลองตัดสินใจดู ประการที่สาม เพื่อแสดงความหมายที่มีสาระสำคัญเรื่องความเชื่อ การสักลายมอมลงบนตัวของมนุษย์ เช่น ลาวพุงดำ ลาวพุงขาว หรือพวกไทยใหญ่ พวกเงี้ยว ก็เพื่อความเชื่อ ถ้าลายพุงดำไม่สักตั้งแต่กลางสะดือมาจนถึงกลางหน้าแข้ง เขาไม่มีโอกาสแต่งงานเลย เพราะผู้หญิงจะถือว่าคนนี้ไม่ใช่ผู้ชาย การสักตัวนั้นแสดงความอดทน กล้า

หาญ ห้ามเลียนแบบ ไม่อย่างนั้นอาจถึงแก่ชีวิตได้ เพราะเขาต้องสักตั้งแต่อายุแปดขวบเก้าขวบ ไปบวชเป็นเณรก่อนแล้วสักเรื่อยไปจนถึงอายุยี่สิบก็ครบ เพื่อประเพณีและเพื่อศาสนา ลวดลายของไทยจะพบอยู่ในศาสนาสถานมากกว่าที่อื่น ชาวบ้านไม่มีลายเหล่านั้น ไม่เหมือนกับปัจจุบันที่เกิดกำเริบ ไม่รู้กาลเทศะ แม้แต่ร้านคาราโอเกะยังมีรามสูรขว้างขวานอยู่ข้างหน้า ประการที่สี่เพื่อเสริมสร้างมูลค่า คุณค่าโดยเฉพาะผิวภายนอกของผลิตภัณฑ์และสถานที่ให้สูงขึ้น ลวดลายจะอยู่บนผิวภายนอกเท่านั้น และประการสุดท้าย เพื่อสนองและยกระดับรสนิยมของบุคคลที่พบเห็น ผู้เป็นเจ้าของและผู้ใช้สอย ลวดลายจะบอกได้ว่าชาติพันธุ์นั้นมีคุณค่าทางสุนทรียะอย่างไร พวกโปลีนีเซียนที่นุ่งโสร่งในพื้นถิ่น มีดอกโตๆ แต่คนไทยนุ่งผ้าตาเล็กๆที่เรียกว่าตาเล็กงา ละเอียดซึ่งชี้ส่องถึงจิตใจได้เป็นคนอย่างไร นี่คือการเปรียบเทียบทางทัศนศิลป์ ว่ามันหยาบมันละเอียด มันกลางมันสูง ลวดลายก็เป็นเครื่องบ่งบอกว่าเป็นอย่างนั้น

ประเด็นต่อไปก็คือ หน้าที่ประโยชน์ใช้สอยของลวดลาย ลวดลายได้รับการสร้างสรรค์ขึ้นโดยมีหน้าที่อย่างนี้ ลวดลายใช้แก้ปัญหาพื้นที่บริเวณว่างให้เป็นที่น่าสนใจและน่าชื่นชม อย่างที่อาจารย์สุรศักดิ์พูดถึงจิตรกรรมเมื่อนำไปประดับบนผนัง ทำให้ผนังมีความหมายขึ้น มีเป้าหมายในการเห็น ลวดลายก็เช่นเดียวกัน ที่จะทำให้เป็นที่หมายที่น่าสนใจ อย่างที่สอง เพื่อจำกัดขอบเขตของพื้นที่ อำนวยความสำคัญของพื้นที่ในขอบนั้นให้มีความหมายและความสำคัญ และมีเอกภาพ งานจิตรกรรมที่จะดี กรอบช่วยห้าสิบเปอร์เซ็นต์ บางทีเขียนรูปพอดีพอร้าย แต่กรอบดี ช่วยให้รูปนั้นดีมาก อย่างการประกวดแต่ละแห่ง ส่วนมากกรอบมีส่วนช่วยให้ได้รางวัล ดังนั้น ลายไปช่วยทำให้พื้นที่นั้นเป็นเอกภาพ ประการที่สาม ได้ใช้รูปแบบเป็นสิ่งสื่อความหมายในลักษณะสัญลักษณ์หรือเครื่องหมาย ลายไทยจริงๆที่เป็นพุทธศิลป์เป็นลายที่อยู่บนพื้นฐานของสัญลักษณ์ที่มาจากปรัชญาธรรม หลักธรรมต่างๆ ในพุทธศาสนา แต่เราขาดการศึกษาลวดลายในเชิงปรัชญาเข้าไปสู่คติธรรม จึงมีการนำลายไปใช้กันผิดที่ผิดทาง กลับหัวกลับหาง เพราะเราไม่มีการสอนสิ่งนี้ในสถาบันศิลปะ ประการที่สี่ ลวดลายใช้เป็นงานศิลปะตกแต่งและประดับ สุดท้ายก็ใช้เป็นสิ่งที่แสดงออกซึ่งความเชื่อ เอกลักษณ์สำหรับหมู่เหล่า ชาติพันธุ์ รวมถึงฐานานุศักดิ์ เราจะพบอย่างเช่น คนเมืองศรีสัชนาลัย ตีนซิ่นมีลายอย่างหนึ่ง แต่ขึ้นไปเมืองแพร่ ตีนซิ่นก็เป็นอีกอย่างหนึ่ง ซึ่งบอกชาติพันธุ์ของลวดลายนั้นๆ หรือเราไปภาคอีสานเราก็จะพบว่าลายบ่งบอกถึง Totem สกุลวงศ์ของพวกนั้นเขาเคยเป็นมา แต่ Totem หรือเครื่องหมายกลายเป็นผลิตภัณฑ์ทางสินค้าไปแล้ว เพราะเราไม่เคยสืบเชื้อสายว่าเขามีอย่างนี้เขาหมายความว่าอย่างไร คนสมัยนั้นไม่มีนามสกุล เช่น ถ้าใครไปเชียงใหม่ก็จะเห็นวัด วัดของสกุลต่างๆ เช่น วัดพวกฆ้อง วัดพวกม้า ลวดลายเขามีฐานานุศักดิ์ว่า ชั้นนี้ควรใช้อย่างนี้ชั้นนี้ควรใช้อย่างนี้ ในพุทธศาสนา ในกษัตริย์ ในขุนนาง เขามีชั้นๆ แต่เราไม่เคยรู้เรื่องนี้ เราก็ทำบ้ากันไปหมดทั้งบ้านทั้งเมือง วัดวาอารามไม่รู้ว่าวัดหลวงใช้อย่างไร วัดราษฎร์ใช้อย่างไร

ลายไทยมีรูปลักษณ์เป็นสองลักษณะ ลักษณะที่หนึ่ง เป็นประเภทสัญลักษณ์ คือลวดลายที่มาในคติพุทธศาสนา ก็เหมือนกับจิตรกรรมที่อาจารย์สุรศักดิ์บอกว่ามีเส้นสายการเดินทางมายาวนาน ลวดลายก็มาพร้อมๆกัน แต่มันตกร่องหายไปมาก ประการที่หนึ่งก็คือลายนก อย่าไปคิดว่าชื่ออะไร เวลาเราศึกษาลวดลาย อย่าไปยึดติดว่าลายนี้ชื่อนั้น เพราะชื่อเหล่านี้เป็นชื่อที่ตั้งหลังจากปี 2486 เพื่อให้เราได้เข้าใจพอเป็นเค้า ลายกนกมีมาตั้งแต่อมารวดี มา จนถึงอยุธยา แบ่งไม่รู้จะแบ่งอย่างไรแล้ว ซอยรายละเอียดจนไม่รู้ว่าจะซอยอย่างไร เพราะเกิดการตีบตันในการสร้างสรรค์ สองประเภทลายกระจัง สามลายดอกสี่กลีบ มาตั้งแต่มธุรา ต่อมาพอถึงพุทธศตวรรษที่ 17 มันก็ตะแคง เพราะว่านอนหงายไม่สะดวก ถ้าคุณศึกษาจะพบว่าเมื่อไหร่มันยังเดินเข้าแถว เมื่อไหร่มันตะแคงอย่างนี้ ยังไม่มีใครศึกษา ถัดไปก็ลายวงกลม หรือเราเรียกสมัยหลังว่าลายดาว มีสี่ตัวเป็นพื้นฐานของลายไทย อย่างที่คุณพระเทวาฯเขียนไว้ 234 เวลานี้บางโรงเรียนบางวิทยาลัยก็เอามาเรียนกันไม่รู้จบ ก็ทำไมไม่เริ่มจาก 234 ลายหาวิธีที่จะออกแบบ หรือผูกลาย มีสิบวิธีเท่านั้น แล้วก็จะได้ลายไม่รู้จบ

ลายประเภทที่สองก็คือกึ่งธรรมชาติ เป็นลายดอกพุดตาน ดอกบ๊วย ลายใบเทศ เป็นกึ่งธรรมชาติ ก็มาดูว่าลายไทยมีประเภทอะไรที่นำไปใช้ ชื่อลายในที่นี้นี้ขอให้เข้าใจว่าเป็นการเรียกตามครูเก่า เป็นภาษาช่างที่ครูแต่ก่อนเขาเรียกกันเพื่อนัดให้ช่างแจกงานกันทำเป็น ประเภทแรก ก็คือลายกระจังที่กล่าวไปแล้ว ตอนนี้ก็มาลายบัว บัวคว่ำ บัวหงาย บัวปากฐาน บัวปากปลิง ขึ้นอยู่กับจะไปใส่ตรงไหน ช่างด้วยกันเขาจะทำเป็น นี่ประเภทแรกที่เราใช้ เรียกว่าผูกลายง่ายๆ ถ้าเข้าหลักการของการออกแบบเบื้องต้นก็คือการเอาด้านต่อด้าน และวิธีที่สองก็คือการซ้อน ลายสามเหลี่ยมอันเดียว ผูกสองวิธี เป็นอย่างนี้แล้ว แล้วก็ผูกต่อไปได้ไม่รู้จบ แต่เราไม่เคยสอนอย่างนี้ในโรงเรียน ลายหน้ากระดาน ใช้เป็นกรอบ เป็นขอบต่างๆ ใช้เป็นที่กันวงรอบของโบสถ์ของวิหาร แล้วเอาก้านมาต่อกันเข้า มันก็เป็นลายลูกฟัก ลูกฟักก้ามปู เป็นต้น แต่อันที่จริงก็คือวิธีที่เอามุมต่อมุม ด้านต่อด้าน มันก็เปลี่ยนทิศทาง มันก็เป็นลาย อันนี้เรียกว่าลายหน้าเสา (อาจารย์จุลทรรศน์วาดภาพประกอบ) เราจะผูกอะไรตั้งชื่อใหม่ก็ได้ ลายหน้าเสาเป็นเสาที่หน้าเล็กที่สุดตั้งแต่เสาตู้ กระทั่งเสาวิหาร ใช้เสาเป็นทางตั้ง เป็นประเภทติดต่อหรือลายที่เป็น repetition ลายที่อยู่ตามครีบ ลายพวกนี้จะเหมือนหอยเกาะไม้ ซึ่งมีวิวัฒนาการมาตั้งแต่สมัยลพบุรีแล้ว แล้วก็ไล่ไปเรื่อยๆ แล้วก็มาเปลี่ยนมาหยุดเอาปี 2483 แล้วมันไม่เดินต่อไป หอยทากตัวนี้ตายแล้ว แล้วตรงนี้ที่เราเรียกลายครีบสิงห์ “ลายน่องสิงห์” ปัจจุบันเรียกว่า “ลายแข้งสิงห์” ซึ่งไม่ถูกต้อง เพราะเขาเขียนขาให้ดูสิงห์มันต้องมีขนข้างหลังที่ตรงน่อง แข้งมันไม่มี มันไม่มีขนหน้าแข้ง จะไปเรียกลายแข้งสิงห์ได้อย่างไร

ลายพวกเชิง ไม่ว่าจะเป็นพวกกรุยเชิงหรือกรวยเชิง แต่ถ้าเอากลับขึ้นไปอย่างนี้ ก็ใช้ได้เป็นลายปลายผนัง ประเภทต่อลายมุม ใช้อุดมุม โบราณเรียกลายค้างคาว ลักษณะคล้ายค้างคาวหรือจีนเขาชอบเขียนค้างคาวไว้ตามมุม เข้าหลักฮกหลกซิ่ว เราก็เอามาประดิษฐ์เป็นลายกนก นี่เรียกว่าลายอุดมุม ลายเครื่องห้อย ผูกเป็นลายเครื่องห้อยคือลายเฟื่อง ประกอบกับลายครีบ แต่ไม่เรียกว่าครีบแล้ว เรียกว่าส่าหร่าย ประกอบกับรวงผึ้ง รวงผึ้งนี้เป็นลักษณะโดยปริยาย แต่ตัวมันเองก็คือเครื่องห้อย ลายประเภทหนึ่งคือลายที่ติดต่อขยายไปบนท้องลาย ท้องลายก็คือพื้นลายแล้วเอาลายใส่เข้าไป เป็นลายติดต่อชนิดที่เรียกว่าดอกลอย คือไม่มีก้านชักติดกัน เช่น ที่เราบอกว่าทำดอกไม้ร่วง โบราณก็ทำแล้วสำหรับไว้ทำม่านในงานที่เป็นอวมงคล ซึ่งดังที่กล่าวไปแล้วว่าใช้ตามฐานานุศักดิ์ แต่ถ้าเป็นอย่างนี้ไม่เป็นอวมงคล นี่คือลายที่เราเรียกกันว่าลายดอกลอย คือประเภทท้องลายหรือพื้นลาย อีกอันหนึ่ง นี่คือลายก้านแย่ง มีดอก ก้าน

ตัวอย่างต่อมาคือ ลายพุ่มทรงข้าวบิณฑ์ ลายนี้ไม่เกิดไปก่อนสมัยสมเด็จพระนารายณ์ เป็นลายที่เราเลียนแบบมาจากผ้าติดผนังของฝรั่งเศส ซึ่งปัจจุบันฝรั่งเศสหรือยุโรปยังใช้ลายนี้อยู่ แต่เรานำมาปรับเป็นลายกนกเสีย เป็นกนกลายพุ่ม แต่มันก็คือลายก้านแย่งนั่นเอง มาดัดแปลงเป็นพุ่มหน้าสิงห์บ้าง พุ่มเทพพนมบ้าง นี่คือลายติดต่อในพื้นลายประเภทหนึ่ง นอกจากนี้ คนไทยยังนำลายกนกมาปรับเสียใหม่ โดยเฉพาะลายกนกเป็นลายเปิดท้าย ไม่ใช่เป็นลายปิด มันสามารถไปเกาะเกี่ยวกับอะไรได้ เช่นเกี่ยวกับลายดอกสี่กลีบ คู่กันก็เป็นก้ามปู ถ้าหงายขึ้นก็เป็นก้านต่อดอก มีความอิสระ คนไทยก็เอาอันนี้มาใช้ผูกเป็นลายกนกก้านขด เลียนแบบเถาของไม้ที่ขด ซึ่งก็คือลายใบไม้ที่ประดิษฐ์แล้ว นอกจากนี้ จะเห็นอันนี้ชัดเจน ลายเครือวัลย์ เอากนกมาผูกเป็นลายเครือวัลย์ อันนี้เป็นทางตั้งขึ้นไป ผูกเถาเดี่ยว แต่มันจะมีไวยากรณ์ของมัน ซึ่งจะต้องเรียนไปจนถึงขั้นสูง เหมือนกับเราเรียนจิตรกรรม เราเขียนภาพพระ นาง ลิง ยักษ์ได้ จะท่าเหาะท่าเดินท่าอะไรก็สุดแท้แต่ สุดท้ายต้องผูกเป็นภาพจับได้ถือว่าเป็นภาพชั้นสูง เช่นว่าจับสองจับสามจับสี่ จับห้า ภาพจับที่ดีเมื่อจับที่ผูกที่ดีแล้วต้องอยู่ในวงกลมเลย ไม่แยกออกไปเป็นเอกภาพ นั่นคือสุดยอดของงานจิตรกรรมไทย ในการผูกภาพ เช่นเดียวกับผูกลาย หนึ่ง ขึ้นเถา วางดอก ออกใบ ตรวจช่องไฟมีจังหวะ ลายไทยงามที่ตรงนี้ ถ้าช่องไฟไม่เสมอกัน วางดอกไม่ได้ระเบียบ ลายก็รวนหมด นี่เฉพาะเถาเดียว เครือวัลย์สองเถา ซับซ้อนขึ้นแล้ว จะต้องมีกาบ มีตา นี่คืออุปกรณ์ เหมือนเราเขียนประโยคหนึ่ง นอกจากมีอักขระ พยัญชนะ แล้วต้องมีเครื่องกำกับเสียง ในลายไทยก็มี เรามีดนตรีไทยสามชั้น เพลงสามชั้น เพลงเถาก็มีชั้นเดียว สองชั้น สามชั้น ลายไทยก็มีสองชั้น สามชั้น เมื่อเราผูกเป็นลายแผ่ออกไป

อย่างนี้ จะเห็นได้ว่าตัวนั้นชั้นเดียวก็มี สองชั้นก็มี สามชั้นก็มี บางทีตัวอ่อนก็คือทะยอยตัวเล็กๆลูกเล่น มีกรอเหมือนดนตรีไทย

อาจารย์จุลทรรศน์เสนอตัวอย่างงานที่เป็นงานชั้นครู ซึ่งไม่ใช่ว่าคนเดี๋ยวนี้ลอกลายนี้ได้ เหยียบรอยเท้าครูได้แล้วเก่ง เพราะลอกได้แต่ไม่มีวิญญาณ อันนี้วิญญาณของเขามันเคลื่อนไหวอยู่ตลอดเวลา มันไหวติงอยู่ตลอดเวลา ติง แปลว่าเคลื่อนไหว การผูกเถา ผูกลาย มีจังหวะมีไวยากรณ์ของมัน ซับซ้อนขึ้นไปอีก ภาพที่นำมาให้ดูคือสมัยอยุธยาตอนปลาย มีกนกเคล้าภาค เริ่มตกแล้ว ประมาณรัชกาลที่สามต่อที่สี่ เริ่มตกแล้ว เพราะว่าภาพมีลายแน่นขึ้นเรื่อยๆ จังหวะหายไปคือพื้น พื้นไม่เล่นกับลาย ลายก็ไปแย่งพื้นหมด ตรงนี้น่าดูมาก ยุคเสื่อมสมัยรัชกาลที่สี่ ตอนนี้กลับมาดูของดีๆบ้าง อันนี้เป็นตู้วัดเชิงหวาย ซึ่งไม่ใช่วัดเชิงหวายคือวัดที่หลวงพ่อผลมรณภาพแล้วไม่เน่าที่เมืองนนท์ คำว่า “วัดเชิงหวาย” หมายความว่าสมเด็จฯกรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ท่านได้ตั้งฉายาตู้นี้ว่า ฝีมือครูวัด เพราะว่าครูที่เป็นพระสงฆ์ อยู่วัด จะเป็นผู้มีเวลาและเป็นช่าง ก็จะเขียนภาพที่เป็นป่าที่เป็นซุ้มรกลดเลี้ยวเหมือนมีเชิงหวายอยู่ใต้ต้นพฤกษาอันร่มเย็น คือมันเป็นป่า เขียนกนกให้มันเป็นป่า เหมือนซุ้มเชิงหวายใต้ต้นพฤกษาใหญ่ อุดมไปด้วยสิงสาราสัตว์ มีราชสีห์ แมลง ผีเสื้อ มีนก นกโฉบแมลง กระรอกก็มา อาจารย์ศิลป์ พีระศรีเคยวิจารณ์ตู้นี้ไว้เมื่อสี่สิบกว่าปีที่แล้วว่า ตู้นี้เป็น fantastic landscape คือเป็นป่าที่วิเศษที่สุด ไม่มีในเมืองมนุษย์ แต่สามารถเห็นต้นไม้ใบไม้ไหว แล้วได้ยินเสียงเซ็งแซ่ของนก แมลงกระพือปีกได้ ซึ่งถือเป็นงานคลาสสิกของอยุธยา ที่อยู่บนงานโมโนโครมหรือเอกรงค์ สีเดียวคือ ทองบนสีดำ เมื่อดูไกลๆจะไม่ค่อยได้รส แต่ถ้ามองระยะใกล้ก็จะพบความงามของลายไทยอยู่ที่ไหน อยู่ที่เล่นพื้นกับภาพ ภาพคือตัวลาย ได้จังหวะช่องไฟ แล้วโครงสร้างไม่นิ่ง เคลื่อนไหว ปลายสะบัดริกๆเหมือนต้องลมอ่อนๆตลอดเวลา ไม่ใช่ต้องลมแล้วต้องร่วงเพราะหนอนกินจนหมดใบ อันนี้อีกตู้หนึ่ง ผูกเป็นตัวเหรา เขาเล่นขาวดำกลมกลืนกัน ไม่มีอะไรแย่งซึ่งกันและกัน ไม่แข่งกัน ไม่เหมือนภาพตัวอย่างที่แล้วซึ่งอัดแน่นเลยทีเดียว อาจารย์จุลทรรศน์ยกตัวอย่างอีกภาพหนึ่ง คือ ภาพราชสีห์เผ่นโผนโจนทะยาน คือมันเป็นสัตว์ที่เล่นอย่างสนุก

ภาพไทยผูกขึ้นจากลวดลาย สมเด็จฯกรมพระนริศรานุวัดติวงศ์ มีวินิจฉัยว่า ภาพไทยใช้ลวดลายนำมาผูกเป็นภาพ คุณค่าของลวดลายไทยนั้น ประการแรกคือมีรูปลักษณ์เฉพาะตัวตามแบบแผนโดยประเพณีนิยม คือมีความเชื่อเช่นนั้น เราเชื่อเช่นนั้นเราจึงมีลายอย่างนี้ ประการที่สองมีการจัดระเบียบรูปลักษณ์ให้เกิดการสร้างสรรค์เป็นแบบอย่างได้หลากหลายมาก ดังกล่าวไปแล้วว่าถ้านำลายพื้นฐานมาต่อกันเข้า ก็มีความหลากหลายในรูปแบบมากมายซึ่งโบราณเรียกว่า “ผูกลาย” ประการที่สาม มีหลักการในการใช้ลวดลายให้สัมพันธ์กับพื้นที่ เหมาะสมกับหน้าที่และตำแหน่ง ลายหน้าเสาก็อย่างนี้ ลายบัวก็อย่างนี้ เขาเอาไปใช้ให้เหมาะสม ไม่ใช้ผิดในที่ที่ไม่ควรจะใช้ ประการที่สี่ มีการจัดลำดับชั้นในการใช้ลวดลาย เป็นขนบนิยม อะไรที่จะใช้กับของอย่างนี้ ของสูงของต่ำ บุคคลนั้นชั้นนี้ชั้นนั้น เขาก็จะแบ่งออกไปตามศักดิ์ของเขา ประการที่ห้า มีความงามในรูปแบบ จังหวะ ช่องไฟ ลีลา ความสัมพันธ์อย่างต่อเนื่องและความสง่างาม สิ่งเหล่านี้ล้วนเป็นเอกลักษณ์ของลายไทยในรัชกาลนี้

อาจารย์เจตนา นาควัชระ ถามว่า หากพิจารณาจากจุดยืนปัจจุบันที่มีการใช้คอมพิวเตอร์กราฟฟิกแล้วเป็นไปได้หรือไม่ที่มีคนสมัยใหม่ศึกษาเรื่องนี้อย่างดี แล้วใช้คอมพิวเตอร์กราฟฟิกเพื่อที่จะทำให้มีความหลากหลายยิ่งขึ้น อาจารย์จุลทรรศน์ตอบว่า การใช้คอมพิวเตอร์ทำอะไรก็ตาม สิ่งที่ขาดคือจิตวิญญาณ ความรู้สึก และความเป็นมนุษย์ที่จะรับสิ่งที่เขาจะดูดซึมสิ่งใดสิ่งหนึ่งเข้ามาแล้วก็สามารถสังเคราะห์ออกมาผ่านความรู้สึก อารมณ์และจินตนาการ สิ่งนี้ในคอมพิวเตอร์ไม่มี ฉะนั้นคอมพิวพ์เตอร์ก็จะทำได้ในลักษณะเลียนแบบ (imitation) จากสิ่งที่มนุษย์มีอยู่ ตัวอย่างเช่น (อาจารย์จุลทรรศน์วาดภาพประกอบ) มนุษย์เขียนได้อย่างนี้ คอมพิวเตอร์เขียนมากกว่านี้ไม่ได้ แต่ถ้าเขียนอย่างนี้ คอมพิวเตอร์ทำตรงนี้ไม่ได้ คอมพิวเตอร์จะเลียนแบบเท่านั้น แต่จะสร้างไม่ได้ ไม่ทราบเหมือนกัน ซึ่งความเห็นเช่นนี้อาจจะผิดก็ได้ เพราะไม่ทราบว่าคอมพิวเตอร์พัฒนาไปไกลเพียงใดแล้ว อาจารย์จุลทรรศน์กล่าวว่ามีวิธีสอนคนเขียนลายไทยโดยไม่เป็นช่างได้ และทดลอง

มาแล้วตอนที่อยู่ที่มหาวิทยาลัยศรีนครินวิโรฒ โดยเปิดเป็นวิชาเลือก นักศึกษาที่ลงทะเบียนไม่เคยเขียนลายเลย แต่ก็สามารถสอนให้เขาทำลายไทยเป็น การเขียนลายไทยไม่ใช่เรื่องยาก หนึ่งก็ต้องมีตัวสามเหลี่ยม สี่เหลี่ยม วงกลม เวลาที่คุณทำ เวลานั้นมีเครื่องถ่ายสำเนา คุณก็ไปถ่ายสำเนาลายกระจังมาหนึ่งตัว จากนั้นก็ย่อลง ถ้าอยากจะทำขนาดไหน ก็ขีดเส้นกราฟ จากนั้นก็ตัดลายที่ถ่ายสำเนามา แล้วก็ปิด ถ้าอยากทำซ้อน ก็ปิดตัวนี้ ตัวนี้ซ้อนเข้าไป พอเสร็จแล้วก็นำไปถ่ายสำเนา แล้วย่อก็ได้ ขยายก็ได้ ก็ได้ลายแล้ว แล้วก็ออกแบบสี สำคัญอยู่ที่การออกแบบสีเพื่อเอาไปตกแต่งหรือเอาไปทำอะไร โดยที่ไม่ต้องเขียน เพียงแต่ไปหาแบบดีๆมา อันนี้ก็เหมือนกัน เอาสี่เหลี่ยมมาต่อกันเข้า อย่างที่สองก็เอามุมต่อมุม วิธีออกแบบง่ายๆ มุมต่อมุม อย่างที่สามก็เอามุมต่อด้าน (อาจารย์จุลทรรศน์วาดภาพประกอบ) อย่างไรก็ตาม ไม่มีโอกาสที่จะสอนอะไรต่อ ตรงนั้นก็หยุดอยู่ อยู่ในแฟ้ม เป็นองค์ความรู้อันหนึ่ง คอมพิวเตอร์ไม่มีจิตวิญญาณ มันจะทำได้แต่ลอกเลียนแบบแค่นั้นเอง จากที่คนเราทำขึ้นมา อย่างที่สอง เราสามารถที่จะสอนลายไทยได้ โดยไม่จำเป็นต้องใช้ทักษะ เพราะการเขียนโดยใช้ทักษะต้องฝึกนานมาก โดยเฉพาะกนกสามตัว ปลายกนกนี่ผมเรียนกับครูสมัยปีหนึ่งแค่นี้เท่านั้น (วาดภาพประกอบ) ปีหนึ่ง แล้วเขียนลบไม่ได้ เป็นร้อยตัวเลย เต็มหน้าเลย เมื่อถามว่าทำไมไม่ลบบ้าง ครูก็ตอบว่าสมัยนั้นไม่มียางลบ

อาจารย์ปริตตา เฉลิมเผ่า กออนันตกูล กล่าวว่ามีความสนใจในประเด็นที่อาจารย์จุลทรรศน์กล่าวถึงความละเอียดและความหยาบของลายว่า เป็นสิ่งที่อาจจะแสดงให้เห็นถึงจิตใจที่หยาบหรือจิตใจที่ประณีตได้ ในระดับหนึ่งก็คงแสดงออกให้เห็นได้ว่า เราให้ความสำคัญหรือใช้ความประณีตของเราเข้าไปในลายเพียงใด ถ้าเราเปรียบเทียบระหว่างวัฒนธรรม บางทีก็อาจจะไม่ได้แสดงให้เห็นถึงลักษณะของจิตใจของผู้คนได้มากนัก คือถ้าเราเปรียบเทียบลายของท้องถิ่น ลายของชาวบ้าน หรือลายของกลุ่มคนที่เป็นลายหยาบ ไม่ได้ละเอียดเหมือนกับลายไทย ก็อาจจะไม่ได้หมายความว่าจิตใจของเขาไม่ละเอียด เพราะความละเอียดของจิตใจนั้นอาจจะไม่ได้แสดงออกในลาย เขาอาจจะไม่มีเครื่องมือหรือไม่มีเวลาหรือไม่ช่องทางหรือไม่มีโอกาสที่จะสามารถฝึกฝนแล้วแสดงออกมาในลาย แต่อันที่จริงแล้วเขาอาจจะแสดงออกในด้านอื่นๆ ชาวบ้านก็จิตใจดี มีคนไปถึงก็ให้ที่พักอาศัย ให้อาหาร เพราะฉะนั้นลักษณะของจิตใจอาจไม่ได้อยู่ในลายของเขา หรือบางทีลายอาจจะไม่ละเอียด ไม่ประณีต แต่มีความงดงามหรือมีความอ่อนโยนในรูปแบบที่ไม่ละเอียด

อาจารย์จุลทรรศน์ตอบว่า ลวดลายที่ปรากฏอยู่ทุกมุมโลกมีอยู่ 4 ประเภทด้วยกัน ประเภทแรก คือ ลวดลายที่มีลักษณะเรขาคณิต ซึ่งมี 2 ลักษณะ คือ primitive design กับเป็น academic design พวกนี้จะเป็นลายเรขาคณิต ใช้เส้นและรูปทรงตามเรขาคณิต ดังนั้น เราก็จะพบลักษณะที่เป็น primitive ในงานเครื่องปั้นดินเผาปลายยุคหินใหม่ในประเทศไทย ผิวดำแล้วก็มีขีดขูด ซึ่งไม่ได้หมายความว่าคนเหล่านี้มีความละเอียดอ่อนเสมอในยุคปัจจุบันหรือไม่ แต่เป็นลักษณะที่เขาแสดงออกได้ด้วยความจำกัดในโลกทัศน์ของเขา มีข้อจำกัดทางความรู้และการใช้มือ มือของมนุษย์นี้ ถ้าเราเรียนทางด้าน art education จะพบว่ามนุษย์เริ่มพัฒนาจากการที่ลุกขึ้นยืนตัวตรง ทำให้ได้เปรียบกว่าสัตว์ มือก็พ้นจากพันธนาการที่จะต้องเอามือไปยืนสี่ขา นิ้วที่ออกมาการพัฒนายังไม่มาก เหมือนกับเด็ก คนยุคก่อนประวัติศาสตร์ก็มีเป้าหมายของเขาอย่างหนึ่ง แต่มือของเขายังไม่สามารถที่จะทำสิ่งนั้นได้ให้ประณีตเท่าที่เราเอาตัวของเราไปวัด ส่วน academic design เขาสามารถจัดระเบียบ อย่างเช่นงานของกรีกที่ทำขอบผ้า ชายผ้าที่พัฒนาจากคลื่น ชาวกรีกอาศัยอยู่ตามเกาะหรือชายทะเล จึงมีการใช้เส้นที่มีการจัดระเบียบมากกว่ามนุษย์ยุคก่อนประวัติศาสตร์ ลาย*ประเภทที่สอง*ก็คือลายที่มนุษย์ปะทะกับธรรมชาติ แล้วสามารถดึงธรรมชาติมาโดยลอกเลียนแบบธรรมชาติ บางทีเขาก็จะหยุดแค่นั้นเพราะธรรมชาติเป็นกรอบที่บังคับให้เขาเป็นอย่างนั้น เราต้องเชื่อแน่นอนว่ามนุษย์นั้นอยู่ภายใต้อิทธิพลของธรรมชาติ ฉะนั้นธรรมชาติที่ใดเป็นเครื่องหล่อเลี้ยงเขา เขาก็จะอยู่ตรงนั้น ดังที่ได้ยกตัวอย่างโปลีนีเซียน เพราะว่าเขาเห็นดอกดวงอย่างนั้นและอยู่ในโซนที่เห็นแสงสว่างมาก เขาก็เจิดจ้าอย่างนั้น แต่ถ้าเปรียบเทียบกับของไทยจะพบว่า ลายของไทยมีพัฒนาการมามาก จึงมีความละเอียดอ่อนกว่า แต่ไม่ได้หมายความว่าคนเหล่านั้นผิดหรือต่ำทราม ลายแบบธรรมชาติและกึ่งธรรมชาติอยู่ในนั้น

เช่น ลายดอกบัวและดอกพุดตานที่เริ่มมีกึ่งธรรมชาติลงไป ลายหัวเสาของพวกกรีกพวกโรมันก็เริ่มจะเป็นลายธรรมชาติ

ลายอีกประเภทหนึ่งคือลายประดิษฐ์ (invention design) ลายไทยเป็นลายประดิษฐ์ เพราะว่าประดิษฐ์ในลักษณะสัญลักษณ์ อย่างเช่นรูปสามเหลี่ยม ซึ่งเป็นรูปเรขาคณิตพื้นฐาน แต่อันที่จริงแล้วถือเป็นสัญลักษณ์ที่พระพุทธเจ้า เราพบหลักฐานในสถูป มีสัญญลักษณ์เหล่านี้ แต่ยังไม่สร้างพระพุทธรูป พระพุทธเจ้านั่งสมาธิหรือปางมารวิชัย นั่งเป็นรูปสามเหลี่ยม ลายในอมาราวดีหรือมธุราวดีมีรูปสามเหลี่ยมและข้างในจะเป็นรูปวงกลมที่เปิดหมายถึงกาย รูป และจิตของพระพุทธเจ้า (วาดภาพประกอบ) พระพุทธเจ้าทรงตรัสรู้แล้วแสดงธรรมจักรกัปวัตตนสูตร เพื่อความหลุดพ้นไปสู่สุญญตา ธรรมจักรเป็นรูปกงล้อ ประกอบด้วยอริยสัจสี่ นำไปสู่สุญญตา สี่เหลี่ยม ท้องนาทั่วไปมีลักษณะรูปสี่เหลี่ยม แบ่งเป็นสี่แปลง หมายถึง ภิกษุ ภิกษุณี อุบาสก อุบาสิกา ธรรมของพระพุทธเจ้าจะดำรงอยู่ได้ในโลกนี้ ด้วยเนื้อนาบุญที่พยุงธรรมนี้ไว้ได้ ลายไทยนั้นอยู่บนพื้นฐานพุทธศิลป์ และเป็นสัญลักษณ์ซึ่งเราสามารถที่จะใช้ได้ จึงไม่ควรนำไปใช้ในที่ต่ำทราม ที่ห้องประชุมเทวาลัยที่จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เอาลายวัดเชิงหวายพิมพ์คลุมเต็มไปหมด ซึ่งเป็นการไม่เคารพฝีมือครู กระทรวงต่างประเทศเอาลายนี้ ดอกโตเท่านี้พิมพ์ในห้องล็อบบี้ โดยไม่มีที่ปรึกษาทางด้านศิลปะให้คำแนะนำ *ประเภทสุดท้าย*คือลายนามธรรม ยกตัวอย่างง่ายๆ ได้แก่การสอนเด็กหรือเห็นเด็กทำศิลปะที่เอาอ่างน้ำมาตั้ง เอาสีน้ำมันในกระป๋องมาหยอด แล้วเอากระดาษติดแล้วยกขึ้นมา เป็นลายนามธรรม เหมือนแจ็คสัน พัลลอก แล้วเราก็มาทำลายผ้าลายกระเบื้อง มีสี่อย่าง ทำให้ขนาดเล็กหรือใหญ่นั้นก็เป็นเรื่องของความประณีตในเรื่องของการออกแบบ

จากครูสู่ปัญญา

อาจารย์จักรพันธ์กล่าวแนะนำวิทยากรว่า อาจารย์ปัญญา วิจินธนสาร เป็นคณบดีคณะจิตรกรรมประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร และจะอภิปรายในประเด็น “จากครูสู่ปัญญา”

อาจารย์ปัญญากล่าวว่า ทางโครงการวิจัยการวิจารณ์ฯใช้ผลงานของอาจารย์ปัญญาในการเป็นกรณีศึกษาเกี่ยวกับวิจารณ์ในสังคมร่วมสมัย โดยเฉพาะในปัจจุบัน สังคมไทยร่วมสมัยค่อนข้างแตกต่างไปจากสังคมอื่น นั่นคือ ยังมีความเป็นไทยประเพณีอยู่คู่กับความเปลี่ยนแปลงของกระแสสังคม ที่แปลกอีกอย่างก็คือสังคมไทยไม่ค่อยเกิดการวิพากษ์วิจารณ์กันขึ้นมา เราเป็นสังคมที่มีสองลักษณะเป็นปรากฏการณ์อยู่ร่วมกันเสมอ หากด้านใดด้านหนึ่งมากก็เกินไปก็จะมีอีกด้านหนึ่งมาช่วยแก้ไข สิ่งเหล่านี้เกิดขึ้นเป็นวัฏจักร มองดูเหมือนไม่มีพัฒนาการ มีข้อจำกัดทางความคิดหรือวิถีชีวิตที่มีขอบเขต การพัฒนาอาจจะเป็นแค่เพียงความเปลี่ยนแปลง อาจจะไม่ใช่การพัฒนาจากสิ่งหนึ่งไปสู่สิ่งหนึ่ง เป็นการเปลี่ยนแปลงจากช่วงเวลาหนึ่ง จากความคิดอันหนึ่งหรือจากยุคสมัยหนึ่งที่เราเห็นค่อนข้างชัดเจนในสังคมปัจจุบันเท่านั้นเอง อาจารย์ปัญญาเห็นว่าโครงการนี้น่าสนใจในแง่ที่ว่าการวิพากษ์วิจารณ์งานศิลปะหรือการใช้ศิลปะสะท้อนออกมาในเรื่องของสังคมวิทยา สามารถวิจารณ์ได้ทั้งในตัวของผลงานเอง หรือแม้กระทั่งวิพากษ์ตัวศิลปิน หรือแม้กระทั่งผลงานและตัวศิลปินเองก็สามารถวิพากษ์สังคม สะท้อนให้เห็นความเป็นไปในสังคมว่า มีความเปลี่ยนแปลงอย่างไร ในขณะเดียวกันสังคมก็ควรจะกลับมาวิพากษ์งานศิลปะหรือศิลปิน สะท้อนกลับมาเป็นอีกนัยหนึ่ง ด้วยเหตุที่ศิลปะไทยถือกำเนิดมาจากสถาบันชั้นสูงกว่าที่เราจะเริ่มมีลักษณะไทยของเราเอง สิ่งเหล่านี้เกิดขึ้นจากสถาบันชั้นสูง นั่นคือสถาบันศาสนากับพระมหากษัตริย์ ซึ่งมีบทบาทสูงในการก่อเกิดศิลปะหรือวัฒนธรรมไทยขึ้น ทั้งสองสถาบันให้การค้ำชูและเกื้อหนุนให้ศิลปวัฒนธรรมไทยเป็นอยู่จนกระทั่งปัจจุบัน และทั้งสองสถาบันก็ยังคงอยู่เป็นสถาบันหลัก แต่ความเปลี่ยนแปลงนั้นอาจเป็นไปตามกระแสนิยมหรือเปลี่ยนแปลงไปตามความเข้าใจ

หากพิจารณาจิตรกรรมไทยในฐานะปรากฏการณ์ร่วมสมัยโดยพิจารณาจากงานของอาจารย์ปัญญาแล้ว เมื่อก่อนตอนทำงานศิลปะอาจารย์ปัญญาก็ไม่ได้คิดว่าจะสะท้อนสังคม การทำงานศิลปะเกิดมาจากความสนใจ

ส่วนตัว แม้กระทั่งตอนที่เข้ามาเรียนศิลปะ สิ่งนี้เกิดขึ้นมาเอง อาจจะมีเชื้อสายมาบ้างตรงที่ว่า แม้ครอบครัวไม่มีใครเป็นศิลปิน แต่ก็มีอุปนิสัยอยู่ตามวิถีของชาวบ้าน งานศิลปะเป็นสิ่งเราชื่นชอบ ภูมิลำเนาของอาจารย์ปัญญาเป็นท้องถิ่นที่ไม่มีเรื่องของศิลปะหรือวัฒนธรรม จังหวัดประจวบคีรีขันธ์ ไม่มีแม้แต่ประวัติศาสตร์ แต่เพิ่งค้นพบคือศิลปะก่อนประวัติศาสตร์ในถ้ำที่เขาสามร้อยยอด ซึ่งก็ไม่ได้เชื่อมโยงกับความเป็นไทยเท่าใดนัก เพราะเป็นศิลปะของมนุษยชาติ สมัยเป็นเด็ก อาจารย์ปัญญาให้ความสนใจเฉพาะงานศิลปะที่เราสัมผัสได้ รูปสวยงาม โดยเฉพาะภาพปิดโปสเตอร์ภาพยนตร์ ในยุคนั้นซึ่งมีจำนวนค่อนข้างมาก และอาจถือเป็นศิลปะชั้นสูงที่ชาวบ้านสามารถสัมผัสได้ โดยที่อาจจะไม่รู้ว่าเป็นงานศิลปะ แต่ชาวบ้านก็ชื่นชอบและชื่นชม เช่น ความเป็นภาพเหมือนชื่นชมในแง่ของรูปปิดที่มีหลายๆเรื่องอยู่ในเรื่องเดียวกัน ภาพโปสเตอร์ภาพยนตร์สามารถทำให้ชาวบ้านยืนดูได้ทั้งวัน อาจารย์ปัญญาเองก็หลงใหลชื่นชอบกับภาพในลักษณะนั้น และพยายามคัดลอก โดยที่ไม่มีพื้นความรู้ทางศิลปะมาก่อน เกิดความตั้งใจที่จะทำให้ตัวเองมีความสามารถที่จะเขียนภาพในลักษณะนั้นได้ จึงตั้งใจว่าจะเรียนศิลปะ เด็กต่างจังหวัดรู้จักอย่างเดียวคือโรงเรียนเพาะช่าง เพราะขณะนั้นไม่รู้จักโรงเรียนช่างศิลป์ อาจารย์ปัญญาไม่เคยมีครูที่จบจากเพาะช่างไปสอน แต่ที่รู้จักโรงเรียนเพาะช่างก็เพราะ “เปี๊ยก โปสเตอร์” เซ็นชื่อกำกับภาพไว้ว่า “เปี๊ยก โปสเตอร์ โรงเรียนเพาะช่าง” ก็พยายามติดตามดูว่าโรงเรียนเพาะช่างคืออะไร มาทราบว่าเปี๊ยก โปสเตอร์มาเขียนโปสเตอร์ภาพยนตร์อยู่โรงเรียนเพาะช่าง เพราะเปี๊ยก โปสเตอร์เรียนสาขาพาณิชยศิลป์ ประเภทออกแบบโฆษณา ความตั้งใจก็คือจะมาเรียนศิลปะที่โรงเรียนเพาะช่างให้ได้ เพราะอยากจะเขียนเหมือนเขา โดยที่ยังไม่รู้ว่าศิลปะคืออะไร มาอยู่เพาะช่างก็ยังมีความคิดอันเดิม พยายามฝึกฝน พยายามฝึกมือตัวเองให้เขียนได้อย่างเปี๊ยก โปสเตอร์ อาจารย์ปัญญาเริ่มขยายประสบการณ์ทางศิลปะด้วยการการเดินไปดูนิทรรศการศิลปะในกรุงเทพฯ ซึ่งในยุคนั้นเป็นภาพตลาดน้ำที่สามารถรับได้ง่าย แต่ก็ยังไม่รู้จักมหาวิทยาลัยศิลปากร ยังไม่รู้จักศิลปิน ยังไม่รู้โลกทัศน์ที่เกี่ยวกับศิลปะ

อาจารย์ปัญญาเริ่มมารู้จักกับศิลปะจริงๆเมื่อได้รู้จักมหาวิทยาลัยศิลปากร ซึ่งในขณะนั้นผมน่าจะอยู่ปีสาม เรียน รด.ที่วิทยาลัยครูสวนสุนันทา มีโอกาสได้เห็นแผ่นประชาสัมพันธ์การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้ง ที่ 7 ที่หอสมุดท่าวาสุกรี เป็นนิทรรศการแรกที่ได้มีโอกาสเห็น ทำให้สับสนและงงไปหมดว่าศิลปินแต่ละคนเขียนรูปอะไร ดูไม่รู้เรื่องเนื่องจากไม่มีพื้นฐานทางศิลปะ เพราะที่เพาะช่างสอนให้ฝึกทักษะฝึกความชำนาญในแต่ละด้าน ยังไม่ได้มีโอกาสเรียนศิลปะหรือประวัติศาสตร์ศิลป์ในขั้นที่สูงขึ้น ในช่วงนั้นอาจารย์ปัญญามีความประทับใจหลายๆเรื่อง อย่างน้อยก็มีงานของบางคนที่ทำให้สัมผัสได้ เช่น ผลงานของอาจารย์จักรพันธุ์ โปษยกฤต งานของสมชัย หัตถกิจโกศล อาจารย์ปัญญาพอที่จะดูภาพ realistic ได้ เมื่อเปรียบเทียบกับโปสเตอร์ภาพยนตร์ก็เริ่มทำให้รู้สึกถึงความแตกต่าง ว่าภาพที่อาจารย์จักรพันธ์เขียนที่ชื่อ “หลง” นั้น มีทั้งความประณีตทางฝีมือและมีอารมณ์ความรู้สึกที่ทำให้เริ่มสัมผัสได้ บางรูปที่ดูไม่รู้เรื่องแต่พอเดาได้ อย่างเช่นงานของอาจารย์ปรีชา เถาทอง เขียนเป็นภาพฝาผนังและเห็นช่อฟ้าใบระกา ยังพอสัมผัสได้ว่าคล้ายวัดคล้ายโบสถ์ แต่ขณะเดียวกันดูไกลๆก็เป็นภาพนามธรรมที่ดูไม่รู้เรื่อง งานของศิลปินบางท่านก็ดูไม่รู้เรื่องเลยว่าเป็นงานศิลปะได้อย่างไร เช่น งานของอาจารย์อิทธิ คงคากุล เอากระโปรงรถมาบี้แล้วทำให้เป็นรูปคล้ายๆผีเสื้อ จึงเกิดเป็นคำถามว่าเหตุใดบางรูปเราก็รับได้ บางรูปเราก็ไม่รู้เรื่องเลย เริ่มเห็นข้อแตกต่างได้บ้างในการที่จะเริ่มรับรู้งานศิลปะ อาจารย์ปัญญาเริ่มเข้าใจศิลปะมากขึ้นเมื่อได้พบกับอาจารย์สุเชาว์ ศิษย์คเณศร ที่มาดูงานของนักเรียนที่โรงเรียนเพาะช่าง ท่านสามารถอธิบายภาพสีน้ำที่นักเรียนเขียนได้ว่าภาพใดมีความพิเศษ มีความแตกต่างอย่างไร ขณะนั้นอาจารย์ปัญญายังชอบเขียนแบบเหมือนอยู่ แต่บางคนที่เขาใช้ความชำนาญในการเขียนสีน้ำ ไม่ว่าการใช้สี การปาดสีด้วยความชำนาญ ซึ่งขณะนั้นอาจารย์ปัญญายังไม่เข้าใจ และเห็นว่าเป็นงานที่หยาบ ไม่ค่อยมีฝีมือ แต่อาจารย์สุเชาว์พูดถึงอารมณ์ในรูปนั้นจนสัมผัสได้ ท่านเริ่มชักชวนและแนะนำให้ไปดูนิทรรศการ จึงถือได้ว่าท่านเป็นคนแรกที่ชักชวนอาจารย์ปัญญาให้เข้ามาในวงการศิลปะ อาจารย์ปัญญาไปงานเปิดนิทรรศการทุกครั้ง ทุกแกลเลอรี่ที่มีอยู่ในสมัยนั้น ท่านก็

จะอธิบายแต่ละรูปให้เริ่มเข้าใจศิลปะ สมัยนั้นยังไม่ค่อยมีเด็กนักเรียนไปเปิดงานศิลปะกันมากนัก บางงานก็ไม่ให้อาจารย์ปัญญาเข้า เพราะเห็นว่าเป็นเด็ก ซึ่งส่วนใหญ่ผู้ใหญ่และศิลปินจะไปกันมากในวันเปิด ท่านก็แนะนำว่าใครเป็นใคร ถือเป็นโอกาสที่จะได้เข้าไปถามเข้าไปคุยบ้าง ที่เพาะช่างอาจจะสอนในเรื่องที่เป็นทักษะ แต่มีข้อดีคือบางทีถึงครูจะเอาหุ่นมาตั้งให้นักเรียนเขียน เราเขียนบ้างไม่เขียนบ้าง บางครั้งเราก็เอาเวลาออกไปข้างนอก ซึ่งก็ดีที่ทำให้มีอิสระในการออกไปแสวงหาศึกษาจากข้างนอก เด็กเพาะช่างในช่วงนั้นการศึกษาทางหนึ่งก็คือการออกไปพบศิลปินทั้งหลายที่รู้จัก ไปเยี่ยมบ้านศิลปิน ศิลปินในดวงใจในยุคนั้นก็น่าจะเป็นประเทือง เอมเจริญ เด็กเพาะช่างส่วนใหญ่ก็จะนิยมชมชอบผลงานของประเทือง เอมเจริญ เพราะมีทั้งรายละเอียด ความสามารถทางฝีมือ ในขณะเดียวกันก็ดูเป็นงานที่ค่อนข้างกึ่งนามธรรม นักศึกษาทุกคนให้ความสนใจ ถ้าอยากสัมผัสความเป็นชีวิตของศิลปินก็ต้องไปพบอาจารย์ประเทือง เมื่ออาจารย์ปัญญาว่างจากเวลาในเพาะช่างก็จะไปศึกษา ทำให้ได้มีโอกาสได้คุยกับศิลปิน ไม่ใช่แค่ถามให้เขาบรรยายงานของเขาอย่างเดียว ดูจากงานนิทรรศการบางครั้งก็ยังไม่พอ เมื่อได้ไปสัมผัสวิถีชีวิตความเป็นอยู่ของเขาเขาก็เล่าให้ฟัง

อาจารย์ปัญญาเริ่มตระหนักว่าการที่อยากเขียนรูป อยากเป็นศิลปินนั้นเป็นสิ่งที่ยาก วิถีชีวิตต้องต่อสู้และฟันฝ่าอุปสรรคมาก ในยุคนั้นบรรยากาศแวดวงศิลปะไม่เหมือนปัจจุบัน งานศิลปะของศิลปินแต่ละคนมีความเข้มข้นมาก เพราะเขียนด้วยความที่ตัวเองอยากทำงานศิลปะ ถึงงานจะขายไม่ได้ แต่ทุกคนก็มีความมุ่งมั่นในอุดมการณ์ของตนเอง อาจารย์ปัญญาได้เรียนรู้ประสบการณ์จากวิถีชีวิตแบบนี้ ศิลปินส่วนมากจบจากมหาวิทยาลัยศิลปากร อาจารย์ปัญญาเริ่มรู้จักมหาวิทยาลัยศิลปากรก็อยู่ตอนปีสามตอนมาดูงานวันอาจารย์ศิลป์ พีระศรี ซึ่งการแสดงทั้งงานของนักศึกษาด้วยและงานของศิษย์รุ่นเก่าๆด้วย ครั้งแรกที่คณะจิตรกรรมเปิดตึกใหม่ด้วย มีเพื่อนเพาะช่างที่เขารู้จักมหาวิทยาลัยศิลปากรเขาจึงแนะนำให้มา จึงได้รู้ว่าสถาบันนี้มีการสอนที่ทำให้เห็นลำดับขั้นตอน การเขียนเหมือนจริง การเขียนแบบเชิงวิเคราะห์ และการทำงานศิลปะสมัยใหม่ของนักศึกษาชั้นสูงขึ้นไปอีก เริ่มเห็นลำดับขั้นตอนในการทำงานศิลปะ อาจารย์อีกท่านหนึ่งที่ถือว่าให้จิตวิญญาณแก่อาจารย์ปัญญามากก็คืออาจารย์ไพบูลย์ สุวรรณกูฏ สมัยที่อาจารย์ปัญญาเรียนอยู่ปีสองที่เพาะช่าง อาจารย์ปัญญายังไม่ได้ชอบศิลปะไทย แต่ได้มีโอกาสตามเพื่อนไปเขียนเมืองโบราณที่พระที่นั่งดุสิต อาจารย์ไพบูลย์เป็นผู้รับผิดชอบการเขียนภาพ ขณะนั้นอาจารย์ปัญญายังไม่มีฝีมือก็เขียนง่ายๆ เขียนต้นไม้เขียนภูเขา นอกจากนี้ อาจารย์ไพบูลย์ยังเล่าเรื่องสุนทรียศาสตร์ในทางศิลปะให้ฟังเสมอ อาจารย์ปัญญานำงานเรียนแต่ละชิ้นไปให้ท่านดูอยู่เรื่อยๆ ท่านก็ช่วยให้คำวิพากษ์วิจารณ์ในลักษณะของศิลปิน ไม่ได้มองเหมือนอาจารย์ที่สอนเราอยู่ในเพาะช่าง เมื่อสอบเข้าเรียนต่อที่มหาวิทยาลัยศิลปากร ก็เป็นความตั้งใจที่จะมีโอกาสทำงานศิลปะ เพราะมั่นใจว่าสถาบันนี้สามารถที่จะสอนให้ผู้เรียนเป็นศิลปินได้

ช่วงที่อาจารย์ปัญญาเข้ามาศิลปากรยังมีกระแสความคิดเห็นที่ไม่เหมือนกันอยู่ นั่นก็คือ เด็กเพาะช่างบางคนที่ไปคลุกคลีกับศิลปินอิสระมากๆ ก็มักจะคิดว่าจบเพาะช่างก็จะเป็นศิลปินอิสระเลย น้อยคนที่อยากจะมาสอบเข้ามหาวิทยาลัยศิลปากร เพราะเห็นว่าการเข้ามาศึกษาในมหาวิทยาลัยศิลปากรจะทำให้ขาดอิสระภาพ ไม่เหมือนศิลปินอิสระ หลายคนเป็นลูกศิษย์ประเทือง เอมเจริญ หลายคนเป็นศิษย์จ่าง แซ่ตั้ง ในช่วงนั้นใครที่จะยืนหยัดเพื่อเป็นศิลปินจะต้องผ่านงานศิลปกรรมแห่งชาติ งานที่แสดงเป็นศิลปินเดียวหรือกลุ่มเหมือนในปัจจุบันนั้นไม่มี ยุคที่อาจารย์ปัญญาศึกษาอยู่นั้น ศิลปินใหม่ๆรุ่นต่อจากลูกศิษย์อาจารย์ศิลป์ มาเป็นศิลปินที่เรียกว่าศิลปะนามธรรมก็ได้ เนื่องจากอิทธิพลศิลปะอเมริกาเริ่มเข้ามาในยุคนี้มาก ศิลปินทั้งหลายที่มีชื่อเสียงก็จะทำงานศิลปะแนวที่เป็นนามธรรม ซึ่งแสดงถึงความก้าวหน้า และความร่วมสมัยของศิลปะไทยที่สามารถร่วมสมัยกับศิลปะตะวันตกได้ งานศิลปะที่เป็นนามธรรมส่วนมากจะได้รางวัล ศิลปินแต่ละท่านก็ส่งงานศิลปกรรมแห่งชาติเกือบหมด ขณะนั้นอาจารย์ปัญญายังเป็นนักเรียน โอกาสที่จะติดงานศิลปกรรมแห่งชาติจึงยากมาก แต่ก็ได้พยายามส่งผลงานเข้าประกวดตั้งแต่อยู่ปีสาม ทั้งที่นักศึกษาปีสามไม่มีใครส่งงานศิลปกรรมแห่งชาติเลย เพราะถือว่าความสามารถยังไม่

ถึง ในขณะนั้นอาจาจารย์ปัญญาไม่คาดหวังว่าผลงานจะได้แสดง แต่อย่างน้อยที่สุดก็น่าจะได้ประสบการณ์ที่เราตั้งมั่นว่า งานศิลปกรรมแห่งชาติก็จะเป็นส่วนหนึ่งที่จะพิสูจน์การทำงานว่าจะได้รับการยอมรับเพียงใด ซึ่งแตกต่างจากปัจจุบันที่งานศิลปกรรมแห่งชาติกลายเป็นคนรุ่นใหม่ๆนักศึกษาก็อาจจะประสบความสำเร็จตั้งแต่ขณะที่เรียนอยู่

เมื่อเข้าศึกษาในมหาวิทยาลัยศิลปากร อาจารย์ปัญญาเริ่มนิยมศิลปะไทยเริ่มตั้งแต่อาจารย์ไพบูลย์ สุวรรณกูฏ กับอาจารย์วุฒิชัย พวงมาลา ที่พาไปเขียนจิตรกรรมฝาผนังครั้งแรกตั้งแต่ที่อาจารย์ปัญญาอยู่ปีสอง น่าจะเป็นปี พ.ศ. 2517 ที่วัดชลธาราม ที่บ้านฉาง ช่วงนั้นอาจารย์ปัญญายังเขียนรูปไม่เป็น จึงพยายามที่จะฝึกฝนทุกวัน เริ่มตั้งแต่ฝึกลายไทยพื้นฐาน จนพอที่จะเขียนได้ อาจารย์วุฒิชัยก็ให้เขียนบนผนังจริงๆ สมัยที่เรียนวิชาลายไทยที่อาจารย์สอนให้เราคัดลอกลายตามแบบแผน จึงรู้สึกไม่สนุกเพราะให้เขียนแต่ลายเส้นอย่างประณีต เมื่อไปเขียนจิตรกรรมฝาผนังกับอาจารย์วุฒิชัยที่ระยอง ก็สนุกกับการที่ได้เขียนสีด้วย ไม่ใช่ลายเส้นที่แสดงความประณีตอย่างเดียว มีความสนุกสนานที่เราคิดออกแบบลายหรือเรื่องเอง ตั้งแต่นั้นก็มีสองลักษณะที่ทำให้อาจารย์ปัญญาเริ่มสนใจงานศิลปะไทยขึ้นมา ความสนใจศิลปะไทยติดตัวมาตั้งแต่สมัยเพาะช่าง แต่เมื่อมาเรียนที่มหาวิทยาลัยศิลปากรอาจารย์ปัญญาต้องมาเรียนศิลปะตามแบบแผนตะวันตก ซึ่งเป็นรากฐานที่อาจารย์ศิลป์ได้วางไว้ จึงถือได้ว่าเป็นการเรียนศิลปะตามแบบแผนตะวันตกที่อาจารย์ศิลป์วางรากฐานเป็นแบบแผนอันมั่นคง เพราะนักศึกษาสามารถเรียนได้เท่าๆกับประเทศในยุโรปที่เรียนศิลปะกัน มีการเรียนองค์ประกอบศิลป์ ในเพาะช่างแม้จะเรียนองค์ประกอบก็จะเป็นอย่างศิลปินอิสระอย่างประเทือง เอมเจริญมากกว่า ไม่ได้มีโอกาสเรียนวิชาองค์ประกอบ หรือกระทั่งสีน้ำก็เขียนไปตามอารมณ์ ไม่เหมือนมหาวิทยาลัยศิลปากรที่เริ่มวางแบบแผนให้เราเข้าใจวิธีการเขียนสีน้ำ เข้าใจวิธีการ drawing ในลักษณะที่เป็นหลักวิชาการ จะเห็นความแตกต่างอย่างชัดเจนระหว่างเด็กเพาะช่างกับเด็กช่างศิลป์ (เด็กช่างศิลป์เป็นเตรียมศิลปากร) นักเรียนเพาะช่างจะเขียนตามอารมณ์มากกว่า ตอนหลังทั้งเด็กเพาะช่างและเด็กช่างศิลป์ก็จะเริ่มปรับให้อยู่ในหลักสูตรที่เป็นแนวทางเดียวกัน ไม่ว่าหลักสูตรหรือวิชาใดๆที่อาจารย์จะให้เรา อาจารย์ปัญญาก็สนใจและศึกษาในงานศิลปะไทย ย้อนกลับไปมองศิลปะไทยที่เราสนใจ ก็ล้มลุกคลุกคลานบ้าง ไม่ว่าจะเป็นเรื่องสี เรื่องโครงสร้าง อาจารย์ปัญญาก็จะไปดูว่าเรื่องโครงสร้างของศิลปะไทยมีอะไรบ้าง แทนที่จะไปดูโครงสร้างจากธรรมชาติ หรือโครงสร้างจากงานสถาปัตยกรรม อาจารย์ปัญญาเริ่มผูกพันแน่นแฟ้นกับศิลปะไทยยิ่งขึ้นตอนเรียนศิลปากรปีสอง เมื่อได้มีโอกาสไปอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังช่วงนั้นปิดภาคเรียนจึงพยายามหากิจกรรมทำ เพราะไม่มีกิจกรรมอะไรมาก จึงตัดสินใจไปทำงานกับกรมศิลปากรเป็นงานอนุรักษ์ ฝึกการซ่อม ฝึกการอนุรักษ์งานจิตรกรรมฝาผนัง ซึ่งช่วงที่อาจารย์ปัญญาอยู่เพาะช่างไม่เคยดูงานจิตรกรรมฝาผนังมาก่อนเลย เพราะเขียนแต่ลายไทยบนกระดานตามแบบแผนที่ครูสอน ได้ไปสัมผัสจิตรกรรมฝาผนัง โดยเฉพาะช่วงนั้นอาจารย์ปัญญาซ่อมอยู่ที่วัดบวร เห็นฝีมือช่างโบราณขณะที่อนุรักษ์ ก็ได้สัมผัสผลงานจริงๆ ในช่วงนี้อาจารย์ปัญญาเกิดความซาบซึ้งมากกว่าช่วงที่ฝึกเขียนเฉพาะลวดลายไทย อาจารย์ปัญญาก็ได้นั่งดูขณะที่ซ่อมอยู่ทุกวัน และนึกไปว่าสักวันหนึ่งถ้าเรามีความสามาถพอ อยากจะเขียนงานจิตรกรรมฝาผนังขึ้นมาใหม่ อาจารย์ปัญญาใช้เวลาสิบปีกว่าที่จะได้เขียนที่วัดพุทธปทีป

สมัยที่ไปเขียนกับอาจารย์วุฒิชัยก็ไม่ใช่การเขียนที่อยากจะเขียนขึ้นเอง ยังเป็นแบบแผนที่อาจารย์วุฒิชัยได้ร่างเป็นโครงให้ใส่สีเขียนตาม หลักสูตรของมหาวิทยาลัยศิลปากรก็ยังไม่มีการสอนที่หลากหลายวิชาเหมือนในปัจจุบัน เช่น มีงานวิจัยซึ่งเป็นงานปฏิบัติซึ่งอาจารย์สุรศักดิ์ เจริญวงศ์ นอกนั้นก็เป็นงานที่เราไปคัดลอก ดีอยู่ตรงที่ว่าอาจารย์จะอธิบายให้เราเห็นถึงวิธีคิด การสร้างงาน เห็นว่าเรื่องราวแต่ละเรื่อง ช่างมีความคิดอย่างไร วิเคราะห์ให้เราเห็นมากขึ้นจากเดิมที่มีความซาบซึ้งในเบื้องต้น การวิเคราะห์ศิลปะไทยโดยเฉพาะจิตรกรรมประเพณีนั้น ทำให้เราไม่ได้เห็นเฉพาะรูปแบบ หรือความประณีตอ่อนช้อยของฝีมือช่างโบราณอย่างเดียว แต่เริ่มเห็นคุณค่าทางทัศนศิลป์หรือสุนทรียศาสตร์ของจิตรกรรมฝาผนังมากขึ้น แม้หลักสูตรของมหาวิทยาลัยศิลปากรจะ

สอนให้ทำงานแบบตะวันตกก็จริง แต่สามารถทำให้เรานำความรู้มาวิเคราะห์งานในลักษณะใดก็ได้ ทำให้มองเห็นว่ากว่าที่เป็นอยู่ตามสภาพความเป็นจริง มองดอกไม้มองหุ่นนิ่งก็ทำให้เห็นแง่มุมทางสุนทรียภาพได้ ช่วงนั้นอาจารย์ปัญญาได้มีโอกาสได้เรียนศิลปะไทยน้อยมาก ไม่เหมือนยุคปัจจุบัน ประการที่สอง หลักสูตรที่ยังเป็นหลักสูตรแบบแผนตะวันตก ทำให้อาจารย์ปัญญาต้องคิดหรือต้องทำงานในลักษณะที่เป็นศิลปะสมัยใหม่ หรือร่วมสมัยมากกว่า ผลงานเรียนของอาจารย์ปัญญาก็จะออกไปในลักษณะนั้น อาจารย์ปัญญามีความรู้ความเข้าใจในลักษณะนั้นมากกว่าการเรียนรู้และปฏิบัติงานศิลปะไทยจริงๆ โชคดีที่มีการตั้งภาควิชาศิลปะไทยเมื่อปี 2519 เฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์เป็นรุ่นแรก อาจารย์ปัญญาเป็นรุ่นที่สอง ทำให้ได้มีโอกาสมาเรียนและทำงานศิลปะไทยจริงๆอย่างที่อยากจะคิดอยากจะทำ ในยุคนั้นกระแสความนิยมศิลปะนามธรรมได้รับความนิยม ศิลปะไทยยังไม่เป็นที่นิยมมากนัก ส่วนหนึ่งอาจจะเป็นเพราะศิลปะไทยมักจะทำตามแบบแผนของประเพณี การประกวดงานศิลปกรรมบัวหลวงถือเป็นพัฒนาการก้าวสำคัญสำหรับผู้ที่ทำงานศิลปะไทย อาจารย์ปัญญาส่งผลงานเข้าประกวดในครั้งที่ 4 ครั้งที่หนึ่งก็น่าจะวัลลภิศร์ สดประเสริฐที่ได้รางวัล ครั้งที่สองคือ จันทร์ผ่อง ครั้งที่สามคือเฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ อาจารย์ปัญญาเริ่มส่งงานเข้าประกวดตอนครั้งที่สาม แต่ผลงานของอาจารย์ปัญญาหลุดออกไปจากกรอบของงานไทยประเพณี ซึ่งกรรมการก็เห็นว่ามีลักษณะสมัยใหม่เกินไปในยุคนั้น อาจารย์ปัญญานำความรู้ที่เรียนด้านศิลปะตะวันตกในการวิเคราะห์งานศิลปะไทย จึงทำให้งานศิลปะไทยที่อาจารย์ปัญญาทำมีรูปแบบที่ผ่านการสังเคราะห์ออกมาแล้ว โดยที่ไม่ได้เขียนตามแบบประเพณี แต่ยังโชคดีที่กรรมการยุคนั้นยังให้นำออกแสดง

เมื่อมาเรียนภาควิชาศิลปะไทยทำให้อาจารย์ปัญญาได้มีโอกาสศึกษาในเชิงลึก อาจารย์สอนให้มีพื้นฐานความเข้าใจ เช่น การเขียนจากความเข้าใจที่เป็นรากฐานของศิลปะไทยประเพณีก่อน หลังจากนั้นนักเรียนแต่ละคนก็จะออกไปสร้างสรรค์หรือคลี่คลายเป็นลักษณะของตัวเอง การสอนยังมีลักษณะเช่นนี้อยู่ ไม่มีตำราที่จะให้ได้เรียนมาก ในยุคนั้นอาจารย์สุรศักดิ์ยังไม่ได้เขียนหรือมีตำราที่จะนำมาสอนนักศึกษาเหมือนในปัจจุบัน ทำให้อาจารย์ปัญญาย้อนกลับไปดูบทความชิ้นหนึ่งที่อาจารย์ศิลป์ พีระศรีเคยเขียนไว้ ในขณะนั้นวัฒนธรรมมีการเปลี่ยนแปลง นักศึกษาหรือศิลปินส่วนใหญ่ยังสนใจที่จะทำงานศิลปะสมัยใหม่ อาจารย์ศิลป์คิดว่าศิลปะความเป็นไทยยังสำคัญอยู่ ซึ่งท่านเรียกว่าเป็นศิลปะโบราณ จึงวางหลักสูตรว่า ในช่วงเวลาสามปีนักศึกษาต้องเรียนหลักสูตรที่เป็นศิลปะโบราณสามชั่วโมง ก็น่าจะเป็นวิชาวิจัยศิลปะไทยที่ตกทอดมาจนถึงสมัยนั้น ได้แก่การพานักศึกษาไปเขียนตามวัดต่างๆ ความเข้าใจของอาจารย์ศิลป์แตกต่างจากความเข้าใจของครูที่สอนศิลปะไทยในยุคนั้น เพราะท่านไม่ได้มองแบบการคัดลอกแบบประเพณี ถ้านักศึกษาผู้ใดมีนิสัยของศิลปินอย่างแท้จริง เขาก็ค่อยๆ ดึงวิญญาณของศิลปินในอดีตเข้าไว้ จากนั้นจึงถ่ายทอดออกมาเป็นความรู้สึกใหม่ของตนเอง อาจารย์ศิลป์กล่าวว่าถ้าใครมีนิสัยมากกว่าทักษะฝีมือ ไปสัมผัสของเก่าก็สามารถรับจิตวิญญาณของช่างไทยที่ทุ่มเทให้กับงานได้ นั่นก็คือ ได้จิตวิญญาณของความเป็นศิลปิน เพราะเรามีวิสัยของความเป็นศิลปิน มีโลกทัศน์ที่สามารถสร้างสรรค์ใหม่ได้ สามารถรับจิตวิญญาณเหล่านี้มาสร้างเป็นแนวทางของตนเอง มากกว่าที่จะมองแค่ทักษะหรือการพยายามที่จะคัดลอกงานศิลปะของโบราณให้ได้เท่ากับฝีมือชั้นครู

อาจารย์ปัญญายกตัวอย่างผลงานบางชิ้นของตนเองเพื่อชี้ให้เห็นถึงความสนใจในช่วงแรก โดยยกตัวอย่างภาพที่เริ่มทำตั้งแต่สมัยที่เรียนอยู่ชั้นที่ปีสอง ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของวิชาองค์ประกอบ อาจารย์สั่งงานในเรื่องของสถาปัตยกรรมหรือเรื่องของระนาบ (plane) ก็จะไปมองในลักษณะที่ปรากฏอยู่ในสถาปัตยกรรมไทย ซึ่งไม่ใช่เพียงเนื้อหาเฉพาะเรื่องราว แต่ยังรวมถึงความงดงามด้านสถาปัตยกรรมหรือสภาพตัวงานเปลี่ยนไปจากอดีตไปสู่ปัจจุบัน คือสภาพที่เสื่อมหรือโทรมมากขึ้น ในส่วนนี้ทำให้รู้สึกความเสียดายของเก่า หรือการที่เห็นรูปทรงที่เคยสวยงามแล้วเปลี่ยนสภาพไปในอีกลักษณะหนึ่ง ก็เกิดความประทับใจ ช่วงที่ทำงานอาจารย์ปัญญาก็ไม่ได้มองแค่หัวข้อหรือเนื้อหาที่อาจารย์ต้องการให้เขียนเท่านั้น หากแต่ยังพยายามที่จะมองสิ่งเป็นความสนใจส่วนตัว จนกระทั่งได้ส่งผลงานประกวดศิลปกรรมบัวหลวงครั้งแรก ซึ่งผลงานที่มีการส่งเข้าประกวดส่วนมากยังมีลักษณะที่

เป็นไทยประเพณีอยู่ แต่ว่าการได้รางวัลของศิลปินยุคนั้นแต่ละครั้ง ทำให้ได้เห็นวิวัฒนาการจากไทยประเพณีครั้งแรกมาจนถึงเฉลิมชัย ซึ่งเริ่มเปลี่ยนให้เห็นได้ชัดแล้ว ช่วงที่อาจารย์ปัญญาส่งผลงานไปกรรมการก็บอกว่างานเหล่านั้นยังเป็นงานสมัยใหม่เกินไป น่าจะเป็นงานของร่วมสมัยมากกว่า ในการสัมมนาช่วงเช้าอาจารย์จุลทรรศน์กล่าวถึงงานศิลปะไทย ดังที่ได้กล่าวไปแล้วว่าศิลปะไทยเป็นงานที่มากับสถาบันชั้นสูง การที่เราจะสร้างหรือทำงานที่เกี่ยวกับศิลปะไทยที่ไม่ได้ตามรูปแบบประเพณีนั้น เป็นเรื่องยากมาก อาจารย์ปัญญามีแนวคิดหรือทำงานที่ไม่เหมือนรูปแบบประเพณี ในขณะที่เรียนอาจารย์ก็จะสั่งหัวข้อเรื่องราวต่างๆ อย่างเช่น สังคมหรือวิถีชีวิตไทย อาจารย์ปัญญามองสภาพชีวิตไทยที่เป็นจริงที่เหลืออยู่ อย่างเช่นบ้านริมน้ำต่างๆ เพียงแต่เรามองด้วยการวิเคราะห์ การเขียนแบบไทยประเพณีที่เหมือนกับงานจิตรกรรมฝาผนัง

อาจารย์ปัญญากล่าวว่า ได้ใช้ลักษณะของงานศิลปะประเพณีมาสร้างสรรค์งานของตน แต่นำมาสื่อหรือเอามาสร้างสัญญะใหม่ ขณะนั้นสิ่งที่เป็นแรงจูงใจอีกประการหนึ่งก็คือสภาพวิกฤติของสังคมในขณะนั้น โดยตั้งประเด็นว่าจะนำประเด็นดังกล่าวมาสร้างสรรค์เป็นงานศิลปะได้อย่างไร เพราะหากยังทำเรื่องเดิมๆที่เกี่ยวกับศาสนาหรือสถาบันชั้นสูง ก็คงยากที่จะมีความเข้าใจเหมือนช่างโบราณหรือยากที่จะหาทางออกในการทำงานในลักษณะของตนเอง เช่น ภาพนี้ (ยกตัวอย่างภาพ) เขียนในช่วงที่ประเทศไทยแห้งแล้งมากจนเกิดเป็นข่าวใหญ่ อาจารย์ปัญญาจึงเขียนเรื่องที่เป็นจินตนาการให้เห็นถึงภัยพิบัติที่เกิดขึ้นที่มีกระทบกับชาวไร่ชาวนา ทางขวามือก็เป็นคติทางความเชื่อของชาวเกษตรกร นั่นคือความเชื่อที่ว่ามีสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่จะมาช่วยให้ตัวเองหลุดพ้นจากภัยธรรมชาติ เป็นงานยุคแรกๆที่ยังใช้รูปแบบประเพณีมาเป็นตัวสื่อ หลังจากนั้นอาจารย์ปัญญาคิดว่าการนำรูปแบบของประเพณีมาใช้ โดยเปลี่ยนเป็นสถานการณ์ปัจจุบันกับการสร้างเรื่องใหม่ อาจจะไม่ค่อยสอดคล้องกันในหลายๆลักษณะ ในยุคนั้นอาจารย์ปัญญาทำงานในลักษณะนี้อยู่หลายรูป ในยุคนั้นมีการตัดเศียรพระกันมาก จึงทำให้เกิดความสะเทือนใจและอยากสะท้อนเรื่องนี้ออกมา ความสนใจที่จะสร้างงานศิลปะไทยออกมาลักษณะใหม่ ทำให้อาจารย์ปัญญาตั้งปณิธานว่า สักวันหนึ่งจะต้องเขียนจิตรกรรมฝาผนังขึ้นมาใหม่ให้ได้ งานเหล่านี้ก็เป็นส่วนหนึ่งที่เกิดจากความพยายามที่จะสร้างสรรค์งานขึ้นมาใหม่ด้วยตนเอง ภาพนี้ (ยกตัวอย่างภาพประกอบ) ก็เป็นอีกช่วงหนึ่งที่ทดลองทำงานของตนเอง เมื่อวิเคราะห์งานศิลปะไทย ก็พบว่าการที่จะสร้างรูปทรงหรือสร้างความคิดหรือความเข้าใจศิลปะในแบบตะวันตกมาวิเคราะห์ในงานศิลปะไทย ทำให้ศิลปะไทย ไม่ว่าในเรื่องของการสร้างเรื่องหรือการผูกลาย ค่อนข้างอยู่ในลักษณะที่เป็นแบบแผนของงานศิลปะไทย ไม่ว่าจังหวะหรือช่องไฟ ในงานประเพณีก็จะมีลักษณะเฉพาะ ซึ่งการที่จะยืดรูปทรงให้ยืดยาวออกไปเป็นความคิดที่ต้องแหวกประเพณีออกมา สมัยนั้นก็ไม่ค่อยกล้าที่จะทำ ในรูปนี้เป็นตัวอย่างที่แสดงให้เห็นถึงรายละเอียดที่อาจารย์ปัญญาใช้จังหวะ ลีลาช่องไฟที่ศึกษาจากงานศิลปะไทย เช่น งานลายรดน้ำ พวกนี้เป็นความรู้สึกที่ทางทัศนศิลป์ถือว่ายังมีข้อจำกัด เมื่อเทียบงานศิลปะไทยกับงานดนตรีไทยก็จะเห็นถึงจังหวะ การซ้ำ การค่อยเปลี่ยนแปลง วิวัฒนาการ จาก space ที่หนึ่งไปสู่ space อีกที่หนึ่งค่อนข้างจะเป็นแบบแผนประเพณีที่พัฒนาไปอย่างเรียบง่ายและสงบ ความรู้สึกเช่นนี้เป็นสิ่งที่ถูกต้อง ที่เป็นความรู้สึกที่อยู่ในงานสถาปัตยกรรมชั้นสูง ไม่ว่าจะเป็นโบสถ์ วิหาร ปราสาทราชวัง ลักษณะศิลปะไทยก็ต้องให้อารมณ์ความรู้สึก ให้สุนทรียะไปในแนวทางนั้น ช่างไทยโบราณถึงพยายามที่จะเขียนรูปไทยให้ดูสงบ นิ่ง ให้ความรู้สึกที่กลั่นกรองออกมาจากความรู้สึกชั้นสูงจริงๆ เป็นใจที่สงบ ปราศจากกิเลสตัณหา ไม่ให้ความรู้สึกที่แตกต่างหรือแปรปรวนเหมือนอารมณ์ของมนุษย์ธรรมดา งานศิลปะไทยถึงแม้เหมือนเป็นงานที่ไม่ให้อารมณ์ความรู้สึก แต่ถ้าเราสัมผัสได้ด้วยความทุ่มเทของช่างไทยโบราณ จะเห็นความรู้สึกที่ลึกซึ้งของศิลปะไทยได้ แตกต่างจากงานที่เป็นศิลปะสมัยใหม่ หรือศิลปะร่วมสมัย

ภาพนี้ (ยกตัวอย่างภาพ) เป็นงานที่อาจารย์ปัญญาเริ่มได้รางวัลบัวหลวงต่อจากเฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ ซึ่งขณะนั้นเฉลิมชัยก็พัฒนาผลงานมาจนถึงระดับหนึ่ง อาจารย์ปัญญาคิดว่างานของตนเองน่าจะทำให้การประกวดศิลปะไทย โดยเฉพาะบัวหลวง ก้าวไปอีกระดับหนึ่ง ด้วยการที่ทำงานออกมาในลักษณะนี้ ช่วงที่ทำงานชุดนี้เป็น

ช่วงที่อาจารย์ปัญญาสนใจกระแสของสังคมที่เกิดขึ้นในยุคนั้น เป็นยุคสงครามเย็น ซึ่งเป็นการต่อสู้ลัทธิทางความคิดระหว่างโลกเสรีกับค่ายคอมมิวนิสต์ ความรู้สึกต่อสงครามเย็นทำให้พยายามสร้างจินตนาการเรื่องราวออกมาในลักษณะนี้ เช่นการที่ประเทศใหญ่ก็พยายามที่จะครอบงำประเทศเล็กๆ เกิดการต่อสู้ เกิดวิกฤติภายในขึ้น เป็นกระแสกดดันที่อยู่ในความสนใจของโลก อาจารย์ปัญญาก็พยายามศึกษาหรืออ่านข่าวสารที่เป็นปัจจุบัน ซึ่งทำให้เกิดความสะเทือนใจแล้วสะท้อนออกมาในงานศิลปะได้ ในช่วงนั้นก็เป็นช่วงที่มีวิกฤตการณ์น้ำมัน จึงเกิดจินตนาการเกี่ยวกับที่ถือที่เติมน้ำมัน ในขณะนั้นราคาน้ำมันคือสิบสามบาทต่อลิตร สำหรับค่าของเงินยุคนั้น ถือว่าเป็นวิกฤติที่เกิดขึ้นในกระแสสังคมโลก จึงทำให้อยากสะท้อนเรื่องราวตรงนี้ออกมา เมื่ออาจารย์ปัญญาจบจากมหาวิทยาลัยศิลปากรแล้ว ก็เกิดความตั้งใจที่จะทำงานศิลปะที่อยากศึกษาค้นหาความสนใจส่วนตัว เมื่อจบจากมหาวิทยาลัยศิลปากร อาจารย์ปัญญาได้ทุนบริติช เคาซิลที่ศึกษาต่อที่ประเทศอังกฤษ โดยเลือกเรียนวิชาภาพพิมพ์ ซึ่งถือว่าเป็นวิชาที่ยังไม่ได้รับความนิยมมาก อาจารย์ปัญญาเห็นว่าถ้าเราสามารถพิมพ์ได้หลายๆสำเนาก็อาจจะทำให้โลกของศิลปะขยายวงออกไปสู่ผู้ที่ไม่มีเงินซื้อรูปเขียนแพงๆได้ ในยุคนั้นคนยังนิยมงานภาพเขียนและผลงานของศิลปินในยุคนั้นก็มีราคาสูงเกินกว่าที่คนทั่วไปจะซื้อได้ อาจารย์ปัญญาคิดว่างานภาพพิมพ์น่าจะพิมพ์ได้หลายๆชิ้น จำหน่ายในราคาถูก จะทำให้งานศิลปะสามารถกระจายเข้าไปอยู่ในสังคมได้จึงเลือกที่จะเรียนภาพพิมพ์ ในยุคแรกๆอาจารย์ปัญญาได้นำงานของตัวเองมาทำภาพพิมพ์ว่าผมจะเปลี่ยนตัวเองในลักษณะใดด้วย การที่เคยเขียนแต่เทคนิคสีฝุ่นและสนใจเฉพาะเรื่องไทยๆ ตอนที่ไปอังกฤษ ด้วยความที่ตั้งแต่เรียนก็คิดว่าสักวันหนึ่งอยากมีโอกาสได้เห็นงานชิ้นสำคัญๆ ของศิลปินแต่ละคน ไม่ว่าของฟานก๊อกหรือปิกัสโซที่เคยเรียนแต่ในหนังสือ งานวิเศษหรือดีจริงๆอย่างไร ถ้ามีโอกาสที่จะได้ไปต่างประเทศเพื่อดูงานจริงๆ ตอนนั้นอาจารย์ปัญญาได้มีโอกาสไปดูงานของศิลปินของดลกที่มีชื่อเสียง โดยเฉพาะงานของฟินเซ็นต์ ฟานก๊อก เคยเห็นแต่ในรูป จึงยังไม่เข้าใจถึงที่สุดว่าผลงานของศิลปินผู้นี้มีคุณค่าอย่างไร เมื่อไปเห็นงานจริงๆของฟานก๊อก รูป “ทานตะวัน” ต่อหน้า รู้สึกว่าเราหายใจไม่ออก ซึ่งอาจจะเป็นความอัดอั้นที่ไม่เคยได้เห็นงานจริงๆ เมื่อได้เห็นสภาพงานจริงๆ มีคุณค่าหรือความแตกต่างจากรูปที่เราเห็นจากสไลด์ที่อาจารย์สอนหรือจากในหนังสือ และที่สำคัญคือได้เห็นความทุ่มเทของศิลปินในยุคนั้น เขาทุ่มเทชีวิตในการทำงานศิลปะแต่ละชิ้นออกมาจริง ๆ เมื่อไปอยู่อังกฤษ ก็เป็นอีกสภาพหนึ่งเป็นอีกโลกทัศน์หนึ่ง อาจารย์ปัญญาคิดว่าถ้าจะทำงานศิลปะไทยแบบเดิมมันคงยาก เพราะไม่มีข้อมูล ไม่มีโอกาสได้สัมผัสงานเหมือนสมัยที่ยังอยู่เมืองไทย ซึ่งมีโอกาสไปหาข้อมูลตามวัด ได้มีโอกาสสัมผัสกับงานศิลปะไทยจริงๆมากกว่า

อาจารย์ปัญญาตั้งปณิธานว่า จะต้องลืมงานเดิมที่เคยทำมาทั้งหมด ลืมโลกทัศน์หรือความคิดที่เคยมีอยู่ทั้งหมด เพื่อที่จะลองศึกษาจากวัฒนธรรมหรือสังคมใหม่ๆหรือจากสภาพแวดล้อมของอังกฤษที่มีศิลปะเป็นที่ยอมรับระดับโลกให้ได้ศึกษา ได้เห็นว่าศิลปินแต่ละคนมีวิธีการทำงานอย่างไร อาจารย์ปัญญาลองศึกษาจากงานของทางยุโรป แต่ด้วยความที่ยังผูกพันอยู่กับเรื่องเดิมโดยเฉพาะพระพุทธศาสนา ตอนนั้นสนใจว่าศาสนาคริสต์เป็นอย่างไร ในช่วงแรกที่อยู่อังกฤษ อาจารย์ปัญญาพบว่าผู้คนไม่ไปโบสถ์กันแล้ว โบสถ์บางแห่งก็เปลี่ยนเป็นดิสโกเธค จึงเริ่มเห็นว่าสังคมที่นั่น ความผูกพันในเรื่องของสถาบัน เรื่องของศาสนา เรื่องของจิตใจ อย่างคนไทยนั้นไม่มีแล้ว แต่เน้นสิ่งที่เป็นเรื่องของความอิสระเสรี เป็นเรื่องของความสำคัญเป็นเรื่องของตัวของตัวเอง อาจารย์ปัญญาลองไปดูว่างานของทางศาสนาคริสต์มีอะไรที่น่าสนใจ จึงลองใช้ร่างของพระเยซู ซึ่งแทนความรู้สึกในเรื่องของกาย แต่เขียนให้ไม่มีศีรษะ เพราะต้องการแสดงในเรื่องเนื้อหาที่ไม่ให้ภาพบอกถึงความศรัทธาทางศาสนา โดยที่ข้างบนก็จะเป็นรูปของตะเกียง ซึ่งจะแสดงในเรื่องของจิตแทน อาจารย์ปัญญาใช้แนวความคิด ความเข้าใจที่เคยศึกษาพุทธศาสนา ลองเข้าไปสัมผัส ไปเอาสื่อของอีกศาสนาหนึ่งเข้ามาใช้ในงานของตัวเอง ในขณะนั้นทำให้อาจารย์ปัญญาเริ่มเขียนพระพักตร์ของพระพุทธเจ้ามากขึ้น ต่างกับสมัยที่อยู่เมืองไทย ซึ่งยังไม่ได้เขียนมาก เพราะสนใจความสะเทือนอารมณ์ การแสดงออกในเรื่องของวิกฤติในทางลบมากกว่า ในเรื่องของความดีงามใน

เรื่องของทางพุทธศาสนา เป็นอุดมคติที่แฝงเร้นอยู่ในรูป เมื่อไปศึกษาต่อที่อังกฤษ อาจารย์ปัญญาเริ่มกลับมาสนใจความสงบหรือเนื้อหาที่เป็นปรัชญา ธรรมะ หรือเรื่องราวในทางพุทธศาสนามากขึ้น

ก่อนที่จะไปประเทศอังกฤษ อาจารย์ปัญญาได้มีโอกาสดูรายการ “คนไทยในต่างแดน” ซึ่งทำให้ทราบว่าขณะนั้นกำลังมีการสร้างโบสถ์วัดพุทธปทีปที่กรุงลอนดอน อาจารย์ปัญญารู้สึกว่าการสร้างโบสถ์แบบไทยในอังกฤษนั้น เป็นเรื่องที่แปลก เป็นสถาปัตยกรรมแบบไทยที่ไปอยู่ในสภาพแวดล้อมแบบยุโรป จึงเป็นเรื่องที่น่าสนใจมาก แต่ก็คิดว่าสถาปัตยกรรมหลังนี้จะสมบูรณ์ต้องมีภาพจิตรกรรมฝาผนัง เมื่ออาจารย์ปัญญาไปศึกษาต่อที่ประเทศอังกฤษ จึงมีโอกาสไปชมวัดพุทธปทีปในช่วงที่โบสถ์สร้างเสร็จ และมีการฉลองเมื่อปี 2525 เมื่ออาจารย์ปัญญาสำเร็จการศึกษาก็ตั้งใจว่าจะต้องมาเขียนจิตรกรรมฝาผนังที่วัดแห่งนั้นให้ได้ ต่อมาอาจารย์ปัญญาได้คุยกับเฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ ว่าน่าจะไปเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังที่วัดพุทธปทีป เพราะรูปที่เขียนและแสดงอยู่ทุกวันนี้ เมื่อจบนิทรรศการก็ไม่มีใครมีโอกาสเห็น เพราะไม่มีพิพธภัณฑ์ถาวรที่จะให้เห็นงานเหล่านั้นได้ตลอดเวลา แต่การเขียนงานจิตรกรรมฝาผนังที่นี่เป็นศิลปะที่ปรากฏให้คนเห็นได้ตลอดเวลา เฉลิมชัยตอบตกลงอันเป็นที่มาของการไปเขียนจิตรกรรมฝาผนังอย่างที่ตั้งใจเอาไว้ว่าสักวันหนึ่งจะต้องเขียนจิตรกรรมฝาผนังขึ้นมาใหม่ที่ทดแทนของโบราณที่กำลังจะเสื่อมสลายลงไปทุกที โดยที่อยากจะให้จิตรกรรมนั้นเป็นจิตรกรรมลักษณะใหม่ที่บอกได้ว่าเป็นยุคที่เขียนขึ้นมา เป็นยุคที่เราทำด้วยความเข้าใจของเรา ปัญหาก็คือในเมืองไทยคงไม่มีใครยอมรับหรือมีสถานที่ที่อนุญาตให้เขียนงานในลักษณะนี้ จึงคิดว่าโอกาสที่จะเขียนที่วัดพุทธปทีปน่าจะเป็นโอกาสดี เพราะว่าการยอมรับศิลปะ โดยเฉพาะศิลปะร่วมสมัยอาจจะมีทัศนคติที่กว้างขึ้น สามารถที่จะยอมรับการเขียนแบบไม่ใช่แบบประเพณีได้ ในการเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังที่วัดพุทธปทีปนั้น อาจารย์ปัญญากับเฉลิมชัยตั้งเงื่อนไขว่าขอให้เขียนอย่างอิสระอย่างที่คิดอยากจะเขียนโดยที่วัดไม่ต้องมากำหนด แล้วจะเขียนให้โดยที่ไม่รับค่าตอบแทนใดๆ เพื่อที่จะแลกความอิสระที่จะเขียน ก็ใช้เวลาเขียนสามปีครึ่งกว่าจะเสร็จ ซึ่งถ้าจะให้ทุ่มเททำขนาดนี้อีกทีก็คงยาก

จิตรกรรมที่วัดพุทธปทีปนั้น แม้ว่าจะเป็นความพยายามที่จะเขียนใหม่ แต่ก็ไม่ถึงกับแหวกไปจากประเพณีของโบราณทีเดียว เนื้อหาก็เป็นเรื่องพุทธประวัติ โครงสร้างหรือเรื่องราวบางอย่างก็ยังเป็นของเดิม เพียงแต่มีการใช้เหตุการณ์ปัจจุบันเข้าไปสอดแทรกในตัวงานมากขึ้น โดยพยามดึงความรู้ทางทัศนศิลป์เข้าไปสร้างอารมณ์ความรู้สึกที่คิดว่าเป็นการสร้างงานศิลปะชิ้นหนึ่งขึ้นมามากกว่าที่เราจะเขียนแค่เล่าเนื้อหาทางพุทธประวัติอย่างเดียว อาจารย์ปัญญาคิดว่าผู้ชมที่อังกฤษน่าจะรับได้ แม้จะไม่เข้าใจเรื่องทางพุทธศาสนา หรือเนื้อหาทางพุทธประวัติ แต่หากดูงานในแง่ศิลปะอาจจะพอเข้าใจหรือรับงานได้โดยที่ใช้งานทัศนศิลป์เป็นแรงจูงใจก่อน หลังจากนั้นเขาก็อาจจะสนใจเนื้อหาสาระเรื่อง เมื่อเขียนวัดพุทธปทีปเสร็จแล้วก็ทำให้อาจารย์ปัญญาตระหนักว่าโบสถ์ก็ยังปิดเปิดเป็นเวลา คนก็ยังไม่ได้มีโอกาสสัมผัสงานจริงๆ และเนื้อหาสาระที่อยู่ในโบสถ์ ไม่ว่าจะเป็นเนื้อหาสาระของไตรภูมิ สภาพวิถีชีวิตของสังคม วิถีชีวิตหรือวัฒนธรรม ที่คนในสังคมไทยปัจจุบันไม่ค่อยได้สนใจ วัดที่เคยเป็นศูนย์กลางของสังคมไทยในอดีต ที่เราเคยไปวัดไปวาแล้วสามารถเรียนรู้ได้ทุกอย่าง ทั้งศิลปวัฒนธรรมทั้งการศึกษา ทั้งการพบปะผู้คนในสังคม เมื่อเรามาอยู่สภาพสังคมใหม่ซึ่งเป็นสภาพสังคมเมือง คนก็เริ่มไม่ไปวัด ดังนั้น สิ่งดีๆที่มีอยู่ในวันที่เราเคยสืบทอดเป็นประเพณีมาเป็นเวลานานก็ถูกละเลย รูปเขียนที่อาจารย์ปัญญาตั้งใจเขียนที่วัด ก็ยังมีข้อจำกัดที่คนไม่มีโอกาสได้ไปดู จึงเริ่มกลับมาคิดว่าเหตุใดเราไม่เอาเนื้อสาระที่อยู่ในวัดกลับมาให้แก่สังคมปัจจุบันอีกครั้ง หลังจากเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังวัดพุทธปทีปที่อังกฤษ อาจารย์ปัญญาจึงคิดจะนำเรื่องที่อยู่ในจิตรกรรมฝาผนังมาอยู่ในสภาพสังคมใหม่ โดยเฉพาะสังคมเมืองที่เป็นสังคมเศรษฐกิจ ถ้าเรามองดูกรุงเทพฯจะเห็นว่าตึกใหม่ๆขึ้นเป็นจำนวนมาก แต่ไม่มีงานศิลปะวัฒนธรรมอยู่ในนั้นเลย ถ้าเทียบกับศูนย์กลางของสังคมไทยในอดีตอย่างเช่นวัด

ในการเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังที่วัดพุทธปทีปนั้น อาจารย์ปัญญาเขียนตอนประสูตรกับตอนตรัสรู้ ส่วนเฉลิมชัยจะเขียนปรินิพพานกับไตรภูมิ โดยแบ่งหน้าที่กันคนละสองผนัง โดยมิได้มุ่งเน้นการเล่าเรื่องให้ละเอียดเหมือนของเดิม อาจารย์ปัญญาอยากจะเขียนเรื่องไตรภูมิเพราะยังไม่มีโอกาสเขียน จึงไปศึกษาในเรื่องของไตรภูมิ เมื่อได้ศึกษาในเรื่องเนื้อหา ก็พบว่าสังคมไทยอยู่ได้ด้วยเนื้อหาของเรื่องไตรภูมิ ในอดีตคนไทยเคยใช้ไตรภูมิเป็นกฎหมายในการปกครองบ้านเมือง เช่น สมัยพระยาลิไท สาระของไตรภูมิไม่ใช่เรื่องเล่าของวรรณคดีทางพุทธศาสนา แต่เป็นเรื่องสาระของชีวิตจริงๆ ให้เห็นว่าชีวิตหนึ่งเกิดมาหรือเวียนว่ายตายเกิด จึงไม่น่าแปลกใจที่สมัยก่อนเขาให้ไตรภูมิเป็นกฎหมายปกครองบ้านเมืองให้สงบสุข ปัจจุบันคนไทยไม่รู้เรื่องไตรภูมิ และใช้กฎหมายปกครองประเทศ ถ้าคนไทยยังเป็นเช่นนี้อยู่ ยากที่กฎหมายจะปกครองให้สงบสุขได้ คนไทยจะไม่ยอมรับนับถือกฎหมาย แต่คนไทยปกครองด้วยใจ ปกครองได้ด้วยเนื้อหาสาระในไตรภูมิจริงๆ ในไตรภูมิจะกล่าวถึงบาปบุญคุณโทษว่าเป็นอย่างไร คนไทยพอรู้และซาบซึ้งก็จะปฏิบัติตาม คนที่ปฏิบัติในทางที่ไม่ถูกต้องก็สามารถที่จะกลับตัวกลับใจเพื่อที่จะปฏิบัติในทางที่ดีงามได้ สาระเหล่านี้เป็นเนื้อหาที่อยู่ในไตรภูมิทั้งหมด เมื่อย้อนกลับมาทบทวนตัวเองในการทำงานศิลปะ งานศิลปะทั้งหลาย ไม่ว่าจะเป็นเนื้อหา วิธีการที่จะแสดงออก ล้วนหนีไม่พ้นเรื่องของชีวิตหรือเรื่องของมนุษย์ โดยเฉพาะสิ่งที่เริ่มต้นจากความเป็นปัจจุบัน โครงสร้างของไตรภูมิจึงกลายมาเป็นแนวความคิดหลักในการทำงานของอาจารย์ปัญญา และได้มีโอกาสเขียนเรื่องนี้จริงๆตอนที่เสนอแนวคิดที่จะเขียนต่อธนาคารไทยพาณิชย์สำนักงานใหญ่ ภาพนี้ (ยกตัวอย่างภาพ) เป็นส่วนหนึ่งของจิตรกรรมฝาผนังที่สำนักงานใหญ่ธนาคารไทยพาณิชย์ โดยใช้ทัศนะในลักษณะใหม่ซึ่งตรงกลางเป็นโครงสร้างในเรื่องของไตรภูมิ ร่างเป็นโครงสร้างของเรื่องไตรภูมิ สุคติภูมิกับทุคติภูมิ สุคติภูมิเริ่มจากไตรภูมิทั้งหมดจนกระทั่งมาถึงโลกมนุษย์ หลังจากโลกมนุษย์ลงไปก็เป็นทุคติภูมิ ซึ่งใช้เป็นสัญญลักษณ์ โดยไม่ได้แบ่งนรกเป็นขุม อาจารย์ปัญญาแยกแนวคิดออกมาจากเรื่องของไตรภูมิอีกที่ให้โครงสร้างของไตรภูมิแสดงเรื่องจิตวิญญาณ ในเรื่องของความดีงามทางซ้ายมือเป็นเรื่องของป่าหิมพานต์ นำมาสร้างเรื่องให้เห็นถึงคุณค่าของความเป็นธรรมชาติ ทางซ้ายมือเป็นเรื่องของโลกมนุษย์ ซึ่งเน้นวิถีชีวิตตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน หรือว่าโลกหน้าซึ่งเป็นเรื่องของเทคโนโลยี

จากไตรภูมิก็เริ่มมีแนวความคิดที่ต่อเนื่องไปอีก นั่นก็คือโลกของจิตวิญญาณนั้นอยู่ตรงกลาง ทางซ้ายเป็นเรื่องของธรรมชาติ โลกของวิทยาศาสตร์หรือเทคโนโลยี เป็นเรื่องตั้งเป็นประเด็นปัญหาให้คนปัจจุบันได้คิดว่ามันจะมีความเป็นไปในลักษณะใด ความสำคัญของไตรภูมิที่ทำให้พยายามเขียนต่อเนื่องมา แม้กระทั่งจิตรกรรมฝาผนังที่สนามบินสุวรรณภูมินั้น อาจารย์ปัญญาถือว่าเป็นเรื่องที่สังคมไทยน่าจะได้มีโอกาสรู้และได้เห็นความสำคัญของเรื่องไตรภูมิต่อวิถีชีวิตไทย เพราะชีวิตของเราคงไม่ได้อยู่แค่การมีชีวิตอยู่ในปัจจุบัน หรือการมีชีวิตต่อไปได้อีกยาวเท่าใด ชีวิตของเรามีโครงสร้างทางจิตวิญญาณมากกว่าที่เรามีชีวิตอยู่ในปัจจุบัน ถ้าเราเห็นสาระทางความคิดในไตรภูมิจริงๆ ในแต่ละวัน เราอาศัยอยู่กับโลกของความเป็นจริงอยู่ตลอดเวลา เพราะความเจริญก้าวหน้าทางวิทยาศาสตร์ทำให้เรามองเห็นถึงความเป็นจริงทั้งหมดที่พิสูจน์ด้วยวิทยาศาสตร์ สิ่งที่พ้นจากสายตาที่เราสัมผัสได้จริงๆ ก็ถือว่าไม่ใช่ความเป็นจริง เราจึงเชื่อทัศนะการมองเห็นมากกว่าสายตาในเรื่องจิต ทั้งๆที่หากย้อนกลับไปทบทวนวิถีชีวิตของไทยเองจริงๆ สิ่งสำคัญที่แท้จริงของการมีชีวิตอยู่ อีกส่วนหนึ่งของชีวิตที่เราละเลย การยอมรับการมองเห็นด้วยจิตตัวเองจึงน้อยลง จนกระทั่งเราไม่เชื่อสาระที่สามารถสัมผัสได้ด้วยจิต ปัจจุบันเราอาศัยอยู่ได้ครึ่งหนึ่งของชีวิตเท่านั้น ครึ่งหนึ่งของชีวิตที่ผูกพันอยู่กับจิตเราไม่ละเลย ไม่เคยสร้างให้เกิดพลังมาใช้ชีวิตร่วมกันทั้งสองส่วน ดังนั้น แม้กระทั่งเรื่องไตรภูมิก็จะกลายเป็นเรื่องงมงายขึ้นทุกวัน เพราะคนไม่เชื่อ แต่ถ้าเรายอ้นกลับไปศึกษา ย้อนกลับไปดูตัวเราเองจริงๆ ก็จะพบว่าสาระเหล่านั้นเป็นความจริงที่ปรากฏอยู่ และงานศิลปะไทยไม่ได้เขียนด้วยความจริงที่เห็นด้วยตา แต่เขียนขึ้นมาจากการเห็นด้วยจิต ประการแรก ก็คือรูปแบบที่ถูกกลั่นกรองจนกลายเป็นรูปแบบทางทัศนศิลป์ขั้นสูง ที่จะมีอารมณ์ความรู้สึกของความเป็นปุถุชนน้อยลง เป็นงานศิลปะที่แสดงสิ่งที่เหนืออารมณ์ของมนุษย์ธรรมดา อารมณ์นี้จะต้องอยู่ในสถานที่ที่เหมาะสม เรา

เข้าไปในวัดเราก็สัมผัสได้เฉพาะเราเข้าไปกราบไหว้บูชาว่าเป็นสถานที่ศักดิ์สิทธิ์ แต่ไม่เคยใช้ประสบการณ์ทางทัศนศิลป์เข้าไปอยู่ในวัดหรืออยู่ในโบสถ์เลย ความเข้าใจทางสุนทรียศาสตร์หรือทัศนศิลป์ เป็นเรื่องธรรมชาติของมนุษย์ ไม่ใช่เป็นเรื่องของศิลปิน เป็นเรื่องของคนเราที่ต้องมีเรื่องรสนิยม ซึ่งไม่ใช่เรื่องของสูง ความจริงแล้วเป็นเรื่องสามัญ ธรรมชาติที่ทุกคนควรมี นั่นก็คือสุนทรียะในงานศิลปะ ถ้าเรามีประสบการณ์ตรงนี้ไปอยู่ในวัดหรืออยู่ในโบสถ์ จะเห็นอะไรมากกว่าความศรัทธาจากรูปเคารพที่เราเห็น

ช่วงที่อยู่วัดพุทธปทีป อาจารย์ปัญญาเขียนรูปทุกวันและอนุญาตให้คนที่เข้ามาวัดดูการทำงานได้ คนไทยหรือคนต่างชาติมาก็จะเข้าไปกราบพระ ขอพรเสร็จก็ออกมา โดยไม่มีใครนั่งพิจารณาพระประธานในวัดเลย อาจารย์ปัญญาเริ่มพิจารณาในขณะที่เขียน เราก็เห็นหน้าพระพุทธรูป นี่คือเหตุผลที่ทำเขียนพระพักตร์พระพุทธเจ้า เป็นความปิติ เป็นอารมณ์ที่บริสุทธิ์ ในพระพักตร์พระพุทธเจ้าที่ช่างไทยสามารถกลั่นกรองเป็นความรู้สึกดีงามอันนี้ได้ แต่คนไม่ได้สังเกต ไม่ได้มองเห็น ถ้าเรารับความรู้สึกนี้ได้ เราสามารถพิจารณาได้ว่าพระพุทธรูปองค์ไหนงามหรือไม่งาม สิ่งที่เราได้มากกว่าการที่เราไปกราบไหว้นับถือ ก็คือความรู้สึกปีติหรือความอิ่มเอิบ หรือใจของเรามีพลังมากขึ้น เมื่อกลับมาเมืองไทยอาจารย์ปัญญาเขียนพระพักตร์พระพุทธรูปอย่างเดียว ตอนแรกไม่ค่อยอยากเขียน เพราะไม่รู้ว่าจะนำไปจัดว่าที่ใด ก็ต้องแสดงตามแกลเลอรีอย่างเดียว หรือถ้ามีคนสนใจก็เกิดปัญหาอีกเช่นกันว่า เขาจะนำไปจัดวางไว้ที่ใด ในแวดวงศิลปะร่วมสมัย ศิลปะกับศาสนา เป็นเรื่องที่ตรงข้ามและขัดแย้งกัน ศิลปินในยุโรปเขาจะไม่แตะเรื่องศาสนาเลย ถ้าศิลปินในยุโรปคนใดทำงานเกี่ยวกับศาสนาคริสต์ ศิลปะชิ้นนั้นจะไม่ได้รับความสนใจ เพราะถือว่าศาสนาเป็นเรื่องที่สิ้นสุดไปแล้ว และเป็นเรื่องที่ไม่ได้มีส่วนเกี่ยวข้องกับศิลปะร่วมสมัย เดิมทีอาจารย์ปัญญาเขียนพระพักตร์พระพุทธเจ้าก็ไม่คิดว่าจะมีใครสนใจ แต่อยากเขียนด้วยความที่เคยเห็นเคยสัมผัสตลอดทุกวันขณะที่เขียนจิตรกรรมฝาผนัง จึงรู้สึกยินดีที่คนเริ่มรับได้ เริ่มมองพระพุทธรูปที่อาจารย์ปัญญาเขียนมากกว่าการพยายามเขียนพระพุทธรูปขึ้นมาองค์หนึ่ง ซึ่งเป็นการใช้ประสบการณ์ทางทัศนศิลป์ไปมองพระพุทธรูปในฐานะงานศิลปะ ปัจจุบันคนสามารถรับได้ในระดับหนึ่ง ทำงานมาถึงตรงนี้บางครั้งไม่ได้มีจุดมุ่งหมายเป็นเรื่องยิ่งใหญ่หรือว่าเรื่องอะไรที่สำคัญ แต่เป็นการทำงานจากประสบการณ์ที่ได้สัมผัส ได้เรียนรู้จากตัวเราเองก่อน ความสนใจเรื่องวิกฤตทั้งหลาย มาในยุคหนึ่งที่ไปอยู่อีกสภาพแวดล้อมหนึ่ง ใช้เวลาที่เขียนรูปจิตรกรรมฝาผนังแต่ละครั้งที่ใช้เวลามาก จึงเป็นปัจจัยหนึ่งที่ทำให้อาจารย์เริ่มมีการทำงานศิลปะที่แตกต่างไปจากเดิม

เดิมทีอาจารย์ปัญญาสนใจเรื่องช่องว่างทางศิลปะระหว่างความเป็นร่วมสมัยกับความเป็นไทยประเพณีที่ขัดแย้งกันตลอดเวลาในประวัติศิลปะ ซึ่งทำให้เกิดข้อโต้แย้งของวงการศิลปะและศิลปินอยู่ตลอดเวลา งานไทยประเพณีก็คืองานศิลปะร่วมสมัยหรือศิลปะสมัยใหม่เป็นวัฒนธรรมตะวันตก อีกฝ่ายก็มองว่าไทยประเพณีไม่ใช่งานที่สร้างสรรค์ เป็นงานที่ตายไปแล้ว โดยส่วนตัวที่อาจารย์ปัญญาสนใจทั้งสองลักษณะ ประเด็นนี้ถือเป็นปัจจัยหนึ่งที่กำกับการทำงานของอาจารย์ปัญญาอยู่ตลอดเวลา ไม่ว่าจะอยู่ในเนื้อหาสาระใดๆก็ตาม ตรงนี้เป็นเรื่องของความสนใจศิลปะ แต่ความสนใจที่มากไปกว่านั้นก็คือ อาจารย์ปัญญาเริ่มเห็นว่างานศิลปะที่ตนทำนั้น ให้อะไรนอกจากความคิดอย่างเดียว ให้อะไรกับสังคมหรือว่าให้อะไรกับมนุษย์ สิ่งที่อาจารย์ปัญญาพยายามทำอยู่เสมอและยังทำอย่างต่อเนื่องคือเรื่องไตรภูมิ ทำให้มองเห็นศิลปะถึงโครงสร้างใหญ่ๆทางความคิด เช่น เรื่องของอุดมคติ งานอื่นๆก็จะเป็นเรื่องย่อยลง เรื่องเหล่านี้ก็ยังเป็นเรื่องที่ต้องค้นหาและทำงานศิลปะต่อไป ทั้งงานที่เป็นลักษณะส่วนตัวและงานที่มีลักษณะใหญ่ เพราะเนื้อหาสาระเหล่านี้เคยผูกพันอยู่กับงานขนาดใหญ่ ไม่ว่าจะเป็นงานที่จะทำตามสถานที่ต่างๆ เป็นงานที่สามารถบอกถึงความสำคัญในเรื่องที่อยากจะทำ มากกว่างานศิลปะที่จะสร้างสรรค์อะไรออกมา อาจารย์ปัญญาไม่ได้มีความมุ่งหมายที่ว่างานศิลปะที่สร้างสรรค์ขึ้นจำเป็นต้องเป็นไทยที่มีความลึกซึ้ง ซึ่งอาจจะทำผิดมาตลอดเวลาก็ได้ โดยที่ก็ตระหนักดีว่าศิลปะแบบประเพณีในกรอบเดิมนั้น เป็นสิ่งที่ทำยาก เพราะเป็นงานเคยผูกพันกับสถาบันชั้นสูง และได้รับการกลั่นกรองจนบริสุทธิ์ถึงที่สุดแล้ว จึงยากที่จะทำอะไรให้ดีกว่าเท่าที่มีอยู่

นอกจากจะทำที่มีอยู่ให้ลึกซึ้ง ให้ได้ความหมาย ให้บริสุทธิ์ที่สุดแขนงหนึ่ง ซึ่งอาจารย์ปัญญาไม่ได้เลือกเดินทางนั้น ในงานไทยประเพณีกับสิ่งที่สร้างขึ้นใหม่นั้น จะเป็นเรื่องที่ปรากฏขึ้นมาอยู่ในอันเดียวกัน ไม่ว่าจะเป็นความละเมียดละไมของความรู้สึกด้านจิตวิญญาณ หรือในเรื่องของความสงบ สาระในงานศิลปะไทย บางอย่างเราสร้างเพื่อแสดงความรู้สึกอันนี้ รูปแบบอาจจะไม่ถูกต้อง อาจดูเหมือนละเลยการเคารพต่อขนบบางอย่าง แต่อาจารย์ปัญญาถือว่าจิตวิญญาณเป็นสิ่งสำคัญในการทำงานศิลปะ เพราะฉะนั้น งานแบบไทยประเพณีหรือไทยร่วมสมัย หากจะดูจากงานอาจารย์ปัญญา ก็เป็นเรื่องที่ยังต้องค้นหากันต่อไป จากความสนใจของตัวเองในเรื่องช่องว่างระหว่างงานสองประเภท พยายามที่จะคิดว่าเป็นงานอันเดียวกัน เราควรจะเข้าใจได้เหมือนกันระหว่างงานร่วมสมัยกับงานไทยประเพณี

จิตรกรรมไทยร่วมสมัยจากหลากหลายมุมมอง

อาจารย์จักรพันธ์ วิลาสินีกุล กล่าวว่าประเด็นที่จะกล่าวถึงต่อไปนี้เกี่ยวกับปรากฏการณ์ของจิตรกรรมไทยร่วมสมัย ผลงานของอาจารย์ปัญญาไม่ใช่เพียงผลสำเร็จของศิลปินไทยเพียงคนเดียว แต่อาจารย์ปัญญาเป็นผู้หนึ่งที่ทำให้จิตรกรรมไทยร่วมสมัยส่งผลกระทบในวงกว้าง อาจารย์จักรพันธ์กล่าวแนะนำวิทยากร ได้แก่ อาจารย์ศมประสงค์ ชาวนาไร่ เป็นอาจารย์มหาวิทยาลัยบูรพา สำเร็จการศึกษาจากโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร วิทยากรอีกท่านหนึ่งก็คือ ศาสตราจารย์ ดร. สันติ เล็กสุขุม อาจารย์สำเร็จการศึกษาจากคณะจิตรกรรม ฯ และดำรงตำแหน่งอาจารย์ที่ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลป์ที่คณะโบราณคดี เพราะฉะนั้นทั้งสองท่านน่าจะมีมุมมองที่สะท้อนออกมาจากฝ่ายปฏิบัติบ้าง รวมทั้งวิเคราะห์ให้เห็นว่าปรากฏการณ์ของจิตรกรรมไทยร่วมสมัยเป็นอย่างไร จะดำเนินไปในทิศทางใด โดยมีจุดเน้นเริ่มที่งานของอาจารย์ปัญญาเสียก่อน แล้วจึงขยายวงออกไป

อาจารย์สันติกล่าวว่า ในการสัมมนาช่วงเช้ารู้สึกยินดีมากที่ได้เห็นนักศึกษาศิลปะจำนวนมากเข้ามาร่วมสัมมนา จึงตั้งใจว่าจะกล่าวถึงบางประเด็นให้เหล่านั้นฟังเป็นการเฉพาะ แต่น่าเสียดายที่พวกเขาต้องรีบกลับไปทำงานเสียก่อน อาจารย์ปัญญาเป็นหนึ่งในแนวหน้าของศิลปินในเมืองไทย และถ้าจะพูดให้แคบเข้าอีกก็คือเป็นหนึ่งในศิลปินไทยทีทำงานด้านศิลปะไทยร่วมสมัย คำว่า “ศิลปะไทยร่วมสมัย” นี้ ขอเน้นคำว่า “ไทย” ซึ่งไม่ใช่เรื่องของเชื้อชาติ แต่เป็นคำที่หมายความว่าเป็นภาพที่สืบทอดมาจากไทยโบราณ ดังที่อาจารย์สุรศักดิ์ได้กล่าวไว้ในการสัมมนาในช่วงเช้าว่าเป็นจิตรกรรมในพระพุทธศาสนา ด้วยเหตุที่เป็นศิลปะในพุทธศาสนา จึงผ่านการลองผิดลองถูก ผ่านการสืบทอด ผ่านการปรับปรุงจนกระทั่งเป็นแบบแผน คนไทยไม่มีจิตรกรรมที่แสดงหลักฐานชัดเจนว่าสะท้อนตัวตนของช่างเขียน หรืออาจจะมีแต่ข้อมูลเราน้อยมากจนไม่อาจศึกษาวิเคราะห์ในแง่มุมนี้ได้ แต่อาจกล่าวโดยภาพรวมได้ว่า จิตรกรรมไทยได้รับการสืบทอด ปรับเปลี่ยนสืบทอดกันมาเป็นลำดับจนมีแบบแผนที่ทุกคนเห็นทุกคนก็รู้ และฝังรากลึกจนกลายเป็นความคุ้นเคยของผู้คนมาโดยตลอด ดังนั้นภาพเขียนไทยโบราณที่ศิลปินทั้งหลายนำมาเขียน จึงได้รับความนิยมและเป็นที่ชื่นชอบของสังคมในวงกว้าง หากลองเทียบกับภาพ Abstract สักภาพหนึ่งกับภาพไทยสักภาพหนึ่ง โอกาสที่คนจะดูมากหรือชอบมากนั้นส่วนมากจะเป็นภาพไทยเพราะความคุ้นเคย นั่นเป็นความสำเร็จส่วนหนึ่งแล้วที่ศิลปินที่สร้างสรรค์งานด้านนี้ อย่างไรก็ตาม ความสำเร็จที่เกิดจากหลายปัจจัย โดยเฉพาะที่เด่นชัดก็คือความมุ่งมั่น เอาใจใส่ และจริงจัง อย่างเช่นความมุ่งมั่นของอาจารย์ปัญญาที่ได้กล่าวไว้ในการสัมมนาช่วงเช้า

อาจารย์สันติเห็นว่าอาจารย์ปัญญาเป็นศิลปินคนเดียวในกลุ่มที่คิดและใคร่ครวญมากที่สุดเมื่อเทียบกับเฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ ปรีชา เถาทอง จักรพันธุ์ โปษยกฤต หรือวัลลภิศร์ สดประเสริฐ ลักษณะของการชอบคิดและใคร่ครวญจะเห็นได้จากที่การบรรยายในช่วงเช้านี้ อาจารย์ปัญญาได้กล่าวถึงแนวคิดของตนในการสร้างงานศิลปะ จะเห็นได้ว่าเขาหมกมุ่นและเอาจริงเอาจังกับงานของตน แต่ประเด็นก็คือว่า ความคิดที่ละเอียด คิดแยกแยะมากนั้น บางทีถ่ายทอดออกมาเป็นภาพเขียนได้ไม่ครบถ้วน การถ่ายทอดความคิดออกมาผ่านทางภาพเขียนนั้น

นำเสนอได้เพียงกรอบกว้างๆเท่านั้น แต่ในกรณีที่เป็นการถ่ายทอดความคิดอย่างละเอียดดังที่อาจารย์ปัญญาบรรยายไว้ในช่วงเช้าแล้ว เป็นสิ่งที่เป็นไปไม่ได้สำหรับภาพเขียน เพราะสื่อแต่ละประเภท ไม่ว่าจะเป็นจิตรกรรม ประติมากรรม ดนตรี นาฏลักษณ์หรือการสื่อผ่านภาษา ต่างมีลักษณะเฉพาะตัวที่ไม่อาจทดแทนกันได้ ดังนั้น การสื่อความคิดผ่านศิลปะชนิดใดก็จำเป็นต้องพิจารณาข้อจำกัด และข้อที่เป็นลักษณะเฉพาะที่สื่อนั้นสามารถจะทำได้ ตัวอย่างที่พูดถึงกันมาก ได้แก่ ช่างโบราณที่ทำเรื่องพุทธประวัติ เรื่องไตรภูมิจากสมุดภาพไตรภูมิ เมื่อเราไปดูแล้วก็สามารถขยายความได้รายละเอียดมากมาย แต่เป็นการนำรายละเอียดจากที่อ่านในหนังสือไตรภูมิมาอธิบาย ไม่ใช่รายละเอียดจากภาพที่ชม ถ้าเราไม่อ่านหนังสือก็ไม่อาจรู้ได้ ดังนั้น ต้องแยกแยะว่าข้อจำกัดของรูปเขียนที่ทำอย่างหนังสือไม่ได้คืออะไร หรือแม้แต่ความคิดที่ถ่ายทอดออกมาเป็นรูปเขียน ก็มีธรรมชาติแตกต่างกัน ดังนั้น จึงสรุปได้ว่าภาพเขียนสื่อได้เฉพาะประเด็นหลักๆเท่านั้น ส่วนคนดูจะไปรับรู้เป็นเรื่องของการหาเหตุผล ข้อมูลก็เป็นปัจจัยหนึ่งที่จะนำมาใช้เพื่อพิจารณาและหาคำอธิบายภาพเขียนอันนั้น อย่าไปให้ความสำคัญกับกับคำอธิบายมากนัก เพราะเป็นสิ่งขึ้นอยู่กับการเลือกมูลของผู้เขียนคำอธิบาย รวมทั้งพื้นฐานของผู้วิจารณ์ บางคนมาจากสาขาทางวิทยาศาสตร์ บางคนมาจากสังคมศาสตร์ มนุษยศาสตร์ มีมุมมองไม่เหมือนกัน ก็ย่อมมีทัศนคติที่แตกต่างกัน แต่เรื่องหลักอาจเหมือนกันหรือใกล้เคียงกัน

งานโดยทั่วไปของอาจารย์ปรีชา เถาทองหรือของศิลปินร่วมรุ่นที่ทำงานจิตรกรรมไทยโบราณในปัจจุบัน โดยเฉพาะของอาจารย์ปัญญาก็คือความพยายามที่จะนำเสนอเรื่องปัจจุบันโดยอาศัยสื่อที่เป็นรูปแบบโบราณ อาจจะนำเรื่องราวเข้ามาใช้ด้วย อาจจะเอาภาพไทยเข้ามาด้วย ลักษณะเช่นนี้ชัดเจนขึ้นแล้วในจิตรกรรมสมัยรัชกาลที่สาม ที่มีการนำชีวิตประจำวันของผู้คนเข้าไปสอดแทรกในพุทธประวัติและเรื่องชาดก แต่จิตรกรรมไทยสมัยอยุธยาตอนต้น เกือบจะไม่ปรากฏเรื่องทางสังคมหรือปรากฏการณ์ทางสังคมในจิตรกรรมฝาผนัง เพราะในยุคนั้นช่างเขียนมีวัตถุประสงค์เพื่อบอกเรื่องราวอย่างคร่าวๆของพุทธประวัติในแต่ละช่วง รายละเอียดก็เกือบจะไม่มี ใช้สีน้อย มีสีแดง ดำ ทอง และขาว ซึ่งเป็นสิ่งที่ทราบได้จากข้อมูลเชิงสถิติ ศิลปะไทยในสมัยอยุธยาตอนต้นมีลักษณะเป็นอย่างนี้แล้วคลี่คลายมาจนมีรายละเอียดมากขึ้นในสมัยอยุธยาตอนปลาย โดยมีการสอดแทรกความคิดเห็นของช่างอยู่ในนั้นด้วย เมื่อถึงสมัยรัชกาลที่สามแห่งกรุงรัตนโกสินทร์ ลักษณะดังกล่าวก็ปรากฏชัดขึ้น ซึ่งถือเป็นการคลี่คลายที่ควบคู่มากับสังคม จิตรกรรมไม่ได้มีพัฒนาการอย่างเป็นเอกเทศ หากแต่มีปฏิสัมพันธ์กับสังคมตลอดเวลา ยิ่งในปัจจุบันจะพบว่ามีความหลากหลายมาก เช่น งานของอาจารย์ปัญญาที่สะท้อนความครุ่นคิดทางปรัชญาศาสนา หรือผลงานของปรีชา เถาทองที่ไม่ได้เน้นมิติของการครุ่นคิดมากนัก แต่เน้นการถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึก ประสบการณ์ในการจัดวางสี องค์ประกอบ ศิลปะไทยสมัยรัชกาลที่สาม มีเรื่องของปัจเจก เรื่องของความคิดเห็น อารมณ์ความรู้สึกของช่างเข้ามาผสมผสานอยู่ด้วย เพราะสมัยรัชกาลที่สามมีการติดต่อกับต่างประเทศมาก มิชชันนะรีชาวอเมริกันเข้ามาสอนศาสนา ถือได้ว่าเป็นกลุ่มคนที่เป็นปัญญาชนแตกต่างจากมิชชันนะรีชาติอื่น มิชชันนะรีชาวอเมริกันมีอาชีพแพทย์ วิศวกรเข้ามา ดังนั้น จึงมีความคิดความอ่านและสังคมไทยตอนนั้นก็เปิดกว้างในการรับสิ่งใหม่ๆ ดังนั้น จึงเกิดความคลี่คลายในด้านจิตรกรรมด้วย แทนที่จะเขียนเรื่องพุทธประวัติ ชาดก หรือไตรภูมิ ก็เปลี่ยนมาเขียนเรื่องของอุบาสก อุบาสิกาบ้าง ซึ่งเป็นประวัติของหลายๆคน เป็นสามัญชนดังจะพบว่าฉากของเรื่องแต่ละฉากจึงมักมีเรื่องของชาวบ้านอยู่มาก จนกระทั่งรัชกาลที่สี่การเขียนเรื่องอันเกี่ยวเนื่องกับนิทานทางพุทธศาสนาก็ปรับเปลี่ยนไปเป็นเขียนเรื่องประวัติศาสตร์ เช่น หอราชกัลมานุสรณ์ หอราชพงศานุสรณ์ เขียนประวัติกรุงเทพฯตั้งแต่รัชกาลที่หนึ่งถึงรัชกาลที่สี่ ทั้งหมดนี้เป็นจิตรกรรมสมัยรัชกาลที่สี่ รวมทั้งเขียนประวัติกรุงศรีอยุธยา จะเห็นว่าจากเรื่องปรัมปรานิทานในอุดมคติเปลี่ยนมาเป็นเรื่องจริงในอดีต เมื่อสมัยถึงรัชกาลที่ห้า มีการเขียนเรื่องจริงยิ่งกว่านั้นก็คือพระราชประวัติของพระองค์เอง ที่พระที่นั่งทรงผนวช จะเห็นได้ว่าแนวความคิดเปลี่ยนไป มีการเขียนเรื่องที่เกิดขึ้นจริงจากประวัติศาสตร์ มาเป็นพระราชประวัติศาสตร์ที่เกิดขึ้นจริงในสมัยรัชกาลที่ห้าในขณะที่พระองค์ยังมีพระชนม์อยู่ ฉากต่างๆที่เกิดในเรื่องจริง ก็เป็น

ฉากที่มีอยู่จริง ด้วยเหตุนี้เทคนิคของตะวันตกจึงมีบทบาทในเรื่องของการทำทัศนียวิทยา จากนั้นอาจารย์ศิลป์ พีระศรี นำการสอนศิลปะแบบเป็นระบบเข้ามา ตอนที่อาจารย์ศิลป์เข้ามา ยุโรปผ่านยุคสมัยโรแมนติก ยุคสมัยของคลาสสิก Impressionism Post-impressionism Expressionism อาจารย์ศิลป์นำศาสตร์เหล่านั้นเข้ามาสอนคนไทย คนไทยกระโดดข้ามขั้น ชาวตะวันตกนั้นทำกันมากเป็นร้อยสองร้อยปี ซึ่งมีปฏิสัมพันธ์กับสังคมตลอดเวลา ดังนั้นในสังคมตะวันตกย่อมมีการเปลี่ยนแปลงที่แตกต่างไป จากการสร้างงานแบบ realistic มาเป็นการสร้างงานในลักษณะอื่น ล้วนแต่มีเหตุผลทางด้านสังคมทั้งสิ้น แต่เรามักจะไปดูแต่รูปแบบของอิมเพรสชั่นนิสต์ว่าใช้สีอย่างนั้น แต่ไม่เคยพิจารณาถึงแนวคิด (concept) ว่าศิลปะมีสาระที่ผูกอยู่กับบริบททางสังคม มันเกิดความเคยชินอย่างใหม่ๆเข้ามา จึงถือได้ว่าการเรียนของเราเป็นการกระโดดข้ามขั้น จากการเขียนแบบอุดมคติโบราณ พอรับ realistic จากตะวันตกมาไม่ทันไร ก็กระโดดไปเป็น Impressionism กระโดดไปเป็น Expressionism กระโดดไปเป็น Abstract แล้วตอนนี้ก็มาเป็น installation เป็นการกระโดดข้ามขั้นซึ่งน่าตกใจ แต่ก็สามารถพิจารณาในแง่บวกได้ว่าเป็นการเรียนลัด ถ้าคนไทยเรียนลัดอย่างรู้สำนึก ก็อาจได้เปรียบกว่าชาวตะวันตกที่สั่งสมกันมานาน ถ้าเรารู้เท่าทัน แต่ปัญหาก็คือเรากระโดดข้ามขั้นแล้วเราไม่รู้เท่าทัน เราสร้างงานแบบอิมเพรสชันนิสต์ก็ไม่รู้ว่าทำไม ศิลปะทุกสำนักมีแนวความคิดเฉพาะตน และมีเงื่อนไขของสังคมทั้งนั้นที่ทำให้ก่อเกิดงานศิลปะขึ้นมา

ความโดดเด่นของอาจารย์ปัญญาอยู่ตรงที่ความช่างคิด แต่บางทีก็ต้องระวังเช่นกัน ดังที่กล่าวไปแล้วว่าภาพเขียนไม่อาจแทนความคิดได้ทั้งหมด แทนได้เพียงกรอบและภาพรวมใหญ่ๆ จะขอกล่าวอีกสองประเด็น ประเด็นแรกเกี่ยวกับผลงานของอาจารย์ปัญญาชุดที่สร้างขึ้นหลังชุดที่เป็นนักศึกษาปริญญาโทอยู่หรือหลังจากพุทธปทีปนั้น อาจารย์สันติชอบมาก เพราะมีการควบคุมสิ่งต่างๆที่ปรากฏอยู่ในภาพเขียนให้มีบรรยากาศและเรื่องราวเฉพาะตัว แต่พอมาถึงภาพที่เป็นเศียรพระพุทธรูปที่อาจารย์ปัญญาชอบ และตั้งใจไว้ว่าจะพัฒนาต่อไปนั้น อาจารย์สันติเห็นว่ากลับไม่ประสบความสำเร็จเท่าที่ควร เพราะพระพุทธรูปมีลักษณะเป็นสัญลักษณ์ บางทีความเป็นสัญลักษณ์ของพระพุทธรูปนั้นเกินกว่าที่จะเอามาเขียนเป็นภาพเขียนที่สื่อความหมายที่เหนือไปกว่านั้นได้ หรือแยกออกไปในเรื่องอื่นได้อย่างประสบความสำเร็จ ซึ่งอาจจะเป็นผลมาจากการที่อาจารย์ปัญญาเป็นนักคิดและชอบคิด

อีกประเด็นหนึ่งคือ ด้วยความเป็นนักคิด อาจารย์ปัญญาจึงเอาใจใส่และพยายามที่จะขยายความรูปเขียนของตนด้วยการตั้งชื่อ การตั้งชื่อเป็นสิ่งสำคัญมาก เพราะเป็นการเข้าถึงรูปเขียน แต่ว่าการตั้งชื่อของอาจารย์ปัญญาไปไม่ถึงหรือไม่สัมพันธ์กัน คือชื่อกับภาพไม่ทำงาน บางทีอาจจะทำให้คนดูเข้าใจไขว้เขวไปด้วย ทั้งที่ภาพนั้นมีคุณภาพและน่าพอใจอย่างยิ่งในเชิงที่สะท้อนศักยภาพของอาจารย์ปัญญา ที่กล่าวมานี้เป็นการพิจารณาในแง่ของการวิเคราะห์ภาพทั้งหมด ประเด็นนี้มีความสำคัญ และเสียดายที่ไม่ได้พูดกับนักเรียนศิลปะที่เข้าสัมมนาจำนวนมากในการสัมมนาช่วงเช้านี้ บ่อยครั้งที่ศิลปินเขียนภาพแล้วนึกอยากจะตั้งชื่ออะไรก็ตั้งไป โดยที่บางทีก็ไม่สามารถสื่อความกับคนอื่น เช่น ภาพเขียนพระเยซูในจิตรกรรมฝาผนังวัดพุทธปทีป ซึ่งเป็นภาพที่อาจารย์ปัญญาสามารถอธิบายได้อย่างละเอียดต่อหน้ารูปเขียนนั้น และอาจทำให้ผู้ชมเข้าใจและซาบซึ้งได้ แต่ภาพเขียนดำรงอยู่ด้วยตัวเอง อาจารย์ปัญญาไม่มีโอกาสไปยืนอธิบายให้ผู้เข้าชมฟังได้ทุกครั้ง ดังนั้น ภาพผลงานควรสำเร็จประโยชน์ในตัวเองด้วย

อาจารย์จักรพันธ์ให้ข้อมูลว่า ผลกระทบของงานอาจารย์ปัญญาไม่ได้มีเฉพาะในประเทศไทยเท่านั้น แต่ขยายไปถึงประเทศเพื่อนบ้านแล้ว อาจารย์จักรพันธ์ได้มีโอกาสเห็นงานเขียนของนักศึกษาศิลปะลาว เขียนพระพุทธรูปในลักษณะที่คล้ายกับงานของอาจารย์ปัญญาอยู่เป็นจำนวนมาก

อาจารย์ศมประสงค์กล่าวว่า ประเด็นที่วิทยากรเสนอในการสัมมนาช่วงเช้าที่ผ่านมา โดยเฉพาะของอาจารย์จุลทรรศน์ ซึ่งเป็นประเด็นเดิมคือ ข้อขัดระหว่างเก่ากับใหม่ เราจะทำอย่างไร จะจัดการอย่างไร ซึ่งไม่ได้หมายความว่าของเก่าไม่ดี แต่เป็นสิ่งดีเพราะถือเป็นพื้นฐาน เป็นราก แต่การมีรากอย่างเดียวไม่ได้ทำให้สำเร็จ

ประโยชน์ของการเป็นต้นไม้หรือดอกไม้ ต้นไม้ที่ตายแล้วคือต้นไม้ที่ไม่มีเปลือก เปลือกอย่างเดียวก็ใช้ไม่ได้ จะเอาแต่แก่นก็คือต้นไม้ที่ตายแล้ว ดังนั้น มันต้องผสมกันหลายอย่าง การกล่าวถึงประเด็นนี้ก็มีความล่อแหลมที่มีข้อผิดพลาดสูง เพราะต้องอาศัยข้อมูล ความคิดเห็น แต่แง่มุมที่เรามองการอนุรักษ์ เหมือนกับการเขียนกอไก่หรือคัดไทย เราจะเขียนให้สวยไปถึงไหน เราจะคัดหลายมือไปถึงเท่าไหร่ เมื่อไหร่เราจะแต่งกลอนได้ อาจารย์ศมประสงค์กล่าวว่า โชคดีที่รายการนี้หลายมุมมอง แต่เราไม่ได้มองว่าการอนุรักษ์ไม่ดี การเรียนรู้อาจจะแบ่งเป็นสามขั้นตอน ขั้นตอนแรก การเรียนรู้ขั้นพื้นฐาน ข้อมูลความรู้ต่างๆ เห็นรากฐาน ขั้นที่สองคือการแสดงอารมณ์ความรู้สึก ความคิดเห็นและเป็นกระบวนการทางปัญญา เป็นเรื่องชีวิตของคน และชีวิตของคนไม่อยู่นิ่ง แต่มีการเปลี่ยนแปลงอยู่ตลอดเวลา ดังที่อาจารย์สันติสรุปให้เห็นว่า ในช่วงต่างๆสมัยโบราณยังเห็นความเปลี่ยนแปลงนั้น แสดงว่าศิลปินที่เขาเขียนภาพในโบสถ์ในวิหาร เขาเห็น เขาแสดงความเคลื่อนไหวของเขา เขาไม่ได้เป็นหุ่นยนต์ แม้ว่าจะมีกรอบของศาสนากำกับอยู่ก็ตาม แต่ศิลปินก็มีโอกาสในการที่จะแสดงความคิดเห็นส่วนตัว โดยไม่ให้เสียโครง ถ้าสังเกตให้ดีเราจะเห็น แต่ว่าสังคมในขณะนั้นกับขณะนี้ต่างกันมาก คนไทยไม่ได้นุ่งผ้าแถบนุ่งโจงกระเบนกันแล้ว แต่เป็นอีกอย่าง ดังนั้นตะกอนต่างๆที่เกิดจากละออง ไม่ใช่แค่ละอองหยาบ แต่เป็นภัสมธุลี และอันนี้จะตกตะกอนยากมาก กว่าจะมาเป็นผลึก แต่เราจะทนไม่ได้เพราะคนที่มีความคิดอนุรักษ์มองว่า ศิลปะไทยเป็นของสูง แตะต้องไม่ได้ ไม่น่าจะดึงมาใช้โดยไม่รู้กาลเทศะ ความจริงปัญญาหานี้มีวิธีแก้อยู่แล้ว เพราะเรื่องศิลปะไทยไม่ใช่แค่เรื่องรูปแบบ เป็นเรื่องของสติปัญญาและเนื้อหาที่จะต้องอาศัยข้อมูลต่างๆมากมาย เป็นทรัพยากรด้านศิลปวัฒนธรรมที่ทุกคนรับผิดชอบร่วมกัน แต่ถ้าเรามองกระแสต่างๆอย่างที่เกิดขึ้น งานของอาจารย์ปัญญาเป็นแนวทางที่เหมาะสมสวยงาม แต่ถ้าเรามองถึงสิ่งที่ปรากฏต่อความรับรู้ของชาวบ้านไม่น่ากลัวกว่าหรือ เช่น วงการแสดง โฆษณาสินค้าบางอย่างก็อ้างถึงความเป็นประโยชน์ทางการค้า การมองการอนุรักษ์ในแง่ที่ว่าทำอะไรไม่ได้และมาขัดขวางการดำเนินชีวิตของมนุษย์นั้นจะไม่เป็นผลดี เพราะศิลปวัฒนธรรมเป็นเรื่องที่จะต้องเคลื่อนไหวตามชีวิตมนุษย์ในแต่ละสังคม เช่น สมัยก่อนการที่เอามือไปเคาะลูกระนาดนั้นเป็นสิ่งที่ห้าม เพราะว่ามีครู แทนที่จะมองว่าคนนี้มีใจรักดนตรี

งานของอาจารย์ปัญญาเป็นปรากฏการณ์อันหนึ่งที่แสดงให้เห็นว่าศิลปะไทยเป็นสิ่งที่แตะต้องได้ ในช่วงศตวรรษที่ 19 มีการเปลี่ยนแปลงประเพณีครั้งใหญ่ สังคมไทยละทิ้งประเพณีอินเดียแบบเดิม โดยนำมาอธิบายใหม่ตอนที่รับลังกาวงศ์เข้ามา มีการให้คำอธิบายเกี่ยวกับเทวดาใหม่หมด มีการผสมผสานครั้งใหญ่ เมื่อมองย้อนไปก็ยังพบว่าศาสนามีอิทธิพลสำคัญ แต่ในปัจจุบันมีเรื่องราวที่นอกเหนือไปจากนั้น อันที่จริงงานของอาจารย์ปัญญา เช่น วิกฤตการณ์ ซึ่งอาจารย์ปัญญาพยายามจะสร้างรูปทรงแบบใหม่ มาอธิบายให้เกี่ยวข้องกับปัญหาสังคมต่างๆ ถ้าจะมองให้เป็นเรื่องปัจจุบันก็จะเห็นได้ชัดจากชื่อ ถ้าเรามองว่ามันเกี่ยวกับศาสนาหรือไม่ เขาจะปากแข็งว่าไม่เกี่ยวก็ได้ อันที่จริงแล้วมีความเกี่ยวข้องกัน เพราะมนุษย์รู้สึกว่าอ้างว้าง สับสน ไม่ปลอดภัย จึงต้องแสดงออกไม่ทางใดก็ทางหนึ่ง เช่น การพึ่งพาสิ่งต่างๆหรือระบายความรู้สึกนึกคิดออกมา ถ้ากล่าวเช่นนี้ก็เป็นเรื่องเดียวกันอีก แล้วแต่แง่มุมต่างๆที่จะมองเข้าไป อาจารย์ศมประสงค์กล่าวว่า เคยมีประสบการณ์ทำงานศิลปะประเพณี แล้วรู้สึกอึดอัดด้วยข้อจำกัดบางอย่างให้ต้องทำตาม ไม่เช่นนั้นจะสื่อตามคำสอนไม่ได้ เพราะงานศิลปะนั้น ไม่ว่าจะมีความสูงส่งด้านการแสดงออกอย่างไร มันก็ไม่เกิดประโยชน์ถ้าคนเสพไม่รู้สึก วิธีที่จะทำให้ทั้งสองอย่างต่อเนื่องกัน ศิลปินซึ่งเป็นคนในสังคมและพยายามทำงานสะท้อนสังคมออกมา เพื่อให้คนในสังคมรับรู้ เป็นกระบวนการที่ต่อเนื่องและครบวงจร ไม่เช่นนั้นจะเป็นการพูดคนเดียว วิธีการของอาจารย์ปัญญาเป็นวิธีที่ดิ้นออกไป ยกตัวอย่างพระพุทธรูปของอาจารย์ปัญญา พระพุทธรูปเป็นงานจิตรกรรมโบราณ ซึ่งอาจารย์ปัญญาบอกอยู่แล้วว่าท่านชื่นชมพระพุทธรูปสุโขทัย อาจจะแสดงถึงความหลุดพ้นหรือนิพพาน ดูแล้วอาจจะไม่มีอารมณ์ใดๆ แต่มีการประสานกันขององค์ประกอบและรูปแบบที่ลงตัว ก็สามารถบอกเล่าเรื่องราวว่าคนๆนี้เป็นใคร ทำอะไรและผลเป็นอย่างไร ถ้าเราดูบริบทของอาจารย์ปัญญาเอาพระพักตร์พระพุทธเจ้ามาใหญ่มากในลักษณะต่างๆ แต่ก็ได้

ใช้วิธีของความรู้สึกชนิดหนึ่งใส่เข้าไป ซึ่งอาจจะไม่ใช่แค่เป็นแท่ง เป็นสำริดแล้วรู้สึกเป็นเลือดเป็นเนื้อ แต่อันที่จริงแล้วพระพุทธรูปมองไม่เห็นเป็นเลือดเป็นเนื้อ เป็นภาพนามธรรม แต่งานของอาจารย์ปัญญาแม้จะเอาเศียรพระพุทธรูปมาก็จริง แต่ก็ได้พยายามใส่มิติต่างๆที่เป็นความรู้สึกได้อย่างเนื้อหนังของคน อาจจะไม่ตรงกับที่ประติมากรต้องการ เพราะอาจารย์ปัญญาก็ไม่ต้องการเช่นนั้น แต่ต้องการนำเสนออีกแบบหนึ่ง ดังนั้น ความรู้สึกลุ่มลึกแบบนี้ก็เป็นแง่มุมหนึ่ง ในทางกลับกัน ถ้าเราเขียนหน้าพระบิดเบี้ยวหรือเป็นยักษ์เป็นมารคนไทยอาจจะรับไม่ได้ งานพวกนี้แม้ว่าจะแสดงออกด้วยความอิสระอย่างไร มันต้องยึดโยงอยู่กับความเชื่อถืออยู่กับความรู้สึกของสังคมไทยด้วย ดังนั้น หน้าพระของอาจารย์ปัญญา จึงรู้สึกว่ารับรู้ได้ถึงอะไรบางอย่าง ซึ่งโยงไปได้อีกเรื่อง

อาจารย์ศมประสงค์กล่าว่าสิ่งที่ควรคำนึงก็คือ คนไทยไม่ได้รู้สึกเหมือนคนโบราณ อย่างเรื่องไตรภูมิซึ่งมีผลทางปฏิบัติ เพราะไตรภูมิแต่งขึ้นเพื่อจะใช้สอนคนให้คนละชั่วประพฤติดี ผู้สูงอายุที่ไม่รู้หนังสือ แต่เขาก็รู้ว่าการเป็นชู้เมียใครต้องตกนรกกระทะทองแดง ขึ้นต้นงิ้วหนามยาวสิบหกองคุลีแหลม แต่การจะมาตีความว่าหมายถึงปากคน ไปทางไหนก็ถูกนินทาก็แล้วแต่ ก็กลัวกันมาก และเขาก็ประพฤติตามจารีตอันนี้ ในปัจจุบัน ถามว่าใครจะแต่งงานก่อนเวลาอันควร หรือว่าไปมีลูกเมียมากมายนอกจากลูกเมียตัวเอง ก็เป็นเรื่องธรรมดา อาจจะไม่รุนแรงเท่าโบราณ ซึ่งแสดงว่าคนเปลี่ยนไป ดังนั้น การที่จะทำให้งานจิตรกรรมไทย มาเป็นตัวอธิบายให้กับคนรุ่นปัจจุบัน นับว่ามีความจำเป็นและสำคัญสูง แต่แน่นอนว่าอาจารย์ปัญญาก็ต้องเจอวิธีการที่อาจจะไม่เห็นด้วย ซึ่งเป็นเรื่องธรรมดา อันที่จริงอาจารย์ปัญญาอาจจะพูดให้อหังการมากกว่านี้ แต่ท่านก็อ่อนน้อมถ่อมตนว่า ท่านได้นำรูปแบบบางอย่างมาในลักษณะที่ไม่ถูกต้องนัก ความจริงอาจารย์ไม่ต้องถ่อมตนขนาดนั้นก็ได้ เพราะที่จริงแล้วลายที่เป็นคติสัญลักษ์เดิมนั้น ถามว่าคนไทยปัจจุบันจะรู้จักสักเท่าใด สมัยก่อนเครื่องยอดทำนอกพระบรมมหาราชวังไม่ได้ ในปัจจุบันแม้แต่ในพิธีฌาปนกิจก็ทำเครื่องยอดชั้นสูงกันทั้งนั้น เราต้องยอมรับความเปลี่ยนแปลง ไม่เช่นนั้นก็กลายเป็นว่าทำไมไม่ถือเชี่ยนหมาก กินหมากกันให้หมด ความเป็นไทยต้องแสดงท่าทีและนัยออกมา จะรูปแบบใดไม่ถือว่าเป็นเรื่องใหญ่ แต่มีการแสดงการแปรความหมาย มีนัยยะ มีท่าที เรื่องรูปแบบเป็นเปลือก แต่ความคิดเห็นที่เป็นไทย อาจารย์ปัญญาทานน้ำพริก ส้มตำปลาร้า มันออกมาเอง จะมากน้อยเพียงใดขึ้นอยู่กับบุคลิกของแต่ละคน แต่จะมาห้ามไม่ให้ทำไม่ได้ ลายพุ่มข้าวบิณฑ์หมายถึงเทวดากำเนิด อธิบายใหม่หมดแล้ว จึงกลายเป็นรามสูรขว้างขวานอย่างที่อาจารย์จุลทรรศน์กล่าวในการสัมมนาช่วงเช้า ยกตัวอย่างวรรณคดี เด็กจะอ่านรู้เรื่องหรือ เพราะไม่รู้จักหวดนึ่งข้าวเหนียว จึงไม่รู้จักสำนวน “แมวนอนหวด” ถ้าเราต้องการอ่านวรรณคดีให้รู้เรื่อง ก็ต้องไปหาศัพท์เฉพาะพวกนี้เพื่อจะนำไปสู่ความเข้าใจในเนื้อหาที่ถูกถ่ายทอดเป็นคำพูดแบบโบราณ นึกย้อนไปสมัยพ่อสมัยแม่เรา ก็มีวิธีการพูดที่แตกต่างกัน ดังนั้น ศิลปะจึงต้องมีความเปลี่ยนแปลงโดยอยู่บนพื้นฐานของความเหมาะสม ซึ่งก็เกิดปัญหาว่าอย่างไรจึงจะเรียกว่าเหมาะสม สุดท้ายก็ลงท้ายที่การศึกษา ซึ่งไม่ใช่แค่การเรียนรู้ ต้องมีการรับรู้ จึงกลายเป็นเรื่องของกาลเทศะ ไม่เช่นนั้นก็จะกลายเป็นการไม่เคารพ ดังนั้น เราจะเห็นข่าวอยู่บ่อยครั้งว่าชาวต่างชาติเอาพระพุทธรูปไปทำในสิ่งที่เราไม่อยากให้ทำ ซึ่งเขาอาจจะไม่รู้สึกอย่างเรารู้สึก แต่ถามว่าเราเป็นชาวพุทธ เราจะทำอะไรเกี่ยวกับรูปเคารพ ไม่ว่าจะสร้างสรรค์อย่างไรเราสำนึกหรือไม่ อาจารย์ศมประสงค์เชื่อว่าทุกคนมีความสำนึกดังกล่าว แต่ความสำนึกมีขอบเขตมากน้อยต่างกัน ดังนั้น อาจารย์ศมประสงค์เห็นว่าการศึกษาในปัจจุบันทำให้คนรับผิดชอบสูงมาก งานจิตรกรรมไทยร่วมสมัยเป็นปรากฏการณ์ที่ดียิ่ง ซึ่งเกิดขึ้นได้ยาก รวมทั้งเห็นพ้องกับอาจารย์สันติว่า อาจารย์ปัญญามีแง่มุมทางความคิด และพัฒนาไปหาตัวปัญญา

สำหรับงานจิตรกรรมฝาผนังที่วัดพุทธปทีป งานของอาจารย์ปัญญามีอยู่สองสามแบบ เช่น งานอยู่บนเฟรมที่เป็นงานสร้างสรรค์ของท่านจริงๆ ที่มาจากความคิดอ่านของท่านกับงานที่ต้องตอบสนองอาคาร ตอบสนองระนาบที่อยู่ในอาคาร ซึ่งโครงทางด้านความคิดอ่านที่กว้าง ซึ่งไม่สามารถอยู่ได้ด้วยตัวของเทคนิคใดเทคนิคหนึ่ง ต้องทำงานร่วมกันทั้งหมด ซึ่งยากมาก เช่น space ในอาคาร ที่เป็นโบสถ์วิหาร และมีประติมากรรม

พระพุทธรูปตั้งอยู่ ทุกบริบทเป็นคำอธิบาย บรรยากาศที่ร่วมกันคือบรรยากาศสมาธิ ความสงบ ซึ่งไม่ใช่เฉพาะงานของสถาปนิก สมัยโบราณศิลปะไทยมีวัตถุประสงค์เพื่อเป็นพุทธบูชาหรือราชพลี ความเป็นเนื้อเดียวกันของงานจึงมีสูง อันนี้ไม่ใช่ความผิดพลาดหรือข้อ วัดสมัยโบราณเป็นสถานที่ที่ผู้เข้าไปไม่อยากจะส่งใจออกข้างนอก เป็นโลกลี้ลับ ภพภูมิมันมีอยู่ในตัวเอง เพราะถูกกั้นด้วยผนัง ด้วยบรรยากาศอึมครึม ใจจึงมุ่งมั่นไปในที่ใดที่หนึ่ง ดังนั้นประสิทธิภาพในความมุ่งหมายของประติมากรรม มีจิตรกรรม สถาปัตยกรรมภายใน ทำงานร่วมกันเป็นเนื้อเดียวนี่เป็นวิธีของคนโบราณ แต่งานในสังคมปัจจุบันอาจมีวัตถุประสงค์ต่างไป มันจึงทำให้ผลงานที่ออกมาแตกต่างจากงานโบราณ การใช้สี ทิศทางการจัดวางต่างๆ ก็เป็นอีกแนวหนึ่งต่างจากโบราณต้องการให้เป็น หากมองในแง่ฝีมือพุทธิปัญญาในการแสดงออก จิตรกรรมฝาผนังที่วัดพุทธปทีปมีครบ แต่ถ้ามองโดยองค์รวม มักจะพบการทำงานไม่ประสานกันขององค์ประกอบต่างๆ ซึ่งไม่ใช่การพิจารณาถึงข้อบกพร่อง แต่เป็นการชี้ให้เห็นว่า สภาพสังคมเปลี่ยนไป วิธีทำงานเปลี่ยนไป นี่คือเหตุผลที่ว่าทุกอย่างเปลี่ยนแปลง การแปรความหมาย อธิบายใหม่ แสดงนัยท่าที แล้วเป็นตะกอน แล้วทำให้เห็นถึงรากเหง้า ถึงดอกผล มีความสำคัญ ถ้าเราจะศึกษาหรือเผยแพร่งานศิลปะไทยหรืองานจิตรกรรม โดยใช้รูปแบบในการนำเสนอ มันจบแล้ว เพราะนั่นเป็นงานของคนสมัยเก่า

ในกรณีงานของอาจารย์ปัญญา ถ้าเราใช้สติปัญญาเราจะเห็นถึงการพัฒนา แรกๆเราเห็นถึงการดิ้นรนจะออกมาจากสักที่ แต่ผ่อนคลายในงานระยะหลังๆ (ยกเว้นงานจิตรกรรมฝาผนังซึ่งเป็นอีกประเด็นหนึ่งที่มีความมุ่งหมายต่างกัน) ถ้าพิจารณาเฉพาะงานที่อยู่บนระนาบ บนเฟรม เราจะเห็นว่าขั้นตอนในการพัฒนาจากรูปแบบของอาจารย์ นำไปสู่ความเป็นนามธรรมขึ้นเรื่อยๆ จนกระทั่งว่ากลั่นออกมาแล้วมี space อาจอธิบายได้ว่าเกิดจากความเข้าใจและเป็นการพัฒนาขั้นสูง อาจารย์ศมประสงค์เรียนประวัติศาสตร์ศิลปะ และเคยทำงานรูปแบบประเพณีมาด้วยความรู้สึกอึดอัด ทำให้เห็นว่าวิธีการของอาจารย์ปัญญามีอิสระ และอาจารย์ปัญญาไม่ได้ทิ้งร่องรอยของความเป็นไทย ความเป็นไทยมีวิธีแสดงออกได้หลากหลาย และจะไม่ได้จบแค่คนรุ่นปัจจุบัน อีกร้อยสองร้อยปีข้างหน้า เราต้องปล่อยให้เป็นหน้าที่ของคนที่เกิดมาภายหลัง ประวัติศาสตร์ไม่ได้สร้างจากคนรุ่นเดียว หากแต่สร้างจากอดีต อนาคต ปัจจุบัน ดังนั้น ประวัติศาสตร์ที่เราเคยเข้าใจอาจจะถูกเข้าใจอีกอย่างโดยคนในอนาคต ศิลปะแบบประเพณีมีความเปลี่ยนแปลงแตกต่างกันไป ตามแต่รูปแบบของประเภทศิลปะ อย่างนักร้องลูกทุ่งก็พยายามปรับเปลี่ยนด้วยการนำชฎามาใส่ ซึ่งดังที่ได้กล่าวในช่วงแรกว่าเป็นปรากฏการณ์ที่น่าวิตก เราไม่ได้บอกว่าคนเหล่านั้นไม่มีความรู้หรือไม่มีสติปัญญา แต่หมายความว่า การทำธุรกิจทำให้ต้องเร่ง ต้องรีบไม่เช่นนั้นจะไม่ทันการค้า เราจะเห็นว่าในปัจจุบันกรมศิลปากรมีหน้าที่อนุรักษ์อย่างเดียว แต่อันที่จริงในกรมศิลปากร คนที่เขียนโบสถ์แทบจะไม่เหลือเลย พวกที่อนุรักษ์คือธุรกิจจำหน่ายเบียร์ที่นำสิ่งเหล่านี้มาโฆษณา เรายังปล่อยให้พวกนั้นทำได้ แล้วทำไมการกลั่นกรองด้วยวุฒิภาวะหรือการพัฒนาขั้นสูง

การอภิปรายของผู้เข้าสัมมนา

คุณเจษฎาถามว่า การถ่ายทอดเนื้อหานั้น ภาพประกอบกับจิตรกรรมต่างกันอย่างไร งานภาพประกอบถ่ายทอดเนื้อหา งานจิตรกรรมเป็นการถ่ายทอดความคิดของศิลปินที่มีต่อเนื้อหาใช่หรือไม่ ถ้าหนึ่งภาพไม่สามารถถ่ายทอดเนื้อหาได้ ห้าภาพหรือเก้าภาพเพื่อจะถ่ายทอดเนื้อหาจะสามารถทำได้หรือไม่

อาจารย์สันติตอบด้วยการยกตัวอย่างว่า การถ่ายทอดอารมณ์เศร้าทางวรรณกรรม สื่อผ่านตัวหนังสืออาจจะพูดถึงรายละเอียด พูดถึงการเปรียบเทียบ เพื่อโยงให้อารมณ์ของผู้อ่านรู้สึกเศร้าต่างจากดนตรี ดนตรีไม่ได้สื่อผ่านคำพูด แต่สื่อผ่านทำนอง จังหวะ เสียงสูงต่ำ ส่วนการถ่ายทอดทางนาฏลักษณ์ ก็ออกมาทางด้านของกิริยาต่างๆ ดังนั้น การถ่ายทอดไม่เหมือนกัน การถ่ายทอดทางนาฏลักษณ์หรือทางดนตรีจะเหมือนกับทางวรรณคดีได้อย่างไรในเมื่อวรรณคดีเป็นภาษาพูด นอกจากนี้ ภาพเขียนนั้นก็บอกถึงเรื่องของภาพเขียนถึงแม้ว่าจะเอามาจากวรรณกรรม เช่น เรื่องไตรภูมิที่อาจารย์ปัญญาชื่นชอบนั้น ในคัมภีร์ไว้ว่าสูงขึ้นไป สมมุติว่าห้าหมื่นโยชน์ ลึกลงไป

ใต้ทะเลอีกห้าหมื่นโยชน์ นี่คือเขาพระสุเมรุ แล้วจากเขาพระสุเมรุห่างออกไปกี่พันกี่หมื่นโยชน์ก็ไม่รู้ มีเขาวงแหวนล้อมรอบ รอบหนึ่งห่างออกไปอีกหลายพันโยชน์ มีอีกรอบหนึ่ง ห่างออกไปอีกหลายพันโยชน์มีอีกรอบหนึ่ง ทั้งหมดเจ็ดรอบ เจ็ดวง เมื่อช่างเขียนนำมาเขียนอย่างที่อาจารย์สุรศักดิ์กล่าวว่า เขาเขียนเป็นแท่งๆ ซึ่งสะท้อนภูมิปัญญาช่างไทย ซึ่งเป็นสิ่งที่สำคัญ เพราะหมื่นโยชน์จะหาพื้นที่อะไรมาเขียน สิ่งนี้คือภูมิปัญญาของช่างที่สามารถย่นย่อมาเป็นรูปสัญลักษณ์ เป็นแท่ง เป็นเจ็ดแท่งล้อมรอบซึ่งหมายถึงเจ็ดวง ฉะนั้น ทุกอย่างที่ช่างเขียนไทยนำมาเขียน โดยแปรความออกมาเป็นสัญลักษณ์ที่เป็นรูป เป็นทัศนศิลป์นั้น สืบทอดกันมาเป็นพันปี ปรับปรุงแก้ไขแล้วมาลงตัวคุ้นเคยกันก็จิตรกรรมสมัยรัชกาลที่สามอย่าง เช่น วัดสุวรรณารามที่บางกอกน้อย อยู่ด้านหลังพระประธาน แล้วก็อาจารย์ปัญญานำมาทำในทัศนะของตน ในรูปที่เขียนที่ธนาคารไทยพาณิชย์ แต่ก็ไม่ลอกแบบของโบราณมาทั้งหมด อีกตัวอย่างหนึ่ง คือ สมัยอยุธยาตอนต้นนั้น การเขียนพระพุทธรูปจะมีลักษณะเรียงกันเป็นแถว อันนั้นในคัมภีร์พุทธวงศ์ เป็นเล่มหนา พูดถึงพระอดีตพระพุทธเจ้า ซึ่งมีหลายพระองค์ ยี่สิบเจ็ดองค์สุดท้าย มีชื่อต่างๆกันไป จนกระทั่งถึงพระพุทธเจ้าขององค์ปัจจุบัน องค์แรกของชุดนี้ มีอายุหมื่นปี มีพระวรกายใหญ่ ยิ่งเก่ายิ่งแก่ยิ่งใหญ่ ต้นโพธิ์ที่ตรัสรู้ก็ใหญ่ตามพระวรกายไปด้วย ต้นไม้ที่ตรัสรู้ก็มีต่างๆกันไป เรียกว่าไม้โพธิ์ ใต้ต้นขนุนบ้าง ใต้ต้นจิกบ้าง ช่างเขียนนำมาเขียนเรียงกันเหมือนกันหมดเลย เพราะเขาไม่สามารถที่จะเขียนองค์หนึ่งใหญ่เป็นร้อยโยชน์แล้วค่อยเล็กลงมา จนกระทั่งถึงพระศากยมุนี เพราะฉะนั้นทุกอย่างที่ช่างเขียนเขาตัดสินใจออกแบบจัดการอะไร เป็นเรื่องภูมิปัญญาช่างที่คิดออกมาเป็นเชิงสัญลักษณ์ หากเราศึกษาจิตรกรรมฝาผนังแล้ว เราศึกษาแนวความคิดของเขา เราจะเข้าใจศักภาพของช่างได้ด้วย แต่เมื่อไรที่เราไม่รู้แนวความคิดว่าคืออะไร เราไม่สามาถที่จะวิเคราะห์สติปัญญาของช่างหรือความสามารถของช่างได้เลย

อาจารย์ธีระ นุชเปี่ยม แสดงความเห็นว่า ประเด็นที่อาจารย์ปัญญากล่าวถึงในการสัมมนาช่วงเช้ามีประเด็นที่น่าสนใจประการหนึ่งที่ผูกโยงกับประเด็นอื่นๆด้วย คือ การเน้นมิติทางทัศนศิลป์ในการสร้างงานพุทธศิลป์ แทนที่จะจะให้ความหมายพระพุทธรูปว่าเป็นรูปเคารพอย่างเดียว อาจารย์ปัญญานำรูปพระพักตร์มาเขียนแล้วก็ขยายใหญ่ด้วย รูปที่ชื่อว่า Fall from Heaven มิติทางทัศนศิลป์ในที่นี้มิใช่เพียงการวาดพระพักตร์ของพระพุทธรูป อาจารย์ธีระเล่าว่าเมื่อเดือนสองเดือนได้เดินทางไปอัมพวา ได้มีโอกาสเยี่ยมชมวัดหนึ่ง มีงานแบบประเพณีที่วัดเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังใหม่ เหมือนกับว่าไม่มีจุดสนใจ ไม่มีทั้ง foreground และ background อย่างภาพพระบรมศพของรัชกาลที่สอง ก็หาพระบรมศพไม่เจอในภาพนั้น เพราะภาพดูแน่นไปหมด เพราะฉะนั้นเวลาที่อาจารย์เขียนรูปออกมาใหญ่ๆแบบนี้ ผมมองแล้วเห็นความงามแล้วก็มีอีกรูปหนึ่งที่มันขึ้นจออยู่ เป็นรูปพระพักตร์ ทำให้นึกถึงภาพที่เข้าใจว่าเป็นของเขมร ซึ่งหนังสือ History of Southeast Asia ของ Hall เอาขึ้นปกซึ่งสวยงามมาก ประเด็นที่ต่อเนื่องก็คือ จากพุทธศิลป์แบบประเพณีกลายมาเป็นทัศนศิลป์ แล้วจากนั้นก็จะต่อไปเป็นเครื่องประดับ ทั้งนี้ ไม่ได้หมายความว่างานศิลปะจะมาเป็นเครื่องประดับไม่ได้ อาจารย์ธีระกล่าวว่าเคยไปดูภาพเศียรพระที่ขายอยู่ที่ไนท์บาร์ซาร์ เขียนลงเป็นแผ่นกระดานใหญ่ แต่ก็ไม่รู้สึกอะไรมากกับการที่จะเอาภาพพระพักตร์พระพุทธรูปไปเป็นเครื่องประดับ เพราะยังดีกว่าการตัดเศียรพระพุทธรูปไปประดับบ้าน แต่เราก็อาจจะรู้สึกตะขิดตะขวงใจอยู่บ้าง จากสิ่งที่ถือว่าเป็นของสูงแล้วมากลายเป็นเครื่องประดับบ้าน แต่ก็อาจพิจารณาได้ว่าปรากฏการณ์นี้ในด้านบวกได้ ไม่ใช่ว่างานศิลปะร่วมสมัยจะกลายเป็นเครื่องประดับแล้วรับไม่ได้ แต่ถ้าเขาไปทำเสื่อมเสียกว่านี้ก็คงจะรับไม่ได้ มีประเด็นหนึ่งที่อาจารย์สันติพูดไว้ ก็ภาพนี้อีกเหมือนกันที่ชื่อว่า “Fall From Heaven” ในแง่ความงามทางทัศนศิลป์แล้ว พระพักตร์นี้งามมาก แต่ว่าชื่อไม่สื่อกับผู้ชม

อาจารย์ปัญญา วิจินธนสาร กล่าวว่าวัดที่อาจารย์ธีระไปเห็นที่อัมพวาคงจะเขียนขึ้นใหม่ เพราะว่าถ้าพิจารณาตามหลักทัศนศิลป์แล้ว คนไทยไม่ค่อยเข้าใจพื้นที่ (space) คนไทยจะมองเป็นจุดๆ โดยไม่มองเชิงโครงสร้างรวมทั้งหมด และในโครงสร้างรวมนั้นควรจะมีอะไร ถ้าเราดูภาพเขียนโบราณเราจะไม่รู้เรื่องก็จริง แต่เรารู้ว่าส่วนใดคือส่วนสำคัญที่สุดของภาพ มีการวางตำแหน่ง มีการใช้สัญลักษณ์ การใช้สี หรือการสร้างองค์ประกอบ

ให้ตรงนั้นดูสำคัญขึ้น ซึ่งจะมีพื้นที่ว่างซึ่งอาจจะเป็นรอบตัวอาคาร หรือเป็นสถาปัตยกรรมรองที่ถัดมา หรือแม้กระทั่งเป็นสวนหรือเป็นธรรมชาติ ที่กั้นและเชื่อมโยงระหว่างภาพอีกภาพหนึ่งไปหาอีกภาพหนึ่ง ซึ่งคนไทยจะวางลำดับเรื่องนี้ ทั้งนี้ อาจจะเป็นเพราะสิ่งแวดล้อมที่ต่างกัน ในสมัยโบราณเราจะอยู่ในสภาพสังคมเมืองหรือชนบทที่ค่อนข้างมีพื้นที่ว่างมาก ความรู้สึกในเรื่องการรับเรื่องพื้นที่ก็มีอยู่ในนิสัยเวลาแสดงออก แต่คนในปัจจุบันโดยเฉพาะในกรุงเทพฯ ไม่รู้จักเรื่อง space เลย เพราะเราอยู่กันอย่างแออัด ทำให้มองเฉพาะจุด โดยไม่เคยมองภาพรวมว่า กรุงเทพฯจะเป็นอย่างไร รัชกาลที่หนึ่งทรงพระปรีชาสามารถ ไม่ใช่ว่าพระองค์จะสถาปนาตัวเองเป็นพระอินทร์อย่างเดียว แต่พระองค์จะสร้างกรุงเทพมหานครให้เป็นดาวดึงส์ที่ปกครองอยู่บนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ด้วย หอไตรวัดระฆังที่เขียนเรื่องพระอินทร์ พระอินทร์เป็นเทพองค์เดียวที่สามารถอยู่ในศาสนาฮินดู ศาสนาพุทธ การที่พระองค์ต้องสถาปนาว่าตัวเองเป็นพระอินทร์ เพราะพระองค์เป็นสามัญชนมาก่อนที่จะเสด็จขึ้นครองราชย์ จะต้องสถาปนาให้เป็นพระอินทร์เพื่อบุญบารมี หรือการที่แม้กระทั่งให้ข้าศึกศัตรูรู้สึกเกรงขามในบารมีมากขึ้น ประชาชนยอมรับนับถือมากขึ้น ในสมัยรัชกาลที่หนึ่งมีพิธีอินทราภิเษก ซึ่งเป็นพระราชพิธีที่ยิ่งใหญ่มาก ซึ่งมีอยู่สองครั้งในประวัติศาสตร์ไทย ครั้งหนึ่งจัดขึ้นในสมัยพระเจ้าประสาททอง ในสมัยกรุงศรีอยุธยา อีกครั้งหนึ่งก็รัชกาลที่หนึ่ง วัดสุทัศน์ฯซึ่งเป็นวัดสมัยรัชกาลที่หนึ่งก็บอกให้เราทราบดี แม้กระทั่งเรื่องที่เราเขียนเกี่ยวกับจักรวาล การวางผังวัดสุทัศน์ฯ หรือชื่อตามอาคารหรือสวนต่างๆในอาคารวัดสุทัศน์ฯ ก็เป็นชื่อที่จำลองมาจากดาวดึงส์ทั้งสิ้น แนวคิดในกรุงเทพฯเป็นการจำลองสวรรค์ชั้นดาวดึงส์มา ถือเป็นการวางผังเมือง (city planning) ที่น่าสนใจมาก มีเมือง มีสวน ซึ่งพยายามจำลองมาจากชั้นดาวดึงส์ ถ้าเราลืมสิ่งนี้ไป เราก็สร้างบ้านเมืองสะเปะสะปะ นึกจะสร้างอะไรก็สร้างขึ้นไปเรื่อย ความงดงามของกรุงเทพมหานครที่ตั้งเป็นเมืองฟ้าอมรจึงหายไปหมด ทำให้ผู้ที่อยู่ในกรุงเทพฯไม่รู้จักเรื่อง space แล้ว ดังนั้น เมื่อเขียนภาพรูปก็อาจเป็นไปได้ว่า เราไม่รู้จักความสำคัญของ space ในการลำดับภาพ ความผ่อนคลายทางอารมณ์ความรู้สึกที่ดูในรูปจึงลดน้อยลง

สำหรับที่ชื่อ “Heaven Falls” นั้นสร้างขึ้นเพื่อจัดแสดงที่หอศิลป์ตาดู ช่วงนั้นเป็นช่วงวิกฤติเศรษฐกิจ และอาจารย์ปัญญาทำงานคอนเซ็ปต์ที่ชื่อว่า “Subversion of Truth” (ความจริงที่พลิกผัน) เพื่อสะท้อนถึงสภาวะเศรษกิจซึ่งเกิดในยุคฟองสบู่ ประเทศไทยยุคนั้นรุ่งเรืองมาก เศรษฐกิจดีมาก ผู้คนมีเงินใช้อย่างเหลือเฟือ นักศึกษาจบใหม่ถ้าเงินเดือนไม่ถึงแสนจะไม่ยอมทำบริษัทนั้น แต่ช่วงไม่กี่ปีกลับพลิกผัน ประเทศไทยอยู่ในสภาพเกือบล้มละลาย ภาพที่ชื่อ “สวรรค์ล่ม” เป็นการพยายามแปลความคิดฝันของคนไทย ในลักษณะที่เคยคิดว่าเราจะเฟื่องต่อไปแล้ว แม้แต่บ้านเมือง ร้านค้า ธุรกิจ ในกรุงเทพฯก็ไม่แตกต่างจากอยู่โตเกียวหรือลอนดอนเลย มีความทันสมัยเท่าๆกัน ในชุดนี้ใช้เนื้อหา แนวคิด ถ้าดูในเรื่องราวก็พบ texture อยู่บนพระพักตร์พระพุทธเจ้า อาจารย์ปัญญาใช้วิธีการที่จะใช้ texture จะสร้างเรื่องราวอะไรที่สับสนเต็มในภาพทั้งหมดก่อน ค่อนข้างที่จะเป็นนามธรรม หลังจากนั้นก็ค่อยแยกเรื่องพระพักตร์พระพุทธเจ้าขึ้นมา ที่ซ้อนอยู่ในเรื่องนั้น อีกด้านหนึ่งจะมีรูปคล้ายๆคนขี่ม้าแล้วตกม้า ซึ่งเป็นแนวคิดที่ไม่ได้แตกต่างจากภาพ “มารผจญ” เพียงแต่เอาความคิดหรือเรื่องมาสะท้อนความเป็นปัจจุบัน พระพักตร์พระพุทธเจ้าด้านหนึ่งที่กำลังมองมา มีคนที่ซ่อนอยู่ใน texture ต่างๆที่เหมือนคนกำลังตกม้าลงมาก็เป็นความรู้สึกอันหนึ่งที่เราเห็นผนังมารผจญ มีพระพุทธเจ้ากำลังอยู่ในปางมารวิชัยอย่างสงบนิ่ง กับทัพพญามารที่กำลังสับสนวุ่นวายอยู่ เป็นอารมณ์และแนวคิดที่เป็นโครงคร่าวๆมาสะท้อนให้เห็นถึงสภาวะเศรษฐกิจในยุคนั้น โดยตั้งชื่อว่า Heaven Falls (สวรรค์ล่ม) ตัวพระพักตร์พระพุทธเจ้าจะเกี่ยวกับเนื้อหาตรงนี้ คือ เพื่อสะท้อนให้เห็นว่าคนไทยต้องมีสติในช่วงนั้น ไม่เช่นนั้นก็จะพลอยแย่ไปกับเหตุการณ์ บางคนก็ฆ่าตัวตาย ภาพดังกล่าวสื่อความว่าสิ่งที่เกิดขึ้นมาจะสับสนวุ่นวาย แต่พระพักตร์ที่ซ่อนอยู่หรือถูกบังอยู่ก็ยังสงบนิ่ง เหมือนกับว่าอะไรที่เกิดขึ้นกับคนไทยเราเอง เราต้องรักษาสภาพจิตใจของเราไว้ก่อน ซึ่งคนไทยปัจจุบันก็ไม่ค่อยมีสติคิดเรื่องเหล่านี้ ไม่ทันตั้งสติก็ฆ่าตัวตาย เคยอ่านหนังสือพิพม์ญี่ปุ่น พบว่าคนญี่ปุ่นฆ่าตัวตายกันมาก ไม่นึกว่าสังคมไทยต้องเผชิญปัญหาดังกล่าวเช่นกัน แสดงว่าสติที่เคยมีเหมือนที่เคยพูดกันว่า อะไรจะเกิดขึ้นก็ต้องรักษาใจไว้ก่อนได้หายไป

จากสังคมไทยแล้ว อาจารย์ปัญญายอมรับว่าภาพนี้ฟังชื่อแล้วอาจจะสื่อยากอย่างที่อาจารย์สันติได้ให้ความเห็นเอาไว้ บางทีต้องอาศัยการอธิบายและแปลความหมาย ไม่เช่นนั้นจะสื่อไม่ได้

อาจารย์สันติกล่าวเสริมว่าภาพของอาจารย์ปัญญาอาจจะประสบความสำเร็จมากขึ้น ถ้านำวิธีการของ conceptual art มาใช้ คือมีคำอธิบายบ้างว่าศิลปินคิดอย่างไร เพราะสิ่งที่ศิลปินต้องการจะสื่อไม่สามารถถ่ายทอดทางภาพเขียนได้ทั้งหมด แล้วยิ่งใช้ชื่ออย่างนี้ด้วยแล้วก็อาจทำให้เกิดความสับสนได้ ศักยภาพในการเขียนรูปในเรื่องของทัศนศิลป์ของอาจารย์ปัญญานั้นเป็นเลิศ แต่ไปพลาดตรงชื่อ ถ้าพูดในแง่ดีก็อาจจะบอกว่า งานของอาจารย์ปัญญาที่เป็นงานศิลปะโบราณที่ศิลปินปัจจุบันทำนั้น กำลังก้าวไปในศิลปะใหม่ที่เรียกว่า conceptual art

อาจารย์ปัญญายอมรับว่า ประเด็นที่อาจารย์สันติกล่าวมานั้นเป็นจุดอ่อนในงานของตน และยอมรับว่าตั้งแต่ทำงานมายังไม่เคยมีแคตตาล็อกของตัวเองสักเล่มเดียว อาจารย์ปัญญาสร้างงานหลากหลายรูปแบบ บางครั้งก็แตกต่างอย่างมากกับที่เคยทำ ยิ่งไม่เคยมีอะไรที่รวบรวมเป็นชิ้นเป็นอัน ก็ทำให้เสียโอกาสในหลายเรื่อง ทั้งการที่จะอธิบายให้คนมองเห็นการทำงาน หรือแม้กระทั่งมี curator ต่างชาติมาเมืองไทยก็ไม่มีอะไรให้เขาดูเพื่อให้เขาจะเอางานไปแสดง

อาจารย์ชมัยภร แสงกระจ่าง ให้ความเห็นว่า ไม่เห็นด้วยที่จะเขียนคำอธิบายรูป เพราะรูปที่อาจารย์ธีระกล่าวถึงนั้น จากที่ได้เห็นรูปเล็กที่เป็นหนังสือเอกสารประกอบ มองผ่านๆก็ไม่รู้ว่าอาจารย์ปัญญาเขียนเมื่อใด แต่เมื่ออ่านชื่อก็เห็นว่า ความแจ่มใสของพระพุทธรูปมัวมนด้วยเศษละอองทั้งหลายที่อาจารย์ปัญญาเขียนโดยที่ไม่ได้พิจารณารายละเอียด เห็นแต่ภาพรวมๆ ก็ทราบได้ว่าเป็นภาพ “สวรรค์ล่ม” ถ้าเราอยากรู้ว่ารายละเอียดเป็นอย่างไร เราก็อาจจะตีความจากตัวของเรา จิตของเราที่เราสัมผัสรูปนั้น เพราะฉะนั้นไม่รู้หรอกว่าเกิดขึ้นในยุค IMF หรือไม่ งานของอาจารย์ปัญญาเกินกว่ายุค จึงไม่จำเป็นต้องอธิบาย ถ้าอธิบายก็อาจจะดีในแง่ที่ว่าเห็นสถานการณ์ แต่ว่าไม่เห็นสิ่งที่เป็นนามธรรมมากว่านั้น

คุณเจษฎาขอย้อนกลับไปประเด็นการถ่ายทอดความหมายและถ่ายทอดความคิด โดยถามว่า ผู้มีความรู้จึงซาบซึ้งกับงานของอาจารย์ปัญญาได้ใช่หรือไม่ เมื่อเอาไปแสดงต่างประเทศ ต่างประเทศก็ต้องศึกษาก่อน จึงจะเกิดความซาบซึ้งได้ใช่หรือไม่ หรือว่าใครก็ดูได้โดยไม่จำเป็นต้องตรงเนื้อหา อาจารย์สันติตอบว่างานศิลปะไม่ได้มีแบบเดียวหรือแนวเดียว แต่มีหลายแนว บางแนวจำเป็นต้องมีคำอธิบาย เช่นงานของอาจารย์ปัญญา อาจารย์สันติยืนยันว่างานที่ครุ่นคิดอย่างของอาจารย์ปัญญา อย่างน้อยที่สุด ชื่อของภาพจะต้องชัดเจน จะต้องสื่อความกับผู้ชมได้ ถ้าหากจะต้องมีคำขยายความก็ไม่น่าจะมีปัญหาแต่อย่างใด อีกทั้งไม่ได้ทำให้ภาพเขียนนั้นลดคุณค่าลงไปเลย เหมือนกับว่าการดูจิตรกรรมฝาผนังไทยโบราณ ถ้าเราไม่รู้เรื่องเลยว่าเป็นเรื่องอะไร เราไปดูแล้วเราก็ใช้ความรู้สึกส่วนตัว ประสบการณ์ส่วนตัวของเราดูว่าสวย งดงาม อ่อนช้อย อีกคนดูแล้วบอกว่ามันชำรุดทรุดโทรม มันกำลังจะหลุดล่อนหมดแล้ว แต่ถ้าหากบางคนเขาศึกษาว่าพุทธประวัติมีช่วงไหนบ้าง แล้วเอาความรู้จากเรื่องนั้นไปดู เขาจะไม่ได้ดูที่ความสวยงามอย่างเดียว เขาจะดูอย่างวิเคาะห์ได้ด้วยว่าเรื่องราวตอนนี้ช่างแก้ปัญหาอย่างไร จะเอาตัวไหนมาไว้ตรงนี้ เอาตัวไหนเป็นหลัก เอาตัวไหนเป็นรอง เรื่องตอนนี้ใครเป็นตัวหลัก ใครเป็นตัวรอง จะวางจังหวะส่วนประกอบฉากอะไร อย่างไรบ้าง หากมองวิเคราะห์อย่างนี้โดยมีพื้นฐานของความรู้ด้วยในการดูจิตรกรรมฝาผนังไทยซึ่งเป็นภาพเรื่องราว อาจจะเป็นพุทธประวัติหรือชาดกนั้น ก็จะได้ประโยชน์มาอีกระดับหนึ่ง ประโยชน์มีทุกระดับ ตั้งแต่ระดับที่ดูแล้วชื่นชอบ หรือดูแล้วปลงอนิจจังว่า สังขารเป็นสิ่งไม่เที่ยงและเสื่อมโทรมไปเป็นธรรมดา รวมทั้งการคิดวิเคราะห์จากพื้นฐานที่จะศึกษา อ่านเรื่องราวต่างๆ ยิ่งรู้อะไรเกี่ยวกับเรื่องราวที่เขาเขียนมาก ก็ยิ่งมีแง่มุมที่จะวิเคราะห์ วิจารณ์มากขึ้น ยิ่งไปกว่านั้นอีกอันหนึ่ง ซึ่งทางศิลปะไทยยังทำไม่ได้ เพราะขาดข้อมูลที่เพียงพอ เช่น เรารู้จากที่ใครเขาบอกมาเท่านั้นเองว่า ครูคงแป๊ะ ทองอยู่ เขียนที่วัดสุวรรณาราม ความจริงเราก็ไม่ได้รู้จริง ไม่ได้มีเอกสารบันทึกไว้ เรารู้จากที่สมเด็จฯกรมพระยานริศฯมีลายพระหัตถ์ทูลสมเด็จฯกรมพระยาดำรงฯว่ามีคนบอกท่านว่าเป็นฝีมือครูคงแป๊ะ ทองอยู่ จึงถือกันมาตามนั้น แต่สมมติว่ามีแค่แห่งเดียวที่เรารู้จัก เรา

ไปเทียบกับแห่งอื่นที่เราไม่รู้จัก เราเทียบไม่ได้ว่าครูคงแป๊ะมีพัฒนาการอย่างไร หรือมีวิธีคิดวิธีวางภาพอย่างไร จำเป็นต้องมีข้อมูลเชิงปริมาณ เชิงสถิติเข้ามาช่วยด้วย ดังนั้น เราก็ดูภาพไทยในแง่ของความสวยงาม หากไปบอกว่าฝีมือช่างอะไร ก็มีข้อจำกัดมากที่จะพูดให้ละเอียด เพราะว่าไม่มีข้อมูลเพียงพอ ดังนั้นโดยสรุปแล้ว งานบางประเภทจำเป็นต้องมีคำอธิบาย บางประเภทไม่จำเป็นเลย เพราะมีความสมบูรณ์ในตัวเองอยู่แล้ว

อาจารย์จักรพันธ์กล่าวว่า คำถามดังกล่าวสามารถขยายผลไปได้ จิตรกรรมไทยร่วมสมัยไม่ใช่สำหรับเฉพาะคนไทยดูเอง โดยเฉพาะจิตรกรไทยจำนวนมากมีความมุ่งมาดปรารถนาที่จะนำจิตรกรรมไทยเผยแพร่ไปสู่สากล ผู้ชมต่างวัฒนธรรมจะเข้าใจเรามากน้อยเพียงใด อาจารย์จักรพันธ์ขอให้อาจารย์ศมประสงค์อภิปรายในประเด็นดังกล่าว

อาจารยศมประสงค์กล่าวว่า ภาษามีหลายภาษา ดังที่อาจารย์สันติกล่าวไว้ บางอันจำเป็นต้องมีชื่อให้รู้ว่าศิลปินสร้างงานโดยมีความคิดเห็นอย่างไร ซึ่งบางทีอาจไม่ต้องมีก็ได้ อาจารย์ศมประสงค์เห็นด้วยกับอาจารย์ชมัยภรว่าการซาบซึ้งกับงานศิลปะขึ้นอยู่กับเนื้อหาทางจิตด้วย ภาษาของมนุษย์มีภาษาหลากหลาย ภาษาที่เป็นภาษากลางไม่ต้องทำอะไร เพราะเข้าใจร่วมกัน แม้การสื่อผ่านภาษาจะมีปัญหา แต่ภาษาของความเป็นมนุษย์ร่วมกันนั้นมีอยู่ ภาษาของสีของรูปทรง เราเห็นรูปทรงที่บิดเบี้ยว รูปทรงที่ได้รับการเรียบเรียงมาอย่างสละสลวย แล้วรู้สึกต่างกันอยู่แล้ว เราเห็นพระพุทธรูปแล้วรู่สึกสงบ พระพักตร์ท่านอิ่มเอิบ สงบ ทำให้เราอยากสงบตาม แต่ในขณะเดียวกัน เราไปดูงานของราฟาเอล “แม่พระ” ก็อาจรู้สึกไม่ต่างกัน นี่คือภาษาร่วมกันของมนุษย์ นี่คือประเด็นที่สืบเนื่องจากประเด็นของอาจารย์สันติ สำหรับคำถามของอาจารย์จักรพันธ์นั้น อาจารย์ศมประสงค์เห็นว่าปัจจุบันข้อมูลข่าวสารไร้พรมแดน การสื่อสารในทุกรูปแบบจึงไม่น่าจะมีปัญหา งานศิลปะก็เป็นการสื่อสาร เป็นภาษาชนิดหนึ่ง ซึ่งศิลปินพยายามจะบอก นอกจากนี้ พระพุทธศาสนาไม่ได้เป็นความลับของคนในโลกปัจจุบันสมัยก่อนอาจจะแปลก ชาวต่างชาติไม่รู้จัก แต่ปัจจุบันไม่ใช่เช่นนั้นแล้ว ดังนั้น การขยายขอบเขตการเผยแพร่แนวความคิด ขบวนการ รูปแบบต่าง ๆซึ่งศิลปินทำขึ้น ไม่ว่าไทยและฝรั่งจะเข้าใจหรือไม่ จึงไม่น่าจะมีปัญหา เพราะเขามีความเข้าใจ ซึ่งเกิดจากการพัฒนาเนื้อหาของจิตดังที่กล่าวมาแล้ว พระไตรปิฎกมีทุกภาษาในโลกนี้ จึงไม่เป็นความลับอีกต่อไป ภาษากลางที่กล่าวไปเมื่อสักครู่สามารถตอบสนองความคิดได้ มีภาษาอยู่ในสีอยู่ในรูปทรง ถ้าชาวต่างชาติมาเห็นงานเหล่านี้ นอกจากเขาจะเข้าใจภาษากลางนี้ ตัวที่จะเชื่อมโยงไปสู่ความเข้าใจของการเผยแพร่ของการขยายวงศิลปวัฒนธรรมไม่ใช่เรื่องยาก

นายจักรกฤษณ์ ชัยธิเดช นักศึกษาจากวิทยาลัยเพาะช่าง ถามอาจารย์ปัญญาว่า ถ้าเปรียบงานของอาจารย์ถวัลย์ ดัชนีย์ เป็นกลองชุด เพราะงานอาจารย์ถวัลย์หนักแน่น ดุดัน แล้วก็มีความเป็นสากล อาจารย์ปัญญาเปรียบงานตัวเองเป็นเครื่องดนตรีชนิดใด อาจารย์ปัญญาตอบว่าน่าจะเป็นมโหรีหรือวงออร์เคสตรา ที่สามารถเลือกเล่นเครื่องดนตรีชิ้นใดก็ได้ เพราะอาจารย์ปัญญาทำงานค่อนข้างหลากหลาย งานเรื่องเดียวกันก็ทำไว้หลายลักษณะ ไม่ว่าเรื่องไตรภูมิที่มีทั้งภาพเขียนและการใช้วัสดุ การใช้วัสดุนั้นได้แก่ผลงานที่มีถังกินน้ำแล้วก็มีปูอยู่รอบ ๆถังน้ำ แล้วข้างบนก็จะมีแนวคิดเหมือนเขาพระสุเมรุ ในขณะเดียวกันคนก็กดกินน้ำได้ ตัวงานก็จะเป็นงานศิลปะชิ้นหนึ่ง แต่ในขณะเดียวกัน คนก็กดแล้วก็ดื่ม ขณะนี้อาจารย์ปัญญาร่างงานประติมากรรมไว้อยู่ชุดหนึ่ง ซึ่งเป็นงานใหญ่ ถ้ามีโอกาสทำ เป็นสวนประติมากรรม (sculpture park) ทั้งสวนจะเป็นเรื่องแนวคิดเรื่องไตรภูมิทั้งหมด อาจารย์ปัญญาเห็นว่าลำพังการยืนชมภาพเขียนนั้นก็จะได้รับประสบการณ์อีกอย่างหนึ่ง แต่ถ้าเราสามารถทำประติมากรรมเป็นสวนเรื่องไตรภูมิทั้งหมด ก็สามารถสัมผัสกับตัวงานได้โดยตรง หรือเดินจากอีกงานจุดหนึ่งไปหางานที่เป็นเรื่องอีกชุดหนึ่ง และนำเรื่องไปหารือกับทาง กทม. ว่าอยากจะทำเรื่องนี้ขึ้นมา ทาง กทม. ตอบว่าชอบแนวคิดนี้ แต่ยังไม่มีพื้นที่ขนาดใหญ่พอที่จะให้ทำเรื่องนี้ได้ ถ้าทำงานชิ้นนี้ขึ้นมาก็จะเป็น landmark ของเมืองที่คนสามารถเข้าไปสัมผัสงานศิลปะได้ เป็นสถานที่ที่จะให้ภูมิปัญญาคน เหมือนกับการไปห้องสมุดหรือพิพิธภัณฑ์ และสถานที่แห่งนั้นจะให้ความสงบเหมือนการไปวัด หรือให้ความร่มรื่นเหมือนที่เการเดินเข้าไปใน แต่

ก็ยังคิดไม่ลงตัวว่าสถานที่นั้นจะเป็นลักษณะอย่างไร การทำโครงการเช่นนี้ค่อนข้างเสียเวลามาก อาจารย์ปัญญาเห็นว่าการทำงานชิ้นหนึ่งในระยะยาวกับการทำงานส่วนตัว การทำงานแบบหลังอาจจะมีโอกาสได้สร้างสรรค์มากกว่าก็ได้

อาจารย์คำรณ คุณะดิลก แสดงความเห็นว่าอาจารย์ปัญญาปัญญาเคยให้สัมภาษณ์ว่า ศิลปะจะมีคุณค่าไม่ได้อยู่ที่คุณค่าที่เกิดจากการมีชื่อเสียงเท่านั้น ศิลปะจะมีคุณค่าและมูลค่ามากขึ้นเมื่อศิลปะชิ้นนั้นถูกเผยแพร่ได้รับการยอมรับจากสังคมในวงกว้าง มากกว่าคนไม่กี่คนที่สนับสนุนหรือชื่นชมศิลปะ ศิลปะในสังคมไทยเป็นลักษณะเฉพาะบุคคล เฉพาะกลุ่ม การสัมมนาครั้งนี้เป็นการอภิปรายกันในวงแคบๆ และโครงการที่เสนอใหม่ก็จะรวมศูนย์อยู่ที่กรุงเทพฯอีก ในฐานะที่อาจารย์ปัญญาเป็นคณบดีด้วและทำงานทางด้านการศึกษาด้วย ทำอย่างไรจึงจะได้เห็นงานของอาจารย์ปัญญาเองออกไปจัดแสดงใน อบต. หกพันแห่ง ปัญหาที่น่ากลัวก็คือศิลปินทั้งหลายรวมศูนย์สุนทรียะไว้ที่เฉพาะกลุ่มของตนโดยละเลยศิลปะประเพณีทั้งหลาย แล้วก็เกิดตื่นตระหนกว่ากลัวลูกทุ่งจะหยิบชฎามาสวม อาจารย์คำรณถามว่าจะมีวิธีการจัดการปัญหานี้อย่างไร

อาจารย์ปัญญาตอบว่า งานที่จะทำเรื่องไตรภูมินั้น ไม่ใช่เฉพาะเนื้อหาไตรภูมิอย่างเดียว แต่ยังสนใจเรื่องพระอินทร์ด้วย เพราะสนใจแนวคิดการสร้างกรุงเทพฯ อาจารย์ปัญญาก็สงสัยว่าเหตุใดหอไตรวัดระฆังซึ่งเป็นกุญแจที่จะไขปริศนาว่ากรุงเทพมหานครนั้นคืออะไรไม่ได้รับการเหลียวแลเอาใจใส่เลย หอไตรวัดระฆังที่อาจารย์เฟื้อบูรณะยี่สิบปี่ จนกระทั่งเสร็จสิ้นเมื่อปี 2525 ฉลองกรุงรัตนโกสินทร์ จนกระทั่งปัจจุบันหอไตรวัดระฆังถูกปล่อยให้ทรุดโทรมและกำลังจะพัง มันมีความสำคัญ เป็นฝีมือจิตรกรรมของพระอาจารย์นาค ซึ่งเป็นจิตรกรรมเอกรัตนโกสินทร์ท่านหนึ่ง เป็นจิตรกรรมที่เก่าแก่ที่สุดในกรุงเทพฯ และความหมายของเรื่องพระอินทร์คนไทยควรรู้เพราะเป็นแนวคิดในการสร้างกรุงเทพมหานคร เมืองที่ดีควรจะเป็นอย่างไร ถ้าสร้างไตรภูมิขึ้นมาพระอินทร์ก็จะมีบทบาท คนจะรู้จักมากขึ้นจากงานสวนประติมากรรมนี้ แต่ประเด็นที่อาจารย์คำรณกล่าวก็ถูกว่าทำไมเราต้องเริ่มสร้างอะไรอยู่ที่ในเมือง อันที่จริงแล้วการสร้างเมืองขยายเมืองต้องมีสิ่งที่เป็น Landmark ก่อน การที่อาจารย์ปัญญายังผูกพันอยู่กับกรุงเทพฯเพราะอยากให้คนกลับมาสนใจหรือกลับมารู้จักกรุงเทพมหานครมีแนวมาจากอะไร แม้พระอินทร์ที่เป็นประติมากรรมนั้นยังไม่ได้ทำ แต่พระอินทร์ที่อยู่ในจิตรกรรมที่สนามบินสุวรรณภูมิก็พอให้คนได้รู้จักบ้าง

อาจารย์ปริตตา เฉลิมเผ่า กออนันตกูล กล่าวว่าชื่นชมงานของอาจารย์ปัญญามานานแล้ว แต่เนื่องจากอาจารย์ปริตตาไม่ใช่ศิลปินและไม่ใช่นักประวัติศาสตร์ศิลป์ จึงขอพูดด้วยภาษาแบบอื่น งานอาจารย์ปัญญาเป็นการสร้างพื้นที่ของการสนทนาอีกแบบหนึ่ง ซึ่งเป็นการสนทนากับทั้งและจารีต ไวยากรณ์แบบจิตรกรรมประเพณีทั้งไวยากรณ์และจิตวิญญาณของมันเพราะว่าอาจารย์ปัญญาไม่ได้ใช้ไวยากรณ์อย่างเดียว ในขณะเดียวกัน ก็สนทนากับสภาพชีวิตความเป็นไปของสังคมร่วมสมัย และสร้างพื้นที่เพื่อจะนำสองสิ่งนี้มาอยู่ด้วยกัน คือการทำแบบนี้มีคนหลายคน ศิลปินหลายกลุ่มพยายามจะทำ อาจจะไม่ไดทำเฉพาะจิตรกรรม งานดนตรีก็มี เช่น วงดนตรีอย่าง “ฟองน้ำ” ในนาฏศิลป์อาจจะนึกถึงคุณพิเชษฐ กลั่นชื่น หรืออาจจะนึกถึง “มะขามป้อม” หรือในศิลปะทุกแขนงก็คงจะมีความพยายามสร้างพื้นที่ใหม่แบบนี้ขึ้นมา เพื่อให้เกิดความงอกงาม แต่คำถามที่ไม่แน่ใจว่าเราตอบกันหรือยังก็คือว่า ทำไมการสร้างงานของอาจารย์ปัญญาถึงมีพลัง ในขณะที่การสร้างแบบอื่นๆเราอาจจะคิดว่าการสร้างแบบผิวเผิน อะไรคือสิ่งที่สร้างพลังให้งานอาจารย์ปัญญา อันนี้อาจจะเป็นคำถามใหญ่ พลังมาจากอะไร มีทั้งพลังทางสุนทรีย์ มีทั้งพลังทางการสื่อสาร พลังทางเนื้อหา ซึ่งไม่จำเป็นว่าคนที่สร้างพื้นที่ใหม่จะต้องมีพลังแบบนี้ เรื่องที่สอง คือ งานของอาจารย์ปัญญาในยุคแรกๆที่ทำเรื่องวิกฤติของสังคม ภัยแล้งหรือปัญหาของสังคม โดยใช้ไวยากรณ์หรือภาพที่เป็นองค์ประกอบของลายไทย แต่ในยุคหลังๆจะเป็นภาพพระพักตร์พระพุทธเจ้า ซึ่งเกิดคำถามว่าถ้าดูหลายๆภาพจะดูเหมือนเป็นพระพักตร์เดียวกัน ก็เกิดความสงสัยว่าพระพักตร์นี้ได้มาจากไหน ทำไมถึงใช้พระพักตร์นี้ เป็นพระพุทธรูปสมัยสุโขทัยใช่หรือไม่ อาจารย์ปริตตาเห็นว่า ปัญหาใหญ่ในสังคมไทยขณะนี้

แน่นอนเราก็พูดถึงว่าระบบทุนนิยม โลกาภิวัตน์ ซึ่งลดทอนความเป็นมนุษย์ แต่ปัญหาอีกอันหนึ่งซึ่งไม่เฉพาะประเทศไทย แต่ทั้งโลกกำลังเผชิญคือปัญหาความรุนแรง ซึ่งเกิดจากความหลากหลายทางความคิด ความหลากหลายทางวัฒนธรรม ภาพจิตรกรรมที่ใช้สัญลักษณ์ทางพุทธศาสนาก็สื่อได้ดี และอาจจะรับรู้ได้ดีในคนหนึ่งหรือคนกลุ่มใหญ่ในสังคมไทย เพราะศาสนาพุทธเป็นศาสนาหลัก ดังนั้น value system หรือความรับรู้ ความชื่นชม ต่อทั้งความคิดทางศาสนาเป็นพื้นฐานอยู่แล้วที่จะทำให้คนรับงานเหล่านี้ และรับเนื้อหาซึ่งจับใจและสะดุดใจให้เห็นปัญหาของการมีชีวิตอยู่ในสังคมร่วมสมัย แต่คำถามก็คือ ถ้าเราใช้ภาพที่อิงอยู่กับฐานทางพระพุทธศาสนาแล้ว เราจะสามารถสื่อได้หรือไม่กับคนที่ไม่ได้นับถือพุทธศาสนาซึ่งอยู่ในสังคม และกำลังรู้สึกว่าเขาถูกบีบคั้น เขาถูกกดขี่ เขาถูกกดดัน จากพุทธศาสนา ที่กล่าวมานี้ไม่ได้หมายความว่าเป็นความผิดของพุทธศาสนา แต่การที่พุทธศาสนาถูกใช้เป็นเครื่องมีรองรับอำนาจทางการเมืองนั้นก็มีอยู่ ถ้าเราต้องการจะสื่อกับคนที่มีความหลากหลายทางวัฒนธรรม หลากหลายศาสนา การใช้ภาษาที่อิงอยู่กับศาสนาหนึ่งซึ่งเป็นศาสนาหลักของสังคม เหมือนกับเป็นการลดทอนกำลังของตนเองหรือสร้างปัญหาขึ้นมาอีกแบบหนึ่งใช่หรือไม่

อาจารย์ปัญญาตอบว่า คำถามเกี่ยวกับพระพักตร์พระพุทธเจ้านั้น เป็นการศึกษาจากพระพักตร์ของพระสมัยสุโขทัย เหตุที่ใช้พระพักตร์เหมือนกันก็เพราะเห็นว่ายังพอที่จะคิดที่จะทำอะไรต่อไปได้อยู่ ช่วงระยะหนึ่งก็คงจะปรับเปลี่ยน มีคนญี่ปุ่นคนหนึ่งบอกว่าพระพักตร์นี้ไม่ใช่พระพักตร์พระพุทธเจ้า แต่เป็นของศาสนาคริสต์ อาจารย์ปัญญาถามว่าเหตุใดจึงกล่าวเช่นนั้น เขาก็ตอบว่า ถ้าเป็นศาสนาพุทธไม่สามารถสร้างสรรค์ได้ ส่วนศาสนาคริสต์สามารถสร้างสรรค์ได้ ซึ่งอันที่จริงแล้วก็เป็นปัญหาหรืออุปสรรคดังที่กล่าวมาแล้วว่าเรื่องศาสนากับศิลปะ ศิลปะเคยอยู่กับศาสนามาตลอดระยะเวลานาน เคยรับใช้ศาสนา เคยเป็นเรื่องเดียวกับศาสนา ศิลปินร่วมสมัยเขาอาจจะปฏิเสธแนวคิดศิลปะในลักษณะเดิม ดังที่กล่าวมาแล้ว ถ้าศิลปินคนไหนทำงานเรื่องศาสนาคริสต์แกลเลอรี่จะปฏิเสธทันที เขาไม่อยากให้แสดงงาน แต่ก็มีบ้างที่ศิลปินทำงานโดยใช้ศาสนามาวิพากษ์วิจารณ์ในแง่ของการแสดงออกทางทัศนศิลป์ อย่างไรก็ตาม อาจารย์ปัญญาเชื่อว่าแม้ งานที่ทำอาจจะเกี่ยวข้องกับทางพุทธศาสนา หรือการใช้พระพักตร์ของพระพุทธเจ้ามาแสดงเป็นสัญลักษณ์หรือเป็นสื่ออะไรบางอย่างเพื่อเป็นการแสดงทางความคิดหรือสื่ออารมณ์ออกมา ก็ยังเป็นเรื่องของความจริงที่น่าจะยอมรับได้โดยที่ไม่ได้คิดว่าเป็นศาสนาใดๆ อันที่หนึ่งเป็นเรื่องของความจริง อันที่สองน่าจะเป็นเรื่องของธรรมชาติ ธรรมชาติที่มีอยู่แล้วในเรื่องของมนุษย์ หรือเป็นธรรมชาติที่ทุกคนสามารถที่จะรับหรือสามารถที่จะสื่อสารได้ ถ้ามองพ้นจากพระพัตร์หรือแนวคิดทางพุทธปรัชญาที่นำมาใช้สื่อ หรือใช้เปรียบเทียบเป็นแนวทางในการทำงานศิลปะ อาจารย์ปัญญาหวังว่าคนต่างชาติหรือต่างศาสนา น่าจะมีโอกาสที่จะเข้าใจลักษณะหรือการทำงานในลักษณะนี้ได้ ถ้ายังไม่เข้าใจ ก็ยังถือว่ายังสื่อไม่ได้ชัดเจนดีพอ

อาจารย์สันติตั้งข้อสังเกตว่า อาจารย์ปัญญาชอบเขียนพระพุทธรูป ไม่ว่าจะเศียรพระหรือรูปของพระพุทธเจ้า ซึ่งโดยทั่วไปศิลปินร่วมสมัยในปัจจุบัน ยิ่งถ้าเขียนบนผืนผ้าใบแล้ว มักหลีกเลี่ยงที่จะเขียนเรื่องพุทธประวัติ โดยเฉพาะพระพุทธรูป เพราะเป็นเรื่องเฉพาะเจาะจงเกินไป โดยเฉพาะการเขียนเศียรพระพุทธรูปขนาดใหญ่นั้น เป็นเรื่องที่เสี่ยงมาก เพราะอาจตีความได้หลายแง่ เช่น ภาพที่ชื่อ “ตกสวรรค์” ก็อาจจะเกิดคำถามว่าพระพุทธเจ้าตกสวรรค์ได้อย่างไร ถ้าเกิดเป็นกระแสอะไรบางอย่างมา ภาพเขียนของอาจารย์ปัญญาหลายภาพอาจจะเป็นจำเลย ทั้งๆที่ตัวศิลปินอาจไม่ได้มีวัตถุประสงค์เช่นนั้น ดังนั้น ศิลปินหลายๆคนหลีกเลี่ยงทั้งหมดที่จะเขียนเรื่องนี้ ไม่ว่าจะปรีชา เถาทอง หรือเฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ ซึ่งบางคนก็เขียนภาพสวรรค์ นิทานปรัมปราชาดก หรือไตรภูมิ พระพุทธรูปเป็นสัญลักษณ์ของสิ่งศักดิ์สิทธิ์ในพระพุทธศาสนา ชาวญี่ปุ่นที่อาจารย์ปัญญากล่าวถึงคนนั้นอาจจะไม่ได้คำนึงถึง เม็ดพระศก พระขนง นัยตาหรี่ลงต่ำ จมูกแหลมปลายงุ้ม ทั้งหมดนี้เป็นสัญลักษณ์ เช่นเดียวกับพระเยซูถูกตรึงกางเขน คนโดยทั่วไปก็รู้ทันทีว่าเป็นพระเยซู

อาจารย์ศมประสงค์กล่าวเสริมว่า เป็นสิ่งที่น่าดีใจที่มีข้อสงสัย มีความลังเลใจเกี่ยวกับตัวงาน เท่ากับอาจารย์ปัญญาทำงานมาถึงเป้าหมายแล้ว ถ้าเกิดเห็นแล้วก็ผ่านไป ก็ไม่มีความหมายอะไร แต่งานของอาจารย์ปัญญากลับทำให้คนเริ่มคิดต่อไปว่า อาจารย์ปัญญากำลังทำอะไร เนื้อหาทางจิตใจที่จะบอกเป็นอย่างไร ศิลปะเป็นภาษาชนิดหนึ่งซึ่งมีเนื้อหาต่างๆกัน และไม่ใช่เฉพาะศิลปินอย่างเดียว พื้นฐานของคนดูซึ่งมีเนื้อหาต่างกันเหมือนอ่านหนังสือพิมพ์ ดูข่าวเดียวกันแต่คิดไม่เหมือนกัน ซึ่งถือว่าเป็นเรื่องดีที่มีการขบคิดต่อ อาจารย์ศมประสงค์กล่าวเสริมในประเด็นอาจารย์ปริตตาว่า อันที่จริงแล้วแล้วงานศิลปะหรือศิลปวัฒนธรรมไม่ใช่เรื่องอันเดียวที่จะเป็นยาวิเศษ เวลาที่โลกเปลี่ยนแปลงมันเกิดจากการที่คนโลภ โกรธ หลง มีคนโกรธคนไม่กี่คนแล้วกลายเป็นสงครามโลก ซึ่งไม่ได้เกี่ยวข้องกับพวกศิลปินเลย แต่ตัวขับเคลื่อนความเปลี่ยนแปลงมีหลายปัจจัย บางทีเราลืมไปว่าองค์ประกอบต่างๆในการเรียนรู้ ในการรับรู้ ความเคลื่อนไหวต่างๆมีมากมายหลายปัจจัย

อาจารย์จักรพันธ์กล่าวว่า สิ่งที่อาจารย์คำรณกล่าวนั้นเป็นสิ่งที่น่าสนใจ และเห็นว่าวัตถุประสงค์ของอาจารย์คำรณก็คือ ทำอย่างไรศิลปะจึงจะกระจายตัวออกจากศูนย์กลางได้บ้าง ประเด็นที่อาจารย์ปริตตาถามเป็นคำถามสุดท้ายก็น่าสนใจ ถ้าสิ่งที่จิตรกรไทยร่วมสมัยได้ทำมา คือพยายามดึงเอาจิตรกรรมไทยร่วมสมัยออกจากราชสำนัก ในท้ายที่สุดมันก็จะย้อนกลับมาในลักษณะแบบนี้อีก คำถามคือทิศทางมันจะไปไหนในอนาคตข้างหน้า เมื่อฟังคำถามของอาจารย์ปริตตาและของอาจารย์คำรณแล้วอดคิดไม่ได้ถึงเหตุการณ์ที่มีการทำลายพระพุทธรูปหินสลักที่อัฟกานิสถาน พุทธศาสนิกชนทั่วโลกไม่ได้เรียกร้องในฐานะที่เป็นประวัติศาสตร์การแผ่อำนาจของพระพุทธศาสนา แต่เรียกร้องในฐานะที่เป็นงานศิลปะที่เป็นของโลก อาจารย์จักรพันธ์รู้สึกประทับใจกับข้อเรียกร้องอันนี้มากกว่าที่จะเรียกร้องในฐานะที่เป็นการแผ่ขยายไปของอำนาจทางศาสนา

ศ.ดร. เจตนา นาควัชระ กล่าวสรุปการสัมมนา

ศ.ดร.เจตนา นาควัชระ กล่าวว่าจะไม่ขอไม่ได้มาสรุปเนื้อหาทั้งหมด และคงอดไม่ได้ที่จะแสดงความคิดเห็นและตั้งประเด็นบางประเด็นซึ่งอาจจะยังไม่ได้คำตอบในวันนี้ ถ้าย้อนกลับไปมองประวัติเด็กชายปัญญา ประวัติเด็กชายปัญญาที่มาเล่าให้เราฟังในการสัมมนาครั้งนี้ ค้านกับทฤษฎีการศึกษาทั้งหมด นั่นก็คือ โดยทั่วไปมักจะเข้าใจกันว่าคนที่จะเป็นศิลปินในทางใดทางหนึ่ง และเติบโตมาได้ถึงระดับที่อาจารย์ปัญญามาถึงนั้น คงจะมีส่งแวดล้อมในวัยเด็กที่จะเอื้อให้เขาเป็นจิตรกร แต่เท่าที่เล่ามาเหมือนกับว่าที่จังหวัดประจวบคีรีขันธ์ไม่มีอะไรเลยนอกจากเขาสามร้อยยอด แต่การที่มีเขาสามร้อยยอดก็ทำให้คิดเป็นจิตรกรรมได้เหมือนกัน เพราะฉะนั้นสิ่งแวดล้อมจะมีอิทธิพลต่อบุคคลนั้นไม่แน่เสมอไปว่า จะต้องอยู่ในสิ่งแวดล้อมที่เอื้อให้เห็นจิตรกรรม หรือได้วาดรูปมาตั้งแต่ตัวเล็กๆ เริ่มต้นจากการชนะการประกวดจิตรกรรมแล้วต่อไปจะเป็นจิตรกรที่ยิ่งใหญ่ ประวัติของอาจารย์ปัญญาค้านสิ่งนี้หมด ประเด็นที่น่าสนใจอีกประการหนึ่งก็คือ สิ่งแรกที่ดึงดูดใจในการเขียนงานศิลปะก็คือโปสเตอร์ภาพยนตร์ ซึ่งคงไม่ใช่เฉพาะอาจารย์ปัญญาคนเดียว ศิลปินหลายคนอาจได้รับแรงกระตุ้นจากภาพโปสเตอร์ภาพยนตร์ เพราะมีขนาดใหญ่มาก และบางส่วนก็เขียนดีมาก อาจารย์เจตนาเล่าว่าสมัยเป็นเด็กเคยนั่งรถเมล์ผ่านศาลาเฉลิมไทย ซึ่งกำลังมีการฉายภาพยนตร์เรื่อง “หยกฟ้า” โดยมีวิไลวัลย์ วัฒนพานิชย์เป็นนางเอก มีโปสเตอร์ภาพยนตร์ที่มีภาพเธอร้องไห้ออกมา น้ำตาที่หล่นลงมาบนแก้มของเธอยังฝังอยู่ในความทรงจำมาจนทุกวันนี้

อาจารย์เจตนากล่าวว่า อาจารย์สันติกล่าวว่าการเรียนศิลปะของไทยเป็นการเรียนลัด สังคมตะวันตกมี –ism เป็นการกระโดดมารับจากสิ่งที่อาจารย์ศิลป์มอบให้ หากพิจารณาดูจากอาจารย์ปัญญาแล้วก็ถือว่าเป็นการเรียนลัดเช่นกัน เพราะกว่าที่จะได้ดูงานศิลปะกรรมแห่งชาติเป็นครั้งแรก แล้วช่วงก่อนหน้านี้ทำอะไร ชีวิตของอาจารย์ปัญญาไม่เข้าสูตร การที่ชีวิตไม่เข้าสูตร อาจจะเป็นตัวประกันความสำเร็จในการเป็นศิลปินก็ได้ การศึกษานั้นก็เป็นศึกษาด้วยตัวเองเสียเป็นส่วนมาก จากการเฝ้าสังเกต เมื่อมาถึงเพาะช่างก็เล่าว่าได้เรื่องที่เป็นเรื่องทักษะ

มากที่สุด แต่เรื่องที่เป็นหลักการ เรื่องที่เป็นสุนทรียศาสตร์ ได้น้อย ครูก็ไม่ได้พาไปดูจิตรกรรมอะไรที่ไหน เหมือนกับว่านอกชั้นเรียนที่เรียนทักษะนั้น กลับไม่มีอะไรเลย แต่น่าแปลกใจว่าทำไมเด็กชายคนนี้จึงกลายมาเป็นศิลปินที่ยิ่งใหญ่ได้ ค้านทฤษฎีไปหมด แต่พอเข้าศึกษาที่มหาวิทยาลัยศิลปากร อาจารย์ปัญญาพูดถึงมิติทางสุทรียศาสตร์ ซึ่งเป็นสิ่งที่สำคัญมาก อาจารย์เจตนาเห็นว่าการสอนศิลปะในมหาวิทยาลัยศิลปากรก็ยังเล่นเรื่องทักษะมากๆ สมัยก่อนถ้า drawing ตกก็ให้ตกเลย ถ้าสิ่งนี้คืออิทธิพลตะวันตกที่เข้ามา ก็ไม่ใช่อิทธิพลตะวันตกในเรื่องของเนื้อหาเท่านั้น แต่เป็นเรื่องของทัศนคติและปรัชญาศิลปะซึ่งเราได้รับมา อย่างไรก็ตาม อาจารย์จุลทรรศน์ได้กล่าวเอาไว้ในการสัมมนาช่วงเช้าว่าศิลปะไทยก็มีสุนทรียศาสตร์ เพียงแต่มองไม่เห็นเด่นชัดเท่านั้น เนื่องจากมีความนิ่งมาก ประเด็นนี้คงต้องถกเถียงกันไปอีกนาน อาจารย์เจตนารู้สึกยินดีที่มหาวิทยาลัยศิลปากรหันมาสนใจเรื่องศิลปะไทยและพยายามหลอมรวมสิ่งที่เป็นความแข็งแกร่งของทั้ง 2 ขนบเข้ามาด้วยกัน และอาจารย์ปัญญาก็เป็นผลผลิตของการหลอมรวมอันนั้น ในการสัมมนาครั้งนี้อาจารย์ปริตตาถามว่าเหตุใดงานของอาจารย์ปัญญาถึงได้มีพลังอย่างนี้ ส่วนอาจารย์ศมประสงค์กล่าวว่า งานที่มีนัย มีท่าที ไม่ใช่แค่เดินผ่านแล้วผ่านเลยไป แต่มีอะไรที่ดึงดูดใจ ภาพ Fall of Heaven ที่นำมาเป็นตัวอย่างฉายให้ดู และอภิปรายในประเด็นว่า ภาพจิตรกรรมเหล่านี้ต้องการคำอธิบายอย่างไร อาจารย์เจตนาเห็นว่ารูปนั้นถึงไม่รู้ว่าเป็นเรื่องที่เกี่ยวกับ IMF แต่ก็บอกความอะไรมาก แม้ไม่เคยเห็นของจริง แต่เท่าที่ได้ดูจากภาพถ่ายก็เห็นว่า พระพุทธรูปเริ่มเปรอะไปแล้ว เริ่มถูกมลภาวะเหล่านี้เข้ามาจับต้องแล้ว แต่ถ้าดูให้ดีจะเห็นว่าพระพักตร์นั้นก็ยังเยือกเย็น เหมือนกับที่อาจารย์จุลทรรศน์ กล่าวไว้ว่า นั่นคือสุนทรียศาสตร์ของไทย ซึ่งมีความลึกและมีความนิ่ง แต่ถ้ามองให้ดีจะเห็นว่ามีช่องเล็กๆที่มีแสงสว่างลอดเข้ามา จุดนี้เป็นสิ่งที่น่าสนใจมากเพราะว่ามันติดกับพระเนตรขวาของพระพุทธรูป ดูราวกับว่าแสงสว่างยังมี ถึงแม้ภาพนี้จะมุ่งสะท้อนสภาวะวิกฤติเศรษฐกิจยุค IMF หรือไม่ก็ตาม มิติทางสุนทรียศาสตร์เหล่านี้ที่มีจากความตั้งใจของศิลปิน บางครั้งก็ถ่ายทอดได้ บางครั้งก็รับไม่ได้ ที่เรารับไม่ได้นั้น เป็นเพราะความผิดของศิลปินที่ไม่ได้ให้คำอธิบายหรือเป็นเพราะผู้ชมไม่มีความจัดเจนในการดูรูป ซึ่งก็อธิบายได้ทั้งสองทาง

เรื่องที่อาจารย์ปัญญาเล่าตอนเป็นเด็กหรือเป็นหนุ่มนั้น ครูบาอาจารย์หลายท่านก็สอนโดยไม่ได้เป็นหลักสูตร เวลาท่านเหล่านั้นเขียนอะไรก็เล่าประสบการณ์ต่างๆให้ฟัง เชื่อมโยงความรู้ ไม่ได้ติดเฉพาะเรื่องฝีมือของอาจารย์ปัญญาเท่านั้น สาเหตุที่อาจารย์ปัญญาแสดงทัศนะต่างๆได้ชัดเจนในระดับเรียกว่ามีความสามารถเชิงวิจารณ์สูงมาก น่าจะได้มาจากการได้ใกล้ชิดกับท่านผู้รู้เหล่านี้และท่านผู้รู้เหล่านี้พูดให้ฟัง เหมือนศิลปินบางคนที่ไปนอนอยู่บ้านจ่าง แซ่ตั้งเป็นปีๆ เขาก็ได้อะไรจากจ่างนอกจากการทำงานแบบจ่าง แซ่ตั้ง เพราะภูมิปัญญาทั้งหลายแสดงออกมาเป็นวาทกรรม เพราะฉะนั้นอาจารย์ปัญญาจึงมีความจัดเจนในการใช้ภาษาไปด้วย ซึ่งอาจจะทำให้ไขว้เขวไปได้ว่า การที่อาจารย์ปัญญาอธิบายได้ดี จึงน่าจะอธิบายเสียให้หมดเลย อาจารย์เจตนาเรียกแวดวงของจิตรกรรมมหาวิทยาลัยศิลปากรว่า The Ming Lee Modal ความคิดสร้างสรรค์ก็มาจากโต๊ะในร้านนั้น แต่ก่อนอังคาร กัลยาณพงศ์ก็นั่งอยู่มุมนั้น โต๊ะนั้นเป็นที่คนมานั่งสนทนากันเป็นปีๆ สมัยก่อนท่านจันทร์กับท่านอังคารก็เจอกันที่นั่น การได้สนทนากันมากๆคือการเกาะกลุ่มกัน ซึ่งไม่ใช่สำนักที่เป็นทางการ เป็นกลุ่มก้อนของคนที่มีปัญญาความคิด เรื่องที่ว่า “มนุษย์สัมผัสมนุษย์” เกาะกลุ่มกัน และคิดอะไรร่วมกัน เป็นสิ่งที่พึงปรารถนาและอาจารย์ปัญญาก็ได้รับประโยชน์มากจากการที่ได้ฟังผู้ใหญ่คุย และผู้ใหญ่คุยให้เราฟัง

ในประเด็นที่ว่าศิลปะไทย คนดูแล้วไม่มีอารมณ์ความรู้สึกนั้น ทั้งอาจารย์จุลทรรศน์ที่กล่าวไว้ในการสัมมนาช่วงเช้าและที่อาจารย์ปัญญามาบรรยายให้ฟังต่อจากนั้น ยืนยันว่าความรู้สึกของคนไทยอยู่ในส่วนที่ลึกมาก ถ้าไม่ชินกับภาษาจิตรกรรมของไทยก็มองไม่เห็น นึกว่าคนไทยเย็นชา แข็งทื่อ ซึ่งมันไม่ได้เป็นอย่างนั้นเลย ศิลปะไทยก็มีอารมณ์ความรู้สึกเช่นกัน แต่จะต้องให้ความพินิจพิเคราะห์จึงจะเห็นว่าเป็นสิ่งที่อยู่ในส่วนลึก มิติทางจิตวิญญาณเป็นประเด็นที่กล่าวถึงกันมากในการสัมมนาครั้งนี้ ศิลปินดื่มจากสิ่งแวดล้อมที่มีอยู่ ดื่มจากศิลปะที่สั่งสมมา ดื่มจากการใคร่ครวญพินิจพิเคราะห์ในปัญหาทั้งหลายซึ่งรวมถึงปัญหาสังคม ฟังสิ่งอาจารย์ปัญญาเล่าในครั้งนี้

และได้ดูงานที่นำมาฉายให้ดูวันนี้แล้ว จึงเข้าใจว่าทำไมโลกของกะทิในวรรณกรรมเรื่อง *ความสุขของกะทิ* จึงเป็นโลกที่แคบเสียเหลือเกิน รางวัลซีไรต์ปีนี้น่าสงสารคนที่ได้รับรางวัลซีไรต์ เพราะมีคนกล่าวขานถึงน้อยมากเลย เนื่องจากมองปัญญาอย่างละเมียดแต่มองจากมุมเล็กๆ ถ้าเอาพระพุทธรูปใส่เข้าไปอาจจะมีความหมายมากกว่านี้ มิติทางจิตวิญญาณเป็นสิ่งที่อยู่กับเรามา อาจารย์ปัญญามองว่าสิ่งหล่านี้เป็นแก่นของความคิดเป็นแก่นของวัฒนธรรม เป็นแก่นของศิลปะของเรา และอาจารย์ไม่ได้ลอกแบบมา แต่ดื่มสิ่งเหล่านี้เข้าไปแล้วซึมซับเข้าไปแล้วจึงสร้างออกมาใหม่ พระพุทธรูปที่เห็นอยู่นี้จึงไม่ใช่พระพุทธรูปมีจริง แต่เป็นพระพุทธรูปที่อาจารย์ปัญญากลั่นกรองมาแล้ว นัยว่าเป็นพระพุทธรูปสุโขทัย ศิลปะที่สำคัญที่สุดตรงนี้ก็คือ การแสวงหาจิตวิญญาณในงานที่เราได้เห็น แล้วนำความรู้สึกเหล่านั้นมากลั่นกรองใหม่จนเป็นการนำเรื่องจิตวิญญาณกลับมาสู่สังคมร่วมสมัยของไทยให้ได้ ตรงนี้เป็นสิ่งที่ท้าทายมากๆ และคิดว่าอาจารย์ปัญญาก็คงจะยังไม่พอใจนักว่าจะเอามิติทางจิตวิญญาณเหล่านี้ไปถ่ายให้กับสังคมร่วมสมัยได้อย่างไร

ในประเด็นที่อาจารย์ศมประสงค์กล่าวถึงเรื่องการคิดใหม่ ความจริงอาจารย์สุรศักดิ์กล่าวไว้แล้วในสัมมนาช่วงเช้าว่า แม้ไทยได้รับอิทธิพลมาจากอินเดียมาก็ไม่ได้เป็นแขก และอาจารย์จักรพันธ์ก็ถามว่า ส่วนที่อยู่ตรงกลางเป็นอย่างไร ตรงนี้คงไม่ใช่หน้าที่ที่เราจะนำมาอภิปรายกันตอนนี้ แต่ว่าความต่อเนื่องจะมีหรือไม่ก็ตาม แต่ชัดเจนอยู่ว่า เมื่อมาถึงแผ่นดินนี้แล้วมันกลายเป็นสิ่งที่เป็นของไทยเองไป ความเปลี่ยนแปลงทางสังคม อาจารย์ศมประสงค์เน้นมากว่า ถ้าสังคมมันเปลี่ยนไปแล้ว ศิลปะเปลี่ยนไปแล้ว จะให้หยุดอยู่กับที่นั้นเป็นไปไม่ได้ เพราะฉะนั้นความสำเร็จของอาจารย์ปัญญาก็คือว่า เรียนรู้จากสิ่งเดิม เรียนให้ลึกเท่าที่จะลึกได้ แล้วคิดใหม่ ตรงนี้ก็พ้องกับเรื่องที่โครงการวิจัยฯจัดสัมมนาเรื่องนาฏศิลป์ไปแล้ว คุณพิเชษฐ กลั่นชื่น พยายามที่จะเรียนไปจนลึกที่สุดในเรื่องของโขน เขาเป็นยักษ์ เรียนเรื่องยักษ์ เต้นเสาทุกวันวันละสามชั่วโมง แต่ในที่สุดเมื่อปรมาจารย์ด้านบัลเลต์ตะวันตกมาเห็นเข้าก็ชักชวนไปร่วมงานด้วยที่ต่างประเทศ เขาก็ตอบรับ เขาเต้นแบบตะวันตกได้ด้วย เพราะเป็นไทยจึงมีคนสนใจ อาจารย์ปริตตาตั้งประเด็นว่า ปัจจุบันโลกสมัยใหม่สื่อสารไปในกระแสโลกาภิวัตน์แล้ว เราจะผูกอยู่กับสัญลักษณ์ที่เป็นไทยเท่านั้นหรือ อาจารย์เจตนาคิดว่าประสบการณ์ที่เป็นมา และคิดว่าเป็นประสบการณ์ของอาจารย์ปัญญาด้วย ก็คือว่าเป็นตัวของเราให้สุดทางและคนอื่นจะพยายามเข้าใจเราเอง ถ้าเป็นเช่นนั้นได้ นั่นคือโลกาภิวัตน์ในความหมายที่ประเสริฐสุด

อาจารย์สันติกล่าวย้ำในเรื่องของวาทกรรม บางครั้งต้องใช้ภาษามาสื่อความตัวงานที่ยังไม่ชัดเจน อาจารย์สันติได้กล่าวไปแล้วว่าศิลปะแต่ละสาขามันมีกระบวนการสืบทอด ถ่ายความ ของมันเอง อาจารย์เจตนาคิดว่าเป็นสิ่งที่เลี่ยงไม่ได้ที่ศิลปินมาเกาะกลุ่มกัน ถกเถียงกันด้วยภาษาในเชิงลึก จนในบางครั้งกลายเป็นคำประกาศลัทธิที่เรียกว่า manifesto บ้านเราอาจจะยังไม่มี manifesto ของสำนักมิ่งหลี บางครั้งเราก็อาจจะต้องเขียนขึ้นมา ประเด็นก็คือว่า ตัวงานสื่อความได้เองในระดับใด และต้องการคำพูดอื่นซึ่งมาสนับสนุนในระดับใด performance art เป็นความคิดที่อธิบายด้วยคำพูด แต่ความสามารถในการแสดงนั้นมันอยู่ในเกณฑ์ที่ต่ำมาก เหมือนครั้งหนึ่งอาจารย์เจตนาวิจารณ์ว่าการที่อารยา ราษฎร์จำเริญสุขอ่านทำนองเสนาะให้ศพฟังนั้น เป็นศิลปะได้เพราะว่าเธออ่านทำนองเสนาะไม่เป็น การอ่านทำนองเสนาะของเขาคุณภาพต่ำมาก จึงกลายเป็นงานศิลปะ ถ้าเธออ่านทำนองเสนาะได้เหมือนกับอาจารย์เรืองอุไร กุศลาสัย งาน performance art หรือจะเรียกว่าอะไรก็ตาม จะไร้คุณค่าทางศิลปะไปทันที เช่นเดียวกับผัดไทย ผัดอันนั้นถ้านำมาขายที่เมืองไทยอาจจะไม่มีใครซื้อหรืออาจจะโดนขว้างด้วยซ้ำ มีทฤษฎีทางวรรณคดีศึกษาอยู่เรื่องหนึ่ง ที่เรียกว่า “หลุมพรางของวัตถุประสงค์” ซึ่งบอกว่าอย่าได้ไปเชื่อสิ่งที่นักเขียนประกาศว่าความตั้งใจของนักเขียนนั้น เมื่อเขียนออกมาแล้วก็อาจจะไม่ตรงกับที่เขาตั้งใจไว้ก็ได้ อาจารย์เจตนาเคยทดลองให้นักศึกษาปริญญาโทบอกว่าวัตถุประสงค์คืออะไร พองานออกมา เขาอธิบายไม่ตรงกับสิ่งที่เขาเขียนเอาไว้ เขาลืมไปแล้ว ของพวกนี้คงไม่สำคัญนัก ที่สำคัญก็คือว่าเราจะต้องแค่ไหนจึงจะมีวาทกรรมเสริมอันนี้ และวาทกรรมเสริมกลายเป็นวาทกรรมหลักในศิลปะบางประเภทโดยเฉพาะ performance art

สิ่งที่อาจารย์คำรณจุดประเด็นขึ้นมาก็คือว่า เราพูดกันในวงนี้ แต่ไม่สนใจว่ามหาชนเขารู้สึกอย่างไร เรามีมหาชนสำหรับงานเหล่านี้หรือไม่ มากน้อยเพียงใด อาจารย์คำรณกล่าวว่า น่าจะแผ่ขยายออกไปถึงต่างจังหวัดด้วย อย่างไรก็ตาม ปัญหาที่ใหญ่ที่สุดของบ้านเราก็คือทำเกือบตาย แต่ไม่มีคนมาดู อาจารย์เจตนาเห็นใจแกลเลอรี่ทั้งหลาย แต่ถ้าแกลเลอรี่ที่ commercial มากกว่านี้ก็อาจจะมีความสามารถในการขายรูปได้ แต่ไม่มีมหาชน อาจารย์เจตนาเล่าประสบการณ์ว่า แปดโมงสี่สิบห้า อาจารย์เจตนาไปถึงหอศิลปแห่งชาติ ถนนเจ้าฟ้า ซึ่งเปิดตั้งแต่แปดโมงครึ่งในวันอาทิตย์ ก่อนเก้าโมงก็ไปซื้อตั๋วสิบบาท แต่ปรากฏว่าไม่มีผู้เข้าชมคนอื่นจนกระทั่งสิบเอ็ดนาฬิกา อาจารย์เจตนาเปรียบเทียบกับพิพิธภัณฑ์ที่เบอร์ลิน มีการนำงานที่เกี่ยวกับ South East Asia คือ Identity versus Globalization ไปแสดงที่เบอร์ลิน แต่หาที่แสดงที่กลางเมืองไม่ได้ จึงไปอยู่พิพิธภัณฑ์ทางด้านเอเชีย ซึ่งเมื่อก่อนเป็นกลางเมืองเบอร์ลิน แต่ต่อมาเบอร์ลินเปลี่ยนศูนย์กลางไปแล้ว เมื่อไปถึงก็พบว่า นิทรรศการ South East Asian Contemporary Art สิบเอ็ดโมงครึ่งมีชาวอินโดนีเซียเข้ามาหนึ่งคน เดินสิบห้านาทีทนไม่ไหว แล้วออกไป ซึ่งสะท้อนให้เห็นว่า ปัญหาการขาดมหาชนที่รับงานศิลปะและรับงานวิจารณ์เกิดขึ้นกับสังคมตะวันตกเช่นเดียวกับสังคมไทย

เรื่องที่สำคัญที่สุดก็คือ ศิลปะหยุดไม่ได้ สิ่งที่อาจารย์จุลทรรศน์กล่าวมีความหมายเชิงการศึกษา นั่นก็คือก่อนที่จะเป็นตัวของตัวเอง ต้องเรียนรู้ให้ลึกซึ้งว่าของเก่าจริงเป็นอย่างไรเสียก่อน แต่ไม่ได้หมายความว่าหยุดอยู่ตรงนั้น อาจารย์ปริตตาเขียนเรื่องนี้ไว้ชัดเจนแล้วใน “ภาษาของจิตรกรรมไทย” ว่า จิตรกรรมไทยมีกรอบโครงซึ่งเรียกว่าโครงสร้างอยู่ ที่เปลี่ยนแปลงก็เปลี่ยนแปลงภายในกรอบโครงอันนั้น แต่ยังไม่มีใครพยายามที่จะรื้อหรือออกไปจากโครงสร้างใหญ่นั้นเลย ตรงนี้คงจะเป็นปัญหาของเรา ผู้รับหรือมหาชนจะต้องสร้างขึ้นมาให้ได้ มหาชนเหล่านั้นก็จะเปลี่ยนไปเรื่อย เราจะเปลี่ยนตามผู้รับหรือเราเป็นตัวของเราเอง เราเป็นตัวของตัวเองเรารับได้หรือไม่ เราวิตกหรือไม่หากไม่มีใครมาสนใจงานของเราเลย ประเด็นเหล่านี้ไม่มีคำตอบ อีกอย่างหนึ่งก็คือ บทบาทของงานวิจารณ์ที่จะต้องมาประเมินหรือวินิจฉัยคุณค่า อาจารย์เจตนาคิดว่าผู้ที่จะอธิบายงานของอาจารย์ปัญญาได้ดีน่าจะเป็นบุคคลที่สามที่อาสาเข้ามาทำงานงานวิชาการ รวบรวมงานของอาจารย์ปัญญา ทำให้เป็นเล่ม ยังไม่มีเลย จะทำอย่างไรจึงจะทำให้เกิดการวิจารณ์ที่คึกคัก และผมก็ยังคิดว่าความเปลี่ยนแปลงที่หยุดไม่ได้นั้น จะต้องเป็นความเปลี่ยนแปลงที่มาจากความมั่นของศิลปินเอง ไม่ใช่ความเปลี่ยนแปลงเพื่อตลาด ปัญหาใหญ่ไม่ใช่เฉพาะทางด้านทัศนศิลป์เท่านั้น ศิลปะสาขาอื่นก็เช่นกัน คือ ศิลปินไทยส่วนใหญ่ไม่มีงานที่แสดงวุฒิภาวะในช่วงที่อายสูงขึ้น กวีไทยตายในทางกวีเมื่ออายุสี่สิบกว่าๆ ตายในทางกายภาพก่อนห้าสิบเพราะว่าตับแข็ง เหตุใดศิลปินไทยเติบโตไปไม่ได้จนถึงขั้นที่ว่า วงการศิลปะตะวันตกใช้คำว่า late period ซึ่งถ้าถามผู้เรียนวรรณคดีมา ถ้าถามว่า late period ของเชกสเปียร์คืออะไร ก็อธิบายได้ เพราะมีตัวงานให้เห็นชัด อาจารย์เจตนาเห็นว่าอาจารย์ปัญญาจะเป็นคนแรกที่มี late period ที่เห็นได้ชัด ผลงานของศิลปินผู้ยิ่งใหญ่ในช่วง late period มักจะไม่ว้าวุ่น เส้นสายทั้งหลายจะชัดเจนขึ้น รายละเอียดอาจจะไม่มากเหมือนกับรูปตอนเล็กๆ แต่จะเล่นกับประเด็นใหญ่ๆ ภาพโมเสสของไมเคิล แองเจลโล ถ้าเทียบโมเสสกับปิเอต้า Pieta ทำจนตายก็ยังทำไม่เสร็จ แต่เท่าที่ Pieta มีให้เห็น เส้นสายมีลักษณะเรียบง่าย แต่คนชาติไหนก็ตามที่เดินเข้าเซ็นต์ปีเตอร์แล้วเหลียวไปทางขวา เห็นนี้แล้วประทับใจทุกคน เพราะเป็นภาษากลางของโลก จากจุดที่ไมเคิลแองเจลโลทำโมเสสไปจนถึง Pieta นั้น เป็นจุดที่แสดงให้เห็นถึงวุฒิภาวะ การศึกษางาน การวิจารณ์งาน การหาข้อสรุปอะไรบางอย่างเป็นหน้าที่ของนักวิชาการ และสังคมไทยยังไม่เกิด อาจารย์ปัญญาคงจะไม่ค่อยมีความสุขนักกับเรื่องทฤษฎีศิลป์ คือว่ามันไม่ได้คนที่เก่งที่สุดเข้ามาเรียน อาจารย์เจตนาเห็นว่าจะต้องทำตรงนั้นขึ้นมาให้ได้ ก็ไปซ้อนกับโบราณคดี วันหลังหลอมรวมกันได้หรือไม่

ทฤษฎีทั้งหลายที่เข้ามา ดังที่อาจารย์จักรพันธ์กล่าวถึงเรื่องพระพุทธรูปในอัฟกานิสถาน แล้วกล่าวออกมาประโยคแรกเลยว่า ไม่ใช่เรื่องของการที่พระพุทธศาสนาแผ่ขยายอำนาจออกไป สิ่งที่อาจารย์จักรพันธ์กล่าวนั้นเขาเรียกว่าทฤษฎีโพสต์โคโลเนียล ขณะนี้ใครที่อยู่วงวิชาการมักได้ยินคำว่า POCO คือ โพสต์โคลเนียลกับ

POMO คือโพสต์มอเดิร์น ประเด็นที่อาจารย์จักรพันธ์กล่าวถึงสำคัญมาก คือ ไปถึงขั้นหนึ่งแล้ว งานศิลปะเป็นสมบัติของโลก อาจารย์เจตนากล่าวว่ารู้สึกยินดีที่ได้มาสนทนากันเรื่องของอาจารย์ปัญญา และตั้งความหวังว่าอาจารย์ปัญญาจะสร้างงานที่เทียบกับ Pieta ได้ และทำเสร็จและไม่ตาย

นายคงกฤช ไตรยวงค์
ผู้บันทึกรายงานการประชุม

รายงานการเสวนานิทรรศการศิลปะ "A Wantanee Retrospective"
วันศุกร์ที่ 11 พฤษภาคม 2550 เวลา 16.30-18.00 น.
ณ PSC Art Gallery คณะจิตรกรรมประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

วิทยากร

1. ศ.ดร. เจตนา นาควัชระ
2. อาจารย์จักรพันธ์ วิลาสินีกุล
3. อาจารย์ ดร. เตยงาม คุปตะบุตร

เริ่มเสวนาเวลา 16.30 น.

อาจารย์จักรพันธ์ วิลาสินีกุลเปิดประเด็นการเสวนาโดยชี้ให้เห็นถึงความน่าสนใจของนิทรรศการครั้งนี้ว่าเกิดจากการที่ตัวงานมีข้ออ้างอิงทางศิลปะจำนวนมาก ส่งผลให้ผู้ชมจำเป็นต้องคิดว่าข้ออ้างอิงต่างๆเหล่านี้มาจากที่ใด ซึ่งข้ออ้างอิงอันเป็นเสมือนบริบททางศิลปะเหล่านี้ก็ดูเหมือนว่าจะเป็นเนื้อหาของงานศิลปะในครั้งนี้เสียเอง จึงตั้งข้อสังเกตว่าโลกศิลปะในปัจจุบันมีความหลากหลาย ตั้งแต่การใช้เครื่องมือทางศิลปะที่ไม่ได้เป็นเครื่องมือจริงๆตามที่ยึดถือกันมาแต่เดิม ที่ทำให้เกิดการจำแนกสาขาของศิลปะออกเป็นเป็นจิตรกรรม ประติมากรรม ฯลฯ เป็นต้น ต่อมาเครื่องมือทางศิลปะเหล่านี้ได้พัฒนาตัวเองไปเป็นตัวความหมายในงานศิลปะด้วย เช่น Video Art หรือ ตัวบทที่เป็นภาษา (text) แม้ว่าศิลปินจะใช้ Video Art หรือ ตัวบททางภาษา (text) เพื่อขยายหน้าที่จากการเป็นเพียงบริบททางศิลปะให้เป็นเนื้อหาในทางศิลปะ เมื่อบริบททางศิลปะปรับตัวเป็นเนื้อหาของศิลปะแล้ว อาจารย์จักรพันธ์จึงถามว่าเนื้อหาที่แท้จริงของศิลปะจะอยู่ที่ใด มีลักษณะเช่นไร และผู้ชมจะมองและเข้าถึงงานศิลปะประเภทนี้ได้อย่างไร

ศ. ดร. เจตนา นาควัชระ เล่าว่าได้มาชมนิทรรศการนี้ครั้งแรกในวันเสาร์ที่ 5 พฤษภาคม 2550 สิ่งแรกที่สะดุดตาก็คือข้อความที่ติดอยู่บนผนังสองข้างทางเดินที่ดูประหนึ่งเป็นเสมือนสูจิบัตรที่ขยายขึ้น จนมีขนาดใหญ่ เมื่อเริ่มอ่านข้อความดังกล่าวในตอนแรกรู้สึกดีใจว่าศิลปินผู้นี้ได้มีส่วนร่วมกับกิจกรรมสำคัญทางศิลปะๆในประเทศตะวันตก แต่เมื่อพิจารณารายละเอียดก็เกิดคำถามขึ้น โดยเฉพาะการฉายวิเดโอที่มีผู้ให้สัมภาษณ์คนหนึ่งพูดเป็นภาษาเยอรมันแสดงความชื่นชมศิลปินว่า "สุดยอด เธอเป็นหนึ่งในศิลปินที่โดดเด่นที่สุดในศิลปินของยุโรป" และเมื่อดูงานครบถ้วนแล้วก็เริ่มจับความได้ว่าทั้งหมดที่ศิลปินนำเสนอนั้นเป็นเรื่องที่สร้างขึ้นทั้งสิ้น นอกจากนี้ยังเห็นว่าสิ่งที่แสดงเป็น Video Art นั้นแตกต่างจาก Video Art ที่พบในปัจจุบัน เนื่องจากศิลปินใช้ตนเองเป็นวัสดุในการแสดง สิ่งที่แสดงนั้นมิใช่ตัวตนที่แท้จริงของศิลปิน แต่เป็นการเชื่อมโยงตัวศิลปินไปสู่บริบทต่างๆ นิทรรศการนี้ทำให้อาจารย์เจตนาหวนนึกถึงศิลปินชาวอังกฤษผู้หนึ่งที่ค่อยๆสูบเลือดตนเองทีละน้อยเก็บไว้จนได้ปริมาณที่เพียงพอจะนำมาสร้างเป็นงานศิลปะ โดยการนำเลือดทั้งหมดนั้นมาปั้นเป็นศีรษะของตนเองโดยแช่แข็งไว้ ก็อาจเปรียบได้กับวันทนีย์ที่นำตัวเองมาเป็นศูนย์กลางของเรื่องในการแสดงครั้งนี้ หากเปรียบงานของวันทนีย์เป็นนวนิยายก็นับว่าเป็นนวนิยายที่สนุก ทั้งนี้ อาจารย์เจตนาเห็นว่างานศิลปะที่แสดงนี้อยู่ได้ด้วยความลวง อันเป็นเรื่องสมมุติเกี่ยวกับตนเอง ซึ่งไม่ได้เป็นการอ้างอิงตนเอง (self reference) ของศิลปิน แต่เป็นการประชดประชัดเสียดสี และวิจารณ์วงการศิลปะ ที่ศิลปินจำนวนหนึ่งมักชอบอวดอ้างว่าตนเองเคยแสดงงานในที่ต่างๆไว้ในสูจิบัตร ซึ่งเป็นเสมือนการแสดงความยิ่งใหญ่ของศิลปิน ก่อนที่ผู้ชมจะได้ชมงานศิลปะจริงๆ วันทนีย์จึงสร้างงานเชิงล้อเลียนในลักษณะนี้ขึ้นมา

อาจารย์ ดร. เตยงาม คุปตะบุตร เห็นว่าศิลปินนำแนวคิด (concept) ไปปรับเป็นข้อความติดไว้บนผนัง ซึ่งเป็นเสมือนการหลอกผู้ชม แต่หากผู้ชมรู้ทันศิลปิน ก็จะอดยิ้มให้กับงานไม่ได้ เนื้อหาที่ศิลปินนำเสนอนั้น เริ่มต้นจากตนเอง แต่ก็ไม่ได้เป็นเรื่องของตนเองเสียทั้งหมด แต่เป็นการกล่าวถึงทั้งบุคคล วงการ และ แก่นความคิดเรื่องศิลปะนานาชาติ (international art) ส่วนประเด็นที่เกี่ยวกับความรู้สึกต่องานศิลปะนั้น อาจารย์เตยงามกล่าวว่าเมื่อเดินเข้ามาให้ห้องแสดงงานรู้สึกว่าห้องนี้ร้อน เนื่องจากสิ่งของทั้งหมดที่จัดแสดงก่อให้เกิดความรู้สึกร้อนและอึดอัด ทำให้นึกถึงหนังสือ*Understanding Media* ของ Marshal McLuhan เกี่ยวกับเรื่อง "Media Hot and Cool" เขากล่าวถึงภาษาในการสื่อสาร และแบ่งสื่อออกเป็น 2 แบบ คือ ร้อนกับเย็น สื่อร้อนคือสื่อที่ให้ข้อมูลจำนวนมาก จนผู้ชมมีส่วนร่วมได้น้อย เช่น สื่อโทรทัศน์ โดยเฉพาะข่าว เนื่องจากผู้ประกาศมักจะให้ข้อมูลอย่างละเอียด ซึ่งทำให้ผู้ชมมีส่วนร่วมกับสื่อนี้ได้น้อย ต่างจากสื่อเย็น คือสื่อที่ให้ข้อมูลน้อย และเปิดโอกาสให้ผู้ชมมีส่วนร่วมเพื่อช่วยให้ข้อมูลสมบูรณ์ เช่น โทรศัพท์ เนื่องจากเป็นการให้ข้อมูลแบบค่อยเป็นค่อยไปและเปิดโอกาสให้ผู้ฟังต่อเติมรายละเอียดต่างๆเพิ่มเติมได้ หากนำความคิดนี้มาพิจารณางานของวันทนีย์จะพบว่า ตัวงานมุ่งให้ข้อมูลเพียงอย่างเดียว โดยไม่สนใจความรู้สึกมีส่วนร่วมของผู้ชม อีกทั้ง ภาพถ่ายก็นับว่าเป็นสื่อร้อน เพราะให้ข้อมูลทั้งหมดแล้ว (ซึ่งต่างจากการ์ตูนที่เป็นสื่อเย็น เพราะมีลายเส้นค่อนข้างน้อย และต้องใช้จินตนาการเพื่อให้เข้าใจ) สิ่งนี้ก็ไม่ต่างจากโลกศิลปะจริงๆที่เป็นสื่อร้อน เมื่อเปรียบเทียบระหว่างวงการศิลปะไทยกับวงการศิลปะต่างประเทศ วงการของไทยก็ยังคงเป็นผู้รับสารมากกว่าเป็นผู้ส่งสาร

อาจารย์จักรพันธ์กล่าวว่าหากพิจารณาในประเด็นการสื่อสาร (communication) พบว่านิทรรศการนี้ดูเหมือนว่ามุ่งเน้นการให้ข้อมูลข่าวสารมากกว่า ซึ่งการสื่อสารเช่นนี้จะไม่สามารถหากลุ่มผู้รับได้ง่ายนัก และเห็นด้วยกับอาจารย์เตยงามที่ว่าวันทนีย์ต้องการเสนอให้เห็นว่าโลกของข้อมูลข่าวสารทางศิลปะมีการเคลื่อนไหวอย่างร้อนแรงและรวดเร็ว และหากเราต้องการเป็นส่วนหนึ่งของวงการศิลปะนี้ก็ต้องติดตามความร้อนแรงนี้ด้วย แต่สาเหตุที่อาจารย์เตยงามความรู้สึกว่าร้อนเมื่อเข้ามาในห้องแสดงงานนั้น ก็เพราะมีความรู้เกี่ยวกับสื่อร้อนและเย็นมาก่อน ด้วยเหตุนี้จึงเกิดคำถามว่าเมื่อจบการแสดงงานในครั้งนี้ หรือเมื่อปรากฏการณ์ทางศิลปะเช่นนี้ผ่านไปอะไรที่ผู้ชมจะได้รับ และสิ่งที่เหลืออยู่คืออะไร หากผู้ชมเป็นผู้ที่ไม่เข้าใจสิ่งที่ศิลปะสื่อ เมื่อพิจารณาเปรียบเทียบกับศิลปะในต่างประเทศจะพบว่ามีการเคลื่อนไหวอยู่ตลอดเวลา และผู้ที่เข้าใจก็มักจะมีส่วนในการขับเคลื่อนศิลปะด้วย

อาจารย์เจตนาเห็นว่าประสบการณ์ในการเดินทางไปศึกษาต่อ ณ ประเทศเยอรมนีเป็นเวลา 3 ปีนั้น มีผลต่อการสร้างงานของวันทนีย์ และสิ่งที่อาจารย์เจตนาคิดว่าเธอได้รับอิทธิพลมาจากแนวคิดของเยอรมันก็คือศิลปินเชื่อว่าผู้ที่เข้ามาชมงานศิลปะในครั้งนี้มีความคุ้นเคยกับวงการศิลปะหรือไม่ก็มีโอกาสได้ชมนิทรรศการศิลปะมาแล้วเป็นสิบๆครั้ง สิ่งนี้จึงเป็นประเด็นที่ต้องการเตือนศิลปินว่า เยอรมนีนับเป็นประเทศที่ให้ความสำคัญต่อศิลปวัฒนธรรมเป็นพิเศษ โดยรวมกันเป็นชาติในทางวัฒนธรรม (cultural nation) ก่อนที่จะเป็นชาติในทางการเมือง (political nation) อาจารย์จักรพันธ์เห็นด้วยในประเด็นนี้ และกล่าวว่าหากนิทรรศการนี้จัดแสดงในประเทศเยอรมนี ก็จะมีผู้ที่มีความพร้อมที่จะมารองรับสารที่ศิลปินเสนอ แต่ในสังคมไทยนั้นยังไม่มีกลุ่มผู้รับที่มีความพร้อมในเรื่องนี้ จึงนับว่าเป็นเรื่องที่เสี่ยงมากในการจัดนิทรรศการในลักษณะเช่นนี้ ที่ศิลปินเน้นการเล่นกับบริบทเป็นสำคัญ ในขณะที่สังคมไทยก็ยังต้องการคนกลางที่มีจำนวนมากพอและมีความรู้เพียงพอที่จะช่วยเชื่อมระหว่างศิลปินกับผู้รับในสังคม นอกจากนี้ อาจารย์เจตนาเห็นว่านิทรรศการนี้เป็นงานที่ต้องใช้เวลาในการชมจึงจะได้รับสารที่ศิลปินต้องการสื่อ ซึ่งนับว่าเป็นสิ่งที่ศิลปินเรียกร้องจากผู้ชมอย่างมาก อาจารย์จักรพันธ์เห็นว่าผู้ที่จะเข้าใจงานในครั้งนี้มากน้อยเพียงใดนั้น ขึ้นอยู่กับว่าผู้นั้นมีตัวช่วยเกี่ยวกับองค์ประกอบทางวัฒนธรรม (cultural accessories) ที่เป็นความรู้เกี่ยวกับบริบทในทางศิลปะมากเพียงใด

สำหรับประเด็นเรื่องอารมณ์ขันในงานครั้งนี้ อาจารย์เจตนาอธิบายเทียบกับรูปแบบงานวรรณกรรมล้อเลียน (parody) ว่าวรรณกรรมประเภทนี้มักจะมีงานต้นแบบอยู่ก่อนแล้ว จึงสร้างงานล้อเลียนวรรณกรรมต้นแบบ ซึ่งผู้อ่านที่จะรู้สึกสนุกก็ต้องเป็นผู้ที่รู้จักงานต้นแบบมาก่อน เช่น *ฉันจึงมาหาความหงอย* ของ ไพบูลย์ วงษ์เทศ นับเป็นวรรณกรรมล้อเลียน *ฉันจึงมาหาความหมาย* ของ วิทยากร เชียงกูร งานของวันทนีย์ก็เช่นกันที่มีความต้องการล้อผู้อื่นด้วย แต่ผู้ชมจะสนุกและรับอารมณ์ขันของวันทนีย์ได้ก็ต้องมีประสบการณ์การชมนิทรรศการศิลปะที่มากพอ จนสามารถนึกภาพงานต้นแบบและนำมาเปรียบเทียบได้จำนวนหนึ่ง จึงจะเข้าใจการวิจารณ์วงการศิลปะที่ศิลปินส่วนหนึ่งต้องการผลักดันให้ตัวเองไปอยู่ใน "เทวาลัย" อันศักดิ์สิทธิ์ เช่น Dokumenta หรือ Venice Biennale เพราะเชื่อว่าเมื่อฉันเข้าไปได้ ฉันจะได้เติบโตเต็มที่ ประเด็นที่วันทนีย์เสนอนับเป็นการวิจารณ์วงการศิลปะอย่างรุนแรง และงานอาจจะไม่ประสบผล หากผู้ชมเป็นผู้ที่ไม่รู้จักวงการนี้ อาจารย์จักรพันธ์ไม่เห็นด้วยว่างานในครั้งนี้ของวันทนีย์มีลักษณะล้อเลียนเหมือนในงานวรรณกรรมหรือภาพยนตร์ เนื่องจากนิทรรศการครั้งนี้ อาจารย์จักรพันธ์รู้สึกว่าไม่มีเนื้อหาเพียงพอที่จะนำมาล้อเลียน แต่สิ่งที่เห็นนั้นเป็นการนำบริบทมาล้อเลียนเท่านั้น อาจารย์เจตนาเห็นว่างานต้นแบบและเนื้อหาที่ศิลปินนำมาล้อในครั้งนี้เป็นสิ่งที่เธอเชื่อว่าผู้ชมจะมีความรู้มาก่อนแล้ว ซึ่งผู้ชมในที่นี้มิได้หมายถึงผู้ปฏิบัติที่เรียนมาทางทัศนศิลป์เท่านั้น แต่เป็นผู้ชมที่มีประสบการณ์ในการชมนิทรรศการศิลปะมากพอที่จะเข้ามาชื่นชมและสนุกในการชมศิลปะในครั้งนี้ อาจารย์จักรพันธ์ยกตัวนิทรรศการศิลปะเดี่ยวของ Michael Asher ที่จัดแสดงที่พิพิธภัณฑ์ศิลปะในกรุง Bern ในช่วงปี 1980 ผู้ชมที่ไม่ใช่ผู้ชื่นชอบงานศิลปะ เมื่อเข้าไปชมกลับออกมาก็แสดงความไม่พอใจและต่อว่ากันอย่างมาก เนื่องจากสิ่งที่ Asher ทำในการแสดงครั้งนี้เป็นเพียงการย้ายเครื่องทำความร้อน (heater) ที่มีอยู่ทั้งหมดในหอศิลป์แห่งนั้นออกมาและนำมากองรวมกันไว้ที่ทางเข้าหน้าหอศิลป์ ซึ่งเขาใช้เวลาเตรียมการเพื่อจัดนิทรรศการครั้งนี้นาน 1 ปี แต่สำหรับผู้ที่อยู่ในวงการศิลปะนั้น จนกระทั่งบัดนี้ นิทรรศการครั้งนั้นก็ยังมีผู้กล่าวถึงอยู่ เนื่องจากช่วยสร้างความเข้าใจกับผู้คนทั่วไปว่า สิ่งที่อยู่ในนิทรรศการศิลปะ เป็นภาษาของศิลปิน ด้วยเหตุนี้ อุปกรณ์ทุกชิ้นนับเป็นศัพท์คำหนึ่งหรือไวยากรณ์ชุดหนึ่งในภาษาที่ศิลปินเลือกนำมาใช้ เมื่อ Asher นำเสนองานในลักษณะนี้จึงสร้างความเข้าใจในประเด็นนี้ให้กับผู้ชมส่วนใหญ่ได้ เพราะในขณะที่มีงานศิลปะแสดงอยู่ในหอศิลป์ ผู้ชมก็จะไม่ตระหนักถึงการมีอยู่ของเครื่องทำความร้อนในฐานะภาษาของศิลปิน

อาจารย์จักรพันธ์อยากทราบว่าสารที่แทรกอยู่ในนิทรรศการของวันทนีย์นั้น จะมีจำนวนผู้เข้าใจความหมายเหล่านี้มากน้องเพียงใดว่ามีความหมายอย่างไรในเวทีโลก และแต่ละส่วนของงานซ่อนสารอะไรไว้ เพราะหากผู้ชมไม่เข้าใจหรือไม่เคยเห็นก็จะไม่รู้ว่าศิลปินต้องการสื่ออะไร อาจารย์เตยงามเห็นว่าประเด็นนี้ควรจะเป็นหน้าที่ของคนกลาง เช่น art marketer ที่ต้องทำหน้าที่สร้างกลุ่มผู้รับสาร หรือเป็นหน้าที่ของรัฐที่ต้องให้การศึกษาผู้ชมเพื่อสร้างความพร้อมในการรับสารในทางศิลปะมากขึ้น เนื่องจากศิลปินได้ทำหน้าที่ของตนครบสมบูรณ์แล้ว คือได้สร้างสรรค์งานขึ้นมาแล้ว จึงมิควรจะเป็นหน้าที่ของศิลปินเพียงลำพังที่ต้องเป็นผู้สร้างกลุ่มคนดู อาจารย์เจตนาเห็นด้วยว่าหน้าที่ของตัวกลางทางศิลปะมีความสำคัญมาก โดยเฉพาะอย่างยิ่งในปรากฏการณ์ศิลปะในประเทศไทย เนื่องจากศิลปินพัฒนางานไปเร็วมาก จนคนทั่วไปตามไม่ทัน เนื่องจากในสังคมไทยขาดคนกลางที่จะทำหน้าที่เป็นตัวเชื่อมระหว่างศิลปะหรือวงการศิลปะกับประชาชน อีกทั้ง สื่อสิ่งพิมพ์ในปัจจุบันก็ลดพื้นที่ในการวิจารณ์ศิลปะลงด้วย

สำหรับข้อสังเกตว่าจะมีอะไรเหลือเมื่อนิทรรศการครั้งนี้จบลงนั้น อาจารย์จักรพันธ์เห็นว่าสื่ออื่นๆที่อยู่ในเวทีโลกอยู่ในภาวะเสี่ยงที่จะสามารถอยู่รอดได้ เช่น ละครบางประเภท ในขณะที่ทัศนศิลป์อยู่รอดในเวทีโลกอย่างสง่างามนั้นมีเงื่อนไขบางอย่างที่ช่วยให้เคลื่อนที่ได้ คือ มีอะไรบางอย่างที่ยังเหลืออยู่หลังจากที่ศิลปินเลิกงานนิทรรศการไปแล้ว เช่นมีงานนิทรรศการที่จัดขึ้นในปี 1960 ชื่อ "When attitude becomes form" ที่จัดที่กรุง Bern นิทรรศการในครั้งนี้สร้างให้เกิดศิลปะนามธรรม (Conceptual Art) ที่เป็นหมุดหมายสำคัญของวงการศิลปะ สิ่งนี้

นับเป็นสิ่งที่เหลืออยู่และช่วยขับเคลื่อนงานศิลปะที่ช่วยให้รู้จักและเข้าใจร่วมกันว่า "When attitude becomes form" คืออะไร อาจารย์เจตนาเห็นว่าสิ่งที่หลงเหลืออยู่ที่อาจารย์จักรพันธ์หมายถึงในที่นี้คือกระบวนการทางความคิดที่หลงเหลืออยู่และสื่อต่อกันไปเรื่อยๆ ที่กระตุ้นให้ศิลปินสร้างงานต่อเนื่องไปได้ อาจารย์เจตนาคิดว่านิทรรศการนี้ ถ้าคนเข้าใจและมั่นใจว่าศิลปินด้วยกันก็จะเข้าใจ สิ่งที่หลงเหลืออยู่และเป็นตัวอย่างที่กระตุ้นให้ผู้อื่นสร้างงานบ้าง ซึ่งอาจจะเป็นอันตราย หากศิลปินทุกคนแสดงงานโดยอ้างโดยปราศจากรากฐานแห่งความจริงว่าตนเคยไปแสดงงานที่นั่นที่นี่มาแล้ว หรือเคยได้รับรางวัลอะไรมาบ้างแล้ว บางครั้งอาจเลยเถิดไปจนถึงขั้นที่อาจมีผู้อ้างว่าตนเคยได้รับรางวัลเหรียญทองในงานศิลปกรรมแห่งชาติมาแล้ว 3 ครั้ง จนกลายเป็นศิลปินชั้นเยี่ยม ซึ่งอาจจะมีผู้ไปตรวจสอบและพบว่าไม่ใช่ความจริง กรณีนี้ก็อาจกลายเป็นประเด็นสาธารณะ จนอาจจะมีการฟ้องร้องว่าเป็นการฉ้อฉลและหลอกลวงมหาชนก็เป็นได้ ในที่นี้ ความคิดของวันทนีย์ คืออยากให้การแสดงในรูปแบบนี้เป็นเครื่องมือในการวิจารณ์วงการศิลปะและสังคม เมื่อมีคนจำนวนหนึ่งกล่าวเท็จกันมากในเรื่องนี้ ฉันก็จะไปให้สุดทางเลย แต่สิ่งที่จะหลงเหลืออยู่อย่างเป็นรูปธรรมคือ วงการศิลปะสมัยใหม่ไม่สนใจความคงทน เช่น ศิลปะจัดวาง แต่เป็นการสร้างความประทับใจ ซึ่งนิทรรศการนี้ก็ประสบปัญหาในประเด็นนี้ด้วย สิ่งที่หลงเหลืออยู่ก็คือความประทับใจหรือมโนภาพ หากยังฝังลึกกับคนจำนวนไม่น้อย ก็จะก่อให้เกิดผลกระทบที่กว้างพอในสังคม แต่หากผู้รับไม่ทราบภาษาหรือไม่มีความจัดเจนทางศิลปะ เขาเหล่านั้นก็อาจจะไม่ได้ความประทับใจอะไรจากการชมนิทรรศการในครั้งนี้ ศิลปะสมัยใหม่ส่วนหนึ่งที่ไม่เน้นความคงทนถาวร ในประเด็นนี้ อาจารย์เตยงามกล่าวว่าทำให้นึกถึงสิ่งที่นักปราชญ์ชาวฝรั่งเศส Jean-FranÇois Lyotard แสดงความเห็นเกี่ยวกับ "ความรู้คืออะไร" ว่า "ความรู้คือการรู้ว่าจะมีชีวิตอยู่อย่างไร จะต้องฟังอย่างไร และ จะดูอย่างไร เป็นต้น" ฉะนั้นความรู้จึงเป็นเหมือนคำถามที่มีคำตอบที่ไม่เรียบง่าย เป็นคำตอบที่มากกว่าการอธิบายแบบพื้นๆ ในที่นี่ก็เช่นกัน เมื่อเราชมนิทรรศการครั้งนี้ และเห็นแล้วว่างาม เมื่อพยายามอธิบายว่าเพราะอะไรจึงงาม คำตอบต่อคำถามนี้เป็นสิ่งที่เป็นความรู้ และเป็นสิ่งที่หลงเหลืออยู่จากการชมนิทรรศการครั้งนี้ ผู้เข้าร่วมสนทนาคนหนึ่งกล่าวว่าสิ่งที่เหลืออยู่เมื่อชมงานนี้คือ งานกระตุ้นให้ตระหนักถึงประเด็นเกี่ยวกับการโฆษณาชวนเชื่อว่า เรากำลังอยู่ในโลกที่ถูกหลอกอยู่ตลอดเวลา จึงเห็นว่านิทรรศการครั้งนี้นับเป็นการวิจารณ์สังคมโดยรวมด้วย

อาจารย์เตยงามเห็นว่านิทรรศการนี้มีกลุ่มผู้ชมที่จำกัดพอสมควร และเชื่อว่าศิลปินน่าจะรู้ว่ากลุ่มผู้ชมของเธอคือใคร เนื่องจากงานสื่อความได้กับผู้ที่รู้และเข้าใจวงการศิลปะเท่านั้น อีกทั้ง ระดับความเข้าใจของผู้ชมที่มีต่องานก็น่าจะมีหลายระดับ โดยส่วนตัวสิ่งที่หลงเหลืออยู่เมื่อชมนิทรรศการก็คือ สิ่งเตือนใจที่ว่า ถึงเวลาแล้วที่จำเป็นร่วมมือกันเพื่อช่วยกันสร้างคุณภาพในวงการศิลปะ มากกว่าที่จะเป็นการต่างคนต่างอยู่เหมือนในปัจจุบัน ซึ่งคุณภาพในที่นี้รวมไปถึงคุณภาพของศิลปินและเครือข่ายของกลุ่มศิลปินด้วย

อาจารย์เจตนาตั้งข้อสังเกตว่าในวงการทัศนศิลป์ปัจจุบันละเลยความสำคัญของฝีมือ โดยถือว่าเป็นคุณสมบัติของ "ช่าง" ซึ่งบางครั้งก็ไม่เห็นว่าผู้ที่เรียกตัวเองว่าศิลปินมีฝีมืออะไร โดยเฉพาะอย่างยิ่งใน "ศิลปะไดร่แสดง" (Performance Art) และศิลปะนามธรรม (Conceptual Art) เมื่อหันกลับมาพิจารณานิทรรศการในครั้งนี้ว่า ศิลปะใช้ฝีมือที่ใด อาจารย์เจตนาเห็นว่าการที่จะหลอกผู้อื่น และหลอกอย่างเป็นระบบเช่นนี้ ก็ต้องใช้เวลาในการครุ่นคิด ซึ่งฝีมือในที่นี้ไม่เหมือนกับฝีมือในเชิงช่าง แต่นี่เป็นการใช้ฝีมือในอีกลักษณะหนึ่งที่ผู้ชมต้องทำความเข้าใจ ถึงอย่างไรก็ตามการตัดต่อวิดีโอให้ได้ความตามที่ศิลปินต้องการก็ต้องใช้ฝีมือเช่นกัน อาจารย์เตยงามเห็นด้วยและเสริมว่า พวกนักต้มตุ๋นก็ต้องใช้ฝีมืออย่างมาก เพื่อสร้างเรื่องให้ผู้อื่นเชื่อและตายใจ

อาจารย์จักรพันธ์เล่าว่าเมื่อสัปดาห์ที่ผ่านมามีศิลปินชาวเยอรมันคนหนึ่งติดต่อมาว่าจะจัดการสัมมนาเชิงปฏิบัติการ (workshop) เกี่ยวกับภาพถ่าย (photo) ให้กับนักศึกษาชาวไทย โดยประเด็นในการสนทนาที่เขาเสนอมา 2 ประเด็นคือ 1) หากเราต้องการจะประสบความสำเร็จในโลกตะวันตกจะมีปัจจัยใดบ้างที่ต้องทำ และ 2) ทำอย่างไรให้เรารู้จักสร้างภาษาทางศิลปะของตนเอง โดยไม่ต้องยืมภาษาทางศิลปะจากตะวันตก อาจารย์เจตนาเห็น

ว่าลักษณะเช่นนี้เหมือนกับเป็นการล้อ "How to" ซึ่งการตั้งประเด็นเหล่านี้เพื่อให้ออกมาเป็นงานศิลปะ และนำงานศิลปะมาเป็นตัวอย่างในการอธิบายงานเป็นสิ่งที่กระทำได้ไม่ง่ายนัก สำหรับงานศิลปะนามธรรมทั้งหมด บางครั้งผู้ชมจับไม่ได้ว่าศิลปินมีฝีมืออย่างไร หรือศิลปินเอาจริงเพียงใด หรือว่าศิลปินเพียงแต่ล้อเล่นเท่านั้น โดยที่ศิลปินไม่ได้ลงแรงทำอะไรเลย เพียงแต่ใช้กลเม็ดเด็ดพรายบางอย่างที่ส่งผลให้ผู้ชมทึ่ง หากนำไปเทียบกับละครเวทีของตะวันตกในปัจจุบันจะพบว่า การนำบทละครเก่ามาเสนอใหม่ ก็จะต้องหาว่าสารที่ละครต้องการสื่อคืออะไร และเมื่อนำละครเรื่องนั้นออกแสดงก็จำเป็นต้องบิดเบือนสารของงานนั้นเสีย จึงจะทำให้งานชิ้นนั้นสนุก และสิ่งที่เป็นเครื่องชี้วัดว่าละครเรื่องนี้ประสบความสำเร็จก็ต่อเมื่อมีผู้ชมจำนวนหนึ่งออกมาแสดงความไม่พอใจในการบิดเบือนเรื่องในครั้งนี้ ซึ่งอาจารย์เจตนาเห็นว่าศิลปินในบ้านเราไม่ควรเอาเป็นแบบอย่าง

นอกจากนี้ อาจารย์จักรพันธ์ยังตั้งข้อสังเกตว่า นักการเมืองในประเทศเยอรมนีให้ความสำคัญเกี่ยวกับการสร้างจิตสำนึกทางวิทยาศาสตร์ ไม่ว่าจะเป็นเรื่องสิ่งแวดล้อม หรือภาวะโลกร้อน ก็เพราะความรู้เหล่านี้เมื่อพัฒนาไปสู่ประชาชนในระดับหนึ่งก็จะส่งผลกลับมาสู่นักการเมืองด้วย ในรูปของระดับการสนับสนุนจากประชาชนเมื่อมีการเลือกตั้ง แต่ในโลกของศิลปะ การพัฒนาความรู้เหล่านี้ไปสู่ประชาชนต้องอาศัยผู้ที่มีความรู้และความเข้าใจ และอาจต้องรวมถึงตัวกลางทางศิลปะ หรือบริบททางศิลปะอื่นๆที่ช่วยสร้างความเข้าใจให้กับประชาชน แต่การพัฒนาในเรื่องนี้เป็นสิ่งที่ไม่ง่ายนัก เนื่องจากมีปัจจัยแวดล้อมเป็นจำนวนมาก ไม่ว่าจะเป็นเรื่องประเด็นทางการเมืองหรือทางเศรษฐกิจ อาจารย์เจตนาเห็นว่าในช่วง 50 ปีที่ผ่านมา ศิลปะไม่ได้เป็นส่วนหนึ่งในชีวิตประจำวันของคนในสังคม ซึ่งต่างจากเดิมศิลปะจะอยู่ในวัด เมื่อศิลปะถูกดึงออกมาจากบริบทในชีวิตประจำวันของคนจำนวนมาก คือ คนจะดูงานศิลปะต้องเดินทางมาดูยังพื้นที่เฉพาะ เช่น หอศิลป์ สิ่งนี้เป็นวิถีของสังคมตะวันตกที่เป็นการสร้างระบบใหม่ที่แยกส่วน ด้วยปัจจัยเช่นนี้จึงไม่อาจเลี่ยงปัญหาการสื่อสารได้ ส่งผลให้ศิลปะสามารถสื่อความได้กับคนเฉพาะกลุ่มเท่านั้น จึงต้องอาศัยตัวกลางมาเชื่อมระหว่างศิลปะกับผู้รับ แต่ในสังคมไทยแทบจะไม่มีตัวเชื่อมเหล่านี้เลย อาจารย์เตยงามเห็นว่า หากตั้งระบบของตะวันตกไว้เป็นบรรทัดฐานในการพัฒนาวงการศิลปะของไทย เช่นการหาตัวเชื่อมแบบตะวันตก อาจจะเป็นสิ่งที่ยากที่จะทำให้สำเร็จ แต่หากพิจารณาโดยเริ่มจากการศึกษาบริบทในสังคมไทย พิจารณาทรัพยากรมนุษย์ที่มีอยู่แล้วในประเทศไทย และทำมาวางโครงสร้างในการพัฒนาให้ดี ก็น่าจะสามารถพัฒนาวงการศิลปะของไทยได้เช่นกัน

เลิกเสวนาเวลา 18.00 น.

นางสาวอรพินท์ คำสอน
ผู้บันทึกรายงานการเสวนา

สาขาศิลปะการแสดง

รายงานการอภิปรายเรื่อง "มองการอภิวัฒน์นาฏศิลป์ไทยผ่านผลงานของพิเชษฐ กลั่นชื่น"

โครงการวิจัย "การวิจารณ์ในฐานะปรากฏการณ์ร่วมสมัยเพื่อพัฒนาความรู้ด้านสังคมศาสตร์การวิจารณ์"

ณ ห้องประชุม 1 สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย (สกว.) ชั้น 14 อาคาร เอส เอ็ม ทาวเวอร์ ถนนพหลโยธิน กรุงเทพฯ

วันเสาร์ที่ 18 พฤศจิกายน 2549 เวลา 9.00 -16.00 น.

(โดยการสนับสนุนของกองทุนสนับสนุนการวิจัย [สกว.])

---

1. การกล่าวแนะนำโครงการและจุดประสงค์ในการอภิปราย

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ธีระ นุชเปี่ยม หัวหน้าโครงการกล่าวว่าการจัดการอภิปรายในวันนี้เป็นการระดมความคิดและวิเคราะห์เจาะลึกลงในปรากฏการณ์จริงที่เกี่ยวกับศิลปะร่วมสมัย โดยผู้ที่มีส่วนสำคัญในปรากฏการณ์นี้คือคุณพิเชษฐ กลั่นชื่น ซึ่งก็ได้กรุณามาร่วมการอภิปรายในวันนี้ และโครงการฯได้รับเกียรติและความกรุณาจากอาจารย์ผู้ใหญ่หลายท่านที่มีความสนใจมาร่วมวิเคราะห์ ทำความเข้าใจและสนทนาเกี่ยวกับปรากฏการณ์นี้ อันเป็นปรากฏการณ์หนึ่งของศิลปะร่วมสมัย และเป็นภารกิจของการวิจารณ์ที่ต้องทำความเข้าใจ ทั้งนี้ หัวหน้าโครงการได้ขอบคุณผู้เข้าร่วมอภิปรายทุกท่านที่ให้ความอนุเคราะห์ในการมาร่วมอภิปราย และขอขอบคุณคุณพิเชษฐเป็นอย่างยิ่งที่ได้เสียสละเวลา ถึงแม้ว่าจะมีภาระงานอย่างมากทั้งในประเทศไทยและต่างประเทศ แต่ก็ยังเสียสละเวลามาร่วมสนทนา

2. การชม DVD การแสดง "I am a Demon"

อาจารย์ปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์ ผู้ดำเนินการอภิปรายชี้แจงเกี่ยวกับเอกสารประกอบการอภิปรายว่าประกอบไปด้วยรวมบทความ บทวิจารณ์ บทสัมภาษณ์ และในส่วนท้ายเป็นเอกสารที่นำมาจากบันทึกของคุณพิเชษฐที่ใช้สอนนักเรียนและเป็นข้อคิดส่วนตัว ซึ่งในส่วนสุดท้ายอาจจะเป็นส่วนที่อ่านแล้วไม่ค่อยเข้าใจนัก เพราะไม่มีการอธิบายประกอบ แต่อย่างไรก็ดีเอกสารทั้ง 13 ชิ้นนี้ได้คัดเลือกมาจากเอกสารจำนวนมาก โดยคัดเลือกบทความที่มีเนื้อหาเกี่ยวข้องกับการอภิปรายวันนี้ให้มากที่สุด โดยเน้นไปที่ผลงาน ชีวิตและการทำงานของคุณพิเชษฐเป็นหลัก

อาจารย์ปาริชาติกล่าวถึงประวัติโดยสังเขปของคุณพิเชษฐดังนี้ คุณพิเชษฐ กลั่นชื่น ณ วันนี้เป็นศิลปินเต็มตัวแล้วทั้งในประเทศและต่างประเทศ เป็นอาจารย์สอนทางด้านนาฏศิลป์ไทย โดยเฉพาะในด้านโขน และเป็นผู้ที่ได้ชื่อว่าสามารถออกไปฝ่าฝันกับเวทีของการเต้นนาฏศิลป์ ไม่ใช่การเต้นในระดับทั่วๆไป แต่เป็นการเต้นในระดับที่เป็นศิลปะชั้นสูง โดยเฉพาะเวทีร่วมสมัยในยุโรป อเมริกา และในประเทศไทย แม้ว่าคุณพิเชษฐจะได้รับการยอมรับสูงมากในต่างประเทศ แต่สำหรับในประเทศไทย ผลงานของคุณพิเชษฐยังเป็นคำถามที่ต้องการคำตอบจากคนบางกลุ่ม เพราะว่าผู้ชมหลายคนกล่าวว่าชมงานแล้วไม่ค่อยเข้าใจหรือเข้าใจค่อนข้างจะยาก เพราะฉะนั้นการอภิปรายในวันนี้จึงเริ่มด้วยการชม DVD ผลงานเรื่อง "I am a Demon" หรือ "ผมเป็นยักษ์" ซึ่งเป็นผลงานที่เกือบจะเป็นผลงานชิ้นล่าสุดที่คุณพิเชษฐได้ทำในประเทศไทยและนำไปแสดงในยุโรปด้วย นอกจากนี้ คุณพิเชษฐยังได้รับรางวัลศิลปาธร ประจำปี 2549 จากกระทรวงวัฒนธรรม และล่าสุดเมื่อเดือนกันยายนที่ผ่านมาก็ได้รับรางวัล "Best Performance" จากผลงาน "Myself and Jérôme" ซึ่งเป็นผลงานที่แสดงที่ Alliance FranÇaise เมื่อต้นปีนี้ ซึ่งนับว่าเป็นเกียรติที่สูงมากๆที่ศิลปินไทยได้รับ แต่เป็นที่น่าแปลกใจที่ไม่มีหนังสือพิมพ์ในเมืองไทยฉบับใดลงข่าวนี้เลย ทั้งๆที่เป็นรางวัลที่ทรงเกียรติมาก

ก่อนเริ่มชม DVD คุณพิเชษฐอธิบายว่าการแสดงที่จะฉายให้ชมต่อไปนั้นยังคงเป็นการแสดงชุด "I am a Demon" งานทุกชิ้นของเขาจะได้รับการพัฒนาตลอด คือเมื่อทำงานเสร็จ ก็จะนั่งดูว่างานชิ้นนั้นมีข้อดีหรือข้อเสียที่ใด และสิ่งที่เกิดขึ้นทุกครั้งก็คือจะคุณพิเชษฐจะตัดให้น้อยลงในส่วนของภาพ แต่จะมากขึ้นในเชิงของความหมาย นี่คือวิธีการหนึ่งที่เป็นความแตกต่างของงานเขากับงานโดยทั่วไป เนื่องจากคุณพิเชษฐเห็นว่างานโดยทั่วๆนั้นจะพยายามที่จะนำทุกๆอย่างใส่ในผลงาน แต่สำหรับคุณพิเชษฐจะตัดทุกอย่างให้น้อยลง และถ้าอะไรที่ไม่จำเป็นจะนำออก ซึ่งผลงานที่จะฉายให้ชมในวันนี้แสดงที่เบอร์ลิน (Berlin) เมื่อสามเดือนที่ผ่านมา (ชม DVD "I am a Demon")

3. การอภิปรายในหัวข้อ "พิเชษฐ กลั่นชื่น : ปณิธานและผลงาน" โดย พิเชษฐ กลั่นชื่น และดำเนินรายการโดย อาจารย์ปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์ และการอภิปรายโดยวิทยากร (รศ. อรชุมา ยุทธวงศ์ อาจารย์คำรณ คุณะดิลก อาจารย์บัญชา สุวรรณานนท์ และ อาจารย์ ดร. ดนีญา อุทัยสุข)

การอภิปรายในหัวข้อนี้ สามารถที่จะแบ่งการอภิปรายเป็นประเด็นต่างๆ ได้ ดังนี้

3.1 ภูมิหลังของคุณพิเชษฐ

3.1.1 การเรียนกับครู

คุณพิเชษฐเล่าว่าเติบโตมากับการเรียนนาฏศิลป์ แต่เป็นวิธีการที่ค่อนข้างแปลก เนื่องจากผู้เรียนนาฏศิลป์มักจะถูกสอนเพื่อให้จำอะไรบางอย่างที่ไม่รู้ว่าจะจำไปทำไม แต่เมื่อคุณพิเชษฐเติบโตมากับการเรียนสายวิทย์-คณิต เพราะฉะนั้นวิธีการของคุณพิเชษฐจึงฟัง ยอมรับ ปฏิบัติอย่างจริงจัง แต่ไม่เชื่อ โดยวันแรกที่พบกับครูนั้น คุณพิเชษฐถูกให้เต้นเสาตั้งแต่เก้าโมงเช้าถึงสามโมงเย็น หลังจากนั้นก็ทำตามที่ครูสอนตลอด แต่ทุกครั้งที่ครูให้ทำอะไร คุณพิเชษฐก็จะมีคำถามว่าทำไม แต่เขาไม่พูดว่าทำไมกับครู แต่เขาพูดกับตัวเองว่า "ทำไม" ตลอดเวลาที่เรียนกับครู (ซึ่งคุณพิเชษฐนับถือเป็นคุณพ่อ) และคุณพิเชษฐจะเรียนกับครูแบบตัวต่อตัว แม้ในขณะที่เรียนอยู่ที่จุฬาฯ วันเสาร์-อาทิตย์คุณพิเชษฐก็จะกลับไปเรียนกับครูตลอด อีกทั้ง คุณพิเชษฐยังเห็นว่าตนเองมีเส้นทางการเดินทางชีวิตที่ค่อนข้างซิกแซก จากเด็กที่เรียนสายวิทย์ และเข้าเรียนนาฏศิลป์ ที่คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย โดยไม่ผ่านการเรียนที่กรมศิลปากร

อาจารย์บัญชากล่าวว่าสำหรับประเทศไทย ไม่มีนาฏศิลปินผู้ใดที่จะแหวกแนวออกมาอย่างคุณพิเชษฐ ซึ่งอาจารย์บัญชาเห็นว่าที่เป็นเช่นนี้น่าจะมีเหตุสำคัญ 2 ประการ คือ คุณพิเชษฐเรียนมาจากสายวิทย์-คณิต จึงอาจทำให้มีวิธีคิดและมองสิ่งต่างๆในอีกแบบหนึ่ง และอีกประการคือคุณพิเชษฐมีความสามารถในการมองตัวเอง (self-reflection)

อาจารย์เจตนากล่าวว่ายังคงเคลือบแคลงในเรื่องการเรียนสายวิทย์และสายศิลป์ เนื่องจากสิ่งเหล่านี้เป็นการแยกหลักสูตรในสมัยมัธยมปลายเท่านั้น ซึ่งในสมัยของอาจารย์เจตนานั้นผู้ที่เรียนสายศิลป์เรียนต่างจากสายวิทย์แค่เพียงอย่างเดียวคือ ผู้ที่เรียนสายศิลป์ไม่ต้องเรียนตรีโกณมิติ ด้วยเหตุนี้อาจารย์เจตนาจึงเห็นว่าสายการเรียนไม่น่าจะเป็นปัจจัยสำคัญ แต่น่าจะเป็นเพราะผู้เรียนสายวิทย์ส่วนใหญ่เป็นผู้ที่มีผลการเรียนดีมากกว่า

3.1.2 การเรียนในระดับมหาวิทยาลัย

คุณพิเชษฐเล่าว่าขณะที่เรียนสาขานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยนั้น มีนิสิตในชั้นเรียนทั้งหมด 12 คนในชั้นเรียนเป็นผู้หญิง 10 คน และเมื่อเข้าเรียนที่นี่ คุณพิเชษฐก็

เริ่มรู้ว่าตัวเองเป็นคนรำไม่เก่ง ทุกครั้งที่สอบก็จะอยู่คนสุดท้าย หรือไม่ก็อยู่กลางห้องทุกครั้งไป เหตุที่อยู่กลางก็เพราะเวลาสอบเพื่อนผู้หญิงจะอยู่รอบๆ เพราะเพื่อนจะคอยช่วยบอกว่าหันทางนี้ ดูทางนั้น เนื่องจากคุณพิเชษฐเรียนตัวยักษ์มา แต่เมื่อเรียนที่จุฬาฯก็จะเรียนเป็นตัวพระกับนาง เพราะฉะนั้นทุกอย่างจึงถูกเปลี่ยนหมด แต่เมื่อจบการศึกษาแล้ว คุณพิเชษฐเห็นว่าตัวพระกับตัวนางส่งผลให้เขารู้จักตัวละครทั้งหมด ซึ่งน้อยคนที่จะรำตัวยักษ์ได้ เพราะคนรำตัวยักษ์กับลิงได้จะเป็นอัตราส่วนที่น้อย เนื่องจากมีวิธีการฝึกที่พิเศษมากกว่า แต่คนส่วนใหญ่จะรำตัวพระกับนางได้ ก็เลยส่งผลดีตามมา ดังนั้นขณะที่เรียนอยู่ประมาณปีสองปีสาม คุณพิเชษฐก็เริ่มเห็นว่าตัวเองจะไปไม่รอดกับการจะเป็นคนที่รำสวย ประกอบกับหน้าตาที่ไม่ดี คือตอนนั้นยอมรับว่าหน้าตัวเองไม่ใช่หน้าของคนที่จะเรียนนาฏศิลป์ โครงหน้าไม่ใช่ เพราะโครงหน้าเหมาะสำหรับการที่จะเอาอะไรมาปิด ในขณะที่เพื่อนๆทุกคนแต่งหน้าแล้วหน้าสวย หวาน ผู้ชายก็แต่งเป็นผู้หญิง ผู้หญิงก็ดูดี แต่ตัวเองไม่ใช่ แต่งแล้วดูประหลาดมาก จึงเริ่มจะมองแล้วว่าชีวิตจะไปทางไหนต่อก็ได้พบกับอาจารย์คณะอักษรศาสตร์ ตอนนั้นก็เริ่มไปเรียนที่ภาควิชาศิลปะการละคร ที่คณะอักษรศาสตร์ ขณะที่เรียนอยู่ชั้นปีสามก็ย้ายไปอยู่ที่ภาควิชาละคร ที่คณะอักษรศาสตร์ จนเพื่อนที่คณะศิลปกรรมถามว่า "อยากเป็นดาราหรือ" คำตอบของคุณพิเชษฐคือ "อยากเป็นผู้ใช้ดารา" ด้วยเหตุนี้ ในขณะที่เรียนอยู่ที่จุฬาฯ คุณพิเชษฐจึงคิดว่าสังคมในส่วนที่เป็นสังคมเดิมของนาฏศิลป์นั้น เขายังไม่ได้ผ่านเข้าไป และก็ไม่รู้จักกฎหรือกติกาอะไรของนาฏศิลป์มากนักจนกระทั่งเรียนจบ

อาจารย์บัญชากล่าวว่าจากที่คุณพิเชษฐเล่าถึงภูมิหลังทางการศึกษานั้น สิ่งที่นับเป็นจุดเปลี่ยนที่สำคัญครั้งหนึ่งในชีวิตของคุณพิเชษฐ คือการนำเสนอผลงานเพื่อสอบจบการศึกษา อาจารย์บัญชาเล่าถึงความรู้สึกในครั้งนั้นว่ารู้สึกตกใจในครั้งแรกที่เห็นงานของคุณพิเชษฐ เพราะความคาดหมายที่มีอยู่เดิมนั้นคาดว่าจะได้เห็นรำไทย หรือเป็นการแสดงที่น่าจะเกี่ยวกับการเรียน แต่ปรากฏว่าไม่ได้เป็นเช่นนั้นเลย งานที่นำเสนอเป็นงานสมัยใหม่และร่วมสมัยมาก ซึ่งงานร่วมสมัยของ dance นั้นจะต้องคาบเกี่ยวกับละครด้วย อาจารย์บัญชาเล่าว่าขณะนั้นเกิดความรู้สึก 2 อย่างคือ ตกใจระคนเป็นห่วง เพราะจากที่ได้สังเกตกรรมการคนอื่นแล้วมั่นใจว่าคุณพิเชษฐต้องได้คะแนนไม่ดีนัก และดีใจระคนเป็นห่วง เพราะเห็นว่ามีคนกล้าและมีความเป็นศิลปินทางการออกแบบท่าเต้น ในขณะเดียวกันก็เป็นห่วงว่าคุณพิเชษฐจะทำอย่างไรต่อไป อย่างไรก็ดี อาจารย์บัญชาก็ได้ไปแสดงความยินดีกับคุณพิเชษฐหลังเวที เพราะคิดว่าสิ่งนี้อาจจะเป็นความชื่นใจสุดท้ายก่อนที่จะได้รับทราบคะแนน จึงต้องรีบไปชูใจไว้ก่อน อาจารย์บัญชาคิดว่านี่คือว่าจุดที่จะเปลี่ยนของคุณพิเชษฐ และจุดพลังที่ทำให้ต่อสู้

3.1.3 การเรียน dance ที่นิวยอร์ก

คุณพิเชษฐเล่าว่า หลังจากที่ทำงานกับอาจารย์ชลประคัลภ์ไประยะหนึ่ง ก็มีโอกาสได้รับทุนเพื่อไปเรียนทางด้าน dance ต่อที่นิวยอร์ก โดยอาศัยความช่วยเหลือของอาจารย์พรรัตน์ ดำรุง ที่ให้ไปขอทุนจาก Asian Cultural Council พอไปนิวยอร์ก คุณพิเชษฐก็เริ่มเห็นความฝันมากขึ้น และเริ่มคิดว่าน่าจะมีทางของตัวเองที่จะทำอะไรได้บ้าง เพราะการเรียนจบมาในฐานะผู้เรียนนาฏศิลป์ไทย โดยเฉพาะโขนที่การแสดงครั้งหนึ่งต้องใช้คนมากกว่า 10 คน หรืออย่างน้อย 5 คน ประกอบกับคุณพิเชษฐมักจะถามตนเองก็คือ "จะยืนได้อย่างไรด้วยขาของตนเอง แล้วก็ perform ด้วยตนเองให้ได้" ซึ่งเมื่อเล่นโขนไม่ได้ เพราะโขนแสดงเดี่ยว (solo) ไม่ได้ ก็จำเป็นต้องหาหนทางใหม่ และต้องหาทางให้พบ เมื่อไปนิวยอร์ก คุณพิเชษฐก็ได้พบหนทาง โดยคุณพิเชษฐเริ่มต้นด้วยการเรียนเต้นแทบจะทุกประเภทที่สามารถเรียนได้ คือ เรียนฟลามิงโก, African Dance, Step Dance, contemporary Dance ไทชิ และ

โยคะ เหตุผลที่คุณพิเชษฐเรียนการเต้นทุกอย่างก็เพราะอยากรู้ว่า dance แต่ละประเภทคืออะไร และแตกต่างจากนาฏศิลป์ไทยอย่างไร

การไปเรียนที่นิวยอร์กยังทำให้คุณพิเชษฐได้พบบุคคลที่มีความสำคัญที่สร้างจุดเปลี่ยนในชีวิตของเขา 2 คน คนหนึ่งเป็นเหมือนหัวหน้าของ World Art and Culture คือ จูลี มิโล (Lulia Milow) โดยมิโลให้คุณพิเชษฐทำงานชิ้นหนึ่งและนำมาแสดง คุณพิเชษฐนำเสนอ "ฉุยฉายเบญกาย" เมื่อซ้อมเสร็จ มิโลเดินเข้ามาหาและบอกว่า "พิเชษฐมันสวยมาก ชอบมากที่คุณรำมันสวยมาก โดยเฉพาะที่คุณเล่นเป็นตัวผู้หญิง แต่คำถามของฉันก็คือ คุณเป็นใคร อันนี้ฉันรู้ว่ามาจากครู มาจากสิ่งที่คุณเรียนมาแล้วคุณละ วันนี้คุณเป็นใคร ฉันอยากรู้จัก" คุณพิเชษฐคิดว่าคำถามนี้เป็นคำถามที่กระทบใจอย่างมาก จึงกลายเป็นแรงผลักดันให้เขาทำการบ้านและพยายามค้นหาให้พบว่าเขาเป็นใคร และในช่วงเวลานั้น คุณพิเชษฐได้พบกับนักเต้นคนหนึ่งชื่อ วิลเลี่ยม ฟอร์ไซธ์ (William Forsythe) ซึ่งมีพื้นมาจากนักเต้นบัลเลต์ และได้ผันตัวเองจากนักเต้น classic มาเป็น contemporary dance และคุณพิเชษฐก็ได้มีโอกาสเข้าไปเรียนกับเขา ในวันนั้นฟอร์ไซธ์ได้เล่าถึงเหตุผลที่เขาเปลี่ยนตัวเองจาก classic สู่ contemporary ว่ามีวิถีทางอย่างไร ฟอร์ไซธ์เห็นว่าการเต้นแบบ classic ดีมากกับการฝึกฝน เพราะร่างกายจะถูกจัดมาอย่างสมบูรณ์แบบ แต่สิ่งที่เป็นข้อเสียก็คือ นักเต้นจะไม่มีกระบวนการทางด้านความคิดใดๆ เนื่องจากนักเต้นต้องเต้น Swan Lake หรือ Nutcracker และต้องฝึกฝนสิ่งเดิมอยู่อย่างนั้น สิ่งนั้นเองที่ทำให้ฟอร์ไซธ์เบื่อและอยากจะหนี เขาก็เลยพาตัวเองออกมาและสร้างงานของเขาเอง โดยการสร้างเทคนิคใหม่ให้กับตัวเอง ขณะเดียวกันก็ทำความเข้าใจกับโครงสร้างของการเคลื่อนไหว (movement) เดิมว่ามีอะไรบ้างที่เป็นนัยสำคัญ

3.1.4 การทำงาน

ในช่วงแรกของการทำงานหลังจากที่เพิ่งสำเร็จการศึกษาจากคณะศิลปกรรมศาสตร์ คุณพิเชษฐทำงานละครกับอาจารย์ชลประคัลภ์ จันทร์เรือง (ครูช่าง) อยู่ประมาณ 3-4 ปี โดยได้เข้าไปอยู่ในคณะละครของครู คุณพิเชษฐได้มีโอกาสทำทุกอย่าง จึงทำให้ต้องรู้ทุกเรื่อง เช่น ก่อนที่จะซ้อมละครในตอนเย็นต้องไปออกกองถ่าย ไปเป็นผู้กำกับกองถ่าย ตอนกลางคืนหลังจากซ้อมละครเสร็จต้องไปห้องวิดีโอเพื่อตัดต่อ เพราะฉะนั้นชีวิตในช่วงนั้นจึงทำอะไรที่เป็นสิ่งรอบข้างที่ไม่ใช่ศิลปะในเชิงละครมากนัก

คุณพิเชษฐเล่าว่าหลังจากที่ทำงานกับอาจารย์ชนประคัลภ์ ได้ประมาณ 4-5 ปี ก็ได้เป็นอาจารย์มหาวิทยาลัยอยู่ 5 ปี ซึ่งขณะที่คุณพิเชษฐเป็นอาจารย์นั้นพบว่า สิ่งที่อาจารย์สอนถูกต้อง แต่ในสาขาปฏิบัติยังมีอีกอย่างหนึ่งที่อาจารย์สอนไม่ได้ เนื่องจากอาจารย์ผู้สอนไม่ได้ปฏิบัติ คุณพิเชษฐเห็นว่าประเด็นนี้เป็นประเด็นสำคัญ เนื่องจากบางสิ่งที่สอนเป็นสิ่งที่ต้องปฏิบัติเท่านั้นถึงจะรู้ว่าคืออะไรและเป็นอย่างไร ด้วยเหตุนี้ คุณพิเชษฐจึงเริ่มพูดหรือเขียนบางอย่างที่พบในการปฏิบัติและนำไปสอนนักศึกษาในในชั้นเรียน แต่ในทางปฏิบัติของอาจารย์ใหม่ไม่สามารถที่จะเขียนอะไรเองได้โดยขาดข้อมูลสนับสนุนที่อ้างอิงมาจากผู้รู้ สิ่งเหล่านี้ทำให้คุณพิเชษฐเริ่มที่จะถามตัวเองว่า "ถ้าผู้รู้คนนั้นไม่รู้ล่ะ จะนำความรู้มาจากที่ใดและนำความรู้ใดมาอ้างอิง ถ้าในเมื่อสิ่งเหล่านั้นยังไม่ถูกเปิดเผยขึ้นมา หรือยังไม่ถูกสร้างขึ้นมา แล้วผู้ใดจะเป็นคนที่จะอ้างอิงได้" จึงทำให้เกิดการโต้เถียงกันมากในขณะที่คุณพิเชษฐเป็นอาจารย์อยู่เกี่ยวกับวิธีการสอน เนื่องจากคุณพิเชษฐเชื่อว่าผู้ที่เติบโตมากับสายปฏิบัติจะต้องปฏิบัติ ผู้ที่เติบโตมาในสายนี้ต้องมีวิธีแบบนี้ ต้องมีวิธีการปฏิบัติแบบนี้ ต้องทำงานหนักแบบนี้ แล้วต้องเรียนให้เข้มข้นกว่าเด็กปกติ เพราะนาฏศิลป์เป็นการสื่อสารกับอารมณ์ ความรู้สึก ร่างกาย ถ้าผู้เรียนไม่รู้

อารมณ์ ความรู้สึกของตัวเอง หรือถ้าไม่รู้ว่าร่างกายจะไปได้ขนาดไหน ก็เป็นไปไม่ได้ที่จะออกไปประกอบอาชีพในโลกภายนอก

เมื่อสอนมาได้ระยะหนึ่ง คุณพิเชษฐก็เริ่มรู้สึกว่าตัวเองมีความคิดไม่เหมือนผู้อื่น จึงเริ่มค้นหาสาเหตุที่คิดไม่เหมือนกัน จึงเห็นว่าที่เป็นเช่นนี้เพราะไม่มีอีกแบบหนึ่งให้เห็นว่ามีแบบนี้อยู่ เช่น ถ้าถามถึงเทนนิสประเทศไทยมีภราดร ศรีชาพันธุ์ ถ้าถามถึงนักสนุกเกอร์ประเทศไทยก็เคยมีต๋อง ศิษย์ฉ่อย แต่เมื่อถามว่าใครเป็นนักเต้นที่เป็นตุ๊กตาที่พออ้างถึงได้นั้น ประเทศไทยไม่มีตุ๊กตาตัวนี้ ตุ๊กตาตัวที่จะบอกว่าชีวิตที่เป็นแบบนี้อยู่ได้ ชีวิตที่เป็นแบบนี้มีเงินใช้ได้ ชีวิตที่เป็นแบบนี้สามารถที่จะประกอบอาชีพได้ แต่ในสาขานาฏศิลป์ไทยมีตุ๊กตาตัวเดียวคือตุ๊กตาที่เป็นข้าราชการที่ดูแลโดยรัฐ ซึ่งคุณพิเชษฐคิดว่าสิ่งนี้ไม่ใช่ นั่นไม่ใช่สิ่งที่เขาต้องการ คุณพิเชษฐคิดว่ามีตุ๊กตาอีกตัวหนึ่งที่ไม่ต้องได้รับการดูแลโดยรัฐก็สามารถสร้างชิ้นงานด้วยตัวเอง และสร้างงานในประเด็นของตัวเองได้

นอกจากนี้ คุณพิเชษฐเห็นว่าในประเทศไทยไม่มี company dance และสิ่งที่สำคัญที่เขาต้องการคือ ทำอย่างไรให้ประเทศไทยมี company dance ให้ได้ เนื่องจากคุณพิเชษฐคิดว่าผู้เรียนจากทุกสาขาวิชาจบมาแล้วมีที่ทำงาน แต่ผู้จบนาฏศิลป์ไทยจบแล้วไม่มีที่ทำงาน และจะทำได้อยู่อย่างเดียวคือการเป็นข้าราชการ ด้วยเหตุนี้ คุณพิเชษฐจึงเห็นว่ามีความจำเป็นที่จะต้องมี company เพราะ company สามารถรองรับสิ่งนี้ให้เกิดขึ้นได้ เพราะการมี company ที่หนึ่งเกิดขึ้นในสังคมไทย company จะออกทัวร์ และจะมี company ที่สองที่จะออกทัวร์ต่างประเทศ และออกไปทัวร์ เพราะฉะนั้นงานจะเกิดขึ้น สิ่งนี้คือตุ๊กตาตัวที่สำคัญมากที่จะทำให้นิสิตนักศึกษาที่จบมาแล้วมีงานทำในสาขาการเต้นได้ และสามารถที่จะยืนอยู่ด้วยขาของตัวเองได้ โดยไม่ต้องไปแอบแฝงอยู่ในสาขาอื่น เพราะฉะนั้นผู้เรียนจบทางนาฏศลป์จึงมีสิทธิ์ที่จะสร้างสรรค์งาน (create) ด้วยตนเอง แต่สิ่งหนึ่งที่ยังเป็นประเด็นสงสัยสำหรับคุณพิเชษฐอย่างมากคือ เพราะเหตุใดผู้ที่เรียนจบจากสาขาอื่นๆสามารถที่จะสร้างชิ้นงาน หรือสร้างสรรค์งานที่เป็นของตัวเองได้ แต่ผู้ที่จบนาฏศิลป์ไม่สามารถสร้างได้ เช่น ศิลปินที่เรียนจบศิลปะไทยสามารถวาดภาพอะไรก็ได้ ไม่มีผู้ใดว่า แต่เมื่อผู้เรียนนาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์งานใหม่ จึงมีผู้บอกว่า "ไม่ได้" คุณพิเชษฐจึงตั้งคำถามว่า "ทำไม" นาฏศิลป์ไทยมีส่วนใดที่พิเศษจนกลายเป็นศิลปะที่ต้องห้าม หากมีการห้ามก็จำเป็นต้องต้องอธิบายความพิเศษของนาฏศิลป์ไทยได้ด้วยปัจจัยที่กล่าวมาข้างต้น จึงส่งผลต่อการสร้างสรรค์งานที่เกี่ยวกับนาฏศิลป์ไทยของคุณพิเชษฐ แต่ถึงจะมีปัญหาอย่างไรคุณพิเชษฐก็ยังคงสร้างงานอยู่ เนื่องจากคุณพิเชษฐมีคำตอบในชิ้นงานของเขา มีคำตอบในสิ่งที่สร้างว่าเขาทำสิ่งนี้เพื่ออะไร และสิ่งนี้มาจากที่ใด โดยสามารถไล่ไปทีละลำดับขั้นตอนได้

เมื่อคุณพิเชษฐตัดสินใจลาออกจากการเป็นอาจารย์ เขากล่าวว่าเขารู้สึกดีใจกับการลาออก แต่อย่างไรก็ดี คุณพิเชษฐก็ยังรักการสอนมาก เนื่องจากเขาเติบโตมากับการสอนมานานถึง 16 ปี โดยที่ไม่ต้องเสียค่าเล่าเรียนเลย ด้วยเหตุนี้ คุณพิเชษฐจึงฝันที่จะนำสิ่งเขาได้รับนั้นกลับไปสอนใหม่ แต่เมื่อเขาตัดสินใจที่จะออกมาเพื่อแสวงหาวิถีทางที่จะสร้างงานของตน เขาจึงขอออกมาทำตรงนี้ก่อน ในขณะเดียวกันเขาก็ไม่ลดละที่จะบันทึกสิ่งที่รู้ทุกวันเพื่อเก็บเอาไว้ เพราะเขาเชื่อว่าวันหนึ่งสิ่งเหล่านี้จะกลายเป็นสิ่งที่จำเป็น และเป็นหลักฐานในขุดค้นเพื่อที่จะบอกว่าสิ่งนี้เป็นสิ่งที่ต่อยอดจากที่ใด หรือทำอะไรได้ต่อไป คุณพิเชษฐเล่าว่าในการทำงานครั้งหนึ่งๆ เขาจะมีสมุดเล่มใหญ่ๆ 1 เล่ม ไว้บันทึกตั้งแต่เริ่มความคิดที่หนึ่งเลยว่าเขาคิดอะไร จนถึงจบกระบวนการสุดท้ายว่าแตกต่างไปจากความคิดดั้งเดิมอย่างไร

3.2 ทัศนะต่อคุณพิเชษฐและผลงาน

อาจารย์อรชุมาเห็นว่าคุณพิเชษฐเป็นบุคลากรที่หายาก เป็นของแปลก แม้อาจจะเข้าใจยากสักเล็กน้อย แต่ด้วยเหตุที่ว่าประเทศไทยมีนักเต้นน้อย มีผู้ออกแบบท่าเต้นน้อย และมีผู้ที่เป็นทั้งนักเต้นและผู้ออกแบบท่าเต้นยิ่งมีน้อยมาก คุณพิเชษฐนับเป็นทั้งนักแสดงและนักคิดที่มีระบบ สามารถอธิบายได้เข้าใจชัดเจน ซึ่งถือเป็นลักษณะที่พิเศษมาก อีกทั้งยังเป็นศิลปินที่สามารถสอนหนังสือได้ด้วย และจากที่มีโอกาสรู้จักกับคุณพิเชษฐมานานและมีความประทับใจตั้งแต่คุณพิเชษฐเป็นนิสิตที่มีความสามารถในการอธิบายสิ่งที่คิดได้อย่างดีมาก ถือว่าคุณพิเชษฐไม่ได้ใช้เวลาบ่มเพาะความสามารถ แต่ความสามารถได้ฉายแววมานานแล้ว อีกทั้งได้เห็นพัฒนาการของคุณพิเชษฐมาตลอด ซึ่งอาจารย์อรชุมาเห็นว่าคุณพิเชษฐจะอยู่ได้ด้วยความจริงใจและความแสวงหา โดยจะสามารถก้าวไปได้ไม่จำกัดสถานที่ ไม่ว่าจะในประเทศหรือต่างประเทศ

อาจารย์คำรณกล่าวถึงผลสะเทือนจากงานของคุณพิเชษฐ และความคาดหวังที่จะมีขึ้นต่อไป ประการแรกเห็นว่างานของคุณพิเชษฐจะสร้างผลสะเทือนได้มากที่สุดคือในกลุ่มของการละคร เนื่องจากอาจารย์คำรณถือว่า ผลงานเรื่อง "I am a Demon" นั้นเป็นศิลปะการละคร และไม่ถือว่าผลงานเรื่องนี้เป็น dance แต่เพียงอย่างเดียว ทั้งนี้ อาจารย์คำรณเห็นว่าจุดอ่อนที่สุดของศิลปะการละครคือ อวัจนภาษา เพราะศิลปะการละครไม่มีคำศัพท์ (vocabulary) ใช้ และไม่มีกวีศาสตร์ (poetic) เป็นของตนเอง ด้วยเหตุนี้เวลาที่นักแสดงแสดงนั้นสิ่งที่ต้องการสื่อจึงไม่สามารถนำเสนอได้ เพราะร่างกายไม่ได้ถูกปรับให้ตอบสนองต่อสิ่งที่รู้สึกในจิตใจ อาจารย์คำรณจึงย้ำคุณพิเชษฐว่าอย่าทิ้งวงการละครพูด และคิดว่าคุณพิเชษฐสามารถทำ workshop ให้คนในวงการละครพูดได้ ประการที่สอง อาจารย์คำรณเห็นว่างานของคุณพิเชษฐเป็นการยืนยันลักษณะทางตะวันออก เป็นลักษณะของ guru training ดังเช่นที่ฝึกฝนกันในอินเดีย ไทย เขมร และมาเลเซีย ซึ่งแตกต่างจากระบบการเรียนที่รับจากตะวันตก และลักษณะแบบตะวันออกนี้เองที่สามารถเชื่อมต่อกับความเป็นจิตวิญญาณได้ดี อีกประการหนึ่งคือ งานของคุณพิเชษฐได้แสดงให้เห็นถึงคำว่า ritual activity โดยไม่ต้องทำให้ช้าลง แต่เป็นการทำทีละอย่าง เพราะขณะที่แสดงคุณพิเชษฐทุ่มเททุกอย่างทั้งกายและใจ จะเห็นได้ว่าการกระทำซ้ำจะยิ่งลงลึกและมีมิติมากขึ้น ซึ่งต่างกับในโลกปัจจุบันที่อาจารย์คำรณเห็นว่าทุกคนกำลังป่วยไข้ และทำทุกอย่างอย่างรวดเร็ว ทำทุกอย่างพร้อมกัน ทำแบบไม่สนใจ ไม่รับรู้ว่ามีอะไรเกิดขึ้น เพราะทราบว่าคนส่วนหนึ่งรู้สึกว่าเมื่อทำเช่นนี้ก็ทำให้รู้จักกับโลกรอบตัวหมดแล้ว

3.3 ทัศนะต่อการแสดง "I am a Demon"

คุณพิเชษฐเล่าว่าเสียงและภาพในวิเดโอทั้งหมดนี้เกิดขึ้นประมาณ 8 ปีที่แล้ว คือมี director ชาวสิงคโปร์คนหนึ่งอยากเก็บรวบรวมประวัติงานของศิลปินแต่ละคนในเอเชียไปไว้ในห้องสมุดฟิล์มที่สิงคโปร์ และเมื่อประมาณ 7 ปีที่แล้วคุณครูยังไม่เสียชีวิต เขาก็ไปถ่ายวิเดโอที่บ้าน โดยคุณครูก็สอนทำนั่น ทำนี่ วันหนึ่ง 3 - 4 ปีที่แล้วที่คุณครูเสียชีวิต พอคุณครูเสียชีวิต คุณพิเชษฐก็รู้สึกว่าอยากทำอะไรบางอย่างก็ไปตามวิเดโอนี้กลับมา และเมื่อได้ฟังอีกครั้งหนึ่ง ความรู้สึกที่คุณพิเชษฐได้รับแตกต่างจากวันที่ฟังครูบอกมาก เหมือนกับว่าอยู่ใกล้ครูมากเกินไปจึงไม่ค่อยสนใจ แต่จริงๆแล้วสิ่งที่คุณครูพูดนั้นสำคัญมากในแต่ละประเด็น เช่น "ไปทางนี้สิ" "ขยับมาทางนี้" "เปิดอันนี้ขึ้นอีกหน่อย" "ทำไมไม่ทำตรงนั้นละ" เพราะสิ่งต่างๆเหล่านั้น คุณพิเชษฐรู้สึกว่านี่คือเทคนิคทั้งหมดของ dance

อาจารย์ปาริชาติกล่าวถึง DVD การแสดงว่าเป็นการแสดงที่จัดแสดงที่เบอร์ลิน ซึ่งต่างจากที่คุณพิเชษฐแสดงที่โรงละครช้าง เพราะสิ่งที่วิเดโอให้ไม่ได้คือความขลังและบรรยากาศ ซึ่งสิ่งนี้นับเป็น

แก่นที่สำคัญมากในผลงานของคุณพิเชษฐ แต่อย่างไรก็ดี การแสดงครั้งนี้ช่วยให้ได้เห็นมิติบางมิติที่ไม่เคยได้เห็นในนาฏศิลป์ไทยภาคปกติ

อาจารย์รื่นฤทัยมีข้อสงสัยว่า จากการที่คุณพิเชษฐมีประสบการณ์ในการฝึกมาทางโขน จึงมองเห็นประเด็นในเรื่องของการใช้กล้ามเนื้อหรือการเคลื่อนไหว (movement) ต่างๆ ซึ่งหากเป็นละครธรรมดาอาจจะไม่นึกถึงประเด็นนี้ว่าเป็นสาระสำคัญในการเต้น (dance) หรือไม่ คุณพิเชษฐชี้แจงว่า dance ทุกประเภทใช้กล้ามเนื้อ และนาฏศิลป์ไทยต้องใช้ร่างกายเหมือนกันหมดทั้งพระและนาง คุณพิเชษฐเห็นว่าศิลปะมีการพัฒนาไปสูงมาก จนนำทุกอย่างมาไว้ด้วยกัน โดยมีผู้พยายามบอกว่าโขนเป็นศิลปะชั้นสูง เพราะโขนรวมศาสตร์ทุกแขนงเอาไว้ด้วยกัน แต่โดยส่วนตัวแล้วคุณพิเชษฐกลับเห็นว่าเมื่อมองย้อนกลับไปแล้วพบว่า สังคมขาดช่วงต่อระหว่างศิลปะในภาษากับกระบวนการทั้งหมดของ dance ไป และเมื่อคุณพิเชษฐพูดถึงการเต้น (dance) ก็จะไม่พูดถึงดนตรี เสื้อผ้า หรือเรื่องอื่นใด แต่จะพูดแค่ร่างกายของคนๆหนึ่งเท่านั้น คุณพิเชษฐเล่าว่าความคิดเริ่มแรกของการแสดงชุด "I am a Demon" คือแก้ผ้าเต้น แต่เมื่อทำไม่ได้ที่นี่จึงเหลือน้อยชิ้นที่สุดเท่าที่จะเป็นไปได้ คือเป็นกางเกงตัวเล็กตัวหนึ่ง เนื่องจากคุณพิเชษฐต้องการที่จะให้ผู้ชมเห็นว่าโครงสร้างของร่างกายที่เป็นโขน เป็นรำไทยมีวิธีการแบบนี้และสวยงาม

คุณพิเชษฐเล่าว่ามีผู้ชม "I am a Demon" หลายคนถามว่าคุณพิเชษฐทำอะไรกับการเคลื่อนไหว (movement) บ้างหรือไม่ เนื่องจากจังหวะการเคลื่อนไหว (movement) ไม่คุ้นตา คุณพิเชษฐชี้แจงว่าไม่ได้เปลี่ยนจังหวะการเคลื่อนไหว แต่อยู่กับการเต้นมากกว่าปกติจึงทำให้การเต้นมีคุณภาพสูงขึ้น ประกอบกับคุณพิเชษฐพยายามจะเบรกจังหวะบางจังหวะ เนื่องจากคุณพิเชษฐเห็นว่าเมื่อเรียนรำเป็นเวลานานก็จะมีสูตรเกิดขึ้น คือ 1-2-3-4 ซึ่งบางครั้งคุณพิเชษฐก็จะเปลี่ยนจังหวะเป็น 1-2-3- -4 หรือ 1- -23- - -4 เพื่อหาภาษาใหม่ให้กับการรำ ด้วยเหตุนี้ การรำจะมีภาษาใหม่เกิดขึ้นทันทีเมื่อจังหวะถูกเปลี่ยน สิ่งนี้เป็นเพียงแค่กระบวนการของท่าเพียงท่าเดียว

อาจารย์ธีระกล่าวว่าจากที่คุณพิเชษฐอภิปรายมานั้นทำให้นึกถึงประเด็น deep structure กับ surface movement ของภาษา ด้านหนึ่งก็คือภาพช้า (slow motion) ที่จะช่วยสะท้อนให้เห็นภาพในส่วนลึกว่าโขนไม่ได้มีแค่สวยๆงามๆ ทรงเครื่องเต็มตัวเท่านั้น ในขณะเดียวกันสิ่งที่บ่งบอกอีกอย่างหนึ่งคือกล้ามเนื้อหรือการกระทืบเท้าที่แสดงให้เห็นว่าความอ่อนช้อยเหล่านี้จริงๆแล้วมีพลัง พลังมีอยู่จากการเต้นที่อ่อนช้อย และเมื่อคุณพิเชษฐกล่าวถึงการสร้างสิ่งใหม่นั้น เหมือนกับที่ได้ดูชม "I am a Demon" จากวิเดโอนั้นก็ให้ความรู้สึกเหมือนได้ดูโขนครบถ้วนกระบวนความ โดยเริ่มต้นเป็นการสาธิตท่า แต่ถึงตอนที่บอกว่า "ทศกัณฐ์ตกตะลึง..." นั้น โดยส่วนตัวแล้วพบว่านี่คือโขนที่สวยงามที่สุด อาจารย์คำรณกล่าวเสริมประเด็นของอาจารย์ธีระว่า การแสดงอะไรก็ตามพอเมื่อย่อให้สั้นหรือกระชับขึ้น ผู้แสดงหรือผู้ชมก็จะจับสาระสำคัญ (essential) ได้ ซึ่งถือเป็นการจัดแก่นสำคัญที่ตัดองค์ประกอบต่างๆออกไป การแสดงชิ้นนั้นก็จะเปล่งประกายที่แท้จริงออกมา

คุณพิเชษฐแสดงความเห็นเพิ่มเติมว่า สาเหตุที่อาจารย์ธีระรู้สึกประทับใจในช่วงบทร้องที่ว่า "ทัศกัณฐ์ตกตะลึง..." นั้น เนื่องจากคุณพิเชษฐพยายามที่จะให้เวลากับการไม่บอกอะไร ไม่บอกอะไร ไม่บอกอะไร แต่จะค่อยๆขยับไปเรื่อยๆ จากเสียง จังหวะเท้า จะเข้าไปที่ดนตรีโดยที่ไม่มีเนื้อร้อง ซึ่งการแสดงเช่นนี้เหมือนเป็นการพาผู้ชมเข้าสู่ความคุ้นเคยในความรู้สึกเพิ่มขึ้นไปเรื่อยๆ แม้ว่าในช่วงแรกของการแสดง ผู้ชมจะรู้สึกอึดอัดมากกับการแสดงที่คุณพิเชษฐพยายามจะสื่ออะไรบางอย่างอยู่ และสิ่งที่คุณพิเชษฐพยายามสื่อนั้นนับเป็นประเด็นสำคัญในการแสดง เช่น การจับกระดูกเชิงกราน เนื่องจากทุกครั้งที่คุณพิเชษฐย่อเหลี่ยมแล้ว คุณพิเชษฐเล่าว่าพ่อจะจับและบิดกระดูกเชิงกรานลง เหมือนกับเป็นน็อตตัว

หนึ่งที่ถูกไขอยู่ตลอดเวลา ด้วยเหตุนี้ เมื่อคุณพิเชษฐจับกระดูกเชิงกรานก็เพื่อบอกว่านี่เป็นจุดสำคัญ ซึ่งเมื่อบิดกระดูกเชิงกรานลงไป หรือย่อหัวเข่าลงไป สิ่งเหล่านี้คือรหัส (code) ซึ่งเป็นรหัสเฉพาะมากของนักเต้นที่ผู้ชมจะไม่รู้ว่าสิ่งเหลานี้คืออะไร แต่จะเห็นว่าการแสดงของคุณพิเชษฐจะมีลำดับไปเรื่อยๆ พอกลับมาที่หัวโขน ซึ่งนับว่าสำคัญมาก เพราะสิ่งนี้คือ ประเด็นสำคัญในการแสดงโขนที่เน้นการสวมหัวโขน แต่เมื่อหัวโขนหายไปจากการแสดงของคุณพิเชษฐแล้ว หัวโขนจะอยู่ที่ใด คุณพิเชษฐกล่าวว่าหัวโขนจะอยู่ในสิ่งที่เขาสร้างขึ้นมาใหม่ โดยที่เขาจับหัวโขนใส่เข้าไปอยู่ข้างในตัวตนของเขานั่นเอง

อาจารย์จักรพันธ์กล่าวว่าการแสดงชุด "I am a Demon" มีการเปลี่ยน character ของตัวละครและมีวิธีการเปลี่ยน character ของตัวละครหลายวิธี เช่น การปิดไฟ การใช้เงา อาจารย์จักรพันธ์จึงอยากทราบว่า เมื่อมีการคิดโขนขึ้น ครูไทยคิดถึงการใช้ไฟบนเวทีมากน้อยเพียงใด หรืออาจไม่คำนึงถึงในเรื่องนี้ก็เป็นได้ เนื่องจากอาจารย์จักรพันธ์เห็นว่าสิ่งที่เป็นจุดเน้นจริงๆ คือ ท่า เพลง แล้วก็การเดินเข้าฉาก ซึ่งต่างจากคุณพิเชษฐที่มีหลายวิธี เช่น การใช้เงา หรือแสง ในเรื่องการใช้แสง โดยเฉพาะอย่างยิ่งเมื่อเปิดไฟสปอตไลท์ 2 ดวงที่อยู่ทางด้านข้างแล้วปิดไฟดวงอื่น จะทำให้มองไม่เห็นผู้แสดงทั้งตัว แต่จะเห็นเฉพาะส่วนที่เป็นแสง ซึ่งเมื่อเทียบกับแนวคิดเรื่องรูปร่าง (form) ก็จะไม่เห็นรูปร่างทั้งหมด แต่จะเห็นเพียงบางเสี้ยวส่วนของรูปร่างเท่านั้น ในแง่นี้ก็คือคุณพิเชษฐเล่นกับการเคลื่อนไหว (movement) เฉพาะบางส่วน แต่ไม่ใช่ทั้งตัว ซึ่งอาจารย์จักรพันธ์อยากทราบว่าคุณพิเชษฐได้ความคิดเกี่ยวกับสิ่งนี้และวิธีการเหล่านี้มาจากที่ใด ส่วนประเด็นที่สองก็คือท่าทาง เนื่องจากในขณะที่แสดงมีอยู่ช่วงหนึ่งที่ราวกับคุณพิเชษฐกำลังใช้ภาษาทางกายแนะนำว่านี่คือครูฉัน ในการแสดงที่คุณพิเชษฐเปลี่ยนจีบเป็นมือตั้งตรง แล้วก็ค่อยๆ เปลี่ยนลดมือลงจนกระทั่งตรง แล้วก็เดินเป็น spiral ในขณะที่ฉากก็ปรากฏภาพครูขึ้นมา ซึ่งดูเหมือนว่ากำลังจะพาครูไป จากที่กล่าวมาข้างต้นอาจารย์จักรพันธ์จึงอยากทราบว่าขนบของโขนโบราณนั้น เมื่อผู้รับบทเป็นทศกัณฐ์ก็เป็นทศกัณฐ์ไปตลอดเรื่อง ไม่ใช่จะเปลี่ยนจากทศกัณฐ์ เป็นหนุมาน ด้วยเหตุนี้ วิธีคิดเรื่องการเปลี่ยน character ของตัวละคร ในการเปลี่ยนภายในตัวตนของตัวเองไปเป็นตัวอื่น ครูโบราณสอนอย่างไร และสามารถนำมาปรับใช้เพื่อให้มีความเป็นร่วมสมัย (contemporary) ได้อย่างไร

คุณพิเชษฐอธิบายว่าความคิดเรื่องแสงและเงาก่อนว่าได้รับความคิดเริ่มต้นมาจากหนังใหญ่ ต่อมาเมื่อมีการเต้นหน้าจอก็กลายเป็นหนังใหญ่หน้าจอ ซึ่งไม่ต่างจากในช่วงแรกของการแสดงที่คุณพิเชษฐเป็นเงา แล้วจึงออกมาเต้นหน้าจอ ส่วนในเรื่องแสงที่เป็นส่วนๆนั้น ในประเด็นนี้อาจารย์คำรณก็ให้ความเห็นว่าสิ่งนี้แตกต่างจาก mime (pantomime) มาก เนื่องจากสิ่งที่คุณพิเชษฐเสนอนั้นมีลักษณะเป็น 2 มิติ ซึ่งทำให้ตัวแสดงมีลักษณะแบน (flat) มาก ในประเด็นนี้คุณพิเชษฐอธิบายว่า เนื่องจากโขนลอกเลียนวิธีการมาจากหนังใหญ่ จึงทำให้มีนักแสดงมีลักษณะ 2 มิติ และมีลักษณะแบนอยู่แบบนี้ตลอดเวลา ส่วนอีกเหตุผลหนึ่งก็คือโขนจัดแสดงเพื่อถวายแด่พระมหากษัตริย์ เพราะฉะนั้นการหันหลังให้กษัตริย์เป็นข้อห้าม จึงทำให้ตัวละครของโขนมีลักษณะเช่นนี้ ด้วยข้อจำกัดที่กล่าวมาข้างต้นนั้น ทำให้คุณพิเชษฐคิดหาวิธีที่จะให้โครงสร้างเดิมของโขนที่คนส่วนใหญ่บอกว่าเป็นจุดบอดนั้นกลายเป็นจุดเด่นให้ได้ ด้วยเหตุนี้ คุณพิเชษฐจึงยังทำให้ตัวละครมีลักษณะแบนเป็น 2 มิติอยู่ แต่นำแสงเข้ามาใช้เพื่อให้เห็นมิติเพิ่มเป็นสามมิติ สิ่งนี้คือกระบวนการที่จะปรับโดยให้โขนยังอยู่โดยวิธีการเดิมให้ได้

นอกจากนี้ คุณพิเชษฐอธิบายถึงวิธีการเปลี่ยนตัวละครจากตัวละครตัวหนึ่งไปสู่ตัวละครอีกตัวหนึ่งนั้น คุณพิเชษฐยกตัวอย่างว่าหากได้ชมการแสดง "ฉุยฉาย" ก็จะเห็นการเปลี่ยนของตัวละครเช่นนี้อยู่ตลอด จากทศกัณฐ์เป็นหนุมาน จากยักษ์เป็นผู้หญิง นั่นก็คือตัวละครจะมีการเปลี่ยนตัวเองข้ามมิติต่างๆอยู่ตลอดเวลา และในขณะที่ตัวละครกำลังเปลี่ยนข้ามมิติ คุณพิเชษฐก็จะดึงจังหวะหนึ่งที่เป็น

จังหวะที่ผู้ชมไม่ค่อยสังเกตเห็น คือ ช่วงระหว่าง การเปลี่ยน เช่น เปลี่ยนจากทศกัณฐ์เป็นหนุมาน และในขณะที่ว่างอยู่ตรงนั้นเองจะมีช่องว่างเล็กๆเกิดขึ้น แสดงว่าช่วงระหว่างนั้นต้องเป็นผู้แสดงคนนั้นที่จะทำอะไรบางอย่างหรือออกแบบ (design) อะไรบางอย่างในกระบวนการทางด้านความคิดว่า จากการเคลื่อนไหวที่เป็นลิงแบบนี้จะต้องถูกเปิดออกไปเป็นแบบนี้ (คุณพิเชษฐแสดงสาธิต) เมื่อถูกเปิดออกไปแบบนี้ก็จะต้องถูกกระบวนการทางความคิดของผู้แสดงคนนั้นเป็นผู้ออกแบบออกไป ดังนั้น คุณพิเชษฐจึงนำช่องว่างนี้มาถ่างให้มันกว้างขึ้นและนำตัวตนของคุณพิเชษฐเข้าไปแทน เพื่อแสดงให้เห็นว่าเขาเข้ามาแล้วและก็ถอยออกไปแล้ว

คุณพิเชษฐกล่าวว่าเพื่อให้เข้าใจความคิดในเรื่องนี้ จำเป็นต้องเล่าถึงฉากลงเกี้ยวตอนนางลอยทั้งฉาก ซึ่งคุณพิเชษฐมักจะถูกพ่อ(ครู)ตีเป็นประจำ และประโยคที่พ่อบอกอยู่ตลอดก็คือ "ไม่ใช่" "ไม่ใช่" "ไม่ใช่" "ไม่ใช่" "ไม่ใช่" "ไม่ใช่" ซึ่งตลอดเวลาที่คุณพิเชษฐรำนี้ พ่อจะอยู่รอบๆตัวเขาเสมอ และคอยเอามือจิ้มตรงนู้น จับตรงนี้ และสั่งดูตรงนั้น ดังนั้น เมื่อรำมาถึงฉากนี้ คุณพิเชษฐจะรู้สึกว่าพ่ออยู่รอบๆ ตัวอยู่ตลอด และเมื่อรำต่อไปเรื่อยๆจนเป็นวงกลมก็เป็นช่วงที่คุณพิเชษฐพยายามพาตัวเองเข้าไปใกล้พ่อมากที่สุด นั่นก็คือช่วงที่กลับไปสู่ความเป็นตัวของตัวเองที่สุด คือเป็นช่วงที่มีเฉพาะพ่อกับตัวเขา โดยไม่อิงอยู่ในลักษณะของทศกัณฐ์ คุณพิเชษฐเล่าว่าในขณะที่รำในช่วงแรกที่มีเนื้อร้องว่า "เข้าชิดพิศดู..." คุณพิเชษฐยังมีความรู้สึกว่าตัวเองมีความเป็นตัวละครอยู่มาก และรู้สึกว่ามีตัวผู้หญิงอยู่ข้างหน้าไปเรื่อยๆ แต่เมื่อเรื่องเริ่มดำเนินไปเรื่อยๆ คุณพิเชษฐก็เริ่มถอดเอาตัวทศกัณฐ์ออกไป แล้วนำตัวตนของตัวเองมาแทน จนท้ายที่สุดที่มีภาพผู้ชายคนหนึ่งนั่งอยู่แล้วก็ยิ้มปรากฏขึ้นบนจอภาพ สิ่งนี้คือสิ่งที่คุณพิเชษฐพยายามสร้างให้เป็นกติกาขึ้น คือการกลับไปอยู่ใกล้กันมากที่สุดระหว่างเขากับพ่อในวงกลม (circle) นี้ และหากถามว่าวงกลมนี้เกิดจากอะไร คุณพิเชษฐอธิบายว่าในละครไทย ถ้าเมื่อใดที่ตัวละครหมุนเป็นวงกลม หรือเป็นเลข 8 จะหมายถึงการเดินทาง และคุณพิเชษฐก็ได้นำความคิดเรื่องนี้มาใช้เพื่อที่แสดงการเดินทางไปหาอะไรบางสิ่งหรือการพบอะไรบางอย่าง และในช่วงสุดท้ายแสงก็เปลี่ยนไป พอแสงเปลี่ยนก็เป็นการกลับไปสู่สภาวะของความเป็นจริงหรือเรื่องเดิม คุณพิเชษฐเล่าว่าถ้าชมการแสดงนี้ในโรงละครจะเห็นแสงที่บางมากและเสียงดนตรีก็เบามากด้วย เหมือนกับว่าทุกอย่างเกิดขึ้นในหัวของคุณพิเชษฐทั้งหมด ซึ่งเป็นสิ่งที่คุณพิเชษฐสร้างอยู่ในหัวตัวเองอยู่ตลอดเวลา

อาจารย์คำรณกล่าวเสริมว่า หากจะถามว่านำความคิดเรื่องการใช้ไฟมาจากที่ใด ก็คงต้องบอกว่านำมาจากสำนักศิลปะ คือถ้าไฟที่ส่องมากจากด้านข้างจะถือว่าเป็นแบบ expressionism เพื่อให้เห็นเฉพาะโครง โดยไม่ต้องการให้เหมือนจริง แต่คำถามที่น่าสนใจคือ dance ก็เหมือนกับละคร หมายความว่าเมื่อคุณพิเชษฐไม่ได้แต่งองค์ทรงเครื่องครบคุณพิเชษฐสามารถที่จะเดินเข้าออกจากตัวละครหนึ่งสู่อีกตัวละครหนึ่งได้ตลอดเวลา เพราะฉะนั้นจึงมีฉากการเปลี่ยนระหว่างตัวละครบ่อยครั้ง ลักษณะเช่นนี้คล้ายกับละครพูดที่มีผู้บรรยายออกมาบรรยายว่าตัวละครจะเดินทางไปที่ใด แต่คุณพิเชษฐใช้การบรรยายโดยผ่านอวัจนภาษาแทน เพราะผู้ชมจะเห็นว่าคุณพิเชษฐจะแสดงเป็นตัวละครตัวนั้นตัวนี้ มีการเปลี่ยนตัวละคร และบางครั้งเขาก็ออกมาเป็นผู้บรรยายตัวละครด้วย โดยเล่าถึงเรื่องความสัมพันธ์กับครู ซึ่งการแสดงในลักษณะนี้เมื่อคุณพิเชษฐปลดเครื่องแต่งกายออกไป และนำเสนอด้วยการแสดงเดี่ยว (solo) ก็จะช่วยให้ผู้ชมบังเกิด dramatical aspect อันจะช่วยก่อให้เกิด tension จากการที่ตัวละครเปลี่ยนให้เห็นต่อหน้าต่อตาทันทีทันใด สิ่งนี้นับเป็น theatrical aspect ที่งดงาม

3.4 ความสามารถในการวิจารณ์ตัวเอง

อาจารย์บัญชาตั้งข้อสังเกตว่าสิ่งหนึ่งที่คุณพิเชษฐมีก็คือ intellectual approach ซึ่งนาฏศิลปินส่วนหนึ่งมักจะกังวลกับการใช้ร่างกาย จนบางครั้งก็ไม่มีการมองตัวเอง (self-affection) ซึ่งการไม่ได้มองตัวเองก็จะไม่วิจารณ์ตัวเองและจะส่งผลให้พัฒนาลำบาก สิ่งนี้เองที่อาจารย์บัญชาเห็นว่าตนเองมีส่วนคล้ายคุณพิเชษฐ ในกรณีที่เรียนนาฏศิลป์ตอนอายุมากแล้วจึงต้องการเหตุผลมากกว่าเด็กๆ และต้องใช้ intellectual approach เพื่อที่จะเข้าถึงงานศิลปะมากกว่าจะเข้าถึงด้วยการทำตามแต่เพียงอย่างเดียว

3.5 นาฏศิลป์

3.5.1 *นาฏศิลป์ไทย*

3.3.1.1 วัฒนธรรมการเรียนรู้

คุณพิเชษฐเห็นว่าตนเองเรียนนาฏศิลป์แบบโบราณ คือไม่ได้เรียนแบบหน่วยกิจ แต่เป็นกระบวนการเรียนแบบที่ครูพึงพอใจเมื่อใดก็จะให้ในขั้นต่อไป แต่ถ้าไม่พอใจก็ทำแบบนั้นต่อไปเรื่อยๆ นี่คืออันดับที่หนึ่ง อันดับที่สอง คุณพิเชษฐกล่าวว่าตัวเองผ่านกระบวนการอย่างชัดเจน ตั้งแต่ขั้นตอนที่หนึ่งที่ถูกทดสอบอยู่เป็นระยะเวลา 6 เดือน โดยที่ไม่รับเป็นลูกศิษย์ ไม่บอกว่าเป็นลูกศิษย์ ไม่บอกว่าเป็นอะไรทั้งสิ้น จนเขาหนีไปและกลับมา ครูจึงยอมที่จะพาเขาไปฝากตัวกับครูอีกท่านหนึ่งที่เป็นครูผู้ใหญ่กว่า โดยครูบอกให้สวมเสื้อผ้าสีขาวและนำเอาดอกไม้ธูปเทียนใส่พานมา แล้วก็พาไปหาครูเจริญ เวชเกษม หลังจากนั้นเมื่อผ่านไปหนึ่งสัปดาห์จึงเริ่มเรียนแม่ท่า ท่าที่หนึ่ง แล้วก็ไล่เป็นลำดับขั้นตอนไปเรื่อยๆ โดยที่ไม่รู้ว่าจะจบการศึกษาจากครูเมื่อใด แต่การเรียนนาฏศิลป์ในปัจจุบัน ผู้เรียนจะทราบว่าในสามเดือนนี้จะต้องเรียนได้เพลงที่ 1 2 3 4 5 6 7 8 ซึ่งต่างจากขณะที่คุณพิเชษฐเรียนกับกับครู เนื่องจากคุณพิเชษฐจะไม่ทราบเลยว่าจะเกิดอะไรขึ้น และในขณะที่เรียนนั้นครูจะบอกกระบวนการในการเรียนอย่างละเอียดมากว่าสิ่งนี้ห้าม สิ่งนี้ห้าม และสิ่งนี้ห้าม ซึ่งคุณพิเชษฐจะไม่ทำในสิ่งที่ครูห้ามเลยและให้ความสำคัญกับเรื่องนี้สูงมาก เช่น ห้ามข้ามของทุกชิ้นที่เป็นเครื่องแต่งตัว สิ่งนี้ต้องทำแบบนี้เพราะสิ่งนี้เป็นแบบนี้ เล่นเสร็จแล้วต้องไปวัดเพื่อทำบุญ คุณพิเชษฐย้ำว่าเขาทราบทุกเรื่อง แต่เรื่องเหล่านี้เขาไม่ทราบว่าจะบอกผู้ใดได้

อาจารย์จักรพันธ์เห็นว่าความขลังของนาฏศิลป์ปัจจุบันคือสิ่งที่คนส่วนใหญ่รับไม่ได้ใช่หรือไม่ เนื่องจากคนส่วนใหญ่ไม่เข้าใจนาฏศิลป์จนต้องมีการอธิบาย จนทำให้นาฏศิลป์ขาดความขลังไปด้วยเหตุนี้จึงจำเป็นต้องเปลี่ยนโลกของความเข้าใจงานนาฏศิลป์เสียใหม่

คุณพิเชษฐอธิบายว่าความขลังที่เกิดขึ้นในงานนาฏศิลป์ไทยนั้น อาจหมายถึงความเป็นไทยหรือจิตวิญญาณ ซึ่งความเป็นไทยหรือจิตวิญญาณต่างๆเหล่านี้ครั้งหนึ่งเคยเป็นสิ่งที่สามารถกล่าวถึงได้เมื่อนานมาแล้ว แต่ขณะนี้มีสิ่งต่างๆเกิดขึ้นจำนวนมาก จนไม่ทราบว่าจิตวิญญาณดำรงอยู่ส่วนใดในสังคม นาฏศิลป์เองก็ถูกเปลี่ยนเช่นกัน ปัจจุบันสามารถพบเห็นผู้รำแต่งชุดรำนั่งรถจักรยานยนต์ไปรำตามที่ต่างๆได้ เพราะฉะนั้นความเชื่อเดิมที่เห็นว่านาฏศิลป์ไทยอยู่ในพื้นที่ที่เฉพาะเจาะจงจริงๆ แต่ในปัจจุบันนาฏศิลป์ไทยสามารถพบเห็นได้ทั่วไป จึงทำให้ความขลังทางจิตวิญญาณสูญหายไป ส่งผลให้นาฏศิลป์ไทยขาดความน่าสนใจและขาดความน่าเชื่อถือ และเมื่อย้อนกลับมาพิจารณาหาเหตุผลของความเป็นปัจจุบัน คุณพิเชษฐเห็นว่าความขลังไม่ใช่ประเด็นสำคัญ แต่ความเท่าเทียมกันในองค์ความรู้ต่างหากที่เป็นประเด็นสำคัญสำหรับนาฏศิลป์ไทยในปัจจุบัน เนื่องจากคุณ

พิเชษฐเห็นว่าเมื่อเข้าใจว่านาฏศิลป์ไทยมีคุณค่าอย่างไร และเมื่อคุณค่าเหล่านั้นส่องประกายก็จะสะท้อนให้เห็นความขลังของตัวงานเอง

อาจารย์รังสิพันธุ์กล่าวว่าเมื่อได้พิจารณางานของคุณพิเชษฐเทียบกับงานดนตรีที่อิงอยู่กับบริบทของไทย สิ่งหนึ่งที่น่าสนใจคือศิลปะไทยเหล่านี้อยู่ในกรอบของวัฒนธรรมบางอย่าง ซึ่งอาจารย์รังสิพันธุ์ตั้งข้อสังเกตว่ากรอบของวัฒธรรมการเรียนรู้แบบไทยมีอยู่ 4 ขั้น ดังนี้ 1. การรับความรู้แบบเลียนแบบโดยตรงจากครู ขั้นนี้ผู้เรียนทุกคนผ่าน 2. ครูเริ่มให้ความเข้าใจจากสิ่งที่ให้มาในขั้นแรก สองขั้นนี้คนส่วนใหญ่ทำได้ หากพิจารณาแล้วจะเกิดคำถามว่า เหตุใดจึงต้องยึดติดอยู่กับครู 3 เป็นขั้นของการครอบครอง หมายความว่า เราสามารถครอบครองสิ่งที่ครูให้มาในขั้นที่ 1 และ 2 ได้แล้วหรือยัง คำว่าครอบครองคือ ไม่ต้องทำตามครูทุกอย่าง พูดง่ายๆ ก็คือ ดิ้นได้เอง เอาตัวรอดได้ แก้ปัญหาเองได้ โดยไม่จำเป็นต้องใช้สูตรสำเร็จที่ครูให้มา ขั้นสุดท้าย คือการที่จะเข้าไปมีส่วนร่วมในสังคม หมายถึงในสังคมของศิลปะนั้นๆเอง ในสังคมวงกว้าง หรือแม้กระทั่งในสังคมของระดับนานาชาติ กล่าวคือ เมื่อได้ครอบครองแล้วก็มีการพิจารณาจนสามารถนำงานของตนเองไปแบ่งปันให้ผู้อื่น หรือรับงานของผู้อื่นเข้ามาได้ เพราะขั้นที่ 3 และขั้นที่ 4 จะเป็นขั้นที่สามารถครอบครองงานของตนเองได้ และหลุดออกมาจากความเป็นต้นแบบแล้ว

นอกจากนี้ อาจารย์รังสิพันธ์ยังแสดงความเห็นเกี่ยวกับเรื่องของหลักสูตรที่คุณพิเชษฐกล่าวถึงข้างต้นคือเรื่องวิธีการสอนว่า หลักสูตรการเรียนศิลปะแบบไทยมีหลักสูตรอยู่ที่ผู้เรียนไม่ใช่อยู่ที่ครู ขณะที่หลักสูตรการเรียนทางหนังสือ ครูเหมือนค้อน นักเรียนเหมือนกระดาน ตำราเหมือนตะปู ครูตอกเอาตอกเอา ตอกจนตะปูมิดเมื่อใดก็จบ วิชาทางศิลปะหลักสูตรอยู่ที่ผู้เรียน ผู้เรียนพร้อมที่จะเรียนเพียงใด ซึ่งเป็นประเด็นที่น่าสนใจว่าทำไมครูบางคนถึงสอนนักเรียนแค่นี้ บางคนสอนถึง 16 ปี ถ้าครูยังมีชีวิตอยู่ก็คงสอนคุณพิเชษฐต่อ เพราะนักเรียนยังไม่จบหลักสูตรที่ครูร่างไว้ในใจ แต่ปัจจุบันนี้ก็มีการทำหลักสูตรแบบนี้เป็นสูตรสำเร็จเหมือนกัน มี SML คือจะเอาไซต์ใดครูมีให้หมด ซึ่งอาจารย์รังสิพันธุ์ก็ยอมรับว่าผู้ที่อยู่ในระบบแบบเดิมว่า เขาต้องทำแข่งกับอะไรหลายๆอย่าง เพราะฉะนั้น การคิดหลักสูตรแบบเป็น SML มันก็เหมาะที่เขาจะนำไปขายที่ใดได้ง่ายๆ เรียน 3 เดือน 6 เดือน 9 เดือน ซึ่งอาจารย์รังสิพันธุ์คิดว่าหลักสูตรแบบ 16 ปี ไซต์ XXXL สมัยนี้คงไม่มี

คุณพิเชษฐเห็นด้วยกับขั้นตอนการเรียนรู้ของอาจารย์รังสิพันธุ์ และให้ความเห็นว่าทุกวันนี้ผู้ที่อยู่ในวงการนาฏศิลป์ไทย อยู่แค่ขั้นที่ 1 กับขั้นที่ 2 และคุณพิเชษฐกล้าพูดว่าไม่มีขั้นที่ 3 และขั้นที่ 4 แน่ๆ เพราะไม่มีผู้ใดกล้าที่จะเป็นอิสระ ด้วยเหตุนี้ ในวงการนาฏศิลป์จึงไม่มีศิลปินที่ส่องประกาย ไม่มีงานที่โดดเด่น และไม่มีการพัฒนาชิ้นงานใหม่ๆเกิดขึ้น

3.2.1.2 รูปแบบและภาษาของนาฏศิลป์

อาจารย์บัญชากล่าวถึงภาษานาฏศิลป์ โดยเปรียบเทียบกับการเขียนวรรณกรรมว่าหากต้องการเขียนวรรณกรรมหนึ่งเรื่องโดยบอกว่าห้ามใช้ตัวอักษรใดๆในโลกนี้ หรือห้ามใช้ภาษาใดๆทั้งสิ้น ก็ย่อมเขียนงานวรรณกรรมชิ้นนั้นไม่ได้ ด้วยเหตุนี้ รูปแบบ (form) ก็คือทุกสิ่งทุกอย่างของนาฏศิลป์ ถ้าไม่มีรูปแบบก็จะสร้างงานไม่ได้

ในประเด็นนี้อาจารย์คำรณยกตัวอย่างภาษาที่ใช้ในการสื่อสาร เช่น ประโยคที่ว่า "วันนี้ฉันออกไปเที่ยวท้องนา มีทุ่งหญ้าสีเขียวแผ่กว้างไปไกล มีภูเขาสีน้ำเงินอยู่สวยมาก" ว่าประโยคนี้มีรูปแบบ (form) แต่ไม่มีความหมาย เนื่องจากเป็นการสื่อความโดยขาดจังหวะ (dynamism) ที่สื่ออารมณ์ อาจารย์เจตนาเห็นว่าอาจารย์คำรณจงใจทำให้ประโยคนี้ไร้ความหมาย

อาจารย์บัญชากล่าวว่าในประเด็นนี้ต้องการเน้นในส่วนของรูปแบบ (form) ของนาฏศิลป์ว่าเหมือนกับภาษา ถ้าใช้ให้ถูก ใช้ให้ครบอัจฉริยลักษณ์ในการสื่อสารก็สามารถที่จะสื่อความได้

3.2.1.3 รูปแบบการสร้างสรรค์ใหม่ในงานนาฏศิลป์

คุณพิเชษฐอธิบายว่าเมื่อพิจารณาประวัติศาสตร์นาฏศิลป์ไทยพบว่าสามารถแบ่งออกได้เป็น 2 ช่วง ช่วงแรก คือ ช่วงที่ศิลปินยังเป็นคณะเล็กๆและออกแสดงตามที่ต่างๆ ช่วงที่สอง คือ ช่วงที่ศิลปินเข้าไปอยู่ในวัง ขณะที่ศิลปินออกแสดงตามที่ต่างๆก็มีลักษณะเหมือนกับลิเกในขณะนี้ แต่ละคณะจะมีมุขเด็ดๆเป็นของตัวเอง มีพระเอก นางเอก รูปแบบ และวิธีการเป็นของตน ซึ่งคุณพิเชษฐคิดว่าช่วงนั้นเป็นช่วงที่ศิลปะขยายตัว ทั้งในเรื่องของการออกแบบท่าเต้นและรูปแบบ แต่ในช่วงที่สอง เมื่อศิลปินเข้าไปอยู่ในวัง นับเป็นช่วงที่ศิลปินแข่งขันกันเองเพื่อหน้าที่และยศ ช่วงนั้นจะมีการคิดท่าเต้นและนำมาเสนอให้เจ้านายชม ในระยะนี้เองจะสร้างงานใหม่ทั้งโดยการทำซ้ำและแสวงหาสิ่งใหม่ และถ้าย้อนกลับไปศึกษาประวัติศาสตร์นาฏศิลป์ไทยจะพบว่าเพลงหน้าพาทย์เพลงหนึ่ง คือ เพลงหน้าพาทย์องค์พระพิราพ ที่นับเป็นเพลงหน้าพาทย์ที่ใหญ่ที่สุดในประเทศไทย มีท่ารำ 2 แบบ ซึ่งไม่มีผู้ใดกล้ากล่าวถึงเรื่องนี้ว่าเพราะเหตุใดจึงมีท่ารำ 2 แบบ นั่นเป็นเพราะเพลงนี้มีครู 2 คนต่างคิดท่าไว้ แต่เมื่อกรมศิลปากรเกิดขึ้น ครูทั้งสองต่างขึ้นตรงอยู่กับกรมศิลปากร แต่มีครูผู้หนึ่งลาออกไป ด้วยเหตุนี้ ท่ารำของครูที่ยังคงอยู่ในกรมศิลปากรจึงได้รับการสืบต่อมา คุณพิเชษฐเห็นว่าเมื่อนาฏยศิลปินทั้งหมดขึ้นตรงกันกรมศิลปากร ศิลปะจึงถูกรวมมาไว้เป็นศูนย์รวมที่มีความคิดที่จะนำเสนอนาฏศิลป์ที่มีรูปแบบที่สะอาดและสวยงาม จึงทำให้เทคนิคที่เป็นเทคนิคเดิมและรูปแบบเดิมของนาฏศิลป์ไทยสูญหายไปทั้งหมด รวมไปถึงจิตวิญญาณดั้งเดิมที่ผูกอยู่กับนาฏศิลป์ก็สูญหายไปด้วย คงเหลือแต่รูปแบบที่สวยงามเท่านั้น เพราะสังคมไทยไม่เชื่อในคุณค่าของสิ่งที่เป็นของชาวบ้าน หรือของคณะละครชาวบ้านอีกต่อไป จากที่กล่าวมาข้างต้น อาจารย์จักรพันธ์จึงตั้งข้อสังเกตว่าสภาวะที่เรียกว่าสร้างสรรค์ หรือภาวะสร้างใหม่ที่เป็นภาวะร่วมสมัยในอดีตก็เคยเกิดขึ้น รวมไปถึงการมีทวิวัจน์ที่เป็นการต่อสู้กันทางความคิดที่จะสร้างรูปแบบใหม่ๆในนาฏศิลป์ไทย คุณพิเชษฐย้ำว่าลักษณะเช่นนี้เกิดขึ้นโดยตลอดเวลาและไม่เคยหยุด นาฏศิลป์ไทยจึงมีพัฒนาการของชิ้นงานเกิดขึ้นมาโดยตลอดและกระจายอยู่ตามที่ต่างๆ แม้กระทั่งตามวังต่างๆ ในช่วงที่ยังไม่ได้ถูกรวมเป็นศูนย์กลางก็มีการนำตัวละครมาอยู่ด้วยกันด้วยเหตุนี้ คุณพิเชษฐเห็นว่าเมื่อใดก็ตามที่ศิลปะถูกรวมศูนย์เข้าด้วยกันเป็นจุดเดียว และส่งต่อสิ่งที่เรียกว่าเป็นหัวใจออกมาให้สืบทอด เมื่อนั้นการสร้างสรรค์ใหม่ก็จะไม่เกิดขึ้น อาจารย์เจตนากล่าวว่าหากพิจารณาในเรื่องของละครนาฏศิลป์ หรือแม้กระทั่งดนตรีในเยอรมนี จะพบว่าในเยอรมนีจะไม่มีสำนักกลางทางศิลปะและไม่มีความคิดที่จะมีสำนักกลางดังกล่าวด้วย ศิลปะแขนงต่างๆจึงแยกกันไปตามที่ต่างๆ และแต่ละคณะก็จะแข่งกันอยู่ตลอดเวลา ด้วยเหตุนี้ละครพูดในเยอรมนีจึงยังคงมีอยู่และก็ยังมีการแข่งกันอยู่แม้กระทั่งในปัจจุบัน

อาจารย์รังสิพันธุ์ตั้งข้อสังเกตว่าขณะที่กล่าวถึงความงามของนาฏศิลป์กับความสามารถของนักแสดง ซึ่งอันที่จริงน่าจะอยู่ร่วมกัน แต่วันนี้สามารถพูดอย่างแยกส่วนกันได้ ส่วนหนึ่งคือเรื่องของความงามของนาฏศิลป์ อีกส่วนเป็นเรื่องความสามารถของนักแสดงที่อาจจะไม่เกี่ยวข้องกับความงามก็ได้

3.2.1.4 มิติของนาฏศิลป์

3.2.1.4.1 มิติที่ได้มาจากการปฏิบัติ

อาจารย์คำรณถามคุณพิเชษฐว่า สิ่งที่ค้นพบใหม่บางครั้งได้มาจากการวิเคราะห์หรือการกระทำซ้ำ หรือการทำนานๆ เช่น การเต้นเสา คือเมื่อยิ่งทำนานก็ยิ่งลงลึกและมีสิ่งใหม่ที่งอกเงยออกมา แต่อาจารย์คำรณอยากทราบว่ามีสิ่งใหม่ที่เกิดขึ้นโดยธรรมชาติ โดยไม่ผ่านการวิเคราะห์หรือการทำซ้ำบ้างหรือไม่

คุณพิเชษฐอธิบายว่าโขนมีภาษาเดิมอยู่ คือเวลาที่ฝึกก็จะมีภาษาอยู่ในสมองผู้เต้นอย่างหนึ่งก็คือ แม่ท่า ท่าขึ้น ซึ่งท่าขึ้นจะประกอบด้วย หนึ่ง สอง สาม สี่ หนึ่ง สอง สาม สี่ และผู้เรียนก็จะไม่ได้รับคำอธิบายว่าสิ่งเหล่านี้หมายความว่าอย่างไร แต่ผู้เรียนถูกสอนให้ทราบเพียงว่าสิ่งเหล่านี้เป็นโครงสร้างของท่าที่ต้องทำจังหวะแบบนี้ จังหวะแบบนี้ และเมื่อตัวละครเดินทางไปเรื่อยๆ คุณพิเชษฐก็เริ่มทำลายจังหวะทิ้ง และเมื่อทำลายจังหวะทิ้งก็เหมือนกับคุณพิเชษฐไม่มี word ของการเคลื่อนไหว (movement) นั้นอยู่ในหัว แต่จะมีจังหวะแบบใหม่เข้ามาแทน เมื่อมีจังหวะใหม่ขึ้นมาแทน คุณพิเชษฐก็จะสร้างความเชื่อว่า เขากำลังทำอะไรบางอย่างอยู่ และสิ่งนั้นก็กำลังพัฒนาตัวเองไปสู่กระบวนการอีกกระบวนการหนึ่งโดยที่ยังเป็นสิ่งเดิมอยู่ แต่ผ่านกระบวนการใหม่

3.2.1.4.2 *มิติที่ได้จากทางจิตวิญญาณ*

อาจารย์ศรวณีย์เห็นว่าสิ่งหนึ่งที่ผูกพันอยู่ในกระบวนการทางศิลปะก็คือเรื่องมิติทางจิตวิญญาณ ซึ่งสิ่งนี้อาจเป็นเหตุผลสำคัญประการหนึ่งที่ทำให้ผู้ชมจำนวนมากที่อยู่ในแวดวงนาฏศิลป์ไม่เข้าใจและไม่ยอมรับงานของคุณพิเชษฐ อาจารย์ศรวณีย์คิดว่าจำเป็นต้องมีภาษาที่จะอธิบายการชมและประสบการณ์ที่คุณพิเชษฐเสนอ ดังนั้น สิ่งที่ขาดไปก็คือคำที่จะอธิบายมิติการใช้เวลา เพราะสิ่งที่พิเชษฐทำคือการพยายามเดินเข้าไป และการพยายามใช้วิธีการใช้เวลาแบบใหม่ โดยการสร้างชุดเวลาแบบใหม่ซึ่งเป็นภาษาที่คนส่วนใหญ่ที่ชินกับการใช้เวลาที่เป็นแบบเส้นตรง (linear) ไม่เข้าใจ ด้วยเหตุนี้ พวกเขาจึงตกใจ รู้สึกไม่มั่นคง และปฏิเสธ แต่โดยส่วนตัวที่เป็นผู้สนใจในเรื่องจิตวิญญาณนั้น อาจารย์ศรวณีย์เห็นว่าสิ่งที่คุณพิเชษฐนำเสนอมีความเป็นสากลที่ไม่ใช่แบบตะวันตก แต่เป็นความสากลสำหรับผู้ที่มีประสบการณ์ทางจิตวิญญาณ หรือทางศิลปะที่เป็นผู้กระทำหรือได้ปฏิบัติจะเข้าถึงจึงจะเข้าใจ ซาบซึ้ง และรู้สึกว่าเป็นสิ่งที่มหัศจรรย์ที่สุด และสิ่งนี้เองที่เป็นสิ่งที่จะต้องเข้ามาสร้างความรู้หรืออธิบายให้กับสังคมเพื่อที่จะให้เกิดการสื่อสารกัน หรือการปรับให้เข้าไปสู่มิติเดียวกัน เนื่องจากสิ่งเหล่านี้คือเป็นการค้นพบชุดเวลาใหม่ โดยการที่คุณพิเชษฐเล่นกับเวลา ฉีกเวลา ดึงเวลา และทำเวลาเคลื่อนไหวไปและกลับในเวลาได้ ด้วยกระบวนการต่างๆทั้งหมดที่นำเสนอ

อาจารย์บัญชาเห็นว่านาฏศิลป์สำหรับคุณพิเชษฐเป็นศาสนา ไม่ได้เป็นแค่เพียงศิลปะเพื่อความบันเทิง แต่เป็นหนทางของการแสวงหาทางจิตใจด้วย นาฏศิลป์จึงกลายเป็นส่วนหนึ่งของชีวิตที่แยกไม่ออก พลังนี้จึงออกมากับการแสดง ดังที่อาจารยอรชุมากล่าวว่างานของคุณพิเชษฐเป็นของจริง ไม่ใช่ของที่เสแสร้งปั้นแต่งออกมาให้ดู แต่เป็นการถ่ายทอดออกมาจากตัวตน

3.5.2 โขน

อาจารย์คำรณถามคุณพิเชษฐว่าโขนเกิดขึ้นในสมัยรัตนโกสินทร์ หรือมีมาตั้งแต่สมัยอยุธยา เนื่องจากอาจารย์คำรณเชื่อว่าโขนน่าที่จะมีการสืบทอดมาตั้งแต่สมัยอยุธยา และหากมีมาตั้งแต่สมัยอยุธยา โขนในสมัยนั้นมีลักษณะอย่างไร คุณพิเชษฐอธิบายว่ามีหลักฐานระบบว่าโขนมีมาตั้งแต่สมัยอยุธยา แต่โดยส่วนตัวแล้วคุณพิเชษฐไม่เชื่อเรื่องนี้ เพราะเขารู้สึกว่าโขนอายุไม่ถึงสองร้อยปีและน่าจะ

เกิดขึ้นเมื่อไม่นานมานี้เอง โดยพิจารณาจากการถูกจัดระบบอย่างเป็นรูปธรรมไม่นาน เพราะโดยหลักฐานทางด้านเทคนิคด้านการเต้นมีน้อยมาก จึงทำให้คุณพิเชษฐเชื่อว่าถ้าศิลปะมีพัฒนาการที่ยาวนาน ก็ต้องมีข้อมูลที่เป็นด้าน performance หรือเทคนิคเป็นจำนวนมาก แต่หลักฐานที่กล่าวถึงโขนมีเพียงแค่ว่า มีโขนตอนนี้แสดงที่นี่ ในงานนี้เท่านั้น และก็มีชาวตะวันตกเขียนว่ามีการแสดงแบบนี้ ใส่ลักษณะนี้ ซึ่งข้อมูลในลักษณะนี้เป็นข้อมูลเชิงประวัติศาสตร์

อาจารย์รื่นฤทัยตั้งข้อสังเกตว่าที่เป็นเช่นนี้เพราะในสังคมไทยไม่ได้มีระบบลายลักษณ์ จึงไม่มีการบันทึกไว้ แต่เป็นการที่ครูสอนกันต่อๆมา ในที่นี้ไม่ได้หมายความว่าไม่มี เพราะไม่เช่นนั้นในวรรณคดีก็จะไม่ปรากฏคำว่าโขนเกิดขึ้น อาจารย์รื่นฤทัยคิดว่าโขนมีประวัติของตัวเอง แต่ว่าแรกทีเดียวก็เหมือนอย่างที่คุณพิเชษฐว่า การจัดเป็นระบบว่าท่าเป็นอย่างนั้นอย่างนี้ หรือว่ามีการคิดท่าอาจจะเกิดขึ้นในรัตนโกสินทร์ก็เป็นได้

คุณพิเชษฐเห็นว่า ถ้าโขนไม่ได้รับการเขียนถึงหรือกล่าวถึงแสดงว่าโขนไม่มีความสำคัญ หรือสำคัญมากจนไม่เขียน แต่ถ้าโขนมีสำคัญมากจนไม่เขียนถึง ก็ต้องปรากฏว่ามีโขนที่เป็นแบบโขนครอบครัว แต่ในสังคมไทยไม่มีโขนในลักษณะนี้ ซึ่งต่างจากญี่ปุ่นที่มีละครที่เป็นครอบครัว ที่เขียนถึงและเก็บซ่อนไว้ในครอบครัว และจะส่งผ่านลูกไปเรื่อยๆ หรืออาจเป็นไปได้ว่าในสังคมเคยมีโขนลักษณะครอบครัว แต่สูญหายไปแล้ว ซึ่งต่างจากทางดนตรีที่ในสังคมไทยยังมีบ้านดนตรีที่มีความแตกต่างกันหรือแม้กระทั่งเทคนิคของโขนในวังแต่ละวังก็สูญหายไปหมดว่า วังนี้แตกต่างจากวังนั้นอย่างไร

นอกจากนี้ คุณพิเชษฐยังตั้งข้อสังเกตว่าทุกวันนี้ผู้ชมส่วนหนึ่งดูโขนไม่สนุกก็เพราะว่า เราไปตัดหัวใจของโขนทิ้ง นั่นคือการตัดเวลาออกไป ซึ่งในเวลาที่จะให้ความรู้สึกผู้ชมเข้าไปสู่สิ่งใดสิ่งหนึ่งแล้วก็พัฒนาไป อาจกล่าวได้ว่าวัฒนธรรมทางศิลปะของไทยคือการเฝ้ารอ เฝ้ารอ และเฝ้ารอ เพื่อนำไปสู่ประเด็นเล็กนิดเดียว แล้วให้ผู้ชมกลับไปมีความสุขต่อที่บ้าน แต่เมื่อการแสดงโขนตัดช้าปี่ออกไป เพราะการบรรเลงช้าปี่จะช้ามาก แล้วจึงจะเปลี่ยนเพลงหนึ่งเพลง เช่น ไปสู่โลงศพ ก็เป็นการเปลี่ยนบรรยากาศ แต่เมื่อตัดช้าปี่ออกไป การแสดงจึงมีเพียงการยกทัพ สู้รบ แล้วผู้ชมก็กลับบ้าน คุณพิเชษฐเห็นว่าลักษณะเช่นนี้อาจเปรียบได้กับวรรณกรรมที่ไม่มีหัวเรื่องท้ายเรื่อง

คุณพิเชษฐเห็นว่านาฏศิลป์ไทยมี center อยู่ตรงกลาง ผู้รำจะส่งพลังงานไปรอบๆตัว โดยจะเชื่อมกันเป็นวงกลม เริ่มจากมือไปยังเท้าแล้วกับมาที่มืออีกครั้ง เพราะฉะนั้นเวลารำไทยก็จะต้องมีพลังงานเคลื่อนเข้าและออกเป็นวงกลม และเชื่อมต่อกันตามลำดับ 1-2-3-4 ซึ่งอาจเปรียบได้กับงานสถาปัตยกรรม โดยพิจารณาจากโบสถ์ 1 หลัง ซึ่งเป็นบทสรุปของพลังงาน โดยเริ่มพิจารณาจากส่วนตรงกลางที่เป็นพระประธาน และช่องฝาสองข้างที่ดึงพลังงานเข้าไปเป็นวงกลม เป็นสามเหลี่ยมหน้าจั่ว สี่เหลี่ยมคือโครงสร้างของฐาน ด้วยเหตุนี้ โบสถ์ 1 หลัง จึงเปรียบได้กับผู้รำไทยที่ย่อตัวเป็นยักษ์ 1 ตัว

อาจารย์บัญชาเห็นว่านาฏศิลป์ไทยกับนาฏศิลป์ตะวันตกไม่แตกต่าง ไม่ว่าจะเป็น center หรือ วง ซึ่งหัวใจ center ของตะวันออกนั้นจะอยู่ที่สมอง แบ่งข้างหลัง แต่ของตะวันตกจะมาข้างหน้ามากกว่าคืออยู่เหนือหัวใจขึ้นมา ตะวันตกจะเป็น center ทางวิทยาศาสตร์ ถ้าจับตัวคนแขวนขึ้นไปบนอากาศก็จะนิ่ง แต่ของไทยจะมี center ที่เยื้องไปข้างหลัง จึงส่งผลต่อการย่อและการทิ้งน้ำหนัก จึงทำให้ผู้รำย่อขาแล้ว ไม่สามารถโน้มไปข้างหน้าได้มากนัก ส่วน establish center ของทั้งตะวันออกและตะวันตกนั้นเหมือนกัน

อาจารย์คำรณถามว่าโขนในอุดมคติของคุณพิเชษฐหมายถึงสิ่งใด โขนในที่นี้หมายถึงรามายณะ หรือว่าเป็น mask dance คุณพิเชษฐตอบว่าโขนหมายถึง mask dance และเขาเองก็มีความปรารถนาที่จะนำโขนในลักษณะนี้กลับมาแสดงและสื่อสารกับผู้รับหรือมหาชนในสังคมปัจจุบัน

3.5.3 การเปรียบเทียบระหว่างนาฏศิลป์ไทยกับนาฏศิลป์ตะวันตก

3.5.3.1 ขนบการถ่ายทอด

อาจารย์บัญชาเห็นว่าความรู้ทางนาฏศิลป์ของทางตะวันออกไม่ได้อยู่นอกตัวครู แต่ในตะวันตกเนื่องจากว่าตั้งแต่สมัย Descartes เป็นต้นมาพยายามที่จะแยกความรู้ออกมาเพื่อให้ทุกคนจับต้องได้ ฉะนั้นความรู้นาฏศิลป์ตะวันตกจึงกลายเป็นของที่อยู่นอกตัวครู และทุกคนสามารถเข้าถึงได้ แต่จะเข้าถึงแล้วดีหรือไม่ดีโดยไม่มีครูกำกับนั้นก็ขึ้นอยู่กับว่าผู้เรียนจะเดินผิดหรือถูกทาง นั่นเป็นอีกเรื่องหนึ่ง แต่ของไทยนั้นเป็นสังคมที่ปรารถนาดี ระวังกลัวว่าผู้เรียนจะเดินไปในทางที่ผิดจึงไม่นำความรู้ไว้นอกตัวครู และกว่าที่ผู้เรียนจะได้ครอบนั้น ครูต้องแน่ใจก่อนว่าผู้เรียนจะไม่นำศิลปะไปในทางที่ผิด ด้วยเหตุนี้ ศิลปะของไทยจึงเป็นความพยายามที่จะประคับประคองให้อยู่ในทางที่ถูกที่ควร ลักษณะนี้ก็เป็นปัญหาหนึ่งสำหรับผู้ที่ไม่ได้คิดที่จะเข้าไปเรียนเหมือนกัน แต่อยากที่จะรู้โดยผ่านการศึกษา แม้แต่ในการศึกษานาฏศิลป์ไทย อาจารย์บัญชาเล่าว่าเคยมีโอกาสเข้าไปเรียนนาฏศิลป์อยู่ประมาณ 40 นาทีและก็เลิกเรียน ที่เข้าเรียนเพราะอยากจะทราบว่านาฏศิลป์ไทยมีความงามอย่างไร แต่ครูผู้สอนในขณะนั้นไม่สามารถอธิบายเหตุผลได้จึงตัดสินใจเลิกเรียน อาจารย์บัญชาเห็นว่าเมื่อนาฏศิลป์ไทยไปไม่ถึงที่ Descartes เสนอไว้ เพราะนาฏศิลป์ไทยมีวิธีเป็นของตนเอง และสังคมไทยไม่นิยมแยกแยะศาสตร์ออกมา ไม่มี facilitation ท่าเต้น ซึ่งหากจะให้เปรียบเทียบท่าเต้นกับภาษา ท่าเต้นก็คือคำ นามวลีหรืออนุประโยค แต่ท่าเต้นไม่ได้แยกลึกลงไปถึงตัวอักขระ เช่น ตัว ก ไก่ ข ไข่ จนผู้ออกแบบท่าเต้นจะสามารถนำอักขระเหล่านั้นมาประกอบให้เป็นคำได้ แต่สำหรับนาฏศิลป์ไทย ถ้าผู้ใดประดิษฐ์ท่าใหม่ก็คือประดิษฐ์คำขึ้นมา ด้วยเหตุนี้ การเรียนนาฏศิลป์ไทยจึงเป็นการเรียนแบบการส่งทอดด้วยคำ ซึ่งไม่สามารถเพี้ยนได้ เพราะถ้าเพี้ยนก็ไม่ใช่คำนั้นแล้วอีกต่อไป จึงทำให้ท่ารำกลายเป็นสิ่งศักดิ์สิทธิ์ไป สิ่งนี้จึงอาจจะเป็นอุปสรรคหนึ่งในการสร้างสรรค์คำใหม่ๆให้แก่นาฏศิลป์ก็เป็นได้

นอกจากนี้ อาจารย์บัญชายังชี้ให้เห็นปัญหาของ dance ที่มีสำนวนกล่าวไว้ว่า Can you tell the dance from the dancer? และรำไทยก็เป็นแบบนั้นเช่นกัน เนื่องจากความรู้ของนาฏศิลป์ไทยอยู่ข้างใน ซึ่งต่างจากนาฏศิลป์ตะวันตกที่อยู่ข้างนอก ดังที่อภิปรายมาแล้วข้างต้น และตั้งข้อสังเกตว่าในนาฏศิลป์ไทยจะสามารถนำเทคนิคพื้นฐานไปไว้ข้างนอกได้มากกว่าที่ทำอยู่ในขณะนี้ได้หรือไม่ โดยนำออกไปสู่สาธารณะเพื่อให้ผู้อื่นสามารถที่จะหยิบจับและนำไปใช้ได้ ซึ่งอาจารย์บัญชาเชื่อว่าหากคุณพิเชษฐช่วยสอนให้นาฏศิลปินมีวิธีคิดที่เป็นระบบมากขึ้น มีการวิเคราะห์วิจารณ์ตนเอง ก็จะส่งผลดีอย่างมาก ทั้งนี้ อาจารย์บัญชาเห็นว่าน่าจะมีวิธีการที่ละเมียดละไมมากกว่านี้ในการแสวงหารูปแบบที่จะปรับปรุงใหม่ ส่วนหนึ่งก็เพราะ การเรียน dance ในปัจจุบันเสียเวลานานมาก ผู้เรียนต้องพากเพียรนานนับ 10 ปี เพื่อที่จะแสดงเพียงสัปดาห์ละ 3 ชั่วโมง ด้วยเหตุนี้ dance จึงเป็นศาสตร์ที่มีผู้เรียนรู้น้อย โดยเฉพาะอย่างยิ่งในปัจจุบันที่ dance ไม่ใช่ nature art อีกต่อไปแล้ว จึงเป็นเรื่องยาก

3.5.3.2 รูปแบบและลักษณะเฉพาะ

อาจารย์บัญชาอยากทราบว่าในทางนาฏศิลป์ไทยมีการแยกระหว่างนาฏศิลป์กับละครหรือไม่ เพราะในนาฏศิลป์ตะวันตกมีการแยกระหว่าง dance กับ theatre แต่การแยกของนาฏศิลป์ตะวันตกมิได้หมายรวมถึงงานสมัยใหม่ เนื่องจากการไม่สื่อสารด้วยคำพูดในปัจจุบันไม่ได้หมายความว่าการแสดงชุดนั้นเป็น dance แต่อาจจะเป็น theatre ก็ได้ หรือการสื่อสารด้วยคำพูดก็อาจจะเป็น dance ก็ได้ ด้วยเหตุนี้ เมื่อนาฏศิลป์ตะวันตกแยก dance ออกจาก theatre ได้ นั่นก็หมายความว่า dance มี

ลักษณะบางอย่างหรือสามารถสื่อความบางสิ่งที่ theatre ไม่สามารถนำเสนอหรือสื่อ ในที่นี้มิได้หมายรวมถึง theatre ในลักษณะที่เป็นศูนย์รวมของ malti-art form ที่ใช้ทั้ง dance, music, customs, design, lighting และ sound แต่หมายถึงแก่นของ theatre ที่ตัดสิ่งอื่นๆออกไปให้เหลือเฉพาะแก่นของ theatre แต่เพียงอย่างเดียวว่าแท้ที่จริงแล้ว theatre คืออะไร และ dance คืออะไร ต่างกันที่ใด และเมื่อนาฏศิลป์ไทยไม่ได้แยกระหว่างนาฏศิลป์กับการละคร แสดงว่าสิ่งนี้คือวัฒนธรรมของไทยใช่หรือไม่

อาจารย์คำรณเห็นว่าวัฒนธรรมไทยในสมัยเริ่มแรกนั้นยังไม่มีละครพูด จะมีก็แต่ละครรำ ละครร้อง ซึ่งเรียกรวมกันว่าละคร โดยความเห็นส่วนตัวอาจารย์คำรณต้องการจะให้แยกระหว่างนาฏศิลป์กับละคร โดยปกติอาจารย์คำรณมักจะใช้คำว่าศิลปะการละคร ที่หมายถึงการสื่อสารระหว่างมนุษย์กับมนุษย์โดยใช้วัจนะและ/หรืออวัจนภาษา ซึ่งหากใช้คำจำกัดความเช่นนี้ก็จะเป็นการรวม dance และรวมการแสดงอีกหลายประเภทเข้ามาในกลุ่มนี้ทั้งหมด ซึ่งแน่นอนว่าในแต่ละแขนงก็จะมีลักษณะพิเศษแยกไป

อาจารย์บัญชากล่าวว่า ถ้าใช้นิยามเดียวกับที่อาจารย์คำรณเสนอในความหมายของศิลปะการละคร ก็สามารถที่จะนำมาใช้ได้เป็นนิยามของ dance ได้เช่นเดียวกัน ซึ่งทำให้สามารถรวมละครและนาฏศิลป์เป็นส่วนหนึ่งของ dance ได้ด้วย ซึ่ง dance จะใช้อวัจนภาษาเป็นหลัก อาจารย์บัญชาชี้แจงว่าหากกล่าวว่า "ผม dance ที่ลูกกระเดือก" นั่นก็คือลูกกระเดือกจะสร้างเสียงออกมาเอง และก็ส่งต่อมายังการขยับมือ ซึ่งส่งผลให้ผู้ชมสามารถสร้าง vibrate ขึ้นมาเองได้ ในประเด็นนี้หมายความว่า dance ต้องเป็นอวัจนภาษา

คุณพิเชษฐเห็นว่านาฏศิลป์ไทยเป็นลูกผสมที่ไม่สามารถแยกได้ และนาฏศิลป์ไทยเป็นศิลปะที่แปลกมากกล่าวคือ มีทั้งดนตรี dance และ theatre อยู่ร่วมกัน แต่จุดเริ่มต้นไม่ได้อยู่ด้วยกันดังเช่นปัจจุบัน เพิ่งจะได้รับการเพิ่มเข้าไปทีละหนึ่ง ทีละหนึ่ง โดยเริ่มต้นจาก dance ที่เป็น dance อย่างเดียวก่อน แล้วก็มีดนตรี ต่อจากนั้นก็มีบทพากย์ มีบทพากย์เจรจา แล้วจึงจะมีบทร้อง และท้ายที่สุดก็อยู่ร่วมกันทั้งหมด คุณพิเชษฐอธิบายว่า หากไปอ่านบทเก่าๆจะพบว่ามีเฉพาะเพลงหน้าพาทย์กับบทพากย์เจรจาเท่านั้น และก่อนหน้านั้นก็จะมีเพียงแค่ท่าเต้นกับเพลงหน้าพาทย์ โดยไม่มีบทพากย์เจรจาด้วย จะเห็นว่ามีการเพิ่มเข้าไปเรื่อยๆ สิ่งเหล่านี้เป็นสิ่งที่ยืนยันว่าโขนอายุไม่นาน และเป็นสาเหตุที่ทำให้คุณพิเชษฐเชื่อเช่นนั้นเพราะดูเหมือนว่าเมื่อได้สิ่งใดมาใหม่ก็ค่อยๆเพิ่มเข้าไปเพื่อทำให้โขนเหมือนกับสิ่งที่ตะวันตกเป็นมากที่สุดอยู่เรื่อยๆ สิ่งนี้คือพัฒนาการของโขนตามความเห็นของคุณพิเชษฐ

อาจารย์เจตนาไม่แน่ใจว่าโขนจะมามีพัฒนาการเป็นลำดับก่อนหลังเช่นนี้ และตามความเชื่อดั้งเดิมเชื่อว่าละครเกิดขึ้นในสมัยพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศ ซึ่งเป็นละครรำและก็เป็นละครร้อง และหลักฐานในเรื่องนี้ของผู้เชี่ยวชาญเป็นหลักฐานที่เขียนขึ้นในสมัยรัตนโกสินทร์

คุณพิเชษฐกล่าวด้วยเหตุผลที่ถกเถียงกันเบื้องต้นจึงทำให้คุณพิเชษฐไม่ชอบที่จะกล่าวถึงประวัติศาสตร์ เนื่องจากประวัติศาสตร์ของไทยที่เกี่ยวกับศิลปะจะมีบางส่วนที่สูญหายหรือเป็นประเด็นที่ต้องถกเถียงกันอยู่ตลอดเวลา โดยที่ไม่สามารถจะยึดอะไรที่พอจะเป็นแก่นสารได้ และหลักฐานปรากฏก็มีเฉพาะหนังสือที่เขียนขึ้นในสมัยรัตนโกสินทร์เท่านั้นว่า มีนักเต้นที่ออกมาเต้น และมีเพลงหน้าพาทย์เพียงอย่างเดียว โดยไม่มีเพลงตับหรือเพลงสร้อยเหมือนในละคร และก็มีบทพากย์เจรจาเท่านั้นเอง

อาจารย์รื่นฤทัยตั้งข้อสังเกตว่าสิ่งนี้อาจจะเป็นบัลเลต์แบบไม่เป็นชิ้นเป็นอัน แต่ก็มีผู้พยายามที่จะอธิบายว่ามีที่มาจากที่ใดเท่านั้นเอง และจากหลักฐานในสมัยรัตนโกสินทร์ หรือความเชื่อที่

สืบทอดกันว่ากำเนิดของโขนมีความสัมพันธ์กับหนังใหญ่นั้นก็เพราะเชื่อว่านำความคิดเรื่องเงามาใช้ สิ่งนี้คือประวัติที่มาของโขนโรงเล็กด้วยเช่นกันที่เชื่อว่ามีที่มาจากหนังใหญ่ หรือที่กล่าวถึงเรื่องชักนาคดึกดำบรรพ์หรือการกวนเกษียรสมุทรที่สุวรรณภูมินั้นก็เชื่อว่าเป็นที่มาของโขน แต่สิ่งนี้ก็เป็นเพียงแค่บันทึกว่ามีการแสดงแล้ว แต่ไม่มีการบันทึกอย่างชัดเจนลงไปว่าแสดงอย่างไร

3.5.3.3 การรับและการสร้างสรรค์

อาจารย์บัญชาเห็นว่ามีความจำเป็นที่นาฏศิลป์ต้องแยกระหว่างนาฏศิลป์ไทย กับประเพณีนิยมของไทยออกจากกันให้ได้ เพราะเมื่อเปรียบเทียบกับนาฏศิลป์ตะวันตกจะพบว่า นาฏศิลป์ตะวันตกมีตั้งแต่ B-block, jazz, pop, tango, rumba, social dance ในขณะเดียวกันเขาก็มีบัลเลต์เป็นนาฏศิลป์ประเพณีนิยม ด้วยเหตุนี้ หากนาฏศิลป์ไทยยังคงความคิดแต่เฉพาะการอนุรักษ์เพื่อให้นาฏศิลป์คงอยู่ นาฏศิลป์ก็จะไม่เจริญหรือไม่พัฒนา และเมื่ออนุรักษ์เอาไว้นานๆ นาฏศิลป์ไทยจะกลายเป็นสิ่งที่แปลกสำหรับผู้ชม กลายเป็นสิ่งที่พวกเขาทั้งไม่รู้จักและไม่เข้าใจ ทั้งนี้ อาจารย์บัญชาเห็นว่าถ้านาฏศิลป์ไทยในปัจจุบันสามารถเติบโตได้ก็จะมีความหมายกับผู้ชมในยุคปัจจุบัน

นอกจากนี้ อาจารย์บัญชายังตั้งข้อสังเกตว่าวิธีการของวัฒนธรรมที่ไม่มีปม คือการนำแก่นของวัฒนธรรมอื่นไปสร้างสรรค์ ในขณะที่เจ้าของวัฒนธรรม โดยเฉพาะอย่างยิ่ง วัฒนธรรมไทยมองไม่เห็นว่าในวัฒนธรรมของเรามีความคิดแบบนี้อยู่ เนื่องจากการรับวัฒนธรรมจากต่างประเทศของไทยส่วนใหญ่เป็นการรับมาโดยไม่มีการกรอง ซึ่งหากจะเทียบสิ่งนี้กับวัฒนธรรมการบริโภคก็จะเป็นแบบ "กินแบบสะดวก" ในขณะที่ชาติอื่นรับเฉพาะส่วนที่ดีของวัฒนธรรมของเราไปเป็นจำนวนมาก ซึ่งอาจารย์บัญชาเห็นว่าคนไทยส่วนหนึ่งก็พร้อมที่จะขายวัฒนธรรมอันดีงามเหล่านี้เพื่อชื่อเสียงของประเทศชาติ

อาจารย์คำรณเห็นว่าในทางนาฏศิลป์เมื่อไทยรับอิทธิพลจากนาฏศิลป์ของชาติหรือวัฒนธรรมอื่นๆมานั้นไม่พยายามปรับนาฏศิลป์เหล่านั้นให้เป็นของตัวเอง ซึ่งต่างจากดนตรีที่เมื่อรับมาจากตะวันตกนั้นก็สามารถที่จะนำมาพัฒนาจนเป็นของตนเองได้ แม้ว่าจะใช้เครื่องดนตรีและโน้ตของตะวันตกก็ตาม ดังนั้นจึงจำเป็นต้องศึกษาจนเข้าถึงจิตวิญญาณของวัฒนธรรมดั้งเดิมเสียก่อนจึงนำมาปรับให้เป็นของไทย

3.5.4 *อิทธิพลของนาฏศิลป์ไทยต่อนาฏศิลป์ตะวันตก*

อาจารย์บัญชาแสดงความเห็นเกี่ยวกับอิทธิพลของนาฏศิลป์ไทยที่มีต่อตะวันตกว่ามีมานานแล้ว โดยอธิบายว่านาฏศิลป์บัลเลต์เริ่มพัฒนาจากโรแมนติกก่อน แล้วจึงกลายเป็นบัลเลต์แบบคลาสสิก ซึ่งสลับทางกับดนตรีที่เริ่มจากคลาสสิกก่อน แล้วจึงเป็นโรแมนติก บัลเลต์เกิดขึ้นด้วยเทคนิคการใช้รองเท้า อันมีงานวรรณกรรมเป็นตัวกระตุ้นให้เกิดบัลเลต์ขึ้น เพราะงานวรรณกรรมกล่าวถึงนางไม้และนางฟ้า จนทำให้บัลเลต์เกิดขึ้นจากความพยายามทำให้สิ่งที่เป็นภาพฝันเหล่านั้นกลายเป็นความจริงขึ้นมา และมีพัฒนาการเรื่อยมาจนกระทั่งถึงยุคคลาสสิก ซึ่งตรงกับสมัยพระเจ้าซาร์ นิโคลัสที่ 2 เป็นช่วงที่ classical ballet มีพัฒนาการถึงขั้นสูงสุด หลังจากนี้ก็เป็นการทำตามแบบตายตัว จนเริ่มย่ำอยู่กับที่ศิลปินจึงต้องสร้างงานใหม่ขึ้นมา เพราะถ้าศิลปินไม่สร้างงานรูปแบบใหม่ ศิลปะก็จะต้องตาย ช่วงเวลานั้นบุตรของเจ้าพระยามหินทรได้ไปแสดงที่บางปะอินและได้รำถวายพระเจ้าซาร์ ต่อมาคณะแสดงชุดนี้เดินทางไปแสดงยังต่างประเทศและตกระกำลำบากอยู่ที่รัสเซีย และขณะที่คณะแสดงรำโคมอยู่ที่หน้าพระราชวังฤดูหนาวอยู่นั้น เมื่อพระเจ้าซาร์ นิโคลัส ทอดพระเนตรก็ทรงระลึกได้ว่าเคยทอดพระเนตรการ

แสดงของคณะแสดงนี้ที่งานเลี้ยงรับรองในปารีส ด้วยเหตุนี้ คณะแสดงนี้จึงได้อยู่ที่รัสเซียภายใต้การอุปถัมภ์ของพระเจ้าซาร์ และเมื่อคณะแสดงได้ออกแสดงที่รัสเซียทำให้ผู้ชมแตกตื่นกันมาก จากนั้นจึงกลายเป็นจุดผกผันที่ทำให้เกิดบัลเลต์สมัยใหม่ขึ้นมา

นอกจากนี้ อาจารย์บัญชาได้เล่าถึง Vaslas Nijinsky ว่าเป็นนักเต้นที่มีชื่อเสียงมาก จนทำให้ผู้ชมในสมัยนั้นหันกลับมาสนใจ เนื่องจากชื่นชมทักษะการเต้นอันยอดเยี่ยมของเขา dance จึงกลายเป็น nature art form ขึ้นมาอีกครั้งหลังจากที่ยุคคลาสสิกเริ่มเสื่อมไปแล้ว แต่ในปัจจุบัน dance ไม่ใช่ nature art form อีกต่อไปแล้วนับตั้งแต่การก่อกำเนิดของภาพยนตร์ และอาจารย์บัญชายังเล่าว่ามีปรากฏในบันทึกว่า Nijinsky ได้มีการแลกเปลี่ยนกับนาฏศิลป์ไทย และมีรูปนิกกินสกี้ใส่ชุดไทยเต้น และโพสต์ท่าใส่ชุดเลียนแบบไทยแล้วให้คนวาดรูปสีน้ำมันไว้ด้วย ซึ่งในประเด็นนี้สามารถยืนยันได้ว่าความแปลกวิเทศ (exotic) เป็นรสที่คนตะวันตกแสวงหากันมาก

อาจารย์บัญชากล่าวว่านอกจาก Nijinsky และ modern ballet แล้ว รำไทยก็เข้าไปมีอิทธิพลกับ modern dance ด้วย เพราะในยุคแรกของ modern dance หลังจาก Isadora Duncan เป็นต้นมา มีภาพปรากฏว่ามีแต่งองค์ทรงเครื่องแบบไทยมีชฎา มีหัวทศกัณฐ์ จะพบว่านาฏศิลป์ตะวันตกจากที่เคยเต้นโดยทำขาตรงๆ ก็กลายเป็นขางอๆ ดูแล้วยังเก้ๆ กังๆ นั่นแสดงให้เห็นว่าเป็นจับเฉพาะเปลือกข้างนอกของงานศิลปะไทยแล้วนำเสนอออกมา แต่เมื่อนำไปเทียบได้กับศิลปะการเว้นที่ว่างของญี่ปุ่น ซึ่งที่ว่างดังกล่าวไม่ได้แปลว่าที่หมาย แต่เป็นพื้นที่ซึ่งเป็นทางเลือกหนึ่ง เป็นต้น อาจารย์บัญชายอมรับว่าตนเองไม่เคยทราบเรื่องนี้มาก่อนเลย จนเมื่อปีที่แล้วที่ได้ค้นคว้าถึงได้ทราบว่ารำไทยก็มาเคยมีความสัมพันธ์และส่งอิทธิพลต่อนาฏศิลป์ตะวันตกด้วยเหมือนกัน อันรวมถึงคณะแสดงของ Martha Graham ด้วย ฉะนั้นอิทธิพลของไทยจึงมีมากพอสมควร และไม่ใช่แค่มีอิทธิพลเฉพาะในตะวันออกเท่านั้น เพียงแต่ยังไม่มีผู้ใดสืบค้นว่าขอบเขตมของนาฏศิลป์อยู่แค่ไหน อย่างไรเท่านั้นเอง

คุณพิเชษฐให้ความเห็นเพิ่มเติมเกี่ยวกับ Nijinsky ว่า เมื่อประมาณหนึ่งปีที่ผ่านมามีชาวฝรั่งเศสผู้หนึ่งพยายามติดต่อกับคุณพิเชษฐอยู่ตลอดเวลา และได้นำรูป Nijinsky มาให้หลายภาพในครั้งแรกเขาส่งภาพมาให้ทางอีเมล์เพื่อให้ช่วยดูว่าภาพนี้มีที่มาจากประเทศไทยใช่หรือไม่ เมื่อคุณพิเชษฐได้ดูภาพเหล่านั้นแล้วก็ตอบยอมรับว่าใช่ และอีกประมาณ 3 เดือนต่อมา ชาวฝรั่งเศสผู้นั่นก็ได้เดินทางมาหาคุณพิเชษฐพร้อมกับนำภาพมาให้ดูเพิ่มเติม เพื่อให้คุณพิเชษฐช่วยอธิบายภาพทั้งหมดเหล่านี้ คุณพิเชษฐอธิบายว่าภาพท่ายืนของ Nijinsky ว่า 3 ท่านี้เป็นวิธีการ 3 แบบของรำไทย คือ มองใกล้ๆ มองไกลๆ และมองไปในที่ต่างๆ และได้เชื่อมภาพทั้งหมดเป็นท่าให้ชม คุณพิเชษฐเห็นว่าวิธีการออกแบบท่าเต้น (choreography) ของ Nijinsky คือทำให้ตรงข้ามกัน ซึ่งเป็นวิธีการเฉพาะตัวของเขา คุณพิเชษฐเล่าต่อไปว่าชาวฝรั่งเศสผู้นั้นขณะนี้กำลังหาทุนเพื่อให้คุณพิเชษฐค้นหาการออกแบบท่าเต้นของ Nijinsky ที่หายไปและนำเสนอออกมา ซึ่งชาวฝรั่งเศสผู้นั้นเล่าว่าเคยทำงานชิ้นนี้แล้วครั้งหนึ่งกับนักเต้นบัลเลต์ แต่ไม่สำเร็จ คุณพิเชษฐกล่าวว่ายังไม่แน่ใจว่าจะรับทำโครงการนี้ เนื่องจากเป็นโครงการที่ใหญ่มาก และหากรับทำก็จำเป็นต้องอาศัยผู้รู้และเชี่ยวชาญอย่างน้อย 5 คนมาทำงานร่วมกันเพื่อที่จะจัดระบบทั้งหมด โดยคุณพิเชษฐจะรับหน้าที่ในฐานะผู้ออกแบบท่าเต้นแต่เพียงอย่างเดียว

อาจารย์บัญชาแนะนำคุณพิเชษฐว่าผลงานชุด "The Firebird" ไม่ใช่งานของ Nijinsky แต่เป็นของ Michel Fokine และงานชิ้นนี้ก็มิได้เป็นการส่งอิทธิพลของรำไทยกับบัลเลต์ด้วย และหากคุณพิเชษฐต้องการทำโครงการดังกล่าว อาจารย์บัญชาแนะนำให้คุณพิเชษฐสร้าง ผลงานเรื่อง danse เซมวสใหม่ (reconstruct) เนื่องจากผลงานชิ้นนี้ Nijinsky ทำเป็น chinese dance และในอีก 5 ปี

ข้างหน้าก็จะครบรอบ 100 ปีที่ Nijinsky สร้างบัลเลต์สมัยใหม่ขึ้น โดยที่เขาเองก็รับอิทธิพลมาจากนาฏศิลป์ไทยด้วย

3.6 การเรียนจากประวัติศาสตร์

คุณพิเชษฐให้ความเห็นในฐานะที่อยู่ในสายของการปฏิบัติว่าไม่ต้องการข้อมูลเกี่ยวกับนาฏศิลป์ในเชิงประวัติศาสตร์ แต่ต้องการข้อมูลทางด้านการเต้น เช่น การแสดงชิ้นนี้ นักเต้นผู้นี้เต้นเทคนิคนี้เอาไว้ นอกจากนี้ คุณพิเชษฐได้ยกตัวอย่างว่าเคยอ่านหนังสือเล่มหนึ่งที่เขียนถึงครูมัลลี คงประภัศร์ ว่าครูมัลลี ได้ออกแบบท่ารำเงาะ พราหมณ์เล็ก และพราหมณ์โตเอาไว้ ซึ่งเป็นท่าเต้นที่พิเศษมาก เพราะว่าเจ้าเงาะ และพราหมณ์เล็ก พราหมณ์โตมีลักษณะที่ไม่เข้าระบบของวัฒนธรรมหรือขนบของนาฏศิลป์เดิม คือตัวละครของนาฏศิลป์นั้นจำเป็นต้องสวย แต่ตัวละครของครูมัลลีเหล่านี้น่าเกลียด เช่น ผู้ชายหลังค่อม แต่สวย เพราะโดยขนบทางนาฏศิลป์จะไม่ออกแบบท่ารำ (choreography) ของคนที่มีลักษณะน่าเกลียด คุณพิเชษฐจึงเห็นมองว่าครูมัลลีน่าสนใจและได้ศึกษาประวัติของครูมัลลีจึงพบว่า ครูโตมาจากนาฏศิลป์สายข้างนอก ไม่ได้โตมาจากสายในวัง แล้วก็เร่ไปกับคณะละครต่างๆ ขณะเดียวกันก็ได้ออกแบบท่ารำของตัวละครเหล่านี้ออกมา และในขณะที่ครูเข้ามาอยู่กับกรมศิลปากรก็ได้สร้างท่ารำของตัวละครชุดนี้ขึ้นมา คุณพิเชษฐคิดว่านี่คือสาเหตุว่าเหตุใดสิ่งที่ของครูมัลลีทำจึงต่างจากครูลมุล (ยมะคุปต์) หรือที่แม่เหลย (เฉลย ศุขวณิช) ซึ่งทำระบำสวยๆ ที่เป็นแม่บท หรือท่ารำต่างๆ ด้วยเหตุนี้คุณพิเชษฐจึงคิดว่าจะพยายามไม่ยุ่งกับเรื่องข้อมูลทางประวัติศาสตร์ เพราะโดยส่วนตัวไม่ชอบเถียงในเรื่องเหล่านี้ แต่ชอบเถียงกับสิ่งที่จับต้องได้ เช่น การเต้นเทียบกันเพื่อให้เห็นความต่างหรือความเหมือน

อาจารย์บัญชาแนะนำว่าการศึกษาประวัติศาสตร์สำคัญ เพราะประวัติศาสตร์คือเรื่องของมนุษย์ และถ้าจะทำเรื่องเกี่ยวกับมนุษย์จำเป็นต้องอ่านหรือศึกษา โดยเฉพาะถ้าศึกษาประวัติศาสตร์นาฏยศิลป์ก็จะก่อให้เกิดปัญญา เนื่องจากหลายสิ่งที่พยายามทำ บางทีศิลปินชาติอื่นๆอาจจะได้ทำมาแล้วในยุคต่างๆ อาจารย์บัญชาเห็นว่าแม้แต่เรื่องโขน ถ้าอ่านประวัติศาสตร์ก็จะรู้ว่า ตั้งแต่สมัยอยุธยาโขนถูกเทครัวไปหมดแล้ว ตำราต่างๆก็ถูกเผา อาจารย์บัญชาเห็นว่ามนุษย์คือทรัพยากรที่สำคัญที่สุด การที่พม่ากวาดต้องศิลปินของไทยไปนั้นอาจทำให้โขนขาดช่วงไป ด้วยเหตุนี้ผู้ที่สืบทอดต่อๆมาอาจเห็นว่าสิ่งนี้อาจจะเป็นแผลอยู่ในประวัติของไทย จึงรักษารูปแบบนี้ไว้ โดยไม่มีการพัฒนา อาจารย์บัญชาเล่าว่าเพิ่งจะได้ชมรามเกียรติ์ของพม่าจึงเพิ่งเห็นว่าโขนของพม่าปิดหน้าหมด โดยครอบทั้งหน้า เช่น พระลักษณ์หน้าทอง พระรามหน้าเขียว ซึ่งนับว่าแปลกมาก และอาจารย์บัญชาก็ตั้งข้อสังเกตว่าเป็นไปได้หรือไม่ว่าพม่าจะได้รับอิทธิพลโขนจากอยุธยาไป เพราะมีหลักฐานว่าพม่าได้กวาดต้อนจากไทยไป หากพิจารณาโขนพม่าจะพบว่าพระรามยังครอบหน้าเป็นทองอยู่ อาจารย์บัญชาก็ไม่ทราบว่ากรุงศรีอยุธยาเปิดหน้าอย่างนี้หรือไม่ ซึ่งอาจจะไม่เปิดหน้าอย่างนี้ก็ได้ อาจารย์บัญชาจึงอยากให้มีใครสักคนไปค้นคว้าเรื่องนี้ที่พม่า ด้วยเหตุนี้ อาจารย์บัญชาจึงย้ำว่าสิ่งที่มีค่าอยู่ในประวัติศาสตร์นาฏศิลป์ซึ่งช่วยเปิดตาให้เราสว่าง เพราะเราจะได้รู้ว่ามีผู้ใดคิดอะไรไปถึงไหนแล้ว

นอกจากนี้ อาจารย์บัญชาเสริมในเรื่องความสำคัญของประวัติศาสตร์ โดยการยกประเด็นเรื่องนาฏยภาษาสื่อสารโดยไม่ต้องใช้คำพูดได้หรือไม่มาเป็นตัวอย่าง ซึ่งปัญหานี้เริ่มถกเถียงกันตั้งแต่ก่อนจะคิดค้นบัลเลต์โรแมนติกเป็นปัญหาของบัลเลต์ตั้งแต่สมัยพระเจ้าหลุยส์ที่ 14 และเกิดเป็นศึกระหว่าง Gasparo Angiolini ที่เป็นอิตาเลี่ยน กับอุนซานิ โดย Angiolini สร้างสิ่งที่เรียกว่า Ballet d' action เพราะเบื่อ pop dance ในสมัยพระเจ้าหลุยส์มาก เนื่องจาก pop dance ดังกล่าวมีแต่รูปแบบ (form)

และก็ใช้เทพปกรณัม (mythology) ของกรีกเป็นตัวดำเนินเรื่อง เช่นเดียวกับในนาฏศิลป์ไนที่ใช้รามเกียรติ์ แล้วจึงแปลงเป็นท่า ดังนั้น ในช่วงเวลาดังกล่าวจึงเป็นการถกเถียงกันว่า Ballet d' action คือบัลเลต์ที่เล่าเรื่องราว โดยไม่ต้องใช้คำพูด แต่เป็นการใช้ท่าใหม่ที่ผูกอยู่กับภาษาฝรั่งเศส เช่น "ฉัน เธอ รัก" หรือ "Je vous aim." ที่แสดงโดยชี้ตัวเอง ชี้เธอ และกุมหัวใจ เป็นต้น แต่การเล่าเรื่องเป็นบทบรรยาย (narrative) ในสมัยนั้นก็เรียกว่า Ballet d' action หรือ Ballet of Action เป็นบัลเลต์ที่สื่อเรื่องราวต่างๆ ซึ่งฝ่ายตรงข้ามเห็นว่าไม่สื่อจริง เพราะมีการแจกสูจิบัตรก่อนการแสดง และในสูจิบัตรก็เล่าเรื่องราวไว้ทั้งหมด ทำให้ผู้ชมทราบว่าเรื่องราวจะดำเนินไปอย่างไร แต่หากไม่มีสูจิบัตร ผู้ชมก็ไม่สามารถเข้าใจเรื่องราวได้จากการชมการแสดงแต่เพียงอย่างเดียว นั่นคือสิ่งที่พวกเขาทะเลาะกัน ด้วยเหตุนี้ อาจารย์บัญชาจึงย้ำว่าการอ่านประวัติศาสตร์จะช่วยไขคำถามหลายๆคำถามที่บางครั้งก็มีคำตอบแล้ว เพื่อจะได้พัฒนาต่อยอดไปจากสิ่งที่ค้นพบในประวัติศาสตร์ แทนที่จะย้อนกลับไปศึกษาในสิ่งที่เคยมีผู้อื่นหรือชาติอื่นคิดไว้แล้วเมื่อหลายร้อยปีก่อน

อาจารย์คำรณแสดงความเห็นเพิ่มเติมว่า หากให้สรุปอย่างง่ายๆ ภาษากายก็คือ ประการแรก ภาษากายที่เป็นลักษณะสากล (universal) สามารถสื่อความได้กับทุกคนในสังคม เช่น เจ็บปวด ไม่ว่าชาติใด ภาษาใดก็จะมีปฏิกิริยาเหมือนกันหมด ประการที่สองภาษากายมีการเข้ารหัสทางวัฒนธรรม เช่น ท่าสับมะละกอกับท่าตำ ชาวไทยจะสามารถบอกได้ว่าสิ่งนี้สื่อความถึงส้มตำ แต่ถ้าสื่อท่านี้กับชาวต่างชาติ เขาก็จะทราบว่าหมายความว่าอย่างไร ประการที่สาม คือภาษากายที่เป็นสัญลักษณ์ทั่วไป เช่น การหยิบของ ดังนั้น ภาษากายในความหมายทั้งสามก็คือระดับในการสื่อสาร ส่วน dance นั้นอาจจะมีบางสิ่งที่เพิ่มขึ้นมา

3.7 การท้าทายวัฒนธรรม

อาจารย์คำรณกล่าวถึงประเด็นเรื่องที่คุณพิเชษฐพูดถึงการท้าทายทางวัฒนธรรมที่ได้ทำไปแล้วนั้นเห็นว่า ช่วงแรกของการทำงานของคุณพิเชษฐนั้นเป็นการรบกับประเพณี แต่สิ่งที่อยากแนะนำต่อไปก็คือ อยากให้คุณพิเชษฐไปให้ไกลจากรามายณะ เนื่องจากชาวต่างชาติส่วนใหญ่เข้าใจว่าเทพปกรณัม (mythology) ของไทยคือรามายณะ แต่ในขณะเดียวกันก็ต้องไม่ลืมนิยายของชนเผ่าไตเรื่องแถน เรื่องพญาคันคาก ด้วย หากคุณพิเชษฐมีเวลาก็อยากแนะนำให้คุณพิเชษฐสนใจงานในแนวชาวบ้านบ้าง เพราะอาจมีบางสิ่งที่ท้าทายวัฒนธรรมยิ่งกว่า และจากที่ได้เห็นการฝึกซ้อมระหว่างคุณพิเชษฐกับคุณจาพนมนั้นก็เห็นแนวบ้าง คือจาพนมจะเป็นแนวฟ้อนเจิง ตบหน้าผาก มวยโบราณอีสาน ด้วยเหตุนี้จึงเห็นว่าแนว martial art ก็คงจะมีบางสิ่งให้ศึกษาและนำเสนอผลงานดีๆออกมาได้

3.8 *การสร้างงานใหม่*

จากพื้นฐานที่ได้รับมาทั้งจากการเรียนที่จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย และจากนิวยอร์ก ทำให้คุณพิเชษฐนำมาสร้างงานชิ้นแรกเมื่อประมาณปี 2001 คือ "ฉุยฉาย" แต่งานชิ้นนี้ยังมีปัญหาอยู่ และคุณพิเชษฐก็ยอมรับว่างานของเขามีปัญหาทุกชิ้น เพราะว่าในผลงานแต่ละชิ้น คุณพิเชษฐจะมีประเด็นอย่างชัดเจนว่า งานชิ้นนี้ต้องการจะทำอะไรกับวัฒนธรรมเดิม โดยจะมีกติกาอย่างชัดเจน สำหรับ "ฉุยฉาย" ก็เป็นงานชิ้นแรกที่คุณพิเชษอยากรู้และอยากค้นหาว่า "ผมเป็นใคร" เขาจึงฉีกวัฒนธรรมเดิมที่เป็นโครงสร้างเดิมโดยบิดออก แต่ยังคงดนตรีไว้ และงานก็พัฒนาตัวเองมาเรื่อยๆ จนสามารถทำให้คุณพิเชษฐอยู่รอดให้ได้ในฐานะศิลปิน

คุณพิเชษฐกล่าวว่า "ฉุยฉาย" นับเป็นงานชิ้นแรกที่เป็นงานร่วมสมัย (contemporary) จริงๆ โดยคุณพิเชษฐชี้ให้เห็นว่าวิธีคิดของ "ฉุยฉาย" ในตอนแรกคือ การนำเพลงเดิม และโครงสร้างของท่าเดิมมาทั้งหมด และคุณพิเชษฐก็พยายามบิดทั้งหมดในโครงสร้างของท่าเดิมว่าจะเคลื่อนไปได้อย่างไร จะเปลี่ยนตัวเองไปได้อย่างไร โดยใช้ดนตรีเป็นตัวกำหนดเป็นบล็อคๆเอาไว้ว่าเพลงแค่นี้จะจบลงแค่นี้ๆ และรื้อท่าออกทีละท่าๆ คุณพิเชษฐเล่าว่าในวันแรกที่เขาทำฉุยฉายเสร็จ คุณพิเชษฐตามครูไปดูและถามครูว่ารู้สึกอย่างไร ครูถามว่าอันนี้คืออะไร คุณพิเชษฐก็อธิบายว่าอันนี้พัฒนาจากอันนี้ อันนี้ อันนี้ ซึ่งครูบอกว่าถ้าสิ่งนี้ไม่ใช่ฉุยฉายเดิมแล้วจะทำอะไรก็ได้ เพราะไม่ใช่ของเดิม แต่ถ้าเป็นของเดิมก็ต้องเป็นของเดิมห้ามเปลี่ยนแปลง หลังจากที่คุณพิเชษฐได้สนทนากับครูในครั้งนั้นแล้ว คุณพิเชษฐได้พบหนังสืออีกเล่มหนึ่งที่เขียนโดยครูอร่าม อินทรนัฏ ก็พูดถึงเรื่องที่ว่า ถ้าคุณรู้คุณไม่ต้องกลัว เพราะว่าอย่างไรก็ตามสิ่งที่คุณรู้ก็จะไม่หายไป คุณสามารถที่จะสร้างขึ้นมาได้และสามารถที่จะพัฒนาได้ เนื่องจากของที่มีอยู่เดิมจะไม่เคลื่อนตัวไปที่ใดทั้งสิ้น ด้วยเหตุนี้ คุณพิเชษฐจึงรู้สึกว่าในวันนี้ผู้ที่กลัวก็เพราะว่าไม่รู้จักนาฏศิลป์เดิม จึงกลัวว่าจะมีผู้ที่รู้มากกว่า หรือมีผู้นำสิ่งที่รู้มากกว่ามาลบเลือนสิ่งที่เขารู้ หรือทำให้เขาดูไม่รู้มากขึ้นเท่านั้นเอง

อาจารย์บัญชาเห็นว่าคนไทยทุกคนเป็นเจ้าของนาฏศิลป์ของไทยเท่าๆกัน กรมศิลปากรก็ไม่มีสิทธิ์มาบอกว่าสิ่งนี้เป็นไทยหรือไม่เป็น ดังนั้น คุณพิเชษฐจึงมีสิทธิ์ที่จะสร้างงาน โดยไม่ต้องสนใจว่างานของคุณเป็นนาฏศิลป์ไทยหรือไม่ เนื่องจากงานของคุณพิเชษฐเป็นนาฏศิลป์ไทยในยุคนี้ ไม่ใช่ไทยในพิพิธภัณฑ์ ซึ่งถ้าไทยในพิพิธภัณฑ์จะเรียกว่านาฏศิลป์ประเพณี

อาจารย์จักรพันธ์ถามคุณพิเชษฐว่า คุณพิเชษฐสร้างสิ่งใหม่จากความรู้เดิมที่มีอยู่ โดยจะไม่นำสิ่งที่ทำไปแล้วกลับมาทำซ้ำใหม่ จึงอยากทราบว่าคุณพิเชษฐหาโจทย์ในการสร้างงานใหม่อย่างไร เพราะคุณพิเชษฐได้เกริ่นไว้ว่าถ้าไม่มีประเด็นทำไม่ได้ และบางครั้งประเด็นนั้นก็เป็นเรื่องส่วนตัว เช่น "I am a Demon" ทั้งนี้ อาจารย์จักรพันธ์อยากทราบว่านอกเหนือจากสิ่งที่มีอยู่ตอนนี้ และนอกเหนือจากตัวละคร การเปลี่ยนตัวละครเป็นตัวนี้ตัวนี้ ยังมีสิ่งอื่นอีกหรือไม่ หรือยังมีตัวละครที่ไม่เคยปรากฏในโขนอีกหรือไม่ที่คุณพิเชษฐอยากจะนำมาเป็นโจทย์ในการสร้างงานต่อไป

คุณพิเชษฐตอบว่าฉัททันต์ถือว่าเป็นตัวละครตัวใหม่ เพราะโดยขนบเดิมกล่าวว่าละครในมี 4 เรื่อง และมีสามเรื่องที่แสดงอยู่คือ รามเกียรติ อิเหนา อุณรุท คุณพิเชษฐเห็นว่าเมื่อมีกติกาเดิมกำหนดไว้ว่าละครในต้องเริ่มด้วยการที่ตัวละครใส่ศีรษะ ต้องมีเพลงหน้าพาทย์ ต้องมีสิ่งนั้นสิ่งนี้เป็นสูตรกำหนดตายตัวเช่นนี้แล้ว เขาก็สามารถสร้างละครในเรื่องใหม่ได้ เขาจึงสร้างพญาฉัททันต์ขึ้นมาเพื่อให้เป็นละครใน ครั้งแรกที่คุณพิเชษฐแสดงพญาฉัททันต์และมีการถ่ายรูปลงหนังสือพิมพ์ มีผู้โทรศัพท์หาเขาจำนวนมาก แม้แต่เพื่อนของเขาเองก็โทรมาว่า โดยหาว่าเขานำศีรษะพระคเณศมาใส่เล่น ซึ่งตัวอย่างนี้แสดงให้เห็นอย่างชัดเจนว่าคนส่วนใหญ่มักจะมีภาพอยู่เพียงภาพเดียว คือถ้าเมื่อไรเป็นศีรษะช้างจะเป็นศีรษะพระคเณศ ทั้งๆที่ศีรษะพญาฉัททันต์ถูกสร้างขึ้นมาอีกแบบหนึ่ง โดยคชลักษณ์นั้นแตกต่างกับพระคเณศโดยสิ้นเชิง แต่คนส่วนใหญ่ก็ไม่ยอมที่จะทำความเข้าใจ หรือพิจารณาอย่างถี่ถ้วนว่าหนึ่ง สอง สาม เป็นอย่างไร หลังจากนั้น คุณพิเชษฐก็เริ่มที่จะใส่สูตร เนื่องจากนาฏศิลป์ไทยมีสูตรของตัวเองอยู่ถ้าอยากทำเหมือนเดิมก็นำสูตรไปใส่ คุณพิเชษฐจึงเริ่มที่จะใส่สูตร หนึ่ง สอง สาม จากช้าปี่ ที่ผู้ชมจะต้องอยู่เฉยๆ และฟังประมาณ 12 นาที ถึง 15 นาที โดยที่ตัวละครขยับช้ามาก ซึ่งในการแสดงพญาฉัททันต์ คุณพิเชษฐนั่งอยู่ประมาณ 15 นาที โดยมีดนตรีบรรเลงเพียงอย่างเดียว และคุณพิเชษฐอธิบายสาเหตุที่ต้องนั่งอยู่เฉยๆ ประการแรกคุณพิเชษฐต้องการหนึ่งดึงเอาวิธีการเดิมๆกลับมา ประการที่สองคือต้องการบอกผู้ชมว่า "คุณต้องอยู่กับฉันนะ คุณต้องอยู่กับฉันนะ สิ่งนี้เป็น performance นะ

คุณห้ามไปที่อื่นเป็นอันขาด คุณต้องอยู่และดูว่าเกิดอะไรขึ้น" เนื่องจากในขณะที่นั่งอยู่เฉยๆ คุณพิเชษฐก็ทำงานไปด้วย โดยไม่ได้นั่งเล่น แต่มีวิธีการพัฒนาตัวละครไปตามลำดับขั้นตอน

นอกจากนี้ คุณพิเชษฐได้กล่าวถึงสิ่งที่สนใจอยู่ในขณะนี้คือ การข้ามจากศิลปะแขนงหนึ่ง (Art form) ไปสู่อีกแขนงหนึ่ง ซึ่งคุณพิเชษฐกล่าวว่ากำลังจะเข้าๆไปสู่งานศิลปะที่เป็นงานเขียน นั่นคือ ลายไทย เพราะเชื่อว่าศิลปะสองแขนงนี้เชื่อมอยู่ด้วยกัน และสามารถที่จะ dance ออกมาเป็นลายไทยได้ด้วยมือ เพราะเมื่อเป็นลายไทยแล้ว ก็จะไม่เป็นโครงสร้างที่มาจากในแม่บท แต่จะเป็นจังหวะ (rhythm) เดิม หรือจะเป็นจังหวะการเคลื่อนที่เป็นอีกวิธีหนึ่ง เพราะหลังจากที่คุณพิเชษฐได้นำลายไทยและนาฏศิลป์ไทยมาเทียบกันพบว่าตัวเหงาในลายไทย เมื่อขึ้นโครงสร้างที่หนึ่งสามารถขึ้นสามเหลี่ยมแล้วทำหางไหลได้ แล้วก็ทอนไปเรื่อยๆ ในรำไทย เนื่องจากคุณพิเชษฐตั้งข้อสังเกตว่าไม่ว่าอะไรก็แล้วแต่ ก็ขึ้นด้วยสามเหลี่ยม นั่งคุกเข่า แล้วก็ไล่ไปทีละอัน คุกเข่า ออกที่แขน แล้วออกที่หน้า ที่มือ จึงนับได้ว่าศิลปะมีรูปแบบ (form) เดียวกัน แต่อาจจะเปลี่ยนรูปจากสองมิติเป็นสามมิติ

นอกจากนี้ คุณพิเชษฐอธิบายถึงวิธีสร้างงานของตนว่าเริ่มต้นจากโครงสร้างใหญ่ก่อน โดยจะดำเนินไปตามลำดับขั้นตอนเริ่มจากอันดับที่หนึ่ง จากตบเข่า ถองเอว เต้นเสา และคุณพิเชษฐรู้สึกว่าสังคมไม่เข้าใจว่าโขนคืออะไร และสิ่งนี้ก็หายไปจากสังคมในตัวของนาฏศิลป์ไทยเอง ด้วยเหตุนี้ คุณพิเชษฐจึงเริ่มจะนำแต่ละอย่างมาขยายความใหม่ว่าหนึ่ง สอง สาม สี่ เป็นแบบนี้ และเมื่อนำมารวมกันก็จะเป็นแบบนี้ คุณพิเชษฐเห็นว่าพื้นเป็นสิ่งสำคัญ ถ้าพื้นหายไปแล้ว การที่จะเข้าใจสิ่งต่อจากนั้นเป็นสิ่งที่เป็นไปไม่ได้ เช่น คนส่วนใหญ่ไม่เข้าใจว่าเหตุใดโขนถึงต้องเต้นอยู่ตลอดเวลา หรือมือต้องทำแบบนั้นแบบนี้ และเมื่อไม่มีคำตอบต่อคำถามดังกล่าว คุณพิเชษฐจึงพยายามที่จะนำสิ่งเหล่านี้กลับคืนมาใหม่ให้กับสังคมว่า โดยชี้ให้เห็นว่าโขนเริ่มต้นอย่างนี้ เพื่อทำความเข้าใจจากจุดเริ่มต้น

ประการที่สอง คุณพิเชษฐมองว่าตนเองชอบหาสิ่งใหม่ๆให้กับนาฏศิลป์ไทย ในขณะเดียวกันก็หาสิ่งใหม่ๆ จากนาฏศิลป์ไทยใหม่ตลอดเวลา โดยหาสิ่งใหม่จากสิ่งเก่า กล่าวคือคุณพิเชษฐจะทำสองสิ่ง สิ่งแรกคือ การทำร้ายร่างกายตัวเอง คือทำสิ่งซ้ำๆอยู่นานมากกว่า 3 หรือ 5 ชั่วโมง ร่างกายก็จะให้ภาษาใหม่หรือให้สิ่งใหม่ทันที เช่น ให้การต่อสู้ ให้การหลีกหนี หรือให้สิ่งที่ผ่อนคลาย เพราะเมื่อหนีไปไหนไม่ได้ในขณะที่เต้นอยู่ ก็จะกลับเข้าไปหาสิ่งที่สำคัญมาก คือการเข้าไปสู่สภาวะของจิตที่ต้องควบคุมแล้วก็ผ่อน บางครั้งเขาใช้ร่างกายเกือบจะ 20 ส่วน 15 ส่วนหรือ 30 ส่วน ดังนั้น ผู้เต้นต้องคิดแล้วว่าจะทำอย่างไรจึงจะถ่ายพลังงานไปยังส่วนต่างๆที่ต้องการได้ และสิ่งที่สองคือ การอยู่กับศิลปะให้มากกว่าที่เคยอยู่ เนื่องจากคุณพิเชษฐรู้สึกว่าเมื่ออยู่กับศิลปะมากกว่าที่เคยอยู่แล้ว ก็มีบางสิ่งงอกเงยออกมา สิ่งเหล่านี้จะงอกงามเองด้วยการทำซ้ำอยู่ในโครงสร้างเดิม ด้วยเหตุนี้ คุณพิเชษฐจึงให้เวลากับการเต้นเสามาก การเต้นเสาสำหรับคุณพิเชษฐนั้น นอกจากจะเป็นการฝึกฝนแล้ว ยังเป็นเรื่องของการเดินทางด้วย ไม่ว่าจะเป็นการเดินทางอยู่กับที่ การเดินทางอยู่ในที่ๆเบา หรือการเดินทางไปในระยะไกลๆ โดยที่เต้นอยู่ในที่เดิม และโขนก็ให้จินตนาการในเรื่องนี้ คุณพิเชษฐอธิบายว่าในการชมโขนบางครั้งจะเห็นว่าตัวละครย่ำเท้าอยู่กับที่ ซึ่งการย่ำเท้าอยู่กับที่ของตัวละครคือการเดินทาง หรือเมื่อใดก็ตามที่ตัวละครผู้หญิงยกขาขึ้น แล้วก็มีเสียงชิ้งๆๆ แล้วขยับตัวนั้นหมายถึงการเหาะอยู่บนฟ้า แต่ผู้ชมจะไม่เห็นว่าตัวละครนั้นเหาะอยู่บนฟ้า เนื่องจากโขนมีตัวละครเป็นจำนวนมาก ทำให้มีพื้นที่บนเวทีไม่พอให้เดินทางจริงๆ อีกทั้งคุณพิเชษฐตั้งข้อสังเกตว่าทุกวันนี้ขณะที่ชมโขนจะไม่ค่อยเห็นการย่ำเท้าของตัวละคร เนื่องจากผู้แสดงส่วนหนึ่งไม่เข้าใจว่าการย่ำเท้านั้นเป็นการนำเสนอการเดินทาง ผู้แสดงไม่ได้นำเสนอความหมายนี้แก่ผู้ชม เนื่องจากผู้แสดงส่วนหนึ่งลืมภาษา หรือลืมเรื่องราวที่จะถ่ายทอดลงไปในการเคลื่อนไหวทั้งหมดของตัวละคร นี่คือสิ่งที่ขาดหายไปจากนาฏศิลป์ไทย ดังนั้น คุณพิเชษฐจึง

ยืนยันว่าเขาไม่ได้ทำอะไรใหม่ในนาฏศิลป์ไทย เพียงแต่พยายามหาว่าอะไรหายไปจากนาฏศิลป์ไทย แล้วนำสิ่งนั้นกลับมา

อาจารย์จักรพันธ์อยากทราบว่าสำหรับผู้สร้างสรรค์ ประเด็นของการคิดใหม่นั้นเป็นสิ่งที่ได้มาจากเทคนิคที่เล่าเรียนมา อันทำให้ผู้สร้างสรรค์สามารถมองลึกเข้าไปตัวงานแต่ละชั้น แล้วก็สามารถสร้างสรรค์ใหม่ได้ ในประเด็นนี้สำหรับคุณพิเชษฐแล้วการสรางสรรค์งานในลักษณะนี้บ่อยครั้งเพียงใด หรือการสร้างงานใหม่ของคุณพิเชษฐยังคงมีความคิดกลับไปมาระะหว่างรูปแบบ (form) กับประเด็น หรือว่าในขณะที่สร้างสรรค์งานในปัจุบันนี้ไม่หลุดพ้นจากความคิดเรื่องเทคนิคไปแล้ว

คุณพิเชษฐตอบว่าโดยส่วนตัวแล้วจะมีแผนการที่ชัดเจนมากว่า ในแต่ละช่วงเวลาจะหมกมุ่นอยู่กับเรื่องใด เช่น เมื่อ 3 ปีที่ผ่านมา คุณพิเชษฐจะไม่รำไทยเลยแม้แต่ครั้งเดียว แต่จะเต้นเพียงอย่างเดียว เพราะต้องการที่จะทราบว่าการเต้นคืออะไร และเมื่อร่างกายทำงานกับการเต้นในลักษณะนี้แล้วร่างกายจะให้อะไรกลับคืนมา นั่นคือสิ่งที่คุณพิเชษฐอยากจะเรียนรู้ นับเป็นช่วงเวลาเพื่อที่จะเรียนรู้ว่าตะวันตกให้อะไร ส่วนในช่วงนี้เป็นช่วงที่คุณพิเชษฐหันกลับเข้ามาสู่นาฏศิลป์ไทย และพยายามจะนำประเด็นปกติทั่วๆไปเพิ่มเข้าไปในการนำเสนอโดยนาฏศิลป์ไทย ซึ่งคุณพิเชษฐมีขั้นตอนของพัฒนาการจาก 1 2 3 4 และความฝันสุดท้ายของเขาในเรื่องนี้ก็คือ การทำโขนแบบดั้งเดิม โดยพยายามแสวงหาวิธีที่จะทำให้โขนที่มีอยู่เดิมเป็นที่ชื่นชอบของผู้ชม และเป็นโขนที่มีคุณภาพดีกว่าที่แสดงอยู่ในปัจจุบันได้อย่างไร คุณพิเชษฐกล่าวว่าก่อนที่จะทำสิ่งนั้นได้ เขาต้องเรียนรู้กระบวนการของโขนใหม่ทั้งหมด รวมไปถึงกระบวนการที่อยู่รอบๆด้วยว่า ผู้อื่นสื่อสารด้วย dance กันอย่างไร ถ่ายทอดกันอย่างไร และตัวตนของคุณพิเชษฐในนาฏศิลป์ไทยเป็นแบบใด

อาจารย์จักรพันธ์ถามต่อไปอีกว่าในการสร้างงานใหม่ของคุณพิเชษฐนั้นมีประเด็นเรื่องส่วนตัวบ้างหรือไม่ คุณพิเชษฐตอบว่าประเด็นเรื่องส่วนตัวมีผลกระทบต่อชิ้นงานของเขาพอสมควร หรืองานบางชิ้นก็มีประเด็นเรื่องส่วนตัวอยู่มาก

อาจารย์รังสิพันธุ์เห็นว่าหากพิจารณาตัวงานของคุณพิเชษฐในแง่ความงามนั้น อาจารย์รังสิพันธุ์เห็นว่าคุณพิเชษฐเปลี่ยนบริบทของความหมาย และบริบทของความงามในงานนาฏศิลป์ไทยประเพณีใหม่ เดิมความงามของนาฏศิลป์ไทยประเพณีจะเข้ากับบริบทของวรรณศิลป์ในเรื่องของวรรณคดี เพราะฉะนั้นความงามส่วนหนึ่งจึงมิใช่เป็นความงามที่ปราศจากตัวบท แต่เป็นความงามที่อิงอยู่กับตัวบท ดังจะเห็นได้จากการรำตีท่าต่างๆ ซึ่งจะมีที่มาจากตัวบท แต่คุณพิเชษฐกำลังเปลี่ยนบริบทตรงนี้ใหม่เป็นความงามที่อยู่ในบริบทของตัวเอง คือในความงามที่มีบริบทอยู่ในเรื่องของนาฏศิลป์เองมิใช่ต้องเกี่ยวกับวรรณคดี หรือเกี่ยวกับตัวเรื่องใดๆอีกต่อไป เพราะฉะนั้นถ้าจะมองว่างานของคุณพิเชษฐพยายามจะใช้นาฏศิลป์เล่าเรื่องอะไรบางอย่างสักเรื่อง ดังเช่นที่อาจารย์คำรณได้แนะนำว่าให้ออกจากรามเกียรต์บ้าง อาจารย์รังสิพันธุ์เห็นว่าคุณพิเชษฐก็ออกจากรามเกียรต์แล้ว แต่อาจจะนำรามเกียรต์มาเป็นตัวดำเนินเรื่อง ทั้งนี้ อาจารย์รังสิพันธุ์เห็นว่าสิ่งที่น่าสนใจก็คือ เรื่องขององค์ประกอบ คิดว่านั่นมิใช่สิ่งที่หายไป มิใช่สิ่งที่ไม่มีอยู่ เพียงแต่ว่าคุณพิเชษฐกำลังทำให้สิ่งที่มองไม่ค่อยชัดเจนนั้น มีความชัดขึ้นด้วยการใช้เทคนิคแบบตะวันตกเข้ามาขยาย อาจารย์รังสิพันธุ์เห็นว่าถ้าถามว่าไทยละเลยสิ่งเหล่านี้หรือไม่ โดยส่วนตัวแล้วคิดว่าไม่ได้ละเลย แต่เมื่อมองไปแล้ว ก็ขึ้นอยู่กับว่าปัญญาของแต่ละคนที่จะสามารถมองเห็นไหม ซึ่งอาจารย์รังสิพันธุ์ยกตัวอย่างทางดนตรีเปรียบเทียบกับสิ่งที่คุณพิเชษฐปฏิบัติ เช่น การเต้นเสา ไม่ใช่เป็นการแสดงท่าที่จะใช้แสดง แต่เป็นสิ่งที่ต้องทำอยู่หลังฉาก ทำอยู่ในบ้าน เทียบได้กับการซ้อมของนักดนตรีที่มีแบบฝึกหัดหลายอย่างที่ไม่ต้องทำในขณะที่เล่น แต่ว่าการทำแบบฝึกหัดเหล่านี้ ทำให้ค้นพบอะไรหลายอย่างอย่างเช่นที่อาจารย์คำรณกล่าว ยิ่งทำนาน ยิ่งทำอยู่คนเดียวเป็น

เวลานาน จะยิ่งเห็นอะไรที่ลึกลงไป เมื่อเทียบการเต้นเสากับเทคนิคของการซ้อมระนาดในสมัยก่อนที่เรียกว่า "การตีฉาก" คือตีช้าๆ ตีทั้งแขน ตีไปนานๆ ตีไปเรื่อยๆ โดยไม่ต้องการความเร็วแต่ต้องการความเท่ากันของน้ำหนักมือ เมื่อตีไปนานๆ สิ่งหนึ่งที่เกิดขึ้นกับร่างกายคือ รู้สึกเมื่อยล้า (ไม่ต่างอะไรกับพวกใช้กำลัง) พอใช้กำลังไปเป็นเวลานานจะเกิดปัญญาขึ้นเองว่าทำอย่างไรกำลังที่ใช้ไปจะไม่เสียเปล่า มีเทคนิคบางอย่างที่เกิดขึ้นจากการใช้กำลังหนักๆ ยกตัวอย่าง ครูดนตรีท่านหนึ่งชื่อ ครูประสิทธิ์ ถาวร (ถึงแก่กรรมแล้ว) ท่านค้นพบว่าการตีฉากนานๆ สามารถจะรู้สึกถึงการทำงานแต่ละส่วนของกล้ามเนื้อได้ ท่านจึงทดลองเปลี่ยนไปใช้กล้ามเนื้อส่วนละเอียดที่ใช้ควบคุมการจับ ทำให้มีผลกับเสียงที่เปลี่ยนไป เทคนิคเหล่านี้ก็ได้รับการสืบทอดกันต่อมา แต่เป็นการสอนที่เป็นสูตรสำเร็จว่าหากจับไม้ตีระนาดด้วยวิธีนี้จะได้เสียงเช่นนี้ โดยไม่ผ่านกระบวนการทดลองด้วยตัวเองอย่างที่คุณพิเชษฐได้กระทำ อาจารย์รังสิพันธุ์กล่าวว่ากระบวนการเหล่านี้ควรต้องเกิดจากความรู้สึกของตัวเอง มิเช่นนั้นจะกลายเป็นสูตรสำเร็จสุดท้าย ยิ่งไปกว่านั้นก็คือ การไปทำเป็นการเอาชนะกันในแบบที่ไม่เป็นเรื่อง เช่น เอาชนะกันในเรื่องของความเร็วหรือกำลัง และหากจะถามว่าพัฒนาการเหล่านี้ของผู้ที่เล่นดนตรีกำลังทำอะไรกันอยู่ คำตอบข้อแรกคือ คนที่อยู่ในวงการดนตรีประเพณีกำลังจะแสดงความเป็นสากลด้วยวิธีการที่เขาคิดว่าใช่ แต่ในความเป็นจริงแล้วไม่ใช่ อาจารย์รังสิพันธุ์ชี้ให้เห็นปัจจัยสำคัญที่ทำให้คนเหล่านี้คิดว่าสิ่งที่ตนเองกำลังทำเป็นสิ่งที่ใช่ เนื่องจากประการแรกเขามองว่าขายได้ ประการต่อมาคือ มีรายการโทรทัศน์บางรายการที่พยายามทำตัวเป็นบรรทัดฐาน โดยกำหนดว่าถ้าผ่านเกณฑ์ของรายการเช่นนี้แล้ว ก็จะนำไปสู่ความเป็นสากลได้

ในประเด็นเรื่องความเร็ว คุณพิเชษฐชี้ให้เห็นว่าความคิดเรื่องความเร็วได้รับการพัฒนา แต่ในทางด้าน dance ถ้านักเต้นเต้นด้วยความเร็วขนาดนั้นก็ไม่อาจเรียกได้ว่ากำลังเต้นแล้ว แต่กลายเป็นนักกายกรรมมากกว่า ซึ่งคุณพิเชษฐเห็นว่าสิ่งนี้เป็นเรื่องของเทคนิคมากกว่าที่จะเป็นเรื่องของการสื่อสารกัน

3.9 ความร่วมสมัย

คุณพิเชษฐเห็นว่างานของตนเป็นงานร่วมสมัย (contemporary) เขาจึงพยายามที่จะนำเสนอความเท่าเทียมกัน (equity) ในสังคม ซึ่งคุณพิเชษฐเห็นว่าโขนเป็นนาฏศิลป์ไทยที่เป็นภาพแทนของกษัตริย์ (represent king) ทั้งโดยการเคลื่อนไหว (movement) หรือเรื่องราวต่างๆก็ถูกสร้างขึ้นเพื่อสนองหน้าที่ดังกล่าว วันนี้เมื่อโขนส่งผ่านมาถึงคุณพิเชษฐ และในฐานะที่เขาเป็นนักเต้นคนหนึ่ง ในขณะเดียวกันเขาก็ต้องการจะนำเสนอว่าศิลปะแขนงนี้ทุกคนสามารถที่จะใช้ได้ ถ้ารู้จักและนำมาใช้ได้อย่างถูกต้อง คุณพิเชษฐคิดว่าทุกคนมีสิทธิ์ที่จะนำศิลปะแขนงนี้ใช้ โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ผู้ที่สำเร็จการศึกษาในสาขานี้ ในทัศนะของคุณพิเชษฐเห็นว่างานร่วมสมัย (contemporary) สามารถที่จะนำเสนอสิ่งที่ต้องการพูดถึง ไม่ว่าจะเป็นการเล่าเรื่องตัวเอง เล่าเรื่องคนอื่น หรือนำเสนอประเด็นต่างในสังคม เช่นเดียวกับงานของคุณพิเชษฐเองที่มักจะนำตัวตนของเขาไปใส่ไว้ในชิ้นงานอยู่เสมอ โดยเฉพาะอย่างยิ่ง "I am a Demon" ที่คุณพิเชษฐต้องการพูดผ่านตัวเองอย่างตรงไปตรง

อาจารย์เจตนาตั้งข้อสังเกตว่าโดยปกติเวลาที่ชมงานศิลปะ จะชมเฉพาะส่วนที่สำเร็จ เป็น finished product แต่งานของคุณพิเชษฐนั้นดูเหมือนว่ากำลังจะกลับย้อนไปถึงส่วนที่ผู้แสดงทุกคนก็กระทำ แต่ไม่นำออกแสดง นั่นคือแบบฝึกหัด ซึ่งประเด็นนี้สำหรับผู้ที่ไม่ได้เรียนนาฏศิลป์มาโดยตรงจะยากมากที่จะทราบว่า เมื่อใดที่คุณพิเชษฐเปลี่ยนจากแบบฝึกหัดไปสู่การคิดใหม่ ทั้งนี้ อาจารย์เจตนาได้เทียบกับดนตรี โดยสมมุติว่าทุกคนที่เรียนดนตรีจะต้องถูกกำหนดให้ทำแบบฝึกหัดที่อย่างไม่เป็นเพลง

ถ้าอย่างดนตรีตะวันตกก็เล่นไปโดยเปลี่ยนบันไดเสียงไปเรื่อยๆ แล้วก็เล่น โด เร มี ฟา เล่นซ้ำไปซ้ำมาเช่นนั้น แต่เมื่อถึงจุดหนึ่งคือ ก็จะเริ่มด้น (improvise) ด้วยตนเอง โดยครูก็อาจจะไม่ถือว่านอกครู และการด้นแต่ละครั้งก็จะไม่เหมือนกัน อาจารย์เจตนาจึงอยากที่จะทราบว่ามีอะไรที่เป็นจุดสังเกตได้ว่าผู้เรียนได้เดินตามแบบแผนอันนี้มาพอแล้ว และตอนนี้ขอแหวกออกไปหน่อย สิ่งนี้สามารถเทียบกับทางดนตรีที่เปลี่ยนจากแบบฝึกหัดที่ยังไม่เป็นเพลง ไปสู่เพลงที่ผู้เล่นด้นขึ้นมาเอง และถ้ามี กระบวนการนั้นเป็นอย่างไร เนื่องจากในการเรียนศิลปะไทยมักจะไม่บอกเรื่องกระบวนการ เพราะถือว่ากระบวนการนั้นต้องเรียนตัวต่อตัวจากครู เช่นเดียวกับตำรายาที่วัดโพธิ์ที่จารึกไว้บนแผ่นหิน ที่จะบอกเพียงแค่ส่วนผสม แต่ไม่บอกวิธีปรุงยา ดังนั้น ถ้าคุณพิเชษฐกำลังคิดว่า contemporary นั้นย้อนกลับไปหากระบวนการด้วย โดยแสดงให้เห็นว่า กระบวนการอันนั้นมิได้ด้อยในเรื่องของคุณค่าทางศิลปะของงานที่สำเร็จรูปแล้ว

อาจารย์ปาริชาติชี้ให้เห็นว่าจากการอภิปรายที่ผ่านมาสามารถสรุปการสร้างงานร่วมสมัยของคุณพิเชษฐได้ในหลายลักษณะ ประการแรก การสร้างงานร่วมสมัยของคุณพิเชษฐเป็นการต่อสู้ทางวัฒนธรรม ดังเช่นที่คุณพิเชษฐได้กล่าวว่า “ผมทำสงครามทางวัฒนธรรม” ประการต่อไปก็เพื่อสร้างปฏิสัมพันธ์กับผู้ชม ดังเช่นที่ผู้ร่วมอภิปรายหลายท่านเข้าใจและเห็นว่าเป็นผลงาน "I am a Demon" เป็นการสื่อสารทางจิตวิญญาณ แม้แต่ชาวต่างชาติเองก็สามารถเข้าใจได้ และประการสุดท้ายคุณพิเชษฐมีการเตรียมตัวสำหรับการสร้างงานศิลปะที่ประณีต สามารถกระทบความเป็นมนุษย์ และสร้างงานที่มีลักษณะทางจิตวิญญาณอย่างมาก

3.10 ความเป็นสากล

คุณพิเชษฐเห็นว่าชีวิตการทำงานของเขาไม่นานนับตั้งแต่สำเร็จการศึกษา แต่เขาโชคดีที่งานสามารถขยับตัวไปเรื่อยๆที่ต่างประเทศ คุณพิเชษฐเล่าว่าผู้ชมชาวต่างประเทศไม่ได้ตื่นเต้นกับตัวเขามาก แต่สิ่งที่พวกเขาตื่นเต้นกับงานของคุณพิเชษฐเกิดจากปัจจัยบางอย่าง ประการแรกคือ คุณพิเชษฐมีรากเหง้าเป็นของตัวเอง โดยที่ไม่ลืมตัวเอง ในประเด็นนี้คุณพิเชษฐเล่าว่าวันหนึ่งเขาเคยอยากเป็น contemporary dancer มาก จึงพยายามที่จะผสม เทคนิคการเต้นระหว่างตะวันตกและไทยเข้าด้วยกัน แต่เขาพบว่าวิธีการนี้ไม่ใช่ เขาจึงเริ่มค้นหาสิ่งที่เป็นไทย และเขาก็ค้นพบเป็นจำนวนมากแล้ว และบางสิ่งที่เขาค้นพบก็ได้บันทึกไว้ ซึ่งคำถามเหล่านี้เป็นคำถามที่คุณพิเชษฐถามตัวเอง เช่น พลังงาน (energy) มาจากไหน รำไทยจริงๆแล้วคืออะไร ถ้ารำไทยไม่ใช่วง ไม่ใช่จีบ หรือไม่ใช่สิ่งที่อยู่ในแม่ท่า คุณพิเชษฐคิดว่ารำไทยต้องมีอะไรมากกว่าสิ่งเหล่านี้ โดยต้องมีบางสิ่งที่ทำหน้าเป็นจุดศูนย์กลางที่มากกว่าสิ่งที่รู้กันอยู่แล้ว หรือรำไทยสามารถที่จะสื่อสารต่อกับ dancer ผู้อื่นได้ สิ่งเหล่านี้คือสิ่งที่คุณพิเชษฐพยายามขบคิด และเริ่มไขข้อข้องใจ และหาความกระจ่างให้กับตัวเองไปทีละขั้นตอน

ประการที่สองคือ ในฐานะที่คุณพิเชษฐเป็นนักเต้นที่เป็นแบบประเพณี ที่มีการเคลื่อนไหว (movement) เมื่อ 200 ปีอยู่ในตัว เขาจัดการกับชีวิตของตนเองอย่างไรในสังคมปัจจุบัน และใช้ชีวิตอยู่กับสิ่งนี้อย่าง

ประการสุดท้ายคือ คุณพิเชษฐพยายามที่จะอธิบายว่าเขาสามารถที่จะนำวัฒนธรรมที่เป็นการเต้นเดิมออกไปและนำเสนอให้เป็นสากลได้อย่างไร คุณพิเชษฐเห็นว่าเพียงแค่สามประเด็นหลักๆ นี้ที่งานของเขาก็สามารถที่จะสื่อความกับสังคมภายนอกได้

อาจารย์บัญชาตั้งข้อสังเกตว่าการแสดงของคุณพิเชษฐที่กล่าวว่าสามารถสื่อความได้ทุกชาติทุกภาษานั้น ผู้ชมชาวต่างประเทศนั้นรับงานด้วยความรู้สึกว่าแปลกวิเทศ (exotic) เหมือนกับการมาชิม

อาหารไทย หรือรับงานด้วยความไม่รู้ และความแปลกวิเทศนี้ใช่หรือไม่ที่ทำให้ผลงานของคุณพิเชษฐเป็นที่นิยมในต่างประเทศ อาจารย์บัญชาเห็นว่าผู้รับเหล่านี้เป็นผู้รับสารที่จะน่าเชื่อถือพอหรือไม่ สำหรับการแสดงความรู้สึกต่อผลงานว่าดีหรือไม่ดี เมื่อเป็นเช่นนี้แล้วถ้างานไม่แปลกวิเทศ (exotic) พอก็อาจขายไม่ดีใช่หรือไม่ แม้ว่าจะมีความเป็นไทยอยู่บ้าง ก็ต้องมีมากพอที่จะทำให้เกิดความแปลกวิเทศสำหรับคนต่างชาติ ดังนั้น อาจารย์บัญชาจึงไม่อยากให้คุณพิเชษฐตกอยู่ในความคาดหวังของชาวต่างชาติและโดยส่วนตัวแล้ว อาจารย์บัญชาชอบที่ศิลปินไทยได้ไปแสดงผลงานยังต่างประเทศ ขณะเดียวกันศิลปินเหลานั้นก็ไปนำหรือดูดซับสิ่งดีๆจากต่างประเทศกลับมาเพื่อนำมากลั่นกรอง มากกว่าที่จะสร้างชื่อเสียงให้กับประเทศชาติด้วยการเอาความเป็นไทยไปผสมกับฝรั่ง อย่างเช่นบรูซ ลี ที่นำความเป็นจีนไปผสมกับฝรั่ง อาจารย์บัญชาเห็นว่าสิ่งนี้ไม่ใช่สิ่งทีควรให้ความสำคัญ เพราะหากชาวต่างชาติต้องการจริง เขาก็จะมาเรียกร้องเราเอง โดยที่เราไม่ต้องไปพยายามผลักดันตัวเอง นอกจากนี้ อาจารย์บัญชายังสงสัยว่าความแปลกวิเทศ (exotic) ที่ชาวต่างชาติชื่นชมและสามารถเข้าถึงได้ในงานของคุณพิเชษฐนั้นคืออะไร และหากถอดความเป็นไทยออกจากการแสดงของคุณพิเชษฐ อาจารย์บัญชาก็ยังเชื่อว่าชาวต่างชาติก็ยังจะชื่นชอบอยู่ เพียงแต่ความรู้สึกแปลกจะหายไป เพราะสิ่งที่คุณพิเชษฐแสดงนั้นเป็นภาษาสากลด้วยความสามารถในการออกแบบนาฏศิลป์และการแสดง

อาจารย์คำรณตั้งคำถามว่าอะไรคือความแปลกวิเทศ (exotic) ที่คุณพิเชษฐนำไปแสดง ความแปลกวิเทศคือการรำไทยใช่หรือไม่ หรือว่าอยู่ในรูปแบบของนาฏศิลป์ (form) ซึ่งอาจารย์คำรณเห็นว่าการรำไทยของคุณพิเชษฐไม่ได้ทรงเครื่องเต็มยศ ดังนั้น อาจารย์คำรณจึงเสนอให้เปลี่ยนมุมมองในการพิจารณาความชื่นชมของชาวต่างชาติต่องานของคุณพิเชษฐจากความแปลกวิเทศ (exotic) เป็นสุนทรียศาสตร์ด้านอื่นๆ (another aesthetics) หรือความงามในสองมิติจะได้หรือไม่ เนื่องจากผู้ชมชาวต่างชาติอาจไม่เคยได้ชมการแสดงในลักษณะสองมิตินั้นสามารถแสดงออกมาได้อย่างมีพลังเหมือนอย่างที่คุณพิเชษฐเสนอ อาจารย์เจตนาเสริมว่าอาจเรียกสิ่งเหล่านั้นว่า "ความเป็นอื่น"

อาจารย์ธีระเห็นด้วยกับอาจารย์บัญชาเรื่องความแปลกวิเทศ (exotic) ในงานของคุณพิเชษฐ ส่วนความเป็นร่วมสมัยในงานของคุณพิเชษฐนั้นคงต้องพิจารณาว่าสามารถสื่อความได้ทั่วถึงหรือไม่ และงานชิ้นนั้นสามารถสื่อข้ามชาติได้หรือไม่

คุณพิเชษฐกล่าวว่าความสนใจของชาวตะวันตกต่อการชมงานศิลปะมีหลายระดับ เช่น ชมศิลปะในลักษณะที่เป็นศิลปะบริสุทธิ์ (pure art) หรือเป็นเพียงสิ่งบันเทิง (entertainment) โดยคุณพิเชษฐอธิบายว่าการนำงานของตนไปแสดงนั้นจะนำไปแสดงใน exhibition ที่ต้องการ dance ใหม่ๆ แต่จะไม่ไปแสดงงานที่เป็นงาน dance ใหญ่ แต่จะไปงานเล็กๆ และมีความเป็นอิสระสูง โดยคุณพิเชษฐยอมรับว่าชาวตะวันตกชอบความแปลกในงานของตน แต่ถ้างานของคุณพิเชษฐสื่อสารไม่ได้ ชาวตะวันตกก็จะซื้องานชิ้นนั้นเพียงครั้งเดียว ทั้งนี้ คุณพิเชษฐยืนยันว่า ในงานของตนมีเรื่องอื่นแทรกอยู่นอกเหนือจากความแปลก คือ ความเป็นตัวตนของคุณพิเชษฐ ความเป็นตัวตนของประเทศไทย และความเป็นตัวตนของเอเชีย

อาจารย์บัญชาเห็นว่าหากนำเพลงสุนทราภรณ์ไปให้ชาวตะวันตกฟัง เขาอาจจะไม่สนใจมากสักเท่าใด แต่หากเป็นดนตรีไทยแบบวง "บอยไทย" ชาวตะวันตกจะสนในมากกว่า ซึ่งหากเป็นเช่นนั้นก็นับว่าเป็นการขายความแปลกวิเทศ (exotic) มากกว่า

3.11 ปัจเจกบุคคล

อาจารย์จักรพันธ์ตั้งข้อสังเกตว่า ขณะชม "I am a Demon" รู้สึกว่าคุณพิเชษฐกล่าวถึงเรื่องของตัวเองและแสดงให้เห็นอย่างชัดเจนโดยการพูดถึงความเป็นมาของตัวเอง ทั้งสิ่งที่เป็นวีดิทัศน์ของครู ทั้งการเล่าให้ผู้ชมฟังอย่างตรงไปตรงมาว่าตัวเองฝึกอย่างไร และถ้าเปรียบเทียบระหว่างสองสิ่ง คือ ขณะที่แสดงเป็นตัวทศกัณฐ์ก็จะไม่มีตัวตนของนักแสดง แต่จะมีแค่ทศกัณฐ์อยู่ในตัวผู้แสดง โขนปกติที่แสดงกันอยู่จริงๆ ผู้แสดงก็จะไม่แสดงความเป็นปัจเจก(individual) ของตัวเอง แต่สิ่งที่คุณพิเชษฐแสดงให้เห็นได้อย่างชัดเจนว่าเป็นการพูดถึงตัวเองและแสดงตัวเองอย่างชัดเจน สิ่งนี้แสดงให้เห็นว่าศิลปินบางคน ณ จุดบางจุดที่พูดถึงตัวเองต่อสาธารณะมากๆ นับเป็นการเริ่มการ "เปลือยกาย" ต่อสาธารณะหรือไม่ ซึ่งการ"เปลือยกาย" ในแง่นี้คือการเปิดตัวเองออกในแง่ที่ให้ทุกคนมองเข้าไป ไม่เพียงแค่ร่างกาย แต่มองลึกเข้าไปข้างใน แต่ยังมีศิลปินบางคนตั้งประเด็นทางสังคมโดยไม่ผ่านตัวเอง คือไม่เปิดให้ผู้อื่นเห็นข้างในของตัวเอง แต่ใช้ตนเองเป็นเครื่องมือที่จะพูดถึงเรื่องอื่น ทั้งนี้ ในกรณีของ "I am a Demon" ตัวตนของพิเชษฐอยู่ข้างหน้าเป็นสื่อ เป็นเครื่องมือ และเปิดเข้าไป ทะลุเข้าไปข้างในอีก ในแง่นี้อาจารย์จักรพันธ์จึงตั้งคำถามต่อคุณพิเชษฐว่าการเปลือยกายต่อสาธารณะให้คนมองเข้าไปข้างในถึงตัวตนนั้น ในทัศนะของผู้แสดงเองคิดเห็นอย่างไรกับประเด็นนี้ คุณพิเชษฐตอบว่าสิ่งที่อาจารย์จักรพันธ์กล่าวมานั้นถูกต้อง เพราะว่าในสังคมไม่มีศิลปินผู้ใดกล้าเปิดสงครามกับวัฒนธรรมนี้ นั่นคือนาฏศิลป์ คุณพิเชษฐจึงใช้ตนเองเป็นผู้ที่เล่นกับเกมส์นี้เอง

อาจารย์คำรณกล่าวเสริมในประเด็นนี้โดยอาศัยมุมมองของผู้ทำงานทางด้านศิลปะการละคร โดยพิจารณาว่าตัวตนศิลปินนำเสนอนั้นเป็นตัวตนที่เป็นสื่อกลางสำหรับที่จะส่งสารบางอย่างออกมาว่าเป็นตัวตนของศิลปินเองหรือเป็นอหังการ สำหรับสาขาศิลปะการละครถือว่า พิเชษฐ กลั่นชื่นคือบุคลิกภาพหนึ่ง เป็นสื่อหนึ่ง เป็นร่างกายร่างหนึ่ง ซึ่งจะต้องใช้อย่าง dancer คือต้องใช้พลวัต ซึ่งพลวัตนี้เองที่มาสร้างตัวพิเชษฐ กลั่นชื่น ให้มีชีวิต อาจารย์คำรณเห็นว่านักแสดงคือผู้ที่จะใช้พลวัตไปสร้างตัวตนให้เป็นบุคลิกภาพก็ได้ หรืออาจจะใช้พลวัตสร้างสื่อให้มีชีวิต หรือใช้พลวัตไปสร้างหุ่นมือให้มีชีวิต หรืออะไรก็ตามให้มีชีวิตที่จะส่งผ่านเรื่องราวหรือส่งผ่านสาร จึงทำให้ปัญหาเรื่องตัวตนสามารถพิจารณาได้ในหลายมิติ อาจารย์รื่นฤทัยกล่าวว่าประเด็นที่อภิปรายไปข้างต้นนั้น หากพิจารณาจากมุมมองของวรรณศิลป์ ทำให้นึกถึงเทคนิคอย่างหนึ่ง คือ metafiction

3.12 ปฏิสัมพันธ์ระหว่างพิเชษฐกับศิลปินอื่น

อาจารย์อรชุมาเล่าว่าครั้งล่าสุดได้มีโอกาสสอนการแสดงให้คุณจาพนม ยีรัมโดยให้คุณพิเชษฐและคุณจาพนมถ่ายทอดซึ่งกันและกัน คุณพิเชษฐได้ให้คำแนะนำที่เป็นประโยชน์กับจาพนมมาก (ฉายภาพประกอบบนจอ) และในภาพยนตร์เรื่องใหม่ของจาพนมก็ได้รับอิทธิพลของคุณพิเชษฐอยู่มากเช่นกัน ซึ่งคุณจาพนมก็ยอมรับว่าไม่เคยได้รับอะไรในลักษณะเช่นนี้มานานแล้ว อาจารย์อรชุมากล่าวว่าหลังจากที่ได้คุณจาพนมได้พบกับคุณพิเชษฐครั้งนั้น คุณจาพนมขออนุญาตต้นสังกัดเพื่อจะไปเรียนศิลปะ modern dance ต่อ แต่ทางต้นสังกัดไม่อนุญาตและเห็นว่าสิ่งนี้เป็นเรื่องที่เสียเวลา

อาจารย์ธีระกล่าวว่าเมื่อได้ชมภาพที่อาจารย์อรชุมาฉายแล้วนั้น ดูเหมือนว่าจะมีการทวิวัจน์ระหว่างคุณพิเชษฐกับคุณจาพนม จึงอยากทราบว่าในความเป็นจริงนั้นการกระทำเช่นนี้จะสามารข้ามขั้นจากรูปแบบ (form) ไปสู่ตัวตนของผู้แสดง และหากเทียบกับสำนวนจีนที่ว่า "สุดยอดของกระบวนท่าคือไร้กระบวนท่า" นั้นสามารถที่จะเกิดขึ้นได้จริงในทางนาฏศิลป์หรือไม่ เนื่องจากนาฏศิลป์ไทยยังยึดติดกับรูปแบบ (form) อยู่มาก ซึ่งหากไม่สามารถหลุดจากรูปแบบ (form) ได้ ก็จะไม่สามารถสร้างสรรค์ได้

คุณพิเชษฐกกล่าวว่าการสร้างสรรค์ใหม่สามารถเกิดขึ้นได้และอยู่ในกระบวนการการทำงานของคุณพิเชษฐ ซึ่งได้พัฒนาเทคนิคมาจากหลักใหญ่และก็สามารถทำกระบวนการสร้างนี้ได้สำเร็จ

3.13 *การสื่อความกับผู้รับ/มหาชน*

อาจารย์จักรพันธ์ถามประเด็นทางเทคนิคเกี่ยวกับวิธีคิดแบบของไทยจะมีท่ารำที่อธิบายถึงการลอยหรืออาการเหาะของตัวละคร ซึ่งต่างจากบัลเลต์ที่เป็นการยืนด้วยปลายเท้า นั่นเป็นเพราะรูปแบบ (form) ของนาฏศิลป์ไทยและตะวันตกไม่เหมือนกัน ด้วยเหตุนี้ อาจารย์จักรพันธ์จึงอยากทราบว่าจะมีวิธีการใดที่จะสามารถอธิบายเกี่ยวกับความเป็นไทยให้ผู้รับชาวตะวันตกเข้าใจนาฏศิลป์ไทยได้

คุณพิเชษฐอธิบายว่าการที่ผู้รับต่างวัฒนธรรมจะเข้าใจหรือไม่นั้นต้องพิจารณาจากพื้นฐานทางสังคมเป็นหลักว่า สิ่งใดคือลักษณะร่วมระหว่างผู้แสดงกับผู้ชม เช่น การเคลื่อนไหว อันได้แก่ การร้องไห้หรือความตาย เพราะมีความเป็นสากลที่ทุกคนสามารถทราบและเข้าใจได้ แต่เมื่อใดก็ตามที่นำเสนอเรื่องเฉพาะของวัฒนธรรมหนึ่งวัฒนธรรมใด เช่น นำเสนอเกี่ยวกับเรื่องของพระมหากษัตริย์ในสังคมที่ไม่มีกษัตริย์ หรือนำเสนอเกี่ยวกับพุทธศาสนาในสังคมคริสต์ศาสนาก็จะเป็นเรื่องยาก ดังนั้น ถ้าสิ่งใดที่เป็นวัฒนธรรมร่วมจะอธิบายได้ง่าย แต่ถ้าเป็นวัฒนธรรมแยก หรือวัฒนธรรมเฉพาะก็จะต้องใช้เวลาในการอธิบายนานมาก ด้วยเหตุนี้ คุณพิเชษฐจึงมักจะเสนองานโดยใช้ลักษณะร่วมทางวัฒนธรรมเพื่อให้เข้าใจง่าย หรือการใช้ตัวกลางและสร้างให้มีความหมายใหม่

อาจารย์จักรพันธ์ถามต่อเกี่ยวกับการสื่อสารกับผู้รับชาวไทยว่า คุณพิเชษฐใช้วิธีการใดเนื่องจากบางส่วนของงานของคุณพิเชษฐนั้น ผู้รับชาวไทยก็ไม่สามารถเข้าใจได้ ซึ่งหากจะให้เข้าใจจำเป็นต้องมีการอธิบายในส่วนนั้นเพิ่มเติม อาจารย์จักรพันธ์จึงอยากทราบว่าหากจำเป็นต้องมีการอธิบาย แต่ถ้าไม่อธิบายโดยใช้คำพูด คุณพิเชษฐจะอธิบายด้วยวิธีการใด

คุณพิเชษฐเชื่อว่าผู้ชมต้องมีความรู้ในระดับหนึ่ง ไม่ว่าจะเป็นความรู้ในนาฏศิลป์เดิม หรือความรู้ในประเด็นที่นำเสนอที่เกี่ยวกับชีวิตและเวลา และคุณพิเชษฐก็ยอมรับว่างานของตนนั้นบางครั้งก็มีหลายสิ่งที่ผู้ชมไม่เข้าใจ หรือบางครั้งงานก็ไม่ชัดเจนพอ แต่อย่างไรก็ดี คุณพิเชษฐก็พยายามที่จะทำให้ผู้ชมสามารถเชื่อมโยงกับตัวงานได้ เช่น การกล่าวถึงไว้ในสูจิบัตร แต่โดยความตั้งใจจริงๆแล้วจะไม่อยากเปิดเผยทุกอย่าง เพราะอยากมีบางสิ่งเพื่อให้ผู้รับกลับบ้านด้วยความรู้สึกที่ยังคงขบคิดว่าตัวละครตัวนั้นพูดอะไร สิ่งเหล่านี้คือความพยายามของคุณพิเชษฐที่จะให้ผลงานของตนต่างจากนักแสดงผู้อื่นหรือทีมอื่น

อาจารย์จักรพันธ์ถามว่าหากแยกผู้รับที่เป็นตะวันตก ซึ่งรวมชาวเอเชียชาติอื่นๆด้วย กับผู้รับชาวไทย นวัตกรรมใหม่ใดที่สามารถสื่อสารกับเขาได้ง่ายกว่าหรือเข้าใจส่วนใดได้มากกว่าระหว่างประเด็นกับรูปแบบ

คุณพิเชษฐตอบว่าระหว่างประเด็นกับรูปแบบนั้น คุณพิเชษฐให้ความสำคัญกับประเด็นเป็นอันดับแรก ส่วนรูปแบบ (form) จะมาทีหลัง โดยคุณพิเชษฐจะวางประเด็นก่อนว่าจะพูดเรื่องใดและจะสื่อสารสิ่งใด หลังจากนั้นจะมาพิจารณาว่ามีส่วนใดในรูปแบบเดิมที่นำมาใช้ได้ หากใช้ไม่ได้ก็ต้องแสวงหารูปแบบใหม่ หรือสร้างใหม่ หรือเปลี่ยนรหัส (code) ใหม่ เพื่อที่จะนำมาตอบโจทย์ของการสร้างงานที่ตั้งไว้ให้ได้ แต่ด้วยความที่คุณพิเชษฐเติบโตมากับการฝึกฝน ดังนั้น ในตอนแรกของการสร้างงานใหม่มักจะเข้าไปสู่รูปแบบ (form) ทุกครั้งไป ซึ่งคุณพิเชษฐก็ต้องพยายามดึงตัวเองออกมา เนื่องจากสิ่งใดที่คิดได้เป็นอันดับแรก คุณจะถ่ายวิเดโอเก็บไว้ก่อน และสิ่งแรกที่คิดได้นั้นส่วนใหญ่จะไม่ใช่สิ่งที่

ต้องการจะนำเสนอ เพราะส่วนใหญ่สิ่งที่คิดได้แรกๆมักจะเป็นสิ่งที่มาจากความเคยชิน และต้องคิดใหม่หรือแสวงหากันใหม่อยู่เสมอๆ

อาจารย์ดนีญากล่าวว่าศิลปะเป็นเรื่องของปัจเจก และโดยส่วนตัวนั้นต่างจากผู้อื่น เพราะมีโอกาสได้สัมผัสทั้งศิลปะไทย สากล ดนตรีไทย สากล และศึกษามาทางด้านครุศาสตร์ ดังนั้นจึงขอพิจารณาเรื่องนี้โดยใช้มุมมองของนักการศึกษา เมื่อพิจารณาโดยนำทฤษฎีทางด้านจิตวิทยาการศึกษาเข้ามาช่วยจะทำให้เข้าใจเรื่องนี้ได้ชัดเจนขึ้น เนื่องจากจิตวิทยาเป็นเรื่องของความพยายามจะศึกษาและเข้าใจผู้รับ ในที่นี้อาจารย์ดนีญาเห็นว่าคุณพิเชษฐพยายามที่จะศึกษาในประเด็นนี้เพื่อสื่อสารกับผู้ชมหรือกลุ่มมหาชน ที่มีทั้งกลุ่มที่เห็นด้วยมาก เห็นด้วยน้อย ไม่เห็นด้วยเลย หรือเห็นด้วยมากที่สุด ซึ่งคุณพิเชษฐคงทราบเหตุผลว่ากลุ่มผู้ชมที่เห็นด้วยมากนั้นมีเหตุผลใด และจะเห็นได้ว่าชาวต่างชาติที่สนใจงานของคุณพิเชษฐจะต่างกับอาจารย์ที่อยู่ในกลุ่มละครก็ด้วยบริบทบางอย่างที่ต่างๆกัน ทั้งนี้อาจารย์ดนีญาชี้ให้เห็นว่าในหลักการศึกษากล่าวไว้ว่า หากต้องการจะให้ผู้ใดสนใจที่สิ่งที่เราเสนอ เราก็ต้องมีสิ่งหนึ่งที่เขาเหมือนเราก่อนจึงจะดึงให้เขาเข้าใจเรา ในที่นี้เมื่อพิจารณางานของคุณพิเชษฐ สิ่งที่อาจารย์ดนีญาคิดว่าช่วยดึงความสนใจผู้รับเริ่มจากเงา เสียง และการเคลื่อนไหว แม้ว่าผู้รับจะไม่ทราบเกี่ยวกับรายละเอียดของท่าทาง แต่ชมจากการเคลื่อนไหวที่มีความใหญ่ มีความเล็กก็น่าจะเข้าใจได้โดยไม่จำเป็นต้องมีพื้นฐานทางนาฏศิลป์ก็ได้ ซึ่งผู้รับชาวต่างประเทศอาจจะเข้าใจในแง่นี้ ในขณะที่ผู้รับชาวไทยไม่สามารถเปิดมุมมองในประเด็นนี้ได้ เนื่องจากผู้รับไทยยังติดอยู่กับระบบแนวคิด (concept) อยู่มาก ไม่ว่าจะเป็นในการสอนในโรงเรียนที่ให้เด็กท่องจำ มากกว่าที่จะประเมินคุณค่าโดยการใช้ความคิด ในการศึกษาทางกายวิภาคได้อธิบายความเจริญทางด้านสติปัญญาว่ามี 6 ระดับ เริ่มตั้งแต่ท่องจำ นำไปใช้ นำไปประยุกต์ ความเข้าใจ การคิดวิเคราะห์ การคิดสังเคราะห์ และประเมินค่า อาจารย์ดนีญาตั้งข้อสังเกตในเรื่องนี้ว่าเป็นไปได้หรือไม่ว่าผู้ชมที่ไม่เข้าใจงานของคุณพิเชษฐก็เพราะความคิดของเขาอยู่เพียงแค่การท่องจำ ยังไปไม่ถึงการนำไปใช้หรือการเข้าใจ แต่รับรู้โดยการท่องจำว่าท่าแบบนี้สวย ซึ่งต่างจากผู้ชมชาวตะวันตกในลักษณะตะวันตกที่เน้นการใช้ปัญญาและการคิดวิเคราะห์ ด้วยเหตุนี้ ผู้ชมจะรับงานของคุณพิเชษฐได้หรือไม่ก็คงต้องขึ้นอยู่กับว่าพวกเขาเปิดใจยอมรับหรือเปิดรับผลงานมากน้อยเพียงใด สิ่งนี้อาจจะเป็นสาเหตุสำคัญที่ทำให้เกิดการยอมรับ อาจารย์ดนีญาเชื่อว่าปัญหานี้มิได้เกิดจากต่างคนต่างอยู่ระหว่างผู้ยอมรับกับผู้ปฏิเสธงานของคุณพิเชษฐ แต่เป็นอีกฝ่ายจ้องที่จะมองในทางที่ไม่ดี หรือการหาเหตุผลมาหักล้าง ดังนั้น หากจะให้ผู้รับทั้งสองกลุ่มที่ชอบต่างกันอยู่ร่วมกันได้อย่างสันติ คือต่างคนต่างอยู่ในวิถีทางของตน เพราะต่างก็มีผู้รับที่ชื่นชอบผลงานของตนอยู่แล้ว ก็จะช่วยให้ทั้งสองฝ่ายอยู่ด้วยกันได้อย่างมีความสุข แม้ว่าในบางครั้งอาจจะมาพบกันบ้าง ปะทะกันบ้าง แต่ว่าทั้งสองฝ่ายก็ไม่สามารถขาดซึ่งกันและกันได้

3.14 การสนับสนุนของรัฐและเอกชน

3.14.1 การสนับสนุนโดยตรง

คุณพิเชษฐเห็นว่ายังมีกลไกและนโยบายของรัฐที่สามารถให้ความช่วยเหลือศิลปินได้ คุณพิเชษฐเล่าว่าเคยถามเพื่อนว่า "ทำไมถึงไปแสดงยังที่ต่างๆได้ตลอดเวลา มีเหตุผลอะไร" เพื่อนคุณพิเชษฐตอบว่า "รัฐบาลฉันช่วยนะ" เพราะว่าเวลาไปแสดงที่ festival ต่างๆ ชื่อของประเทศฝรั่งเศสก็จะไปปรากฏอยู่ที่นั่นด้วย แล้วก็จะทำให้ผู้ชมในประเทศต่างๆรู้จักชื่อฝรั่งเศสอยู่ตลอดเวลา ซึ่งเหมือนกับตัวเขานำวัฒนธรรมติดตัวไปด้วย ซึ่งจะส่งผลให้มีนักท่องเที่ยวอยากมาเที่ยวฝรั่งเศส แต่ในประเทศไทยยังไม่มีผู้ใดตระหนักถึงเรื่องนี้ เพราะให้ความสำคัญในประเด็นอื่นมากกว่า นอกจากนี้ คุณพิเชษฐ

เห็นว่ามีกลไกที่รัฐจะสามารถเข้ามาช่วยในการสนับสนุนศิลปินได้อีกหลายวิธี คุณพิเชษฐคิดว่าเรื่องนี้เป็นเรื่องของรัฐ และเขาพยายามจะไม่ไปยุ่งเกี่ยว จนกว่าเขาจะแข็งแรงที่สุด แล้วก็รัฐจะบอกว่า "โอเค พร้อมให้เงินคนนี้ คนนี้แข็งแรงแล้ว" ดังนั้น คุณพิเชษฐเห็นว่าสังคมของประเทศไทยน่าจะเป็นสังคมในลักษณะนี้มากกว่า

อาจารย์ปาริชาติเล่าว่ามีโอกาสเข้าร่วมสัมมนากับฝ่ายรัฐเกี่ยวกับบทบาทของสื่อในการที่จะชักจูงสื่อเข้ามาสนใจเรื่องศิลปวัฒนธรรมในเชิงลึกมากขึ้น ซึ่งมีประเด็นที่น่าสนใจ คือ อาจารย์วีระศักดิ์ โควสุรัตน์ ให้ข้อคิดเอาไว้ว่า "ศิลปินถ้าจะให้รัฐเข้ามามีส่วนร่วม ควรให้เข้ามาแค่เสียงกับสตางค์เท่านั้นก็พอ แต่ห่างๆ ไว้ก็ดี เพราะรัฐชอบเอามือเข้ามาปั้นคุณ มายุ่งกับคุณมาก"

นอกจากนี้ อาจารย์บัญชาเห็นว่า dance เป็นสิ่งที่เก็บไว้ไม่ได้ อย่างที่กล่าวไว้ในตอนต้นแล้วว่า "Can you tell the dance from the dancer?" ซึ่งต่างจากงานศิลปะ เช่น งานของถวัลย์ ดัชนี ที่วันนี้งานอาจจะขาดได้ในราคาถูก แต่ในอีก 40 ปีข้างหน้าก็อาจจะมีราคาเพิ่มขึ้นเป็นหลายเท่าตัวก็เป็นได้ หรือแม้แต่งานวรรณกรรมในยุคที่ผ่านมา วันหนึ่งก็อาจจะมีผู้ค้นพบและนำเสนอขึ้นมาจนเป็นที่รู้จักอีกครั้งก็เป็นได้ แต่ในกรณีของ dance นั้นเป็นไปไม่ได้ เนื่องจากตัวงานเป็นงานสดไม่สามารถขายเป็นวิเดโอในภายหลังได้ แต่เป็นงานที่แสดง ณ เวลานั้น แล้วก็หายไปกับอากาศธาตุ ประกอบกับค่าใช้จ่ายในการจัดแสดงแต่ละครั้งมีราคาสูง จึงต้องมีการสนับสนุน มีการช่วยเหลือ จะรอให้ศิลปินพิสูจน์ตนเองก่อนไม่ได้ เพราะผู้ที่ทำงานจำเป็นต้องสนองกับนโยบายของสังคมอย่างเร่งด่วน เพื่อให้ได้ผลตอบแทนทันเวลา เพื่อที่จะได้มีความเชี่ยวชาญ หาเลี้ยงชีพได้ด้วยวิชาที่ตนเองชอบตนเองรัก

3.14.2 การสนับสนุนโดยการให้รางวัล

อาจารย์อรชุมากล่าวถึงการให้รางวัลศิลปิน เช่น รางวัลศิลปาธร ว่าโดยส่วนตัวแล้วรู้สึกเสมอว่ามีบางอย่างที่เป็นแง่ลบ เนื่องจากการให้รางวัลในลักษณะนี้มีทั้งผู้ที่ได้และไม่ได้รับรางวัล อีกทั้งยังมีผู้ที่คาดหวังและคิดว่าตนน่าจะได้รางวัลเสมอ การให้รางวัลเช่นนี้จึงไม่ค่อยเป็นประโยชน์เท่าใดนัก ทั้งนี้ อาจารย์อรชุมาเสนอว่าน่าจะมีการให้รางวัลศิลปินเหมือนรางวัล "อโศก" คือมอบรางวัลเป็นการให้ทุนก้อนหนึ่งกับศิลปินไปทำงาน โดยขอเพียงให้ศิลปินไปทำงานออกมาเท่านั้น และไม่สนใจกับคุณภาพของงานด้วย

อาจารย์บัญชาแสดงความเห็นเกี่ยวกับการให้รางวัลทางศิลปะในประเทศไทยเพิ่มเติมในเรื่องสิ่งพิมพ์ว่า รางวัลสิ่งพิมพ์ทำให้ผู้สร้างงานงานทำงานโดยไม่ใส่ใจคุณภาพเท่าใดนัก แต่กลับได้เงินรางวัลนับล้านบาท เนื่องจากรางวัลมีผลโดยตรงต่อเศรษฐกิจของสำนักพิมพ์ แต่รางวัลของนาฏศิลป์ไม่ได้ก่อให้เกิดมูลค่าทางเศรษฐกิจเพิ่มขึ้น เนื่องจากการให้รางวัลเช่นนี้สำหรับผู้ที่ตั้งรางวัลจะให้ขึ้นมา เพราะต้องการให้ศิลปินได้รับความสนใจเพิ่มมากขึ้น ด้วยเหตุนี้ อาจารย์บัญชาจึงเสนอความเห็นเกี่ยวกับการสนับสนุนศิลปิน จะเห็นได้ว่าในประเด็นนี้ศิลปินจะพูดเรื่องเงินเองไม่ได้ แต่ศิลปินเหล่านั้นต้องใช้ทุนทรัพย์ในการดำรงชีพ และหากมีคณะละคร (company) จะต้องเลี้ยงผู้ร่วมคณะอีกเป็นจำนวนมาก อาจารย์บัญชาเห็นว่าในด้านงานศิลปะคงต้องใช้แนวคิดทางประชาธิปไตยโดยให้ประชาชนเลือกเอง ซึ่งเป็นมาตรการปกติที่ของดีจะขายได้ ของไม่ดีจะตกไปไม่ได้ แต่จำเป็นต้องมีการพยุงศิลปิน เนื่องจากอาจารย์บัญชาเห็นว่าการบริจาคเงินสำหรับศิลปะไม่ได้ไปทำลายพัฒนาการของศิลปะ แต่ขึ้นอยู่กับว่า การบริจาคนั้นมีเงื่อนไขอย่างไร ถ้าเป็นเงื่อนไขว่าต้องทำตามที่สั่งก็จะกลายเป็นเรื่องของการค้า แต่ถ้าไม่มีเงื่อนไขนั้นก็จะเป็นการสนับสนุนเพื่อที่ศิลปินจะได้ไม่ต้องกังวลเรื่องค่าใช้จ่าย หรืออาจจะสนับสนุนในลักษณะอื่น เช่น การให้ใช้สถานที่ซึ่งเป็นเรื่องที่กำหนดได้ แล้วก็ปล่อยให้ศิลปินจัดการอย่าง

เสรี เช่น กำหนดว่าอนุญาตให้เปิดการแสดงได้สัปดาห์ละ 5 รอบ หรือการอนุญาตให้ใช้ห้องซ้อมได้อย่างไร หรือมีสิ่งใดจะสนับสนุนนอกเหนือจากทุนทรัพย์ แม้จะบอกว่าไม่มีทุน แต่ก็สามารถทำได้อีกหลายทาง ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับวิสัยทัศน์และหัวใจของผู้บริหารด้วย

นอกจากนี้ อาจารย์บัญชายังเสนอให้มีการตั้งรางวัล โดยนักวิจารณ์เป็นกรรมการคัดเลือก โดยลงความเห็นพ้องกันในการให้รางวัลว่า ทนไม่ได้แล้วต้องให้รางวัลศิลปินคนนี้ เพราะผลงานของเขามีคุณภาพดีมาก โดยไม่ต้องสนใจกับเรื่องเงิน ไม่ต้องให้ใครเป็นผู้สนับสนุน ไม่ต้องให้อะไรเป็นรางวัลก็ได้ และหากปีใดไม่มีผู้เหมาะสมก็ไม่จำเป็นต้องให้รางวัล เพราะไม่ได้ตั้งเป็นกฎว่าต้องให้รางวัลทุกปี แต่ใช้เกณฑ์คุณภาพเพียงอย่างเดียวโดยไม่ต้องสนใจเรื่องเงิน สิ่งนี้จะเป็นแรงจูงใจให้ศิลปินได้เป็นอย่างมาก เพราะศิลปินจะยิ่งลุกขึ้นต่อสู้เพื่อให้รับรางวัลนี้เพื่อจะได้สร้างความภูมิใจ

อาจารย์อรชุมาเสนอในทางกลับกันกับอาจารย์บัญชาว่า แทนที่จะรอรับการสนับสนุนจากใคร อยากให้คุณพิเชษฐใช้สิทธิ์ของการเป็นศิลปาธร เพราะเป็นสิ่งที่ได้มาแล้ว โดยขอเป็นโครงการอะไรก็ได้ที่อยากจะทำ ซึ่งเป็นการเดินหน้าเข้าหา แทนที่จะเลี่ยงแล้วรอให้เขาเดินมาหา

3.15 ข้อเสนอแนะหรือทิศทางในอนาคตของคุณพิเชษฐ

อาจารย์คำรณกล่าวว่าหากพิจารณาในวงกว้างแล้ว นาฏศิลป์ไทยก็มิใช่มีแต่เพียงเฉพาะโขนแต่เพียงอย่างเดียว อาจารย์คำรณจึงเสนอให้คุณพิเชษฐพัฒนางานไปสู่นาฏศิลป์ประเภทต่างๆด้วย

คุณพิเชษฐอธิบายว่าสิ่งที่อาจารย์คำรณเสนอนั้นก็มีโครงการที่จะดำเนินการในปีหน้า ซึ่งวางแผนจะเชิญครูจากที่ต่างๆมาสนทนาเพื่อเก็บข้อมูล และนำข้อมูลที่ได้มาศึกษาเพื่อสร้างงานต่อไป นอกจากนี้ คุณพิเชษฐยังสนใจที่จะศึกษาเกี่ยวกับการรำแก้บนที่วัดพุทธโสธร ว่าเพราะเหตุใดยังคงอยู่ได้จนถึงทุกวันนี้ โดยพยายามจะหาสิ่งเหล่านี้เพื่อเก็บเป็นข้อมูลเอาไว้

อาจารย์บัญชาเห็นว่านักออกแบบท่าเต้นมักจะแยกไม่ออกระหว่างความเป็น performer กับ dancer เพราะฉะนั้นการที่จะ refine ศิลปะของตัวเองในฐานะนักออกแบบท่าเต้น ต้อง refine ไปที่นักเต้นผู้อื่น ไม่ใช่ refine เฉพาะอยู่ในหัวตนเองเท่านั้น เนื่องจากการrefine ไปสู่ผู้อื่นที่ไม่ใช่ตัวเอง จึงจะถือว่าเป็นการออกแบบท่าเต้นที่น่าสนใจ เพราะสิ่งเหล่านี้ได้ออกไปจากตัวเราแล้ว ด้วยเหตุนี้ อาจารย์บัญชาจึงเสนอให้คุณพิเชษฐออกแบบท่าเต้นจากคนอื่น เพื่อเป็นการเปิดโลกทัศน์และท้าทายความสามารถของตัวเองไปสู่ group dynamismซึ่งการทำเช่นนี้อาจจำเป็นต้องใช้ทุนทรัพย์มากขึ้นด้วยเช่นกัน

อาจารย์ดนีญาเห็นว่าการอภิปรายในครั้งนี้ ผู้อภิปรายต่างชี้ให้คุณพิเชษฐเห็นข้อพึงระวังมากมาย และข้อพึงระวังเหล่านี้ก็อาจจะช่วยให้ผู้ชมเข้าใจก่อนที่จะยอมรับงานของคุณพิเชษฐก็เป็นได้ คุณพิเชษฐเห็นด้วยกับที่อาจารย์ดนีญาเสนอ แต่ไม่ยอมรับ คุณพิเชษฐกล่าวว่าตนเองได้ผ่านขั้นตอนในส่วนนั้นมาแล้ว อีกทั้งคิดว่าหากเมื่อใดที่จะมาคิดว่างานต้องพึงระวังอะไรบ้างก็จะกลับมายังจุดเดิม ดังนั้น การเป็นศิลปินก็ต้องทำในสิ่งที่ต้องทำ และต้องตัดสินใจทำด้วยตนเอง แม้ว่าสิ่งที่อาจารย์เสนอนั้นอาจเป็นกติกาของสังคม แต่สิ่งนั้นไม่ใช่กติกาของการสร้างงานศิลปะ หากต้องระวังในการสร้างงานเพราะเกรงว่าจะไม่มีผู้ชม คุณพิเชษฐคิดว่าในประเด็นนี้สำหรับตนเองไม่ต้องระวัง เพราะไม่ว่าจะสร้างงานเช่นไรก็ไม่มีผู้ชม หรือการต้องระวังเพราะเกรงว่าจะขอสปอนเซอร์ไม่ได้ ก็ไม่ต้องระวัง เพราะคุณพิเชษฐคิดว่าไม่ต้องขอสปอนเซอร์ก็ได้ ด้วยเหตุนี้ สิ่งที่คุณพิเชษฐเห็นว่าต้องสื่อสารคือสื่อสารกับวัฒนธรรม คุณพิเชษฐจึงสร้างงานเพื่อสื่อสารกับงานศิลปะที่อยู่รอบตัว โดยรวบรวมเอาสิ่งต่างๆเหล่านี้เอาออกมาเป็นชิ้นงาน ซึ่งนับเป็นกติกาของการสร้างความสุข และถือว่ามีความชัดเจนในการสร้างงาน

อาจารย์อรชุมาแนะนำให้คุณพิเชษฐสนใจลึกลงไปกับงานและทำในปัจจุบันให้ดี และไม่หยุดนิ่งกับงาน โดยมีการตั้งคำถาม มีการตัดทอนทิ้ง ขณะเดียวกันก็มีการเพิ่มเติมให้กับงาน เพราะเมื่อทำเช่นนี้หลายครั้งเข้าคุณพิเชษฐก็จะเห็นถึงพัฒนาการที่เพิ่มขึ้นเรื่อยๆ ดังเช่นที่อาจารย์บัญชาแนะนำว่าให้ศึกษาประวัติศาสตร์ด้วย เนื่องจากบางครั้งอาจจะเพลินกับการจัดงานหนึ่งไปสู่อีกงานหนึ่งก็ได้ อาจารย์อรชุมาย้ำกับคุณพิเชษฐอีกประการว่าขอให้อย่าลืมว่าบ้านของเราอยู่ที่นี่ พูดภาษาอื่นให้ดีอย่างไรก็ไม่เป็นของภาษานั้น ดังนั้น ควรสื่อความกับผู้รับชาวไทย ขณะเดียวกันก็ให้หาแนวร่วม เช่น คณะละคร (company) การสร้างคน การสอนงานก็เป็นเรื่องที่ดี รวมทั้งต้องมีการแสดงในประเทศด้วย และที่สำคัญคือต้องหาผู้วิจารณ์ มิเช่นนั้นจะงานก็จะวนเวียน และหากมีผู้ที่ต่อต้านก็ให้คุณพิเชษฐเข้าหาคนกลุ่มนั้นมิใช่หลีกหนี

คุณพิเชษฐยอมรับว่าจริงๆแล้วโดยส่วนตัวรู้สึกเศร้าใจมากทุกครั้งกับการเดินทางไปต่างประเทศและไม่มีความสุขเลย เพราะเหนื่อยมากกับการที่ต้องอยู่บนเครื่องบินตลอดเวลา ต้องเดินทาง 8 ชั่วโมงไป-กลับ และในปีนี้มีช่วงที่เหนื่อยมากติดต่อกันประมาณ 2 เดือน ในช่วงนั้นต้องเปลี่ยนเมืองทุกๆ 4 วัน และใน 4 วัน ต้องนั่งเครื่องบินเปลี่ยน 4 ประเทศ จนร่างกายไม่รับรู้เรื่องเวลาแล้ว จึงต้องนอนเป็นระยะเวลาสั้นๆ 6 ชั่วโมงจะต้องตื่น แต่คุณพิเชษฐก็ยอมรับว่าแม้จะไม่ชอบแต่ก็ต้องทำ และเลือกไม่ได้จริงๆก็ต้องเดินทาง เพราะเป็นวิธีเดียวที่จะมีรายได้เลี้ยงตัวและเพื่อที่จะจัดการชีวิตของตัวเองและความฝันของตัวเองให้ได้ นั่นก็คือ การมีคณะละครเป็นของตัวเอง คุณพิเชษฐชี้แจงว่ามีสิ่งที่กำลังทำอยู่ 3 อย่าง และพยายามจะให้เกิดขึ้นได้ในเวลาที่ไล่เลี่ยกัน คือ เมื่อตัวเองพร้อมออกไปข้างนอกทำความรู้จักกับ festival ต่างๆ คุยกับผู้กำกับ (director) ต่างๆแล้วบอกว่ามีคนๆนี้ ทำงานแบบนี้ สื่อสารแบบนี้ อยู่ในประเทศไทย ทำงานแบบนี้ สื่อสารกันเอาไว้ และเมื่อกลับมาที่ประเทศไทยก็หาที่ทางให้กับตนเอง สร้างโรงละครเล็กๆ สร้างคนขึ้นมาเอง สักประมาณ 4 – 5 คน เพื่อจะทำเป็นคณะละครแล้วก็สร้างชิ้นงานขึ้นมา เมื่อได้ชิ้นงานที่มีคุณภาพแล้วก็ส่งออกไปเพื่อที่จะให้คณะละครอยู่ได้ นี่คือสิ่งที่เป็นการวางแผนไว้ในอนาคต อยากจะทำ 3 สิ่งนี้ให้เกิดเป็นวงจร และทำให้ตัวเองอยู่ได้ เพื่อจะให้เป็นตุ๊กตาหรืออะไรบางอย่างที่สามารถบอกคนอื่นได้ว่าสามารถดำเนินชีวิต หรือพาตัวเองไปในทิศทางนี้ได้ เมื่อคณะละครเกิดขึ้น มีนักเต้นเกิดขึ้น วันหนึ่งเมื่อมีนักศึกษาสำเร็จการศึกษาจากวิทยาลัยนาฏศิลป์หรือจบจากสถาบันอื่น เมื่อคณะละครพร้อมเปิด audition นักศึกษาเหล่านี้ก็จะเข้ามาทดสอบและก็จะมีงานทำ ซึ่งเป็นงานในฐานะที่เป็นนักเต้นที่จบการศึกษามา นี่คือตุ๊กตาที่คุณพิเชษฐพยายามจะวางรากฐานและต่อยอดทุกสิ่งทุกอย่างไปเรื่อยๆ

อาจารย์คำรณกล่าวถึงข้อพึงระวังกับคุณพิเชษฐหลายประการคือ ประการแรก ขอให้คุณพิเชษฐรักษาเผ่าพันธุ์ของชนส่วนน้อยให้ดี อย่าพยายามปรับให้เป็นคนส่วนใหญ่โดยเด็ดขาด ประการที่สอง คือ คุณพิเชษฐต้องมียุทธศาสตร์มั่นคง ยุทธวิธีปรับเปลี่ยนได้ ประการที่สามคือ เสนอให้คุณพิเชษฐทำ dance และ body expression ให้สุดทางของการเคลื่อนไหว (movement) และประการสุดท้ายคือขอให้คุณพิเชษฐรักษาพื้นที่ให้ดี เนื่องจากอาจารย์คำรณมองเห็นพื้นที่ของประเพณี ก็ขอให้คงพื้นที่ของเขาไว้ พื้นที่ของ modern dance ก็ให้คงไว้ และพื้นที่ตรงกลางซึ่งเป็นส่วนที่คุณพิเชษฐใช้ทั้งสองส่วนมาผสมผสานกัน ซึ่งใครจะมาว่าไม่ได้ เพราะพื้นที่ส่วนนี้คือพื้นที่ว่าง

3.16 ทิศทางและการศึกษาในประเด็นต่อไปของโครงการวิจัย

อาจารย์ธีระถามว่าขนบเป็นสิ่งที่บีบรัดการวิจารณ์เพียงใด และการวิจารณ์จำเป็นต้องปฏิบัติตามขนบใดบ้างหรือไม่ หรือการวิจารณ์เป็นแค่แรงกระตุ้นของนักวิจารณ์แต่ละคนในฐานะปัจเจกบุคคลเท่านั้นเอง อาจารย์ธีระยกตัวประสบการณ์ของตนเองโดยเทียบกับมหาชนส่วนใหญ่ว่าคล้ายกัน

ตรงที่ไม่มีความรอบรู้เรื่องศิลปะ ล่าสุดอาจารย์ได้ไปชมนิทรรศการศิลปะเกี่ยวกับเศรษฐกิจพอเพียงที่หอศิลป์ มหาวิทยาลัยศิลปากร สะดุดตากับภาพที่มีสีสันฉูดฉาดของประเทือง เอมเจริญ อาจารย์ธีระจึงมีข้อสงสัยว่า คือนักวิจารณ์จะต้อง ติดตามหรือหลุดพ้นบางสิ่งเหมือนกับศิลปินหรือไม่ และบทบาทของการวิจารณ์อยู่ส่วนใดของสังคมร่วมสมัย อาจารย์ปาริชาติเห็นว่าคำถามเหล่านี้ผู้วิจัยในโครงการฯ จำเป็นต้องแสวงหาคำตอบต่อไป

4. การกล่าวสรุปการอภิปราย โดย ศาสตราจารย์เกียรติคุณ ดร. เจตนา นาควัชระ

ประเด็นแรกเป็นเรื่องของภูมิหลัง คุณพิเชษฐได้เรียนนาฏศิลป์ชั้นสูงจากครูโดยตรง ได้เรียนการแสดงในมหาวิทยาลัย ได้ไปเรียนที่นิวยอร์กเป็นเวลา 1 ปี ได้เห็นอะไรมาก ประสบการณ์เหล่านี้คนอื่นไม่มีโอกาสได้รับจะโดยความสามารถของตัวเอง หรือว่าผู้ใหญ่อุปถัมภ์ หรือว่าโชคดี หรืออะไรก็ตาม สำหรับโลกสมัยใหม่ผู้ที่ได้เห็นอะไรมาก ช่างคิด อีกทั้งภูมิหลังดี มีความแม่นยำ มีทักษะ ได้ครูที่ดี เป็นศิษย์ที่มีครู ปัจจัยเหล่านี้เป็นเงื่อนไขที่สำคัญมากๆ ไม่เช่นนั้นหากมาพูดกันเรื่องร่วมสมัย ลักษณะร่วมสมัยก็คือ "วานรชำราบ" ดังที่เป็นอยู่ ต้องแปลว่าลอกเลียนคนอื่นเขาโดยเฉพาะลอกเลียนโลกตะวันตก ดูค่ายเพลงทั้งหลาย เป็นต้น

อีกประการหนึ่ง ผมคิดว่าจะโดยความสามารถส่วนตัว หรือโดยการศึกษาที่ได้รับมาก็ตาม ความสามารถในการวิเคราะห์ตนเองของคุณพิเชษฐอยู่ในระดับที่สูงมาก คุณพิเชษฐกล้าที่จะปรับตัวเองตลอดเวลา ไม่พอใจกับสิ่งที่ตนทำมา อย่างตัวอย่างที่นำมาให้ชมในวันนี้ต่างจากที่ผมไปดูที่โรงละครช้างไม่น้อยเลยทีเดียว และผมคิดว่าที่ปรับเปลี่ยนไปในครั้งหลังสุดนี่เป็นเรื่องที่น่าสนใจมาก ผมไม่อยากใช้คำว่า ดีขึ้น ที่แน่นอนที่สุดก็คือเปลี่ยนไป เมื่อมันเปลี่ยนไปก็แสดงว่าเขาไม่หยุดอยู่กับที่ ประเด็นนี้เป็นเรื่องที่ศิลปินอีกเป็นจำนวนมากไม่ค่อยจะใส่ใจนัก ถ้าผมจะเป็นห่วงคุณพิเชษฐ ผมจะไม่ห่วงคุณพิเชษฐในขณะนี้ แต่ผมจะห่วงคุณพิเชษฐในอีก 20 ปีข้างหน้าว่า "คุณจะแก่อย่างไร" เพราะว่าศิลปินไทยเกือบทุกสาขาและเกือบทั้งหมดไม่มีช่วงที่แสดงวุฒิภาวะ คือหยุดพัฒนาในช่วงที่อายุมากขึ้น อย่าให้ผมต้องเอ่ยถึงกวีที่มีชื่อเสียงทั้งหลายเลย อายุสี่สิบก็หยุดแล้ว ส่วนใหญ่ที่หยุดไปนั้นเพราะ "เมรัยชำราบ" ไม่ใช่เรื่องอื่น ไม่มีโอกาสที่จะคิดอะไรต่ออย่างลึกซึ้ง เพราะฉะนั้นเป็นไทยไปจนสุดทางก็ดีแล้ว อย่างที่คุณพิเชษฐว่าเราเป็นศิษย์มีครู คนที่ไม่มีครู หมายความว่าจะต้องไปสะเปะสะปะ เริ่มต้นจากศูนย์องศา อย่างที่อาจารย์รังสิพันธุ์ตั้งข้อสังเกตเอาไว้ว่าถึงขั้นไหนกันแน่ ที่เราจะเป็นตัวของตัวเองได้ ครูที่ดีบางท่านก็จะบอกเราเองว่า "แกไปได้แล้ว แกออกทะเลใหญ่ได้แล้ว ไม่ต้องมาติดกับครูอีกต่อไป"

เรื่องของนาฏศิลป์ที่เรารับฟังวันนี้ มีอยู่ 2 มิติที่สำคัญทั้ง 2 มิติ มิติที่สองนั้นพูดอย่างไรก็ไม่มีวันที่จะชัด ต้องเอาใจวัดใจ มิติที่มาจากสรีระ มาจากการฝึก ฝึกไปจนสุดแล้ว ในกระบวนการฝึกนั่นแหละที่จะคิดอะไรใหม่ได้ และในที่สุดในกระบวนการฝึกนั้นจะเป็นประตูที่เปิดไปสู่เรื่องโลกของจิตวิญญาณ พูดอย่างไรผู้ที่ไม่ได้ปฏิบัติคงเข้าใจได้ยาก จนกว่าเจ้าตัวเองในฐานะที่เป็นศิลปินจะมีประสบการณ์ และจนกว่าคนดูจำนวนหนึ่งที่สัมผัสกับศิลปะนั้นนานพอที่จะรู้สึกตรงกันได้กับศิลปิน ประสบการณ์ร่วมนี้จะเกิดขึ้นได้บางขณะเท่านั้น และบางขณะเหล่านั้นเกิดขึ้นในชีวิตของผู้ที่ไม่ใช่ของศิลปินก็ได้ เป็นประสบการณ์ของพวกเราที่เป็นผู้รับ ถือได้ว่าเป็นกำไรชีวิต แม้จะเกิดขึ้นแค่ครั้งหนึ่งหรือสองครั้งในชีวิต ผมยังจำประสบการณ์เช่นนี้ได้ในกรอบของดนตรี จุดนั้นมันจุดที่เราได้บรรลุอะไรบางอย่าง เข้าไปถึงอีกโลกหนึ่งเลย ทั้งๆที่ไม่ได้เป็นผู้สร้าง แต่เป็นผู้รับ แต่ประสบการณ์อันลึกซึ้งทางจิตวิญญาณของผู้รับก็มีค่าไม่น้อยไปกว่าประสบการณ์อันลึกซึ้งของผู้สร้าง ประเด็นนี้ผมคิดว่าคงจะทำให้ชัดกว่านี้ได้ยาก

ในส่วนที่เกี่ยวกับปฏิสัมพันธ์กับศิลปินอื่น ผมว่าตัวอย่างวันนี้น่าสนใจมาก ในเรื่องของศิลปะการต่อสู้ป้องกันตัวที่เรียนรู้จากนาฏศิลป์ได้ ซึ่งอาจารย์อรชุมานำตัวอย่างมาชี้ให้เราได้เห็น หมายความว่าศิลปะต่างแขนง

เรียนรู้ซึ่งกันและกันได้ แต่ในที่สุดก็ฝ่ายจัดการใช่ไหมที่บอกว่า "แกจบได้แล้ว แกอย่าไปคบกับคนนี้เลย ประเดี๋ยวแกจะผันไปในทางอื่น แล้วทำให้งานเสีย" นั่นคือความโง่เขลาเบาปัญญา คนที่มีฝีมือเรียนรู้มากเท่าไร ก็ยิ่งจะปรับตัวได้ดียิ่งขึ้นเท่านั้น เขาไม่ได้ไปลอกแบบ แต่เขาคิดต่อได้ เขาคิดเองได้

เรื่องของความเป็นสากล ทั้งในเอกสารที่คุณพิเชษฐเขียน และทั้งในการอภิปรายในวันนี้ มีความเปรียบอย่างหนึ่งที่เกี่ยวกับเรื่องปอกเปลือก ปอกไปในที่สุดมันจะถึงไส้ใน ถึงไส้ในแล้วยังไม่พอ ต้องขยี้ไส้ในนั้น บดแล้วนำมาทำขนม ผมชอบความเปรียบนี้มาก เพราะผมรู้สึกว่าถึงนำเอามาทำเป็นขนมแล้ว กลายรูปไปแล้ว เชื้อเดิมก็ยังอยู่ นั่นคือหลักของการสร้างสรรค์ใหม่ อันเป็นสิ่งซึ่งเราจะสื่อกับผู้อื่นได้ แต่ไม่ควรมุ่งหาสูตรสำเร็จ เพราะเป็นเรื่องของประสบการณ์ ทั้งของผู้สร้างและผู้รับที่จะบอกว่าตรงไหนที่เรารับเขาได้ จุดนี้มีอยู่ในศิลปะหลายสาขา และตรงนี้ก็สร้างความหฤหรรษ์อันมหาศาลสำหรับคนที่ไม่ใช่ศิลปิน แต่เป็นคนที่ใส่ใจและมีความสวามิภักดิ์ต่อศิลปะ อีกทั้งยังเป็นประสบการณ์ที่ข้ามพรมแดนทางวัฒนธรรมได้

สำหรับประเด็นเรื่อง "ร่วมสมัย" นั้น แต่เดิมหมายถึงร่วมสมัยตามแบบตะวันตก ขณะนี้ถ้ามีคุณพิเชษฐเพียงหนึ่งคนก็ยังน้อยไป อาจจะต้องมีคุณพิเชษฐอีกหลายๆคนที่ไม่เหมือนกัน แล้วร่วมกันพิสูจน์ให้เห็นว่า ที่เราทำนี้คือปรากฏการณ์ร่วมสมัย ถึงเรามีรากก็จริงอยู่ แต่เราเป็นผลผลิตของสังคมปัจจุบัน ของสังคมร่วมสมัย และเราต้องการจะแสดงออกอย่างนี้ เพราะเราเชื่ออย่างนี้ เป็นแรงผลักดันมาจากข้างในว่าเราเชื่ออย่างนี้ แต่ความเชื่อของเราที่เป็นเรื่องของปัจเจกบุคคลนั้นเป็นความเชื่อที่สื่อสัมพันธ์กับผู้อื่นได้ด้วย ที่กล่าวมาทั้งหมดนี้อาจเขียนเป็นตำราไม่ได้ เพราะในที่สุดเป็นเรื่องของ "ใจวัดใจ" แต่เป็นประสบการณ์ที่คนจำนวนหนึ่งจะสามารถมีร่วมกันได้ คุณพิเชษฐเขียนไว้ในเอกสารและเมื่อสักครู่ก็พูดอีกว่า แต่งเครื่องเต็มที่แล้วก็นั่งมอเตอร์ไซค์ไปรำ หรือว่าบ้านอยู่ใกล้กับที่รถไฟฟ้าผ่าน โลกภายนอกมันเปลี่ยนไปแล้ว ไม่ได้แปลว่านาฏศิลป์หรือศิลปะของเราถูกกำหนดด้วยรถไฟฟ้า แต่มันถูกกำหนดด้วยปัจจัยมากหลาย ซึ่งเราไม่รู้ว่าจะระบุลงไปได้ว่าปัจจัยอันใดมีผลต่อการสร้างสรรค์ แต่เป็นความรู้สึกว่าเราเป็นส่วนหนึ่งของสังคมนี้โดยไม่จำเป็นจะเป็นผู้ตามเสมอไป ทำอย่างไรจะมีช่องเล็กๆเช่นนี้ อย่างที่คุณคำรณกล่าวไว้ว่า ไม่ใช่ว่าเราเป็นกระแสหลัก แต่เราเป็นกระแสน้อยๆ แต่ก็เป็นกระแสที่มีความเข้มข้นในทางศิลปะ มีความเข้มข้นในทางปัญญา มีความเข้มข้นในทางจิตวิญญาณ สมัยก่อนชอบใช้คำว่า "elite" กัน ความจริงไม่ใช่ เราไม่ได้หมายถึง elite กระแสของชาวบ้านก็เป็นกระแสที่ไม่ใช่ "elite" แต่ก็สามารถที่จะมีอิทธิพล หรือว่าสร้างอะไรที่จะทำให้เกิดความมั่นใจให้แก่ส่วนรวมได้

ผมเกรงว่าคุณพิเชษฐจะต้องเหนื่อยต่อไปอีก โลกาภิวัตน์ไม่ได้เพิ่งเกิดขึ้นในสมัยนี้ ศิลปินในตะวันตกตั้งแต่ศตวรรษไหนๆมา Mozart เดินทางทั่วยุโรปตั้งแต่ตัวเล็กๆ มันไม่ใช่เรื่องค้าขาย ไม่ใช่เรื่องพ่อ Mozart เอาลูกไปแสดงเพื่อจะเอาเงินเข้ากระเป๋า มันเป็นขนบของที่ไหนๆมาแล้วว่า "ถ้ามีของดีต้องเอามาแบ่งปันกัน" ของดีจะอยู่แต่ในบ้านของตนไม่ได้ คนบางคนลูกตั้งหลายคน ยังอุตส่าห์เดินทางไปแสดงฝีมือในที่ไกลๆ ตัวอย่างที่ดังที่สุดของดนตรีคือ Clara Schumann เดินทางไปทั่วยุโรป ไม่ทราบว่าเธอทำได้อย่างไร เธอทำได้ทุกอย่าง เป็นเมีย เป็นแม่ เลี้ยงลูกเองด้วย และก็เป็นศิลปินที่ผู้คนทั่วยุโรปให้การยอมรับนับถือ ผมคิดว่าตรงนี้อาจารย์อรชุมาเตือนไว้ก็ดีแล้วว่า ให้ไตร่ตรองให้ดีว่าแค่ไหนพอเหมาะ พอดี แต่ก็คงไม่มีทางเลือกมากนัก ผมคิดว่า ถ้าใครเขาสนใจเราเราก็ต้องตอบสนอง ตอบสนองโดยไม่ขายตัว ตอบสนองโดยเอาของที่ดีที่สุดไปเสนอให้ และบางครั้งของที่ดีที่สุดอาจจะยากสำหรับเขา แต่ก็จะมีคนจำนวนหนึ่งซึ่งพร้อมที่จะสัมผัสกับของยากๆ ไม่เข้าใจในครั้งเดียว แต่ก็จะเข้าใจหลังจากดูไปแล้ว 10 ครั้ง บางคนเขาก็ยินดีที่จะทำ คุณพิเชษฐคงจะมีมิตรที่พร้อมจะดูงานของคุณทั้ง 10 ครั้ง เพื่อที่จะเข้าใจ มันเป็นไปได้ สิ่งเหล่านี้เป็นปรากฏการณ์แนวโลกาภิวัตน์ทางวัฒนธรรมในสังคมร่วมสมัย เราจำเป็นต้องตีความโลกาภิวัตน์กันเสียใหม่

ในเรื่องของปัจเจกบุคคล วันนี้พูดกันน่าสนใจ ผมได้ยินการสนทนาวันนี้แล้วผมมีความอิ่มเอิบใจ เวลาเราพูดเรื่องปัจเจก เรามักจะเหมาเอาว่าศิลปินต้องไม่เหมือนใคร จะต้องมีความเป็นตัวของตัวเอง แล้วในที่สุดก็

เกิดอหังการ ดูราวว่าจำเป็นต้องเน้นความเด่น ความดัง ในยุโรปก็ต้องมีคำว่า genius ซึ่งในยุโรปคำว่า genius ทำลายยุโรปไปมากแล้ว เพราะคนเหล่านี้ในที่สุดก็ไม่ได้คิดถึงอะไรเลย นอกจากตัวของเขาเอง เราควรจะเน้นบทบาทของปัจเจกบุคคลที่รับใช้สังคมด้วยงานศิลปะ เป็นตัวกลาง เป็น medium (ดังเช่น spirit medium ที่แปลว่าคนทรง) เป็นตัวกลางที่จะถ่ายทอดงานศิลปะซึ่งคนอื่นสร้างขึ้นก็ได้ ครูสร้างขึ้นก็ได้ เรามาสร้างเติม ต่อเสริมเข้าไปก็ได้ เราสร้างเองก็ได้ แต่ไม่ใช่ว่ามันสิ้นสุดที่ ego ที่การเน้นปัจเจกลักษณ์ของเรา แต่ปัจเจกลักษณ์เป็นเครื่องมือในการที่จะทำให้ศิลปะแขนงนั้นก้าวไปข้างหน้าให้ได้ เราเป็นผู้รับใช้ศิลปะ ซึ่งอาจจะเป็นนามธรรม อาจจะเป็นองค์รวม อาจจะเป็นประสบการณ์ร่วม และที่ผมดีใจก็คือว่า ถ้าเราพูดถึงประสบการณ์ร่วมในที่นี้ ณ ขณะนี้ มันไม่ใช่ประสบการณ์ร่วมที่มีจุดเฉพาะในทางภูมิศาสตร์อีกต่อไปแล้ว มองโลกาภิวัตน์ในทางที่ดี มันไม่ใช่เรื่องที่ว่าเราทำมาหากินอย่างเดียว แต่เป็นเรื่องของประสบการณ์ที่มั่งคั่งด้วยปัญญา ด้วยจิตวิญญาณ และต้องใช้ความสามารถในการกลั่นกรอง การคัดสรร และการสร้าง ดังนั้น ความมั่นใจในเรื่องนี้ ผมคิดว่าเราได้รับจากการสนทนาในวันนี้

อาจารย์บัญชาเตือนเราไว้ว่า ควรเรียนรู้จากประวัติศาสตร์บ้าง บางครั้งที่เราคิดว่าที่เราทำไปนั้นเป็นของใหม่ ถ้าย้อนกลับไปดูก็จะพบว่ามีคนที่เขาทำสิ่งเหล่านี้มาแล้ว เราเรียนได้จากทั้งความสำเร็จของเขา และจากความล้มเหลวของเขา ถ้าขาดมิติประวัติศาสตร์แล้วเราจะก้าวไปข้างหน้าได้ยาก วันนี้พูดกันถึงเรื่องหนังใหญ่ ถึงเรื่องจุดกำเนิดของนาฏศิลป์ และของอะไรอีกมากมาย มีการเรียกร้องว่าควรจะพูดเรื่องของชาวบ้านด้วย โปรดอย่าลืมนะครับว่าชาวบ้านทนสวมหัวโขนนานนักไม่ไหว ตัวแสดงอยากร้องออกมาเป็นเพลง จึงฉีกหน้ากากออกครึ่งหนึ่ง กลายเป็นโขนสด คนไทยต้องทำอะไรหลายๆอย่าง ทำอะไรอย่างเดียวไม่ได้ ให้คนอื่นมานั่งร้องนั่งพากย์ เราอึดอัด จึงฉีกออกสักครึ่งหนึ่งก็ยังดี จะได้มีปากร้อง

เรื่องของบทบาทของวิชาการ มีอะไรอีกหลายอย่างที่วิชาการจะช่วยได้ แล้วสิ่งที่เราขาดมากๆก็คือ เรามีการปฏิบัติที่เข้มข้นในทุกสาขา แต่วิชาการของเราอยู่ที่ตัวครูกับตัวศิษย์ ถ่ายทอดกันโดยตรง มีปฏิสัมพันธ์ต่อกัน สร้างความมั่งคั่งให้แก่กัน แต่ในโลกสมัยใหม่ วิชาการจะต้องพยายามปรับตัวให้เป็นสมบัติกลางให้ได้ และในบางครั้งวิชาการไม่ใช่วิชาการเฉพาะสำหรับเป็นคู่มือปฏิบัติ แต่เป็นวิชาการที่จะสร้างภูมิปัญญาให้กับคนส่วนใหญ่ในสังคม นี่เป็นอีกขั้นหนึ่ง ซึ่งผมคิดว่าวัฒนธรรมไทยยังไม่ค่อยให้ความสนใจกับเรื่องนี้ ไม่ใช่ว่าเป็นข้อด้อย แต่ว่าโลกเปลี่ยนไปแล้ว การจะสร้างความเข้าใจให้กับคนจำนวนมาก วิชาการจะต้องเข้ามาสนอง

สิ่งที่เราขาดคือมหาชน อาจารย์สุชาติ ทองสิมา จาก มศว. ทำวิจัยเรื่องการรับการวิจารณ์ แต่ก็เลี่ยงไม่ได้ที่จะต้องพิจารณาเรื่องการรับงานศิลปะด้วย ข้อสรุปที่ได้ที่ตรงไปตรงมาที่สุด ก็คือถึงจะเก่งแค่ไหนก็ไม่มีใครรับรู้ ดีแค่ไหนก็ไม่มีใครสนใจ หมายความว่าคนส่วนใหญ่เขาอยู่ในโลกที่พร้อมจะถูกชักจูงจากการโฆษณา ถ้าไม่มีการโฆษณาประชาสัมพันธ์ ความสนใจของเขาก็จะไม่เกิด เราจะทำดีเท่าไรก็ตาม จำนวนคนที่จะมาชื่นชมหรือมารับงานของเราก็อาจจะมีจำนวนน้อย ผมดีใจที่คุณพิเชษฐบอกว่าไม่พะวงกับเรื่องนี้ แต่วันหน้าวันหลังถ้ามีครอบครัวขึ้นมาก็ต้องให้ความสนใจบ้าง เพราะฉะนั้นถ้าในการเดินทางไปแสดงในที่ต่างๆ เขาให้อะไรมาก็อย่าไปปฏิเสธเขาก็แล้วกัน อย่าหยิ่งจนเกินไป ผมลองตั้งคำถามแบบสุดขั้วของผมว่า ถ้าค่ายเพลงที่โด่งดังขอให้คุณพิเชษฐไปเข้าค่ายเขา แล้วอะไรจะเกิดขึ้น และผมเพิ่งไปชมการแสดงของชรินทร์ นันทนาครมาเมื่อวันอาทิตย์ที่แล้ว อายุตั้ง 73 ปีแล้วยังไปเข้าค่ายเพลง เพราะไม่เช่นนั้นจะจัดงานคอนเสิร์ตใหญ่ๆไม่ได้ ในเรื่องนี้ ผมไม่ได้ต่อต้านค่ายเพลงในฐานะที่เป็นค่ายเพลง แต่ผมกำลังคิดว่ากลไกของสังคมสมัยใหม่เป็นกลไกที่ไม่ส่งเสริมให้เกิดคนที่มีปัจเจกลักษณ์ที่โดดเด่น ที่จะยังดำรงชีวิตอยู่ได้อย่างมีศักดิ์ศรี ถ้าทุกคนพาตัวเข้าไปอยู่ในค่ายเหล่านั้นหมดแล้ว มหาชนจะปราศจากเสรีภาพที่จะวินิจฉัยคุณค่าของศิลปะด้วยตนเอง

งานศิลปะที่ถ่ายทอดได้ทั้งกับคนไทยกับชาวต่างประเทศยังมีปัญหาอยู่มาก และก็ปัญหาของผู้รับ เราไม่ควรเรียกร้องให้ศิลปินทำหน้าที่สร้างผู้รับ แต่ต้องมีกลไกอื่น ซึ่งเป็นกลไกของสังคม ไม่เป็นกลไกที่ราชการจะต้อง

เข้ามายุ่งเกี่ยวเสมอไป การจะสร้างผู้รับที่ตื่นตัวขึ้นรับงานที่มีคุณค่านั้นได้ การวิจารณ์มีบทบาทสำคัญ พวกเราเขียนเรื่องนี้ไว้มากแล้ว พิมพ์หนังสือออกมาเล่มใหญ่ๆ 800 หน้าก็มี (แต่ขายไม่ออก) ปัญหาที่หนักหน่วงที่สุดของสังคมร่วมสมัยคือปัญหาของผู้รับ และคนจำนวนหนึ่งซึ่งเข้ามาจัดการศิลปะ คิดว่าถ้าได้เรียน cultural management แล้วจะแก้ปัญหาได้ มันไม่ง่ายเช่นนั้น การสร้างผู้รับที่กอปรด้วยรสนิยมอันดีเป็นกระบวนการสั่งสมบารมีทางวัฒนธรรมที่ต้องการทั้งเวลาและต้องการทั้งกระบวนการสร้างพลังทางปัญญา เมื่อคืนเปิดไปดูช่อง 9 พอดี ได้ชมรายการที่มีการเชิญผู้ซื้อรายการทั้งหลายมานั่งชุมนุมกัน แล้วให้ตั้งปณิธานร่วมกันว่า "ต่อไปนี้เราจะทำรายการที่ดีเพื่อชาติ" เขาทำไม่ได้หรอก เพราะเขาไม่เคยดูรายการที่ดีๆ เขาไม่มีโอกาสที่จะทำรายการที่ดีได้เลย ก็เหมือนกับคนที่ไม่เคยอ่านหนังสือที่ดีๆเลยในชีวิต จะไปเขียนหนังสือที่ดีๆได้อย่างไร ตรงนี้ก็น่าเห็นใจเขาเหมือนกัน อย่างดีเขาก็ไปซื้อรายการมาจากต่างประเทศ นี่คือเรื่องการศึกษาในระดับที่กว้างมาก ซึ่งไม่ใช่เป็นการศึกษาสำหรับศิลปินเท่านั้น แต่เป็นการศึกษาสำหรับผู้รับ การสร้างมหาชนสำหรับงานศิลปะ ตรงนี้เป็นเรื่องใหญ่มาก และผมคิดว่ากระทรวงที่อยู่ตรงข้ามกับสถานีขนส่งสายใต้คงทำอะไรไม่ได้โดยลำพัง

โจทย์ของเราตั้งเอาไว้ว่า "การวิจารณ์ในฐานะปรากฏการณ์ร่วมสมัยเพื่อพัฒนาความรู้ด้านสังคมศาสตร์การวิจารณ์" ผมคิดว่าสิ่งที่เรากำลังทำอยู่มีนัยทางสังคมสูงมาก มิติทางสังคมวัฒนธรรม อย่างที่พูดไว้ในตอนแรกก็คือว่า คุณพิเชษฐบอกว่าจะนำศิลปะกลับไปสู่ประชาชน ศิลปะเป็นสิ่งที่ประชาชนควรจะครอบครอง คนธรรมดาก็มีสิทธิ์ มีศักดิ์ศรีที่จะเข้าไปครอบครองศิลปะที่ครั้งหนึ่งถือกันว่าเป็นของสูงสำหรับคนส่วนน้อย ความจริงมีอยู่ว่า ครอบครองได้เป็นรายบุคคล แต่ถ้ามองโดยองค์รวม มองโดยส่วนรวมแล้วอีก 20 ปีก็คงจะยังง่อนแง่นอยู่ เราต้องทุ่มเทให้แก่เรื่องนี้มาก มันไม่ใช่หน้าที่คุณพิเชษฐที่จะมาปรับเรื่องมหาชน มันต้องเป็นหน้าที่ของคนอื่นที่จะต้องช่วยกันหาทางออกที่สร้างสรรค์

ที่สำคัญที่สุดคือเราตั้งคำถามว่ามีทางเลือกหรือไม่ ถ้าขณะนี้นาฏศิลป์มีทางเลือกแค่พิเชษฐ 1 คน ก็ยังดีกว่าศูนย์คน แต่มันยังไม่ดีพอ มันจะต้องมีมากกว่า 1 พิเชษฐ และจะต้องมีหลายวิกที่มาแข่งขันกัน ผมเกิดทันพอดี สมัยที่ผมเกิดมามีโรงลิเก 3 โรงซึ่งประชันกัน แข่งขันกัน 1. วิกเมรุปูน หน้าวัดสระเกศ ที่พ่อผมชอบมากและพาผมไปดูเป็นประจำ 2. วิกหอมหวล ที่บางลำพู ซึ่งผมไม่ชอบเพราะเขาใช้ชายจริง หญิงแท้ แล้วก็ใส่นาฬิกาเวลารำ และแต่งตัวใส่กระโปรงยาว ผมไม่ชอบ ผมชอบดูวิกเมรุปูน ที่เป็นวิกที่เป็นผู้ชายล้วน เป็นลิเกทรงเครื่อง และ 3. อีกวิกหนึ่งเป็นวิกที่อยู่ริมคลองโอ่งอ่าง ในสมัยที่น้ำในคลองโอ่งอ่ายังไม่เน่า เรียกว่าวิกตลาดยอด สามวิกนี้เขาแข่งกัน มันสนุกสำหรับผู้ชมในยุค แต่สมัยนี้คุณพิเชษฐจะไปแข่งกับใคร คุณพิเชษฐไม่ได้แข่งกับศิลปินด้วยกัน คุณพิเชษฐไม่จำเป็นต้องไปแข่งกับกรมศิลปากร เพราะถึงอย่างไรเขาก็ไม่สนใจอยู่แล้ว คุณพิเชษฐกำลังแข่งกับอะไร คุณพิเชษฐกำลังแข่งกับความเฉยเมยของมหาชน ปัญหานี้ยากยิ่ง ผมดีใจที่คุณพิเชษฐไม่ท้อแท้ ณ วันนี้ก็ยังไม่ท้อแท้ แต่อาจจะ "ต่อย" แรงไปสักหน่อย ก็เลยมีครูที่ดีคอยให้สติอยู่เสมอว่า "ศิษย์เอ๋ย เจ้าจงอย่าได้ไปเสียเวลากับสิ่งเหล่านี้เลย ชกไปมันก็เหมือนกับชกลม"

ราชการทำอะไรได้ ราชการทำได้แค่สนับสนุน ถ้าเมื่อไรราชการแสดงตัวเป็นผู้รู้ เมื่อนั้นก็พินาศ เพราะราชการจะแสดงตัวเป็นผู้พิทักษ์ซึ่งคุณค่าทางศิลปะ และเป็นผู้ประเมินคุณค่า ราชการยังไม่ทำอะไรที่เป็นชิ้นเป็นอันเลย อย่างประเด็นที่เราพูดกันเมื่อสักครูนี้ที่ว่าให้เงินเขาไปอยู่ได้ 1 ปีได้ไหม เมื่อตอนฉลอง 200 ปีรัตนโกสินทร์ ผมได้รับไปเป็นกรรมการของธนาคารแห่งหนึ่ง ซึ่งเขากำลังจะให้รางวัลศิลปิน ผมบอกว่าให้อะไรพวกนี้ก็ไม่ได้ผลที่ยั่งยืน ในที่สุดคนที่ได้รางวัลก็คือเด็กปีสามของมหาวิทยาลัยศิลปากร ซึ่งเขียนรูปเข้ากับหัวข้อ 200 ปี และก็ได้รางวัลไป ผมบอกให้ธนาคารตั้งทุน ในสมัยนั้นมันตั้ง 20 กว่าปีมาแล้ว ปีละ 2 แสนก็พอ ให้ศิลปินชั้นนำเขาอยู่ได้ เขาจะได้สร้างงานโดยไม่ต้องพะวงกับปากท้อง เขาก็บอกว่า "อาจารย์เจตนา ความคิดนี้ดีเหลือเกินครับ เราจะรับไว้พิจารณา" เขาพิจารณาจนเดี๋ยวนี้ก็ยังไม่มีผลอันใด

คุณพิเชษฐพูดว่า กติกาของสังคมไม่ใช่กติกาของศิลปะ น่าจะลองไปคิดดูให้ดี มันมีการโยงใยในทางบวกก็ได้ ถ้าสังคมนั้นเป็นสังคมที่ตื่นตัวในทางปัญญาอยู่ สังคมเช่นนี้มีอยู่ อย่างที่ผมบอกว่า เหตุใดละครพูดไม่ตายในหลายๆประเทศ ทั้งๆที่โทรทัศน์ก็มาแรงมาก เหตุใดของเขาจึงอยู่ได้ เราต้องคิดให้ดี

ปัจจัยทางเศรษฐกิจเป็นเรื่องที่ซับซ้อน คุณพิเชษฐกล่าวว่าไม่สนใจเรื่องกลไกของตลาด แต่ถ้างานมากขึ้นก็อาจจำเป็นต้องมี "ผู้จัดการ" ให้ ถึงเราจะไม่ทำงานเพื่อเงิน แต่ก็ไม่ควรถูกเอาเปรียบ ประเภทของงานศิลปะที่ชวนพิศวงก็คือทัศนศิลป์ ในขณะที่หอศิลป์สมัยใหม่ซึ่งแสดงงานที่ทรงคุณค่าหาคนไปดูไม่ได้ ศิลปินจำนวนหนึ่งก็ยังสร้างความมั่งคั่งให้แก่ตัวเองด้วยการขายงานให้แก่วาณิชผู้มั่งคั่งจำนวนหนึ่ง ซึ่งซื้องานไปประดับคฤหาสน์ของเขา บางครั้งก็อาจนำจิตรกรรมของศิลปินที่มีชื่อไปติดไว้หน้าห้องน้ำ! งานของคุณพิเชษฐคงไม่ "ขายดี" ในลักษณะเช่นนั้น

มิติทางสังคม ทางการเมือง ทางวัฒนธรรมเป็นสิ่งที่เราต้องให้ความสนใจ การประชุมในวันนี้ให้ประเด็นที่น่าสนใจมากมาย เราจะนำไปวิเคราะห์ แล้วเปรียบเทียบกับประสบการณ์ของสาขาอื่นบ้าง เช่น เรื่องความหลากหลาย เรื่องการแข่งขัน เรื่องของศิลปะที่ยังรักษาคุณภาพไว้ได้โดยปราศจากมหาชนผู้รับ เช่น ดนตรีไทย ดนตรีไทยยังคงความหลากหลายเอาไว้ได้ วงดนตรีจากบ้านติดกัน เล่นเพลงเดียวกัน แต่เล่นไม่เหมือนกัน ทั้งๆที่เป็นศิษย์ครูเดียวกัน ความหลากหลายนั้นดำรงอยู่ได้เพราะเหตุใด เป็นเรื่องที่เราจะต้องไปวิเคราะห์ต่อไป

ขอจบรายการวันนี้ด้วยการขอบคุณคุณพิเชษฐ และวิทยากรทุกท่าน และผู้ร่วมประชุม นานๆครั้งที่ในประสบการณ์อันยาวนานของผมที่จะได้กำลังใจมากเหมือนกับวันนี้ และก็ผมจะมีกำลังใจมากกว่านี้ ถ้าในอีก 2 - 5 ปีข้างหน้า จะมีนาฏศิลปินสักคนขึ้นมาแข่งกับคุณพิเชษฐ แล้วบอกว่าที่คุณพิเชษฐทำมานั่นหรือ ข้าพเจ้าก็ทำได้ และทำได้ดีกว่าเสียด้วยซ้ำไป ขอขอบคุณทุกท่าน

นางสาวอรพินท์ คำสอน
นางสาวฑิฆัมพร ขุนเณร
ผู้บันทึกรายงานการประชุม

Report on the Round-Table Discussion with Prof. Gabriele Brandstetter (FU), at the Goethe-Institut, Tuesday, 27 November 2007, 14.00 - 17.00

1. Prof. Brandstetter had expressed a wish to meet with Thai theatre practitioners and academics in order to discuss matters of common interests. The Round-Table Discussion was jointly organized by The Humboldt Club, Thailand; the Goethe-Institut; and the TRF Research Project on Criticism. About 30 peoples participated, with a core group of invitees of 12 people, the rest being observers (who also freely took part in the discussion.)

2. As in the group session at the Chiangmai Colloquium, Prof. Brandstetter spoke of a dialogue of theatre cultures, namely Thai-Western, based on her experience of the performance by Thai classical dancer, Pichet Klunchuen, and French choreographer, Jérôme Bell. A cross-cultural dialogue was possible without the dialogue partners making concessions by simplifying their respective national traditions. This point was endorsed by a number of Thai participants who had had international experience; they maintained that being oneself and presenting one's own culture as it is remains the best approach to the internationalizing of the theatre.

3. One strange phenomenon was brought up for discussion. A number of Thai theatre directors have had immense success abroad but are ignored by the local Thai public. An analogy was drawn between the theatre and the visual arts, whereby art works of great value find no public in contemporary Thailand, as the public is under the spell of the media and advertising. The recent upsurge of locally produced "musicals" is a case in point; the public has no way of forming its own judgement, while criticism is too weak to combat the power of publicity.

4. The uniqueness of live theatre was emphasized, with each performance being a singular experience. The training of theatre and dance artists also depends on individual experience, especially in Thai theatre, in which the knowledge and the master are one. Knowledge and skills are imparted from the teacher to the pupil or from one generation to another. It was agreed that certain forms of knowledge could be built up into a body of knowledge that could be organized for educational purposes.

5. The weakness of Thai theatre life was explained by one Thai theatre director as a result of over-centralization, for example, by the royal court. Centralization has stifled local initiatives. The issue of state subsidy was also discussed. German theatre has benefited greatly from state and local subsidies, but Prof. Brandstetter warned that there are pros and cons to be considered, as excessive help can also lead to smugness. Most Thai directors were of the opinion that what is totally lacking is a multi-purpose space to perform, and this is where they need external help, although they do not conceive a theatre as a closed space, for Thai theatre can use space in many ways.

6. What has almost disappeared from contemporary theatre are the spiritual dimensions, and in this domain, East and West can learn from each other.

7. Many theatre troupes in Thailand have been able to survive because they have used the theatre as an instrument of education, playing to school children around the country. Subsidies from NGOs and foundations have been forthcoming.

8. It could be noticed that most Thai actors and directors have had no formal training as in the West. They started off as amateurs, but were soon convinced of the mission of the theatre and have acquired skills through the process of learning by doing. Exposure to foreign theatre has been a great help, for example, modern "physical theatre" was introduced from abroad. Some universities have drama departments, but have yet to set their goal clearly whether to function as an institution of theatre studies or as an academy of dramatic arts.

9. All Thai participants were unianimous in their appreciation of foreign experience. One formulated this as: "Go West to know East".

10. On the whole, the liveliness and intensity of the discussion were evident, and most Thai participants were very articulate in expressing their views, (their English being on the whole of a high standard.)

11. Prof. Brandstetter was extremely impressed with the richness of ideas coming from her Thai colleagues and was contemplating inviting one or two Thai colleagues to act as resource persons at her Institute of Theatres Studies at the Free University Berlin.

Chetana Nagavajara
Rapporteur

สาขาสังคีตศิลป์

รายงานการสัมมนา "รวงทองส่องทางศิลป์"

ในวันเสาร์ที่ 3 และวันอาทิตย์ที่ 4 กันยายน 2550 เวลา 09.00 - 18.00 น.

ณ หอประชุมมหาวิทยาลัยศิลปากร วังท่าพระ ถนนหน้าพระลาน

หัวข้อ "วุฒิภาวะของศิลปิน"

.....

หัวหน้าโครงการกล่าวเปิดงาน

ผศ.ดร. ธีระ นุชเปี่ยม หัวหน้าโครงการ "การวิจารณ์ในฐานะปรากฏการณ์ร่วมสมัยเพื่อพัฒนาความรู้ด้านสังคมศาสตร์การวิจารณ์" กล่าวเปิดการสัมมนา "รวงทองส่องทางศิลป์" โดยชี้ให้เห็นว่า การสัมมนาครั้งนี้เป็นส่วนหนึ่งของการวิจัยการวิจารณ์ปรากฏการศิลปะร่วมสมัย 4 สาขา อันได้แก่ วรรณศิลป์ ดีตศิลป์ ทัศนศิลป์และศิลปะการแสดง ศ.ดร.เจตนา นาควัชระ ได้ให้คำนิยามศิลปะร่วมสมัยไว้ว่า "งานสร้างสรรค์ที่ผู้สร้างประสานสัมพันธ์ความรู้สึกนึกคิดตลอดจนสุนทรียอารมณ์ส่วนตนให้เข้ากับความสำนึกในความเป็นส่วนหนึ่งของสังคมของตน โดยมุ่งสร้างงานอันกอปรด้วยความหมาย คุณค่า และพลังทางปัญญา ที่สื่อสารได้กับมหาชนในยุคของตนและแฝงไว้ซึ่งความคาดหวังที่จะส่งสารข้ามยุคข้ามสมัยไปสู่อนาคตให้ได้" ประเด็นที่พิจารณาในการสัมมนาครั้งนี้ได้แก่ ผลงานของรวงทอง ทองลั่นธม รวมทั้งผู้ประพันธ์คำร้องและทำนองเพลงที่คุณรวงทองร้องนั้น มีความร่วมสมัยหรือไม่ อย่างไร อาจารย์ธีระเห็นว่า รวงทอง ทองลั่นธม เป็นศิลปินนักร้องที่แสวงหาตนเองอยู่เสมอ และค้นพบแนวทางใหม่ ซึ่งวิทยากรจะได้นำมาวิเคราะห์ต่อไป

การอภิปรายเรื่องวุฒิภาวะของศิลปิน

ผศ. สุวรรณา เกรียงไกรเพ็ชร์ ผู้ดำเนินการอภิปรายกล่าวว่าการอภิปรายในหัวข้อ "วุฒิภาวะของศิลปิน" นี้ มีเนื้อหาที่จะต้องกล่าวถึงมาก ประเด็นหลักของการสัมมนาคือ การศึกษาผลงานของศิลปินผ่านการวิจารณ์เพื่อที่จะชี้ให้เห็นคุณค่าที่ผ่านกาลเวลาได้ จากนั้นได้แนะนำวิทยากร ท่านแรกคือศาสตราจารย์เกียรติคุณ ดร. เจตนา นาควัชระ เป็นหัวหน้าโครงการ "การวิจารณ์ในฐานะพลังทางปัญญาของสังคมร่วมสมัย" ซึ่งดำเนินการผ่านมาแล้ว 2 ภาค ในส่วนที่เกี่ยวกับการวิจัยเกี่ยวกับเพลงไทยสากลนั้น ได้จัดขึ้นทั้งหมด 3 ครั้ง ได้แก่ "มัณฑนาวิชาการ" "เพ็ญศรี คีตศิลปิน" และ "รวงทองส่องทางศิลป์" วิทยากรท่านที่สองคือ อาจารย์นรอรรถ จันทร์กล่ำ สำเร็จการศึกษาด้านการบรรเลงไวโอลินจากจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย และได้ศึกษาต่อระดับปริญญาโทจากมหาวิทยาลัยที่เมืองบอสตัน สหรัฐอเมริกา ปัจจุบันดำรงเป็นอาจารย์อยู่ที่คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เป็นวาทยกรประจำวงซิมโฟนีแห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย และเป็นวาทยกรรับเชิญให้แก่วงดุริยางค์ซิมโฟนีกรุงเทพ ครั้งนี้เป็นนักร้องรับเชิญพิเศษของโครงการวิจัยฯ วิทยากรท่านที่สามได้แก่ ดร.วิษณุ วรัญญู สำเร็จการศึกษาด้านกฎหมายระดับปริญญาเอกจากมหาวิทยาลัยปารีส และเป็นผู้ที่สั่งสมประสบการณ์ในการฟังเพลงไทยสากลมาอย่างยาวนาน ผู้ดำเนินรายการขอให้อาจารย์เจตนากล่าวถึงความหมายของคำว่า "วุฒิภาวะของศิลปิน" ว่า ศิลปินสร้างวุฒิภาวะอย่างไรและมีความร่วมสมัยอย่างไร

อาจารย์เจตนากล่าวว่าจะอภิปรายเป็น 2 ตอน อันดับแรกเป็นการกล่าวถึงหลักกว้างๆในเรื่องของวุฒิภาวะ ส่วนขั้นที่สองจะเป็นการเปิดตัวอย่างให้ฟังเพื่อที่จะอธิบายให้เห็นหลักการที่กล่าวถึงในตอนแรกอย่างเป็นรูปธรรม รวมทั้งจะพิสูจน์ให้เห็นว่าคุณรวงทองมีวุฒิภาวะทางศิลปะอย่างไร อาจารย์เจตนาเห็นว่า การพิจารณาเรื่องวุฒิภาวะนั้นก็คือการพิจารณาที่ตัวศิลปินในเรื่องความเข้าใจธรรมชาติและชีวิต และนำมาถ่ายทอดให้ผู้อื่นรับรู้อันกระตุ้นให้ผู้รับได้คิด ทั้งในแง่ของการคิดต่อหรือคิดแย้งในสิ่งที่ศิลปินเสนอ วุฒิภาวะก่อให้เกิดอารมณ์ความรู้สึกที่ผิดแผกจากธรรมดา แตกต่างจากประสบการณ์ที่ได้รับจากศิลปินอื่นๆ และแตกต่างจากผลงานที่ผ่านมาของ

ศิลปินคนเดียวกัน งานของคุณรวงทองในยุคหลังมิใช่เพลงที่แต่งขึ้นใหม่ หากแต่เป็นการนำเพลงเก่ามาร้องใหม่ อย่างไรก็ตาม วุฒิภาวะมิใช่สิ่งเดียวกันกับวัยวุฒิ หากแต่เป็นการกลั่นกรองประสบการณ์ นอกจากนี้อาจารย์เจตนายกตัวอย่างจากดนตรีคลาสสิกตะวันตก ได้แก่ เบโธเฟน คีตกวีในศตวรรษที่ 18-19 ในช่วงท้ายของชีวิตนั้น เบโธเฟนหูหนวกจึงได้รับความกดดันมากถึงขั้นเขียนจดหมายลาตาย ซึ่งเป็นการกล่าวถึงเรื่องที่ลึกซึ้ง เช่น จักรวาล พระเจ้า มนุษย์ แต่ก็เปลี่ยนใจ โดยขอสู้ต่อไป ทำให้มีโอกาสค้นพบตัวเอง และค้นพบมิติใหม่ เป็นแนวทางที่ไม่เคยสร้างได้ในตอนที่ประสาทหูยังปกติอยู่ อาจารย์เจตนาเห็นว่า ในบรรดาศิลปินตะวันตกนั้น นักดนตรีบรรลุวุฒิภาวะได้รวดเร็วผิดปกตินั้นมีอยู่คนเดียวคือเยฮูดิ (Lord Yehudi Menuhin) ในกรณีของคุณรวงทองนั้นวุฒิภาวะเกิดจากการค่อย ๆสั่งสมประสบการณ์ ซึ่งมีข้อได้เปรียบคือการที่ไม่เคยหยุดร้องเพลง แตกต่างกับคุณมัณฑนา โมรากุล เลิกอาชีพนักร้องเมื่ออายุยังไม่ถึง 30 ปี กรณีของคุณรวงทองนั้นเป็นการยืนยันว่า ศิลปินสามารถค้นพบตัวเองได้ด้วยการเป็นคนช่างคิดและรู้จักวิเคราะห์ตนเอง

การศึกษาวุฒิภาวะของศิลปินอาวุโสนั้นไม่สามารถเลี่ยงการพิจารณาปัจจัยทางกายภาพได้ แม้ว่าพละกำลังอาจหย่อนไปบ้าง แต่สิ่งที่ได้ก็คุ้มกับที่เสีย นั่นคือความเข้าใจดนตรีในทางลึก คุณรวงทองสามารถจับแก่นของเพลงได้โดยไม่ได้มุ่งที่จะทำให้ผู้ฟังเกิดความรู้สึกทึ่ง กล่าวอีกนัยหนึ่ง เป็นการละ “ลูกเล่น” (ornamentation) ขณะนี้คุณรวงทองมุ่งไปที่โครงสร้างของเพลง มีความมั่นใจในตนเอง แต่ก็ไม่ได้มุ่งสร้างความโดดเด่นให้ตนเอง ขณะนี้มีความมั่นใจถึงขนาดว่ากลืนตัวเองหายไปในเพลง โดยไม่ได้จงใจบีบคั้นอารมณ์ผู้ฟัง แต่ทำตัวเป็นสื่อให้กับวิญญาณของเพลง แทนที่จะร้องเพลงประเภทสาวน้อยผู้ชอกช้ำ หรือสาวน้อยผู้สะเทิ้นอายเมื่อพบหนุ่ม คุณรวงทองในช่วงอาวุโสเน้นการร้องเพลงแนวเล่าเรื่อง เช่นเพลง “วังบัวบาน” ซึ่งเนื้อหาของเพลงเป็นการนำเรื่องเล่ามาเป็นนิทานสอนใจที่มีคุณค่าทางอารมณ์ จิตวิญญาณ อันเป็นลักษณะที่พ้องกับวรรณคดีไทยประเภท (genre) เล่าเรื่องความในใจ (lyric poetry) แต่ขนบของไทยจะแสดงผ่านเรื่องเล่า ดังจะเห็นได้จากการฟังเทศน์มหาชาตินั้น นอกจากคุณค่าทางศีลธรรมแล้ว ยังก่อให้ผู้ฟังสะเทือนอารมณ์อีกด้วย นิราศก็เช่นเดียวกัน ในเพลง “วังบัวบาน” ซึ่งเล่าเรื่องราวของบัวบานนั้นน่าประทับใจมาก เป็นการเล่าโดยบุคคลที่สาม ที่ไม่ใช่ตัวบัวบานเอง เพลงประเภทนี้มีไม่มากนัก คุณรวงทองร้องได้อย่างน่าประทับใจ ซึ่งมีปัจจัยเรื่องของวัยและวุฒิภาวะเข้ามาเกี่ยวข้องอย่างแน่นอน (เปิดเพลง “วังบัวบาน”)

อาจารย์เจตนาเห็นว่า การตีความเพลง “วังบัวบาน” ของคุณรวงทองนั้น ไม่ได้สะท้อนถึงวิญญาณสาวผู้ชอกช้ำในความรักที่มุ่งเรียกร้องความเห็นใจ และไม่ใช่เรื่องของคนคนเดียว หากแต่เป็นเรื่องความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับธรรมชาติ มนุษย์กลับไปหาธรรมชาติ แต่ไม่ใช่พิธีการที่หรูหรา แต่เป็นความเปรียบที่ชวนให้นึกถึงวรรณคดีเรื่องมหาเวสสันดรชาดก อันเป็นความสง่างามที่เรียบง่าย ถ้าหากนักร้องปราศจากวุฒิภาวะก็จะทำให้เสียรส อาจารย์เจตนาเห็นว่าคุณรวงทองแปรความ “นิ่ง” ให้เป็นความ “นิ้ง” ธรรมชาติทำหน้าที่ดุจเทพชุมนุม (ท่อนที่ 3) เทพมาชุมนุมให้เกียรติแก่หญิงสาวผู้ทำอัตวินิบาตกรรมเพราะผิดหวังในความรัก แม้ศาสนาจะไม่เห็นด้วยกับการฆ่าตัวตาย แต่ศิลปะเป็นโลกสมมติที่มีกฎกติกาเป็นของตนเอง

อาจารย์สุวรรณากล่าวสรุปประเด็นว่า วุฒิภาวะไม่ใช่เพียงเรื่องของวัย แต่หมายถึงการที่ศิลปินมีช่วงเวลาในการสั่งสมประสบการณ์ และนำมาสร้างความสัมพันธ์กับโลก หรือถ่ายทอดให้แก่ผู้อื่นได้รับรู้ เช่น เพลง “วังบัวบาน” ซึ่งถือเป็นผลงานคลาสสิกจะเป็นเพียงสิ่งที่อยู่ในพิพิธภัณฑ์หรืออยู่ในแผ่นซีดี ถ้าหากศิลปินผู้มีวุฒิภาวะไม่นำมาสื่อความกับโลก ผู้ดำเนินรายการขอให้อาจารย์วิษณุ วรัญญู กล่าวถึงประเด็นวุฒิภาวะของศิลปิน โดยพิจารณาจากประสบการณ์ในการฟังเพลงไทยสากล

อาจารย์วิษณุกล่าวว่า จะอภิปราย 3 ประเด็น ประเด็นแรก คือ ลักษณะเฉพาะของความเป็นศิลปิน ประเด็นที่สอง ข้อสังเกตในเรื่องลักษณะเฉพาะเหล่านั้น ประเด็นที่สาม คือ เป็นการอธิบายในเชิงวิชาการ อาจารย์วิษณุเห็นว่า ความเป็นศิลปินของคุณรวงทองจะเห็นได้จากน้ำเสียง ลีลาการร้องซึ่งมีลักษณะเฉพาะ ติดหู และมี

เอกลักษณ์ ประการแรก ได้แก่ การร้องชัดถ้อยชัดคำ เน้นเรื่องอักขระ (diction) ภาษาโบราณเรียกว่า “ร้องสุดคำ รำสุดแขน” ออกเสียงอักขระให้ครบถ้วน หากพิจารณาเทียบกับการร้องของนักร้องรุ่นพี่เช่น คุณมัณฑนา โมรากุล คุณเพ็ญศรี พุ่มชูศรี จะเห็นได้ว่าคุณรวงทองมีการร้องที่มีความเฉพาะตัว เช่น เพลง “แม้ทะเลยังระทม” ที่คุณเพ็ญศรีเคยร้อง เพลง “คำรำพัน” ที่คุณมัณฑนาเคยร้อง เพลง “สนต้องลม” “เวนิสพิสวาท” ที่คุณชวลี ช่วงวิทย์เคยร้อง คุณรวงทองมิได้มุ่งที่เลียนแบบนักร้องเหล่านั้น

ประการที่สอง การที่คุณรวงทองเน้นอักขระชัดเจน ทำให้เพลงที่ท่านร้องมีลักษณะเป็นไทย แม้แต่การร้องเพลงทำนองสากล เช่น เพลง “จดหมายรักบนผืนทราย” ของแพ็ท บูน คุณรวงทองก็ร้องเป็นสำเนียงไทยจนไม่เหลือเค้าของตะวันตก ยิ่งไปกว่านั้นเพลงที่มีทำนองญี่ปุ่นอย่างเพลง “ซาโยนะระ” คุณรวงทองก็ร้องได้ดี คุณลักษณะดังกล่าวนี้ไม่ได้เกิดจากการคิดเอาเอง แต่เกิดจากการที่คุณรวงทองสนใจการร้องตั้งแต่เด็ก จะเห็นได้จากประวัติที่ท่านเพลงจากฟังวิทยุของเพื่อนบ้าน หลงรักเพลงสุนทราภรณ์ สนใจวรรณคดี เป็นพัฒนาการของเพลงไทยสากล นอกจากนี้ ยังเกิดจากครูเพลงด้วย คุณรวงทองต่างจากนักร้องรุ่นก่อนๆ ท่านเป็นเนื้อแท้ของสุนทราภรณ์คือเป็นศิษย์ของครูเอื้อ สุนทรสนาน มีครูดี มีพรสวรรค์ เป็นนักร้องที่ครูเอื้อฝึกมาตั้งแต่ต้น โดยที่ไม่ได้รับอิทธิพลจากสำนักอื่น เช่นคุณมัณฑนาที่ร้องเพลงมาก่อนเข้าวงดนตรีกรมโฆษณาการ ครูเพ็ญศรีก็เคยประกวดร้องเพลงตามงานต่างๆมาก่อน มีคุณรวงทองที่เกิดจากสุนทราภรณ์เท่านั้น นักร้องรุ่นหลังก็ร้องตามแนวของคุณรวงทอง เช่น โฉมฉาย อรุณฉาน และบุษยา รังสี แสดงว่าเป็นแนวที่ครูเอื้อและครูเพลงท่านอื่นเห็นว่าเป็นจุดลงตัวในช่วงที่ทำงานอยู่ในวงสุนทราภรณ์ เป็นช่วงที่คุณรวงทองได้พัฒนาความสามารถ ไม่ใช่เกิดจากพรสวรรค์เท่านั้น แต่เกิดจากการทำงานหนัก นอกจากนี้ ยังมีโอกาสไปอยู่กับวงดนตรีไทยเดิม ซึ่งครูเอื้อก็เห็นด้วย คุณรวงทองจึงนำประสบการณ์นี้มาเสริมการร้องได้

ในประเด็นที่จะพยายามอธิบายประเด็นเรื่องวุฒิภาวะทางศิลปะของคุณรวงทองในเชิงวิชาการนั้น อาจารย์วิษณุยกตัวอย่างความเห็นของ Heinrich Neuhaus ผู้แต่งหนังสือเรื่อง *L'Art du piano* ซึ่งเป็นครูศิลปินหลายคน Heinrich Neuhaus เห็นว่าวุฒิภาวะหรือการที่จะสร้างศิลปินนั้นมีองค์ประกอบ 3 ประการ ได้แก่ ตัวงาน เครื่องดนตรี และศิลปินผู้แสดง การจะเกิดความเป็นศิลปินขึ้นมาได้นั้นเกิดจากการผสมผสานองค์ประกอบทั้ง 3 ประการนี้ ศิลปินจะต้องเข้าถึงตัวงานอย่างลึกซึ้ง ซึ่งเป็นสิ่งที่ตรงกับที่คุณรวงทองกล่าวถึงคำสอนของครูเอื้อ งานเพลงเป็นตัวบท (text) ศิลปินจะต้องสร้างบริบท (context) คือจะต้องเข้าใจตัวงานอย่างลึกซึ้ง เช่น การเข้าใจดนตรีคลาสสิกจะต้องศึกษาประวัติผู้แต่ง แต่คุณรวงทองเรียนรู้จากตัวผู้แต่งโดยตรง รวมทั้งการเพิ่มพูนประสบการณ์ แต่ก็ยังไม่พอ อีกส่วนหนึ่งได้แก่ ความสัมพันธ์ระหว่างศิลปินกับเครื่องดนตรี ศิลปินจะต้องฝึกทักษะการเล่นเครื่องดนตรีให้คล่องมือ นักร้องมีร่างกายเป็นเครื่องดนตรี จึงต้องเตรียมร่างกายให้พร้อมอยู่เสมอ ไม่ใช่สูบบุหรี่หรือตากฝน จะต้องฝึกการร้องให้ได้เสียงอย่างใจ จากการศึกษาประวัติของคุณรวงทอง อาจารย์วิษณุเห็นว่าเป็นตัวอย่างของศิลปินผู้มีวุฒิภาวะที่สอดคล้องกับสิ่งที่กล่าวมาข้างต้น แต่ก็มีบางช่วงที่น่าเห็นใจที่ร่างกายบอบช้ำ แม้ว่าปัจจุบันจะหายดีแล้ว แต่ก็อาจเป็นสาเหตุที่ทำให้มีเสียงบางกว่าเดิม

อาจารย์สุวรรณากล่าวสรุปว่า การพิจารณาเรื่องวุฒิภาวะของศิลปินนั้น ไม่ควรหยุดอยู่เพียงความซาบซึ้งในระดับบุคคลเท่านั้น แต่ควรจะอธิบายได้ด้วยวิชาการ อัจฉริยภาพของศิลปินเป็นปัจจัยหนึ่ง แต่สิ่งที่สำคัญคือการเรียนรู้ที่จะสร้างสิ่งใหม่ โดยที่ไม่ใช่การร้องเพลงตามใจตนเอง นอกจากนี้ คุณรวงทองยังได้รับพระราชทานรางวัล “ใบโพธิ์ทองคำ” อันทรงเกียรติ เนื่องจากเป็นนักร้องที่ใช้ภาษาไทยได้ถูกต้อง ออกเสียงภาษาไทยได้ชัดเจน อาจารย์สุวรรณนาขอให้อาจารย์นรอรรถอภิปรายในประเด็น “วุฒิภาวะของศิลปิน” ต่อไป

อาจารย์นรอรรถ จันทร์กล่ำกล่าวว่าคุณรวงทองเป็นนักร้องอันดับหนึ่งในดวงใจ และคิดว่าผู้เข้าร่วมสัมมนาอาจจะรู้เรื่องคุณรวงทองดีกว่าตน สำหรับการอภิปรายในครั้งนี้จะนำเสนอแง่มุมของคนรุ่นใหม่ อาจารย์น

รอรรถเล่าว่าทุกครั้งที่ค้นคว้าเรื่องของสุนทราภรณ์ ก็จะมีคำถามว่าเหตุใดเพลงของสุนทราภรณ์ถึงไพเราะ และต้องมาหาคำตอบด้วยวิธีทางวิทยาศาสตร์ ซึ่งอาจารย์นรอรรถสารภาพว่าบางครั้งทำได้ บางครั้งทำไม่ได้ และที่หาคำตอบไม่ได้มีถึงประมาณ 60 เปอร์เซ็นต์ อาจเป็นเพราะพรสวรรค์ หรือเป็นสิ่งที่เทวดาให้มา เพราะพิสูจน์ไม่ได้ เช่นเดียวกับกรณีของคุณรวงทองที่ชัดเจนมาก อาจารย์นรอรรถกล่าวว่าเมื่อได้รับโจทย์ให้อภิปรายเรื่อง “วุฒิภาวะของศิลปิน” สิ่งแรกที่ทำคือเปิดพจนานุกรมหาความหมายของคำว่า “วุฒิภาวะ” และก็ได้มาหลายความหมาย เพียงแค่คำว่า “วุฒิ” ก็มีหลายความหมายแล้ว ไม่ว่าจะเป็นความมีอาวุโส การเติบใหญ่ ความยิ่งใหญ่ ความสมบูรณ์ ความสำเร็จ ความเจริญรุ่งเรือง ความมีคุณสมบัติเหมาะสม แต่ละความหมายล้วนเหมาะสมกับคุณรวงทอง ในที่นี้อาจารย์นรอรรถจะขอใช้คำว่า “เติบใหญ่” วุฒิภาวะของคุณรวงทองในที่นี้จึงหมายถึงการเติบใหญ่ของคุณรวงทอง

อาจารย์นรอรรถเห็นว่าการเติบใหญ่ของคุณรวงทองใช้เวลารวดเร็วมาก เพียงอายุยี่สิบก็เป็นที่รู้จักของมหาชนแล้ว แสดงให้เห็นว่าเวลาในการพัฒนาตนเองของคุณรวงทองนั้นรวดเร็วมาก วุฒิภาวะของคุณรวงทองเกิดขึ้นมา ณ เวลานั้นแล้ว มีสิ่งหนึ่งที่อาจารย์นรอรรถได้สอบถามจากคุณรวงทองทางโทรศัพท์และคิดว่าน่าจะเป็นข้อมูลใหม่คือ ในช่วงเวลาที่บันทึกเสียงลงแผ่นเสียงนั้น คุณรวงทองไม่ได้เป็นนักร้องตามที่ครูบอกให้ร้องเท่านั้นทั้งๆ ที่ตอนนั้นคุณรวงทองยังเป็นเพียงนักร้องรุ่นน้องที่มีประสบการณ์น้อยอยู่ แต่คุณรวงทองกลับมีอีกหน้าที่หนึ่งคือมีส่วนร่วมในการสร้างสรรค์บทเพลงนั้นๆ มีส่วนในการประดิษฐ์คิดค้นว่าจะทำอย่างไรให้เพลงมีความไพเราะมากที่สุด ซึ่งนักร้องทั่วไปจะไม่มีโอกาสทำหน้าที่สำคัญที่พิเศษเช่นนี้ คุณรวงทองกล่าวกับอาจารย์นรอรรถว่าเมื่อคุณรวงทองได้เนื้อเพลงมาแล้ว ก็มีเวลาพอที่จะนำกลับไปทำการบ้านคือการตีความเพลงว่าร้องอย่างไรจึงจะไพเราะ ซึ่งเป็นสิ่งที่นักร้องที่ดีทั่วไปทำกันอยู่แล้ว แต่สิ่งที่เพิ่มขึ้นมาก็คือการประดิษฐ์คิดคันคำและการเอื้อนต่างๆ ยกตัวอย่างเช่นเพลงที่อาจารย์นรอรรถชอบมากที่สุดเพลงหนึ่ง และเป็นเพลงที่อาจารย์นรอรรถจะได้เล่นดนตรีร่วมกับการขับร้องของคุณรวงทองในรายการวันต่อมาคือเพลง “ยามร้าง” คุณรวงทองได้ร้องหลายคำที่ไม่ธรรมดา มีการใช้ลมหายใจปริมาณมาก และการประดิษฐ์คิดค้นเสียงดนตรีที่ข้ามพ้นขีดจำกัดของดนตรีสากล กล่าวคือดนตรีสากลจะมีโน้ต และมีตัวครึ่งเสียง แต่ดนตรีไทยมีตัวโน้ตย่อยมากกว่านั้น ทางตะวันตกจะคิดว่าเสียงดนตรีเหล่านี้เป็นเสียงเพี้ยน แต่ของไทยคิดว่าเป็นเสียงที่ละเอียด มีวลีหนึ่งในเพลงนี้ที่ประทับใจอาจารย์นรอรรถมากคือวลีที่ว่า “พี่เคยพร่ำพรอดจำได้ไหม” ซึ่งถ้าบรรเลงด้วยดนตรีของฝรั่งจะเป็นแบบนี้ (อาจารย์นรอรรถสาธิตด้วยการฮัมทำนอง) ก็ทำได้เพียงเท่านี้ อาจารย์นรอรรถเข้าใจว่าครูเอื้อ สุนทรสนานผู้แต่งเพลงนี้ก็คงจะแต่งในโน้ตสากล เมื่อครูเอื้อนำมาให้คุณรวงทองร้อง คุณรวงทองก็น่าจะร้องแบบนี้ (อาจารย์นรอรรถสาธิตการร้อง) แต่คุณรวงทองขออนุญาตปรับเปลี่ยนวิธีการร้องเป็นแบบที่คุณรวงทองคิดค้นได้เอง การบันทึกเสียงในตอนนั้นครูเอื้อจะสีไวโอลินไปพร้อมกับคุณรวงทอง ซึ่งครูเอื้อสีไวโอลินได้เข้ากับการร้องของคุณรวงทองเป็นอย่างยิ่ง ในอดีตอาจารย์นรอรรถไม่ทราบว่าอะไรเกิดก่อนกัน ระหว่างการสีไวโอลินของครูเอื้อหรือการเอื้อนของคุณรวงทอง แต่เมื่ออาจารย์นรอรรถได้ทราบว่าคุณรวงทองคิดค้นวิธีการเอื้อนขึ้นได้ก่อนก็ประทับใจมาก ถือได้ว่าเป็นความรู้ใหม่ ทั้งนี้ไม่ได้หมายความว่าครูเอื้อจะปล่อยให้คุณรวงทองร้องได้ตามใจชอบ คุณรวงทองเล่าว่าถ้าครูเอื้อได้ฟังการร้องของคุณรวงทองแล้วพอใจ ครูเอื้อก็จะไม่ว่าอะไร ปล่อยให้บันทึกเสียงไปได้ (อาจารย์นรอรรถสาธิตการร้องแบบคุณรวงทอง) และก็มีสิ่งอัศจรรย์อีกหนหนึ่งในคำว่า “พรอด” ซึ่งอาจารย์นรอรรถพยายามจับว่าคำๆ นี้มีโน้ตอะไรบ้าง ปรากฏว่ามีโน้ตที่ไม่ปกติ จึงทำให้คำว่า “พรอด” เป็นที่จับใจคน เพราะเป็นเสียงมีแฟลต คือเป็นเสียงมีที่ต่ำลงครึ่งเสียง ซึ่งเป็นโน้ตที่ทำให้เกิดทำนองแนวเพลงบลูส์ขึ้นมา (อาจารย์นรอรรถสาธิตการฮัมทำนอง) เป็นบันไดเสียงไมเนอร์ อาจารย์นรอรรถคาดว่าในขณะนั้นคุณรวงทองคงไม่ทราบว่าคำว่าเมเจอร์หรือไมเนอร์เป็นอย่างไร แต่เนื่องจากคุณสมบัติของบันไดเสียงเมเจอร์กับไมเนอร์นั้นในเพลงไทยมีมานานแล้ว (อาจารย์นรอรรถสาธิตการร้องแบบเมเจอร์และไมเนอร์เปรียบเทียบกัน) ถ้าร้องแบบไมเนอร์จะเพราะกว่ากันมาก แต่คุณรวงทองใช้

เสียงนี้เพียงช่วงสั้นๆเท่านั้น (อาจารย์นรอรรถสาธิตการร้อง) และสะบัดเสียงอีกเล็กน้อย แต่ถ้าฟังดีๆ จะมีตัวอีแฟลตอยู่ในนั้นด้วย ทุกครั้งที่คุณรวงทองร้องเพลงในลักษณะนี้นั้น คนรุ่นใหม่ที่ไม่เข้าใจจริงๆ ก็จะบอกว่าร้องผิด แต่ที่จริงไม่ผิด และก็เป็นปัญหามากในการนำดนตรีสากลมาเทียบเคียงกับดนตรีไทยในลักษณะเช่นนี้ อาจารย์นรอรรถคิดว่าคุณรวงทองเป็นนักร้องที่มีลักษณะนี้ชัดเจนที่สุด แม้กระทั่งโน้ตลากยาวเช่นเพลง “แสนเสียดาย” (อาจารย์นรอรรถสาธิตการร้อง) “ยอดชีวิตฝากจุมพิตให้ลมพามา” คำว่า “ฝาก” นั้น ถ้าร้องแบบธรรมดาจะเป็นเช่นนี้ (อาจารย์นรอรรถสาธิตการร้อง) แต่คุณรวงทองไม่เคยร้องแบบธรรมดาเลย และไม่ใช่แค่เพลงนี้เท่านั้น แต่เป็นกับทุกๆ เพลง เพราะถ้าร้องแบบธรรมดาก็จะไม่ค่อยรื่นหู ผู้ฟังจะรู้สึกว่าเสียงจะขัดกัน นั่นแสดงว่าผู้ฟังรู้ซึ้งถึงความเป็นไปของดนตรีไทยสากลของสุนทราภรณ์ และก็จะซึมซับบทเพลงด้วยความสบายใจ ไม่จำเป็นต้องพะวงเรื่องทฤษฎี

อาจารย์นรอรรถกล่าวว่าศิลปินแต่ละคนจะมีตัวแปรที่สำคัญมากคือสภาพร่างกาย มีความตรงกันข้ามกันเสมอกับเรื่องของจิตวิญญาณหรือประสบการณ์ที่สั่งสมมาในชีวิต ประสบการณ์นั้นไม่ลดน้อยลง มีแต่จะเพิ่มมากขึ้น จิตวิญญาณเมื่อซาบซึ้งในชีวิตก็จะมีมากขึ้นตามอายุ แต่สภาพร่างกายที่จะต้องทำหน้าที่เป็นเครื่องมือในการสื่อสารก็จะเสื่อมถอยลงไปตามวัย เป็นเรื่องที่ต้องเห็นใจศิลปินที่ต้องยืนหยัดอยู่บนเวทีเป็นเวลานานหลายทศวรรษ สำหรับศิลปินจำนวนน้อยที่ยังยืนหยัดอยู่ได้ก็สามารถแสดงให้เรารู้ว่าท่านทั้งหลายจัดการกับสิ่งที่มีอยู่จำกัดอย่างไร ในสภาวะต่างๆ ที่เป็นอยู่ วิถีชีวิต การงานต่างๆ ก็บอกเราได้หลายอย่าง เช่น การรับเชิญไปงานแต่งงาน บรรยากาศในงานก็ไม่ได้เอื้อให้มีสุขภาพที่ดีเลย คือต้องนอนดึก ในงานแต่งงานมีเสียงรบกวนมากมายและมีกลิ่นไม่พึงประสงค์เช่นกลิ่นบุหรี่ ศิลปินไม่อาจจะพูดได้ว่า “ดิฉันจะร้องเพลง ขออนุญาตไม่ให้สูบบุหรี่” เรื่องเหล่านี้สร้างความกดดันอย่างมากให้กับศิลปินทั้งหลาย ศิลปินที่ยังยืนยงอยู่ได้ทุกท่านมีจุดยืนร่วมกันก็คือทุกท่านเดินสายกลาง มีความยืดหยุ่นในการผลิตงาน บางครั้งการเอื้อนที่เคยทำได้ แต่ ณ บัดนี้ทำไม่ได้ จะทำอย่างไรจึงจะมีผลลัพธ์เท่ากันหรือเทียบเคียงได้กับของเดิม อาจจะต้องตัดคำเท่าที่สื่อได้และยังมีความเพราะเหมือนเดิม เรื่องของกุญแจเสียงกับบันไดเสียง จากที่เคยร้องได้ในบันไดเสียงนี้ ณ วันนี้ร้องไม่ได้แล้ว จะเลือกบันไดเสียงใดที่เหมาะสมที่สุดกับตนเอง ณ ตอนนี้ โดยที่ยังไม่ทิ้งเสน่ห์ที่เคยทำได้ เราต้องยอมรับว่าศิลปินทั้งหลายที่ยังคงร้องเพลงอยู่ถึงทุกวันนี้นับเป็นปูชนียบุคคลที่แสวงหาความรู้ได้อย่างไม่มีที่สิ้นสุด และเราก็เรียนรู้ได้จากท่านอย่างไม่มีที่สิ้นสุดเช่นกัน

อาจารย์เจตนากล่าวถึงเรื่องของสภาพของวงการดนตรีและกลุ่มผู้ฟังในประเทศไทยในขณะนี้ว่าเป็นเรื่องที่น่าเสียดายมากที่การเรียนรู้ระหว่างรุ่นอาวุโสกับรุ่นใหม่ไม่เกิดขึ้นเลย อาจารย์เจตนาจำได้ว่าเมื่อครั้งติดตามศาสตราจารย์หม่อมหลวงปิ่น มาลากุลไปสร้างมหาวิทยาลัยศิลปากร วิทยาเขตพระราชวังสนามจันทร์ เมื่อปี พ.ศ. 2511 ในช่วงเย็นที่เป็นเวลาว่าง นักเรียนกับครูก็มาเล่นดนตรีและร้องเพลงกัน ครูกับนักเรียนที่มีวัยต่างกันสิบกว่าปียังร้องเพลงชุดเดียวกันและดื่มด่ำเพลงชุดเดียวกันได้ ขณะนี้สิ่งเหล่านั้นแตกแยกกันไปแล้วด้วยเหตุผลต่างๆ นานา ศิลปินรุ่นอาวุโสเช่นคุณรวงทองนั้นพร้อมที่ถ่ายทอดวิชา แต่คนรุ่นใหม่เหล่านั้นที่ชอบร้องเพลงป๊อบสมัยใหม่จะชอบหรือ เช่นเพลง “หวง” ของธนพร แวกประยูร ถ้าคุณรวงทองได้ร้อง เพลง “หวง” จะเป็นเพลงที่มีชีวิตขึ้นมาก เพลงนี้นับเป็นของคนอีกรุ่นหนึ่ง

อาจารย์เจตนาตั้งคำถามว่ามีทางใดที่จะปรับให้มีการเรียนรู้ซึ่งกันและกันได้ ไม่ใช่เดินทางเดียวโดยถือว่ารุ่นอาวุโสจะต้องเป็นผู้ที่อยู่เหนือกว่าเสมอไป แต่ขณะนี้ก็ไม่มีนักแต่งเพลงรุ่นใหม่ที่แต่งเพลงใหม่ให้คุณรวงทองร้องใน พ.ศ. 2550 ซึ่งต่างจากในสังคมอื่นที่ศิลปินอาวุโสนั้นถึงแม้ว่าจะยังร้องเพลงเก่าของตนเองอยู่ แต่ก็มีผู้แต่งเพลงใหม่ให้ร้องอย่างต่อเนื่อง ห้าสิบปีที่ผ่านมานี้ถ้ามีผู้แต่งเพลงให้กับนักร้องอาวุโสสักห้าร้อยเพลง สังคมของเราก็จะเป็นสังคมที่คึกคักและมีคุณค่า ในขณะนี้คนรุ่นใหม่ก็ไม่ฟังเพลงเก่า มีการเขียนตำหนิลงในเว็บไซต์ว่านักร้องรุ่นเก่าไม่มีความรู้ ทั้งๆ ที่ในความเป็นจริงคุณมัณฑนา โมรากุลอุตส่าห์ไปเรียนโน้ตและสีไวโอลินด้วย คุณเพ็ญศรี

พุ่มชูศรีอุตส่าห์หันมาเรียนเปียโนในตอนกลางคน จึงไม่เป็นการยุติธรรมที่ไปกล่าวหาว่าท่านเหล่านี้ไม่มีความรู้ ความรู้ในที่นี้ไม่ได้แปลว่าต้องไปเข้าเรียนอย่างเป็นทางการ แต่เป็นสิ่งที่เรียนด้วยตนเองก็ได้ เรียนจากสิ่งแวดล้อมก็ได้ อะไรคืออุปสรรคขวางกั้นไม่ให้เกิดความสัมพันธ์ระหว่างรุ่น อาจารย์เจตนาคิดว่าคือตลาด เช่นค่ายเพลงต่างๆ ที่นำเพลงสุนทราภรณ์ไปร้องใหม่นั้นก็ควรจะให้ผู้เชี่ยวชาญเพลงสุนทราภรณ์ได้ฟังตัวอย่างก่อนว่าสมควรจะทำเช่นนั้นหรือไม่ นักร้องที่มาร้องอัด DVD หน้าตาท่าทางมีเสน่ห์ แต่ก็ร้องตามแบบของเขา ซึ่งก็ไม่เลวนัก แต่เข้าไม่ถึงวิญญาณ เมื่อไรเล่าที่พวกเขาจะเข้าใจสิ่งที่เราพูดกันอยู่ในห้องเล็กๆ นี้ นั่นคือกว่าจะมาเป็นรวงทอง ณ ปัจจุบันจะต้องลงทุนลงแรงสมองสักเพียงใด และเมื่อมีนักร้องที่ดีแล้ว วงการก็ไม่ควรทำแต่เพียงใช้นักร้องเป็นเครื่องมือในการสร้างตลาด แต่จะประดิษฐ์สิ่งที่ดีที่สุดให้ นักร้องที่ดีก็เป็นแรงดลใจให้กับนักแต่งเพลงที่จะแต่งเพลงที่ดีที่สุดให้คุณรวงทองเป็นคนโชคดีที่มีครูเพลงหลายคนแต่งเพลงดีๆ ให้ เพราะรู้ว่ามีความสามารถ ไม่ใช่ความสามารถที่จะร้องตามโน้ตที่แต่งให้เท่านั้น แต่สามารถนำโน้ตที่แต่งให้ไปคิดเป็นของตนเองได้ ในขณะเดียวกัน คนที่ได้เพลงที่ดีมาก็ต้องหยิ่งในศักดิ์ศรีของตัวว่า นักแต่งเพลงให้เพลงที่ดีที่สุดกับฉันมาแล้ว ฉันจะไม่เอาจริงไม่ได้ ฉันจะต้องกลับไปทำการบ้านอย่างดี ดังตัวอย่างของคุณมัณฑนาที่แสวงหาเทคนิคการฝึกเสียงด้วยการดำน้ำ อุตส่าห์ประดิษฐ์วิธีการฝึกเสียงด้วยการดำน้ำจนไข้ขึ้น! การถ่ายทอดประสบการณ์เหล่านี้จะต้องเดินทั้งสองทาง คุณเพ็ญศรีพยายามจะร้องเพลงของธงไชย แมคอินไตย์บ้าง แต่อาจารย์เจตนาคิดว่าจะมีผู้ใดที่จะแต่งเพลงใหม่ให้นักร้องอาวุโสเหล่านี้ร้องได้ และโดยส่วนตัวคิดว่ามี เนื่องจากวงการดนตรีคลาสสิกยังมีระนาดคอนแชร์โตแต่งใหม่ขึ้นมาได้ และเมื่อไม่นานมานี้ก็มีการแต่งไวโอลินคอนแชร์โตใหม่โดยใช้แนวเพลงไทยเดิม

อาจารย์เจตนาเห็นว่าวงการเพลงไทยสากลจะต้องตายไปอย่างแน่นอนตราบใดที่ไม่มีการเรียนรู้ข้ามรุ่น และตราบใดที่ผู้ฟังถูกกำกับให้เป็นฝูงชนที่ไม่ช้าไม่นานก็ถูกตลาดกำกับให้กลายเป็นฝูงแกะ และขณะนี้ผู้ฟังก็คือฝูงแกะ และพวกเรามานั่งแสดงความดีใจด้วยกันเองว่าเรารู้ว่าเพลงที่ดีคืออะไรซึ่งเท่านั้นไม่พอ จะต้องมีการรณรงค์มากกว่านี้ การศึกษาและสื่อจะต้องปรับตัวมากกว่านี้ การพูดในที่นี้ไม่ใช่โอกาสดีนักที่จะมาพูดเรื่องเศร้าหมอง แต่อาจารย์เจตนาก็รู้สึกเศร้ากับวงการ และเมื่อได้ฟังคุณรวงทองแล้วก็เสียดายว่าจะจบไปกับคุณรวงทองเท่านี้หรือ จะมีผู้ใดมาสืบทอดหรือไม่ การสืบทอดในที่นี้ไม่ใช่การเลียนแบบ แต่เป็นการนำไปคิดใหม่ความสามารถที่จะคิดใหม่ได้จากรากฐานเดิมคือแก่นของวัฒนธรรมดนตรีและในทางอื่นๆ

อาจารย์ ดร. วิษณุ วรัญญูกล่าวเสริมเรื่องการถ่ายทอดวุฒิภาวะของศิลปินจากรุ่นสู่รุ่นว่ามีความพยายามอยู่บ้างเหมือนกัน เช่นหลังจากการสัมมนา “เพ็ญศรีวิชาการ” แล้ว ก็มีการติดต่อคุณเพ็ญศรีให้ไปต่อเพลงให้นักร้องที่กำลังดัง แต่ก็เป็นเพียงฉาบฉวยเท่านั้น อีกทั้งภาคเอกชนและภาครัฐไม่ได้รับรู้ความสำคัญของวุฒิภาวะของศิลปิน แม้แต่ครูเอื้อ ตอนเกษียณยังเป็นได้เพียงหัวหน้างานเท่านั้น ราชการประกอบไปด้วย กรม กอง แผนก และงาน งานเป็นหน่วยงานที่เล็กที่สุด หมายความว่าไม่ได้รับการสนับสนุน ในปัจจุบันก็ยังอยู่ในสภาวะเช่นนี้แม้จะดีขึ้นก็เพียงเล็กน้อย ไม่ได้ทำให้ศิลปินเติบโตในวงราชการ หรือแวดวงที่สามารถทำมาหากินได้ ในสมัยที่มีความพยายามจะลดหน่วยราชการให้เล็กลงเคยมีความพยายามที่จะยุบวงดนตรีของกรมประชาสัมพันธ์ โดยผู้เสนอความคิดให้เหตุผลว่าถึงจะยุบไปก็ไม่สะเทือนเพราะคนพวกนี้ซีน้อยๆ ทั้งนั้น สิ่งเหล่านี้คงจะทำให้วุฒิภาวะของศิลปินต้องสูญสลายไป เพราะเมื่อไม่มีผู้ใดมองเห็นความสำคัญแล้ว ศิลปินก็ไม่สามารถที่จะถ่ายทอดสู่รุ่นต่อไปได้ การที่ศิลปินจะไต่เต้าในวงราชการได้จำเป็นจะต้องไปเรียนปริญญาตรีภาคค่ำเพื่อให้สามารถเลื่อนซีได้ ซึ่งไม่ได้เกี่ยวข้องกับวุฒิภาวะหรือความสามารถในเชิงศิลปินเลย ส่วนในภาคเอกชนก็เป็นไปในทางการตลาดเช่นเดียวกับที่อาจารย์เจตนากล่าวถึงข้างต้น

อาจารย์สุวรรณาเสริมเรื่องความหมายของคำว่าวุฒิภาวะว่าได้เคยถามอาจารย์เจตนาว่าเมื่อมีงานครบรอบหกสิบปีหรืองานเกษียณอายุเราจะเรียกว่างานมุทิตาจิต คำว่าวุฒิภาวะมีความหมายที่ต่างจากมุทิตาจิตอย่างไร อาจารย์เจตนาตอบว่าวุฒิภาวะคือความสง่างามที่เกิดจากคุณูปการที่ได้สร้างสรรค์งานให้แก่โลกอาจารย์

สุวรรณากล่าวต่อไปว่าโครงการฯ พยายามจะประสานการเรียนรู้จากบุคคลต่างๆ ในสังคมเท่าที่จะเป็นได้ แต่เมื่อจัดงานสัมมนาขึ้นมาครั้งใด แม้วิทยากรอาจจะเป็นบุคคลที่พ้นสมัยไปบ้าง แต่ก็มีบุคคลร่วมสมัยในสาขานั้นๆ เข้ามาร่วมกับโครงการฯ น้อยมาก จึงทำให้การเรียนรู้ข้ามวัยยังไม่ประสบความสำเร็จ เพราะฉะนั้นทุกคนจึงต้องกระจายความรู้หรือความพยายามต่อไปอีก หากจะมีคนรุ่นใหม่ไปตั้งกระทู้ในอินเตอร์เน็ตว่าอะไรคือคุณค่าของวุฒิภาวะและการก้าวข้ามจากศิลปะคลาสสิกในยุคหนึ่งมาสู่ความร่วมสมัยในปัจจุบันจะทำได้อย่างไร ก็จะเป็นการดีและทำให้ได้รู้ว่าคนกลุ่มอื่นคิดว่าอย่างไรบ้าง แต่เป็นที่น่าเศร้าใจที่สังคมไม่รับรู้ในวุฒิภาวะหรือคุณูปการเหล่านี้ ทั้งระหว่างปัจเจกบุคคล องค์กรรัฐและเอกชน ไปจนถึงสังคมโลก จะทำอย่างไรสังคมจึงจะหันกลับมารับรู้และสามารถพิสูจน์ความสามารถได้ด้วยความเป็นจริง มิใช่เพียงการกล่าวยกย่องหรือพูดถึงสิ่งที่เกิดขึ้นในอดีตเท่านั้น

การตีความเพลง

อาจารย์สุวรรณากล่าวว่าหัวข้อการอภิปรายเรื่องการตีความเพลงเป็นหัวข้อที่มีอยู่ในการสัมมนาที่ผ่านมาทั้งสองครั้ง การตีความเพลงในที่นี้มีความหมายมากกว่าการแปลความหรือการอธิบายว่าเนื้อร้องหรือดนตรีนั้นหมายความว่าอย่างไร การที่นักร้องรุ่นใหม่นำเพลงเก่ามาร้องแบบตามใจตัวเอง ร้องอย่างที่อยากร้องและคิดว่าดีที่สุดแล้วนั้นไม่ใช่การตีความ เพราะไม่มีการคิดใหม่ การตีความที่แท้จริงนั้นจะต้องเกิดจากการคิดของผู้ร้องอย่างจริงจัง จากอดีตถึงปัจจุบัน การตีความของศิลปินทำให้เพลงที่ออกมามีความหมายที่บริบูรณ์ในการสร้าง(ร้อง)แต่ละครั้ง

อาจารย์ ดร. ศุภชัย จันทรสุวรรณ์กล่าวว่าตนเองเป็นศิลปินสาขานาฏศิลป์ เมื่อได้รับคำเชิญให้เป็นวิทยากรก็ไม่แน่ใจว่าจะวิเคราะห์สาขาคีตศิลป์ได้หรือไม่ แต่เมื่อมาพินิจดูแล้วพบว่านาฏศิลป์กับคีตศิลป์นั้นมีส่วนเกี่ยวข้องกันอย่างไม่อาจจะแยกออกจากกันได้เลย คีตศิลป์นั้นอาจจะไม่ต้องมีนาฏศิลป์มาเกี่ยวข้องก็ได้เพราะเน้นเรื่องทักษะการใช้เสียง แต่ถ้านาฏศิลป์ขาดคีตศิลป์แล้วก็จะเป็นได้เพียงละครใบ้ อาจารย์ศุภชัยเล่าว่าเมื่อครั้งที่ยังเด็กเคยได้ฟังเพลงของวงดนตรีกรมประชาสัมพันธ์ ได้ฟังเพลงของนักร้องที่ประทับใจเช่นครูเอื้อและอีกหลายๆ ท่าน หนึ่งในนั้นก็คือคุณรวงทอง ทองลั่นธม อาจารย์ศุภชัยได้ฟังแล้วก็ชื่นชอบมากจนนำเพลง “ธารน้ำรัก” มาขับร้องร่วมกับพี่สาว เพลงและดนตรีในยุคนั้นมีความไพเราะที่สมบูรณ์มาก ที่อาจารย์ศุภชัยกล้าพูดเช่นนี้เพราะเพลงเหล่านั้นยังคงอยู่ได้จนถึงปัจจุบัน ถือได้ว่าเพลงเหล่านั้นเป็นอมตะ

อาจารย์ศุภชัยกล่าวว่าการตีความเพลงก็คล้ายกับศาสตร์ของนาฏศิลป์ กล่าวคือนาฏศิลป์นั้นเมื่อตีความแล้วจะต้องถ่ายทอดออกมาเป็นกระบวนท่า เป็นท่าทาง ซึ่งจะประกอบไปด้วยลีลาต่างๆ อารมณ์ ความรู้สึกทั้งด้วยสีหน้าและน้ำเสียง เพื่อให้ผู้ชมเกิดความรู้สึกคล้อยตาม เช่นคำประพันธ์ว่า “พี่รักเจ้าเท่าดวงชีวิตพี่” ถ้าเป็นนาฏศิลป์ก็จะต้องทำท่าเอามือประสานที่หน้าอก แสดงถึงความรัก มีความอบอุ่นทะนุถนอมกัน และหน้าตาก็ต้องแสดงออกด้วย ไม่ใช่ว่าพี่รัก มือรัก แต่หน้าตา (อาจารย์ศุภชัยแสดงสีหน้าให้ดู) ไม่แสดงอารมณ์ก็ไม่ใช่รักแล้ว แต่คำว่ารักในประโยค “ข้ารักเจ้าเพราะถูกเขาบังคับมา” แม้จะเป็นคำว่ารักเหมือนกัน แต่ผู้แสดงก็จะไม่แสดงออกอย่างแผ่วเบาเหมือนประโยคที่แล้ว ต้องแสดงอารมณ์ออกมาว่าฉันไม่ได้รักเธอเลย ที่รักเพราะถูกบังคับ ผู้แสดงต้องมีความสามารถในการตีความคำประพันธ์ออกมาเป็นท่าทางได้ ผู้ชมจึงจะสามารถรู้สึกคล้อยตามได้ว่าผู้แสดงต้องการบอกอะไร เช่นอารมณ์โกรธจะมีท่าเอามือถูที่หลังหู ถูแรงๆ แล้วกระชากลงมา (อาจารย์ศุภชัยแสดงท่าทางให้ดู) หน้าตาก็ต้องบ่งบอกไปด้วย ไม่ใช่ถูแล้วก็ทำหน้ายิ้ม ทั้งหมดนี้แสดงให้เห็นว่านักแสดงนั้นต้องแสดงออกทั้งท่าทางและสีหน้า แต่ถ้าเป็นคีตศิลป์ นักร้องจะต้องแสดงออกทางกระแสเสียงให้ผู้ฟังคล้อยตามว่าบทเพลงนั้นๆ ผู้ประพันธ์มีวัตถุประสงค์อย่างไร ต้องการจะบอกอะไรกับผู้ฟัง ต้องการจะบอกว่าขณะนี้ผู้หญิงคนนั้นกำลังอยู่ในห้วงแห่งความรัก มีความสดใส มองโลกเป็นสีชมพูไปทั้งหมด นักร้องก็ต้องถ่ายทอดเสียงให้ผู้ฟังคล้อยตามให้ได้ หรืออารมณ์เศร้าจะต้องมีการทอดเสียง ซึ่งในแง่นี้คุณรวงทองสามารถทำได้อย่างสมบูรณ์มาก ไม่ว่าในเรื่องของ

การใช้ภาษาหรือเทคนิคการใช้เสียง ซึ่งเป็นสิ่งที่อาจารย์ศุภชัยประทับใจจนแอบร้องตามในวัยเด็ก แม้จะเป็นเพลงของนักร้องหญิง แต่ก็ชอบเพราะมีความไพเราะมาก แต่คีตศิลป์ก็มีข้อจำกัด เช่นในเพลงที่มีเนื้อหาว่าโกรธแค้น นักร้องก็ไม่สามารถแสดงสีหน้าให้ผู้ฟังเห็นได้จึงต้องแสดงออกเน้นไปที่เสียง การเน้นคำ ปั้นคำ ดังนั้นการเป็นคีตศิลปินจึงยากกว่านักแสดงเพราะต้องใช้เสียงเพียงอย่างเดียว เป็นความสามารถเฉพาะตัว คุณรวงทองถ่ายทอดถ้อยคำออกมาเป็นเสียงที่สามารถสะกดผู้ฟังให้คล้อยตามได้ เช่นเพลง “ลืมเสียเถิดอย่าคิดถึง” เป็นเพลงที่เพราะมาก ผู้ประพันธ์ใช้คำที่เน้นความหมาย เช่น “จะคิดก็คิด จะรักก็รัก” เมื่อคุณรวงทองร้องมาถึงท่อนนี้จะร้องอย่างแผ่วเบา แสดงถึงความรู้สึกน้อยใจในโชคชะตาของตนเองว่ามีความรักแต่ไม่อาจสมหวังได้ หรือในท่อน “บุญเราสองครองกันแต่เพียงใจ” ที่นอกจากในบทประพันธ์จะเด่นในด้านการใช้คำแล้ว นักร้องยังสามารถแผ่วเสียงให้ผู้ฟังรู้สึกคล้อยตามว่ากำลังมีความรู้สึกน้อยใจได้ หรือคำว่า “หวาน” ในเพลงนี้ คุณรวงทองสามารถร้องได้อย่างซาบซึ้งเข้าถึงใจผู้ฟัง (คุณรวงทองสาธิตการร้อง) คำว่าหวานก็หวานเหมือนกับที่เราได้รับประทานน้ำตาล แต่พอถึงคำว่า “หาย” ก็เหมือนกับสิ่งเหล่านั้นได้หายไป หรือในเพลง “พระจันทร์วันเพ็ญ” ที่เป็นเพลงร้องแก้กัน ผู้ชายจะร้องว่า “พระจันทร์วันเพ็ญลอยเด่นสกาว” เปรียบพระจันทร์เสมือนผู้หญิงที่ตนรัก แต่ผู้หญิงจะมาร้องแก้ว่า “พระจันทร์ข้างแรมไม่แจ่มชวนชม” เปรียบเสมือนความรักที่กำลังจะดับ ไม่สว่างสดใส เมื่อหมดรักแล้วผู้ชายก็ไม่เห็นคุณค่า นอกจากผู้ประพันธ์เพลงจะมีความสามารถในการเปรียบเทียบแล้ว นักร้องยังต้องสามารถทำให้ผู้ฟังเห็นภาพว่าพระจันทร์ก็เปรียบเสมือนตนเอง เมื่อหมดความงามแล้วก็ไม่เป็นที่หมายปองอีกต่อไป หรือในเพลง “ปาหนัน” ที่ทั้งดนตรีและอารมณ์เพลงเสริมให้นักร้องมีความอัดอั้นตันใจจนต้องระบายออกมาในท่อน “เศร้าเอยเศร้าใจ ให้ตรมสุดฝืนขื่นขม อุรา อยู่เดียวเปลี่ยวใจใฝ่หา หาความรักตามสัญญา หลั่งน้ำตานองหน้าทุกวัน โอ้น่าเวทนา เสียดายน้ำตาปาหนัน” ซึ่งจะต้องร้องเสียงสูงมาก (คุณรวงทองสาธิตการร้อง) หลังจากนั้นนักร้องก็จะเสียงแผ่วลงเพราะได้ระบายสิ่งที่อัดอั้นออกมาหมดแล้ว ถ้าเราจินตนาการดูก็คงจะเห็นภาพนักร้องหมดเรี่ยวหมดแรงจนฟุบลงไป คุณรวงทองเล่าประวัติของเพลง “ปาหนัน” ว่าร้องเพลงนี้ไม่ได้อย่างใจนัก เพราะได้บันทึกเสียงเพลงนี้ตอนบ่ายที่ห้องอัดกมลสุโกศล และต้องไปร้องสดในรอบปฐมทัศน์ของภาพยนตร์เรื่องปาหนันในค่ำวันนั้น จึงมีเวลารู้จักกับเพลงเพียงหนึ่งวัน ทำนองของเพลงจะเป็นอย่างนี้ (คุณรวงทองสาธิตการฮัมทำนอง) แต่จะมีเนื้อเพลงของครูแก้วอัจฉริยะกุลมาบังคับให้ต้องร้องไปอีกอย่าง และครูเอื้อก็ไม่เคยแก้ไขเนื้อร้อง นักร้องที่มีอายุเพียงยี่สิบปีต้องทำความรู้จักกับเพลงนี้ ท่องจำให้ได้โดยที่ไม่มีเนื้อร้องให้ดู ในครั้งที่ร้องสดที่โรงภาพยนตร์เฉลิมไทยนั้นทุกคนนิ่งฟังคุณรวงทองร้องแต่เพียงผู้เดียว (คุณรวงทองสาธิตการร้องโดยผู้ฟังสัมมนาทำเสียงดนตรีคลอไปด้วย) อาจารย์ศุภชัยกล่าวว่าคำว่า “ร้องไห้” นั้นเหมือนนักร้องกำลังสะอื้นอยู่จริงๆ ทั้งหมดนี้คือการตีความของนักร้อง ก่อนที่จะร้องออกมาก็ต้องตีความหมายของเพลงให้ได้

อาจารย์สุวรรณาถามว่าทั้งนาฏศิลป์และคีตศิลป์ต่างก็มีตัวบทที่กำกับเนื้อความอยู่ และยังมีขนบซ้อนเข้าไปอีกชั้นหนึ่ง เช่นนาฏศิลป์ก็มีขนบของท่ารำที่ได้รับการถ่ายทอดมาจากครูผู้สอน การร้องเพลงก็ต้องมีคำมากำหนดว่าต้องร้องคำว่าอะไร และยังมีโน้ตดนตรีมากำกับอีก นักร้องหรือนักแสดงทำอย่างไรจึงแสดงให้ผู้ชมเห็นถึงการตีความได้ อาจารย์ศุภชัยตอบว่าในด้านของนาฏศิลป์นั้นนักแสดงจะต้องทำความเข้าใจความหมายของคำให้แตกฉานก่อนที่จะแสดง เช่นคำว่า “รัก” ที่ได้กล่าวไปแล้ว คำเดียวกันก็ยังมีความหมายที่แตกต่างกันออกไปได้ รักที่ออกมาจากใจหรือความรักที่ถูกบังคับ ศิลปินจะต้องสื่อความหมายให้ได้ ท่ารักท่าเดียวกันแต่จะทำอย่างไรให้สวยงาม ก็ต้องขึ้นอยู่กับเทคนิคลีลาที่สั่งสมเป็นประสบการณ์เฉพาะตัวของแต่ละคน สีหน้าและแววตาคือสิ่งที่ศิลปินจะต้องสื่อออกมาให้ได้ เช่นเดียวกับการร้องเพลง คำๆ เดียวกันจะทำอย่างไรให้มีความไพเราะ เกิดความกินใจผู้ฟัง เช่น คุณรวงทองที่มีเสียงหวานปนเศร้าจึงร้องเพลงเศร้าได้ดี ผู้ฟังฟังแล้วก็เศร้ามากจนอาจจะน้ำตาไหลออกมาโดยไม่รู้ตัว โดยเฉพาะผู้ฟังที่มีความรู้สึกอยู่ในใจ เมื่อได้ยินเสียงเพลงที่เข้าไปกระทบความรู้สึก เพลงสมัยใหม่มีแต่เพลงเศร้า เพลงที่ผิดหวัง เพลงที่ให้ความสดชื่นหรือสมหวังไม่ค่อยมี ผิดกับสมัยก่อนที่เพลงจะ

หลากหลายกว่ามาก การใช้ถ้อยคำก็มีอักขระที่ไพเราะมาก ผู้ร้องก็สามารถถ่ายทอดคำที่ผู้ประพันธ์ต้องการสื่อกับผู้คนออกมาได้เนื่องจากตีความเนื้อเพลงได้ชัดเจน เช่นคุณรวงทองที่ต้องสั่งสมประสบการณ์อย่างมากกว่าจะขึ้นร้องได้ และนับเป็นวิสัยทัศน์ของผู้ใหญ่ในสมัยนั้นที่เล็งเห็นความสามารถของคุณรวงทองจนส่งเสริมให้ได้ร้องเพลงดีๆ จนมาเป็นศิลปินแห่งชาติในทุกวันนี้

อาจารย์สุวรรณากล่าวว่าในปัจจุบันการร้องจากคาราโอเกะทำให้ไม่มีเวลาตีความ ผู้ใดคิดจะฝึกการร้องเพลงด้วยคาราโอเกะเป็นเรื่องยาก และสรุปว่าการตีความทั้งนาฏศิลป์และคีตศิลป์นั้นต้องอาศัยการรู้จักตัวบทอารมณ์ของตัวบทนั้นๆ ซึ่งแต่ละคนก็ตีความอารมณ์ของตัวบทแตกต่างกัน และการแสดงออกถึงสิ่งที่ตนเองตีความออกมา

คุณรวงทอง ทองลั่นธมกล่าวว่าตนเองโชคดีที่ได้เกิดในสมัยของอัจฉริยบุคคลอันประกอบด้วยผู้ประพันธ์เพลงทั้งคำร้องและทำนอง คุณรวงทองได้เข้าสู่วงดนตรีที่ยิ่งใหญ่ของประเทศ(วงดนตรีกรมโฆษณาการ) เมื่อวัยเพียงสิบเจ็ดปี มีผู้นำคือครูเอื้อ สุนทรสนาน สาเหตุที่คุณรวงทองร้องเพลงได้อย่างงามนั้นมาจากเสียงไวโอลินของครูเอื้อที่มีกลเม็ดต่างๆ ที่คุณรวงทองได้จดจำมาใช้เอื้อนในการร้องเพลง (คุณรวงทองสาธิตการร้อง) เช่นเดียวกับเพลง “ยามร้าง” (คุณรวงทองสาธิตการร้อง) ที่คุณรวงทองร้องตามเสียงไวโอลินของครูเอื้อ คุณรวงทองยังได้ฝึกร้องเพลงไทยเดิมกับวงดนตรีไทยของกรมโฆษณาการไปพร้อมกับการร้องเพลงไทยสากล ซึ่งคุณรวงทองได้นำลีลาการร้องเพลงไทยเดิมมาประยุกต์ร้องในเพลงไทยสากลด้วยเช่นในเพลง “รักบังใบ” นอกจากนี้ การร้องเพลงไทยเดิมยังเป็นการฝึกการใช้ลมหายใจด้วยเพราะจะต้องกลั้นหายใจนานมาก (คุณรวงทองสาธิตการร้องเพลง “รักบังใบ” เปรียบเทียบระหว่างการร้องแบบไทยสากลและไทยเดิม) มีทั้งสั้นยาวและการหายใจแบบตัดรอน การเข้าถึงเพลงของวงสุนทราภรณ์นั้นคือต้องไปถึงทั้งเสียงสูงและต่ำ ส่วนท่อนกลางที่อารมณ์เศร้านั้นต้องแสดงออกให้ได้ (คุณรวงทองสาธิตการร้อง)

คุณรวงทองกล่าวว่าเมื่อตั้งคำถามกับตนเองว่า เพลงที่ร้องมานั้นมีเพลงอะไรที่ร้องยากบ้าง พบว่าเพลงเร็วนั้นร้องง่าย การหายใจน้อย ไม่ต้องใช้ลีลามาก แต่เพลงช้านั้นร้องยากมากเพราะต้องใช้ลมหายใจ มีการใช้ลมหายใจได้หลายแบบทั้งลมยาว ลมสั้น นักร้องต้องรู้จักเก็บลมหายใจแล้วนำมาใช้ เพลง “ยามร้าง” ที่อาจารย์นรอรรถยกตัวอย่างขึ้นมานั้นร้องยากมาก ในอดีตคุณรวงทองเคยใช้ลมหายใจเพียงหนึ่งลม แต่ตอนนี้ต้องใช้สองลมจึงจะร้องได้เพราะอายุมากแล้ว เพลงที่คุณรวงทองต้องร้องบ่อยคือเพลง “จำได้ไหม” คำว่า “ไหม” ในเพลงนี้นั้นร้องยากที่จะเข้าถึงความรู้สึกของผู้ฟังได้ (คุณรวงทองสาธิตการร้องเปรียบเทียบระหว่างการร้องตามโน้ตกับร้องด้วยอารมณ์เพลง และสาธิตการร้องหลายๆ แบบที่ให้อารมณ์ความรู้สึกแตกต่างกัน) ในคำว่า “ไหม” จะมีเสียง “อึ” อยู่นิดหนึ่ง จะใช้อย่างไร คุณรวงทองเก็บไว้ในคอ (คุณรวงทองสาธิตการร้อง) และคำว่า “ฟ้า” ต้องร้องอย่างนี้ (คุณรวงทองสาธิตการร้อง) และเพลง “รักเธอคนเดียว” ที่ศาสตราจารย์เกียรติคุณนายแพทย์พูนพิศชอบมาก (คุณรวงทองสาธิตการร้อง) เพลงนี้ต้องอาศัยการคราง เพราะคำว่ารักนั้นเป็นคำสั้น ก็เป็นเทคนิคการร้องอย่างหนึ่ง

คุณเทิดพัฒน์ พัฒนศิษฎางกูรกล่าวว่าในอดีตตนเองเคยชนะการประกวดร้องเพลงมาหลายครั้ง แต่ต่อมาเมื่อได้พบและได้ศึกษาการร้องเพลงจากคุณรวงทองก็เข้าใจว่าการร้องเพลงที่จะเข้าถึงใจคนนั้นไม่ใช่แค่การร้องให้ชนะประกวด หรือการร้องให้เหมือนต้นฉบับเท่านั้น แต่มีความลึกซึ้งกว่านั้นอีกมาก ไม่ว่าจะเป็นการรู้จักเสียงของตนเองว่ามีจุดแข็งหรือจุดอ่อนที่ไหน จะปิดได้อย่างไร จะดึงเสียงของตนเองออกมาให้ฟังเพราะได้อย่างไร คุณรวงทองนั้นไม่ใช่นักร้องที่ร้องเพลงเพราะอย่างเดียว แต่สามารถร้องเพลงให้ฝังลึกอยู่ในจิตใจคนฟังได้ตลอดเวลา นอกจากความเข้าใจภาษาไทยในเพลงสุนทราภรณ์แล้ว การปั้นคำแต่ละคำก็จะให้อารมณ์ที่แตกต่างกันด้วย เช่นคำร้องว่า “สวยเอยเชยชื่นชวน” คำว่าสวยคำเดียวจะปั้น(ร้อง)ออกมาอย่างไร ผู้ชายกับผู้หญิงจะร้องคำว่าสวยไม่เหมือนกัน เพราะผู้ชายเสียงใหญ่เป็นเสียงเบส ลิ้นจะคับปาก ช่องปากเล็ก ต้องเปิดปากให้กว้างขึ้นมาอีก และต้องทำลิ้นให้แบนขึ้นอีกนิด (คุณเทิดพัฒน์สาธิตการร้อง) การตีความการร้องเพลงของคุณรวงทอง ทองลั่นธมนั้น

แตกต่างจากนักร้องในยุคเดียวกันและในยุคหลังๆ คำควบกล้ำเช่นคำว่า “ตรอมตรม” นั้นจะมีปัญหามากสำหรับนักร้องรุ่นใหม่ที่จะปั้นคำออกมาให้ไพเราะ คุณเทิดพัฒน์ได้มีโอกาสร้องเพลง “มนต์เรียกรัก” ของคุณชาญ เย็ญแข ทำนองตามเพลงชมตลาดของเดิมซึ่งครูศรีสวัสดิ์แต่งขึ้นใหม่ เป็นเพลงเกี่ยวกับวรรณคดีเรื่องขุนช้างขุนแผน ตอนที่ขุนแผนจะเข้าหานางวันทองและได้เป่ามนต์เรียกรัก เนื้อร้องเพราะมากว่า “แม้มีคาถา มีวิชาอาคมอันเชี่ยวชาญ จะนึกภาวนาโอมอ่าน ขอญาณอำนาจบันดาลบันดล โอมเพี้ยงเราจะเสก เวทมนตร์รักเป่าไป โลมขวัญใจกรายทั่วเส้นผมเส้นขน เดชบุญหนุนมาพากล จะเกิดผลดลใจแก้วตา” คุณเทิดพัฒน์ก็คิดว่าจะทำอย่างไรให้เพราะเท่าครูได้ จึงไปปรึกษาคุณรวงทอง คุณรวงทองตอบว่าต้องปล่อยท่อนแรกให้ลอย(เบาและนิ่ง) ต้องออกแบบการร้องทั้งเพลงออกมาว่าจะให้ช่วงใดเป็น introduction เมื่อถึงช่วงกลางให้ร้องให้เกิดแรงกระตุ้นขึ้นอีกเล็กน้อย (ปั้นคำให้กระชับและแสดงอารมณ์มากขึ้น) ช่วงปลายเป็น climax คุณเทิดพัฒน์จึงไปฝึกร้องตามคำแนะนำของคุณรวงทอง (คุณเทิดพัฒน์สาธิตการร้อง)

คุณเทิดพัฒน์กล่าวว่าการร้องเพลงของวงสุนทราภรณ์นั้นจะต้องมีการปั้นคำหรือสร้าง dynamic ซึ่งจะทำให้ผู้ฟังเกิดความประทับใจดังที่คุณรวงทองทำได้ ซึ่งคุณเทิดพัฒน์ถือว่าเป็นสังคีตศิลป์ที่มีความสมบูรณ์ และเป็นการสืบสานมรดกจากดนตรีไทยเดิมมาสู่ดนตรีไทยสากล คือการเอื้อน ทำให้เกิดจิตวิญญาณและความเป็นไทยในเพลงไทยสากล ถ้านักร้องในรุ่นหลังได้นำสิ่งนี้ไปพัฒนาต่อจะเป็นสิ่งที่มีค่าที่สุดในความเป็นไทย

อาจารย์สุวรรณากล่าวสรุปการสัมมนาในช่วงนี้จากที่อาจารย์ศุภชัยกล่าวไว้ว่าศิลปินนั้นมีสิทธิ์และต้องใช้สิทธิ์นั้นตีความงานศิลปะ ไม่ว่าจะเป็นคีตศิลป์หรือนาฏศิลป์ และศิลปินนั้นต้องตีความด้วยตนเอง คุณรวงทองทำให้เห็นว่าพื้นฐานภาษาไทยเป็นสิ่งสำคัญยิ่งที่ทำให้การตีความเพลงบรรลุเป้าหมาย และการตีความของคุณรวงทองที่เกิดจากการศึกษาจากครูที่ใกล้ชิดนั้นไม่ใช่การเลียนแบบ แต่ต้องทำตัวเองให้รู้ ให้เข้าใจจริงๆ แล้วถึงจะบรรลุได้ ใครที่คิดจะเรียนร้องเพลงด้วยการเลียนแบบก็คงจะเป็นได้เพียงนกแก้วนกขุนทองเท่านั้น

ชั้นเรียนตัวอย่าง (Master Class)

อาจารย์เจตนากล่าวแนะนำว่านักดนตรีตะวันตกจะรู้จัก Master Class กันดี เมื่อศิลปินที่มีชื่อเสียงเดินทางไปที่ใดก็ตาม ศิลปินท่านนั้นมักจะยินดีที่จะทำ Master Class คือถ่ายทอดวิชาให้ เพราะคนที่มีประสบการณ์สูงอย่างนั้นหาได้ยากมาก ฝ่ายเจ้าภาพก็จะเลือกศิษย์ที่มีแววว่าจะพัฒนาตนเองให้เป็นศิลปินที่ดีได้ไม่กี่คนเพื่อมาเข้าเรียน ประเด็นสำคัญคือผู้ที่เป็นวิทยากร(ศิลปินอาวุโสหรือศิลปินที่มีชื่อเสียงระดับโลก) กับนักเรียนจะไม่เคยรู้จักกันมาก่อนเลย เมื่อมาพบกันก็จะต้องปรับตัวเข้าหากัน ฝ่ายที่เป็นผู้เรียนจะมีลีลาและวิธีการเฉพาะตัวที่เรียนมาอย่างหนึ่ง ส่วนวิทยากรก็จะมีแนวทางของตน เพราะฉะนั้นจะสอนอย่างไรจึงจะได้ผลที่สุดในเมื่อไม่รู้จักกันมาก่อน ในการจัดชั้นเรียนตัวอย่างครั้งนี้เราจะจัดแบ่งผู้ที่จะมาเรียนเป็น 2 ส่วน ครึ่งหนึ่งจะเป็นคนที่คุณรวงทองศิลปินอาวุโสจัดมาแล้ว ส่วนอีกครึ่งหนึ่งจะยังไม่เคยได้รู้จักกันมาก่อน สิ่งที่สำคัญคือ Master Class จะมีระยะเวลาที่จำกัดมาก สองชั่วโมงก็ถือว่ามากแล้ว ครั้งนี้นักเรียนสี่คน คนละยี่สิบนาทีก็คงจะพอ ประเด็นที่ต้องการเน้นคือจะใช้เวลาเหล่านี้ให้เป็นประโยชน์อย่างไร เพราะว่าไม่ได้เป็นการสอนพื้นฐาน ผู้ที่มาเรียนจะต้องเป็นผู้ที่มีความสามารถติดตัวมาแล้ว และสามารถที่จะเรียนรู้ได้ในเวลาอันสั้น ส่วนศิลปินอาวุโสเมื่อเห็นว่าแต่ละคนมีบุคลิกภาพเฉพาะของตน มีความสามารถและข้อบกพร่องอย่างไร เมื่อได้ฟังเขาเล่นหรือร้องให้ฟังแล้วจะปรับอย่างไรจากที่เขาอาจจะมีฝีมือระดับ B+ ให้เป็น A ให้ได้ภายในครึ่งชั่วโมง ซึ่งเป็นงานที่ยากกว่าการร้องเพลง

คุณรวงทองกล่าวว่าการเป็นศิลปินนั้นไม่เคยคิดว่าจะต้องทำหน้าที่ที่หนักมากอย่างนี้ การสอนให้นักร้องปรับตัวในระยะเวลาอันสั้นเป็นสิ่งที่ยาก ผู้รับจะต้องใช้ทักษะของตนเองว่าจะต้องปฏิบัติตัวอย่างไร ยิ่งเป็นศิลปินการทำงานก็ต้องทำด้วยชีวิตจิตวิญญาณ ไม่ใช่ร้องแบบนกแก้วนกขุนทอง ชั้นเรียนตัวอย่างในครั้งนี้จะเป็นประโยชน์อย่างมากว่ารวงทองสอนศิษย์อย่างไร ศิษย์คนแรกในชั้นเรียนตัวอย่างครั้งนี้คือคุณกุลกองภัทร์ โพธิ์ทอง

นาค อายุ 18 ปี ศึกษาอยู่ปี 1 คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย คุณรวงทองเล่าว่าเมื่อครั้งร้องเพลง “จำได้ไหม” นั้นอายุ 20 ปี มากกว่าคุณกุลทองภัทร์เล็กน้อยเท่านั้น คุณรวงทองถามว่าคุณกุลทองภัทร์เลือกเพลง “จำได้ไหม” เพราะเหตุใด เคยร้องเพลงนี้มาก่อนหรือไม่ คุณกุลทองภัทร์ตอบว่าชอบและได้ฟังจากในซีดีหรือเทปที่คุณรวงทองร้องไว้ คุณรวงทองกล่าวว่าเพลง “จำได้ไหม” นี้ครูเอื้อแต่งให้ในลักษณะออดอ้อนออเซาะน่ารัก เหมาะสำหรับคุณรวงทองในขณะนั้นที่มีอายุ 17-20 ปี วิธีการร้องจะไม่ใช้ลมหายใจมาก แต่มีช่วงกลางของเพลงที่ว่า “คุณชมดวงตาว่าสุกเหมือนดาว คุณชมผิวสาวว่าขาวเหมือนนุ่น” จะใช้ลมมาก เป็นทำนองอ้อยสร้อยอย่างไทย สามารถร้องเพลงนี้ให้เป็นห้วงได้ (คุณรวงทองสาธิตการร้อง) ไม่จำเป็นต้องร้องติดกัน จะทำให้เพลงเสียไป เพลง “จำได้ไหม” นี้เป็นเพลงที่ได้รับความนิยมมากในยุคนั้น ทุกสถานีวิทยุก็เปิดเป็น “เพลงฮิต” คุณรวงทองถามว่าคุณกุลทองภัทร์ร้องเพลงนี้อย่างไรในเมื่ออายุห่างจากเพลงนี้มาก และชอบเพลงนี้หรือไม่ คุณกุลทองภัทร์ตอบว่าชอบเพราะเนื้อหาน่ารัก คุณรวงทองกล่าวว่าจะให้ดนตรีบรรเลงในระดับเสียงบีแฟลต ให้คุณกุลทองภัทร์สาธิตการร้องให้ฟังสัก 16 ห้อง เพื่อดูว่าร้องเพลงอย่างไร (คุณกุลทองภัทร์สาธิตการร้อง) คุณรวงทองกล่าวว่าคุณกุลทองภัทร์ถูกอิทธิพลวัยรุ่นครอบงำเช่นการออกเสียง ถ้าจะร้องให้เหมือนคุณรวงทองต้องมีความชัดเจนและการออกคำควบกล้ำต้องถูกต้อง ความหนักเบา การทอดเสียงยาวสั้น (คุณรวงทองสาธิตการร้อง) คำว่า “ยังจำได้ไหมถึงใครคนหนึ่ง” คุณกุลทองภัทร์ร้องแบบหมอลำ ถ้าไม่ให้เหมือนหมอลำต้องร้องแบบนี้ (คุณรวงทองสาธิตการร้อง) คำว่า “ซึ่ง” และ “จำ” ก็ไม่ต้องมีเสียง “เอส” และไม่ต้องออกเสียงขึ้นจมูก (คุณรวงทองให้คุณกุลทองภัทร์ร้องโดยคุณรวงทองคอยกำกับ) ขอให้คุณกุลทองภัทร์ร้องใหม่ช่วงท่อนที่ร้องผิดคือ “คุณชมดวงตา” ไม่ต้องทอดเสียงมาก แต่ต้องไม่ให้เสียงขึ้นจมูก (คุณรวงทองให้คุณกุลทองภัทร์ร้องโดยคุณรวงทองคอยกำกับ) คำว่า “อุรา” ต้องออกเสียงว่า “อุ” ไม่ใช่ “อู่”

นักร้องคนต่อมาคือคุณอรพรรณ อุดมพานิช อาชีพนักธุรกิจ เป็นศิษย์คุณรวงทองที่เรียนที่โรงเรียนสุนทราภรณ์การดนตรี เรียนมาได้สามปีแล้ว เป็นผู้ที่ชื่นชอบบทเพลงของคุณรวงทองมาก (คุณอรพรรณสาธิตการร้องเพลง “วิมานสีชมพู”) คุณรวงทองกล่าวว่าคุณอรพรรณเป็นผู้ที่มีเสียงหนา ไม่เรียวแหลมเล็กเหมือนบางคนกระแสเสียงของคนนั้นมีหลายแบบ การร้องเพลง “วิมานสีชมพู” จะเป็นการร้องที่หวานและมีอารมณ์เพลงที่สดชื่นมาก เป็นเพลงที่ใช้ในงานแต่งงาน คู่บ่าวสาวถือว่าสีชมพูเป็นสีแห่งความรัก คุณอรพรรณจะต้องร้องให้เป็นห้วง ต้องสูดลมหายใจมาก (คุณรวงทองสาธิตการร้อง) คำว่า “วิมานสีชมพู” ที่ออกเสียงได้ยาวเพราะดนตรีมีจังหวะสอดแทรกให้พักได้ แต่ถ้าทอดเสียงไปได้ยาวและไม่เพี้ยนจะเป็นการท้าทายความสามารถ (คุณรวงทองสาธิตการร้อง) “สีแห่งความรักงามหรู” คำว่า “หรู” นี้ไม่ต้องออกเสียงยาว เพื่อที่จะได้ออกเสียงคำว่า “ชิ้ง” ให้ยาว (คุณอรพรรณสาธิตการร้อง) คำว่า “วิมาน” ต้องร้องให้ได้ห้วง (คุณอรพรรณสาธิตการร้อง) คำว่า “ไม่มีวันเสื่อมคลาย” ต้องไม่ร้อง “คลาย” เป็น “กลาย” คำว่า “ชม” ใน “วิมานสีชมพู” ออกเสียงให้ยาวขึ้นอีกเล็กน้อย (คุณรวงทองสาธิตการร้อง) ท่อน “สลักด้วยดวงชีวัน” ก็ต้องออกเสียงที่ทำให้รู้สึกว่าสลักให้นิ่งจริงๆ (คุณรวงทองสาธิตการร้อง)

คนต่อไปคือคุณเทิดพัฒน์ พัฒนศิษฏางกูร คุณรวงทองกล่าวว่าคุณเทิดพัฒน์เป็นตัวเองมาก จะมีลีลาของคุณชรินทร์ นันทนาคร ซึ่งไม่เหมือนกับแนวของวงสุนทราภรณ์ คือเอื้อนไม่เหมือนกัน คุณรวงทองต้องแก้คุณเทิดพัฒน์จากคุณชรินทร์มาใกล้คุณวินัย จุลละบุษปะ กับครูเอื้อ สุนทรสนานอย่างยากเย็นมาก เพราะลูกเอื้อนของแต่ละท่านจะมีเอกลักษณ์ที่ไม่เหมือนกัน ครูเอื้อจะไม่มีลูกคอ คุณเทิดพัฒน์จึงร้องเพลงของครูเอื้อได้ไม่ถนัด

คุณเทิดพัฒน์กล่าวว่าตนเองชอบเพลงของคุณวินัย จุลละบุษปะ เพราะเป็นผู้ชายที่มีเสียงเบสเหมือนกัน แต่มีลูกเอื้อนที่เป็นปัญหา เพราะการร้องเอื้อนนั้นตนจะร้องให้เป็นไทยเดิม และร้องเหมือนคุณชรินทร์จนเกินไป คุณเทิดพัฒน์จึงเกิดความสับสน คุณรวงทองกล่าวว่าพวกเราคือศิลปิน ศิลปินคือผู้มากความสามารถ สามารถจะปรับเปลี่ยนให้เหมาะสมได้ มีเพลงของวงสุนทราภรณ์อยู่เพลงหนึ่งมีทำนองคล้ายเพลงไทยเดิมมาก ครูเอื้อเป็นผู้แต่งทำนอง และครู “ธาตรี” แต่งเนื้อเพลง ชื่อเพลง “เสียดายเดือน” เป็นเพลงที่คุณเทิดพัฒน์ชอบมาก แต่เป็นเพลง

ที่ยากมาก อาจารย์เจตนาเรียกเพลงนี้ว่าเพลงเข่น (เข่นเขี้ยว) เมื่อครั้งได้ฟังคุณเทิดพัฒน์ร้องที่โรงแรมตรังหมายถึงเป็นเพลงที่ทำให้ผู้ร้องเกร็งมาก (คุณเทิดพัฒน์สาธิตการร้อง) คุณเทิดพัฒน์กล่าวว่าเมื่อครั้งคอนเสิร์ตที่โรงแรมตรังนั้นดนตรีเร็ว(จังหวะลีลาศ) แต่เพลงนี้เป็นเพลงที่ต้องเอื้อน คุณเทิดพัฒน์จึงต้องเก็บลูกเอื้อนให้หมดและต้องตามจังหวะดนตรีด้วยจึงทำให้เกร็ง คุณเทิดพัฒน์กล่าวว่าสิ่งที่คุณเทิดพัฒน์ชื่นชอบในเพลงของคุณวินัยคือเป็นเพลงที่ใช้เสียงเบส(เสียงผู้ชาย) แต่ทางเพลงของคุณรวงทองจะออกไปทางหวานและเอื้อน คุณเทิดพัฒน์จึงเกิดความสับสนไม่รู้จะร้องอย่างไร คุณรวงทองกล่าวว่าคุณเทิดพัฒน์ต้องยอมรับว่าเมื่อครั้งที่ร้องเพลง “เสียดายเดือน” นั้น คุณเทิดพัฒน์ไม่เข้าใจเนื้อร้องจึงเข้าไม่ถึงเพลง คิดว่าเดือนดาวในเรื่องเป็นเดือนดาวธรรมดาเท่านั้น คุณรวงทองต้องอธิบายเนื้อเพลงให้ฟังว่า “แสนเสียดายเดือนงาม” เหมือนผู้ชายที่มีผู้หญิงเคียงคู่อยู่แล้ว แต่ “ไฉนหนอจึงเยือนยามที่พี่ครองดาว” ทำไมถึงต้องมาเจอผู้หญิงอีกคนหนึ่งที่พึงใจด้วย “แสงโสมงามแพรวพราว คืนเพ็ญเห็นเดือนสกาวพี่เศร้าฤทัย” เห็นเธอทีไรก็เศร้าใจทุกครั้ง “คืนข้างแรมเห็นเดือน พี่เบือนไปมองดาว ดาวพร่างพราวเย้ยเดือน พี่ฟั่นเฟือนหลงใหล” เกิดความสับสนเสียดายเดือนที่ไม่สามารถครอบครองเป็นของตนได้เพราะมีดาวอยู่แล้ว ได้แต่แหงนมองชมเท่านั้น และถ้าหากว่า “แม้นทิ้งดาวโลมเดือน เกรงดาวหมองทรวงสะเทือนปวดใจระทม” ถ้าทิ้งดาวเลิกกันไปครองคนนั้นดาวก็จะเศร้าใจ เมื่อคุณเทิดพัฒน์เข้าใจเนื้อร้องแล้วจะร้องเพลงนี้ด้วยอารมณ์ที่แตกต่างไปจากเดิม (คุณรวงทองสาธิตการร้อง) คุณเทิดพัฒน์จะสาธิตการร้องให้ฟังว่าหลังจากเข้าใจเนื้อหาในเพลงแล้วร้องเปลี่ยนไปอย่างไร (คุณเทิดพัฒน์สาธิตการร้อง) คุณรวงทองกล่าวว่าได้ฟังคุณเทิดพัฒน์ร้องแล้วก็คิดว่าคุณเทิดพัฒน์น่าจะเป็นนักร้องอาชีพได้ แต่คุณวินัย จุลบุษปะไม่ได้ร้องให้หนักเบาจนเสียงหายไปจากเพลงเช่นนั้น คุณเทิดพัฒน์ร้องหนักเบาแบบคลาสสิกซึ่งไม่ใช่เช่นนั้น (คุณรวงทองสาธิตการร้องและให้คุณเทิดพัฒน์ร้องควบคู่กัน) คุณรวงทองกล่าวว่า “ไฉนหนอจึงเยือนยามที่มีครองดาว” ให้ใช้ลมเดียว วันนี้คุณเทิดพัฒน์จะได้วิธีการร้องแบบคุณวินัย จุลละบุษปะที่เป็นการร้องแบบราบเรียบ ตรงไหนที่มีอารมณ์ก็มี แต่จะไม่มีการร้องวูบหายไปจากเนื้อเพลง (คุณเทิดพัฒน์สาธิตการร้อง)

คนต่อไปคือคุณฐิติรัตน์ สำราญเริงจิต อายุ 15 ปี เคยร้องเพลง “รอคำรัก” และ ”หวานรัก” คุณรวงทองแนะนำวิธีการถือไมโครโฟนให้ว่าถืออย่างไรเสียงจึงจะเข้าไมโครโฟน คุณรวงทองกล่าวว่าเพลงที่มี ร. เรืออย่าง “รอคำรัก” นั้นไม่ต้องเน้นควบกล้ำมากเกินไป คุณรวงทองถามว่าเหตุใดถึงชอบเพลง “รอคำรัก” คุณฐิติรัตน์ตอบว่าเป็นเหตุผลส่วนตัว รู้สึกว่าเป็นเพลงที่เพราะ ความหมายน่ารัก คุณรวงทองกล่าวว่าตนเองก็เช่นเดียวกันคือมีเหตุผลส่วนตัวที่ชอบเพลง “มนต์เรียกรัก” และ “จุฬาตรีคูณ” คุณรวงทองถามว่าคุณฐิติรัตน์จำเนื้อร้องเพลง “รอคำรัก” ได้หรือไม่ เพราะเมื่อครั้งครูเอื้อยังมีชีวิตอยู่นั้นไม่เคยให้ใครดูเนื้อร้องเลย ครูเอื้อดูได้แต่เพียงผู้เดียว (คุณฐิติรัตน์สาธิตการร้อง) คุณรวงทองกล่าวว่าคุณฐิติรัตน์ให้จังหวะด้วยปลายเท้าเหมือนคุณรวงทอง ซึ่งมีข้อดีที่ไม่มีใครเห็น คนที่จะร้องเพลงให้ได้จังหวะเช่นนี้จะต้องทำอะไรสักอย่าง บางคนจะต้องทำมือกำกับจังหวะหรือกระดิกขา ในท่อน “ปั่นป่วนฤดีเกิดมีอะไร” นั้นร้องสูงเกินไป (คุณรวงทองสาธิตการร้อง) ต้องดูว่าที่ใดสั้นยาว คุณฐิติรัตน์ลืมหายใจ อันที่จริงต้องหายใจทุกท่อน ไม่เช่นนั้นจะร้องไม่ไหว และคำว่า “เธอ” ก็ต้องร้องให้ชัด ไม่ใช่หายไปในคอ (คุณรวงทองสาธิตการร้องโดยให้คุณฐิติรัตน์ร้องควบคู่ไปด้วยและคุณรวงทองคอยกำกับจังหวะการหายใจ)

คุณรวงทองกล่าวว่าตนเองได้พยายามรักษาความถูกต้องของการร้องเพลงอยู่ตลอดเวลา แม้การสอนชั้นเรียนตัวอย่างนี้เป็นกิจกรรมที่ไม่เคยทำมาก่อน แต่สิ่งที่คุณรวงทองตั้งใจมาตลอดว่าเป็นหน้าที่ของศิลปินแห่งชาติคือการถ่ายทอดการขับร้องที่ถูกต้องกับคนรุ่นหลังต่อไป

แนะนำเพลง

อาจารย์จุไรรัตน์ ลักษณะศิริกล่าวว่าจะเสนอเพลงทั้งหมด 6 ชุด ชุดแรกคือชุด “แรงดลใจ” ซึ่งเป็นเพลงของนักร้องที่คุณรวงทองประทับใจตั้งแต่สมัยเป็นนักเรียนและเป็นแรงบันดาลใจให้คุณรวงทองต้องการเป็นนักร้อง

ของกรมประชาสัมพันธ์ ชุดที่สองคือชุด “สมบัติล้ำค่า” เป็นเพลงที่คุณรวงทองได้รับมอบหมายให้ขับร้องเมื่ออยู่ในวงสุนทราภรณ์ ชุดที่สามคือชุดบท “เพลงในดวงใจ” เป็นเพลงที่คุณรวงทองชื่นชอบและประทับใจที่สุด ชุดที่สี่ “มรดกจากครูเพลง” เป็นเพลงที่ครูเพลงท่านอื่นๆ แต่งให้หลังจากคุณรวงทองออกจากวงสุนทราภรณ์เมื่อ พ.ศ. 2506 ชุดที่ห้า “สายใยแห่งมิตรภาพ” เป็นเพลงที่คุณรวงทองได้รับเกียรติจากท่านที่เคารพเช่น มรว. ถนัดศรี สวัสดิวัตน และชุดสุดท้ายคือชุด “เพลงเพื่อคุณ” เป็นเพลงปิดรายการพิเศษสุดที่คุณรวงทองจะมอบให้กับผู้ฟัง

นายแพทย์พูนพิศ อมาตยกุลกล่าวว่าตนเองกับคุณรวงทองเป็นเพื่อนกันมาตั้งแต่เด็ก บ้านของนายแพทย์พูนพิศอยู่ตรงข้ามโรงเรียนขัติยานีผดุงซึ่งเป็นโรงเรียนที่คุณรวงทองเข้าเรียน เพื่อนของนายแพทย์พูนพิศคือพลเอกสุพจน์ สุจิตรารมย์ก็เคยเรียกคุณรวงทองว่า “ยายก้อน” เพราะเดิมคุณรวงทองชื่อก้อนทอง นายแพทย์พูนพิศไม่เคยนึกเลยว่าคุณรวงทองจะได้เป็นนักร้อง ต่อมาเมื่อประมาณปี พ.ศ. 2497-2498 นายแพทย์พูนพิศยังเป็นนักเรียนอยู่โรงเรียนเตรียมอุดมศึกษา ได้เห็นคุณรวงทองมาร้องเพลงของคุณชอุ่ม ปัญจพรรค์ที่สวนอัมพร พร้อมกับผงกหัวไปพลาง “งามไม้ดอกต่างสีชวนชม รื่นอารมณ์เพลินใจ” เข้าไปทักคุณรวงทองแต่คุณรวงทองก็จำไม่ได้ เพราะห่างกันไปในช่วงสงครามโลกครั้งที่สองนานหลายปี คุณรวงทองแก่กว่านายแพทย์พูนพิศหนึ่งเดือน ทั้งสองคนเกิดปีเดียวกัน ตั้งแต่นั้นมาก็เหมือนกับว่าได้กลับมาอยู่ในโลกเดียวกันอีกครั้งหนึ่ง

นายแพทย์พูนพิศกล่าวว่าคุณรวงทองเป็นผู้ที่ชอบร้องเพลง และเพราะเหตุที่ชอบร้องเพลงของคุณมัณฑนา โมรากุล คุณรวงทองจึงได้เทียบเสียงตนเองกับวิทยุเป็นประจำ จนคนข้างบ้านรู้สึกว่าเสียงของคุณรวงทองไม่ธรรมดา สมควรที่จะเป็นนักร้องได้ และได้พาคุณรวงทองไปฝากกับครูเอื้อ สุนทรสนาน และได้ทดสอบเสียงขับร้อง จนได้ร้องเพลงที่สวนอัมพร หลังจากนั้นคุณรวงทองก็ได้ร้องเพลงของคุณมัณฑนา โมรากุลหลายเพลงด้วยกัน ขณะที่ร้องเพลงคุณรวงทองจะแต่งตัวแบบเรียบที่สุดคือยังนุ่งกระโปรงนักเรียน ใส่รองเท้าธรรมดา เสื้อผ้าเรียบๆ สีขาว เพราะยังไม่ได้บรรจุเป็นนักร้อง คุณรวงทองเคยกล่าวกับนายแพทย์พูนพิศว่า “แต่งตัวได้เท่านี้แหละค่ะ เพราะรวงทองมีเท่านี้จริงๆ” จนกระทั่งได้มาร้องเพลงบันทึกเสียงเพลงแรกของคุณชอุ่ม ปัญจพรรค์ ชื่อเพลง “รักบังใบ” เป็นเพลงที่แต่งขึ้นตามคำขอของครูเอื้อ สุนทรสนาน ขณะนั้นพระอาทิตย์กำลังจะตก จึงมีเนื้อร้องตอนหนึ่งว่า “น้ำตาตกตามตะวัน นึกแล้วหวั่นพรั่นใจ”

นายแพทย์พูนพิศกล่าวว่าเพลง “วังบัวบาน” เป็นเพลงประกอบละครวิทยุเรื่อง “วังบัวบาน” เป็นเรื่องของหญิงสาวชื่อบัวบานที่ไปกระโดดน้ำตายที่ผาที่อยู่เหนือห้วยแก้ว จังหวัดเชียงใหม่ เพลงนี้คุณมัณฑนาร้องไว้แล้วได้รับความนิยมสูงมาก รู้จักกันทั่วไป คุณรวงทองก็ได้ร้องเพลงนี้ตามจากในวิทยุมาตลอด เนื้อร้องของเพลงนี้เพราะมาก ครูแก้ว อัจฉริยะกุลได้ใส่ลักษณะของกวีนิพนธ์ที่มาจากฝีพระโอษฐ์ของสมเด็จกรมพระปรมานุชิตชิโนรสในเรื่องพระเวสสันดรชาดกที่ว่า “เจ้าจะเอาป่าชัฏนี่หรือมาเป็นป่าช้า จะเอาพระบรรณศาลานี่หรือมาเป็นบริเวณพระเมรุทอง” ทั้งหมดนี้จึงทำให้คุณรวงทองได้แบบอย่างที่สำคัญมาจากเพลงนี้

นายแพทย์พูนพิศกล่าวว่าเพลง “นวลปรางนางหมอง” นั้นเป็นเพลงที่ร้องยากมากเพราะประการแรกคือเป็นเพลงที่ครูเอื้อร้อง ประการที่สองคือเป็นเพลงที่แสดงอารมณ์ของผู้ชายคนหนึ่งที่ทั้งรักทั้งหวงแหนและอยากจะปกป้องผู้หญิงคนนั้น แต่ไม่รู้จะทำอย่างไร “นวลปรางนางดูช้ำ ใครทำให้หมอง รัญจวนในนวลน้อง ฉันมองเศร้าใจ” ข้อสำคัญคือถ้าไม่แม่นโน้ตพอจะไม่สามารถร้องเพลงนี้ได้เลย ในปีนั้นคือปี พ.ศ. 2492 เป็นปีที่แผ่นเสียงเพลงพระราชนิพนธ์วางจำหน่ายเป็นครั้งแรก นักร้องก็รู้สึกว่าร้องยาก เพลง “นวลปรางนางหมอง”นี้ก็มีลักษณะเช่นเดียวกันนั้น และลักษณะจังหวะก็แปลก ดังนั้นบรรดานักร้องวงสุนทราภรณ์จึงมักจะท้ากันว่าใครจะร้องเพลง “นวลปรางนางหมอง” นี้ได้คมคายที่สุด ปรากฏว่าคุณรวงทองก็ชื่นชอบเพลงนี้ด้วย คุณเพ็ญศรี พุ่มชูศรีก็เช่นกัน และบอกกับนายแพทย์พูนพิศว่ามีหลายเพลงที่อยากร้องมากแต่ไม่มีสิทธิร้องเพราะเป็นเพลงผู้ชาย เช่นเดียวกับเพลง “ฟ้าคลุ้มฝน” ก็เป็นอีกเพลงที่ผู้หญิงหลายคนอยากร้อง อย่างไรก็ตาม เพลง ”นวลปรางนางหมอง” ถือได้ว่าเป็นเพลงครู

เพลงหนึ่งของวงสุนทราภรณ์ที่ถ้าใครจะเป็นนักร้องก็ต้องผ่านเพลงนี้ สมัยก่อนไม่มีคาราโอเกะก็ร้องกันอย่างไม่มีดนตรี ใครร้องแบบไม่มีดนตรีโดยที่เสียงไม่เพี้ยนเลยได้จึงจะเรียกได้ว่าเป็นคนที่ร้องเพลงสุนทราภรณ์ได้ดีจริง

มรว. ถนัดศรี สวัสดิวัตนกล่าวว่าไม่คุ้นกับเพลงที่นายแพทย์พูนพิศกล่าวมา เพราะตนเองอยู่ในยุคก่อนหน้าคุณรวงทองจะเป็นนักร้อง เป็นยุคที่คุณรวงทองยังเป็นเด็ก และไม่เคยได้พบคุณรวงทองเมื่อยังเด็ก มาได้พบเมื่อคุณรวงทองได้เป็นนักร้องวงสุนทราภรณ์แล้ว ความเกี่ยวพันระหว่าง มรว. ถนัดศรีกับวงสุนทราภรณ์หรือวงดนตรีของกรมโฆษณาการนั้นมีมาตั้งแต่หลังน้ำท่วม ขณะนั้น มรว. ถนัดศรีศึกษาอยู่ที่โรงเรียนเตรียมปริญญา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ หรือ ต.มธ. ในปี พ.ศ. 2486 เป็นช่วงระหว่างสงครามโลกครั้งที่สอง แต่ยังไม่มีภัยทางอากาศมากนัก แต่ไม่มีภาพยนตร์ตะวันตกเข้ามา ทางวงสุนทราภรณ์จึงเกิดความคิดว่าจะพากย์ภาพยนตร์ตะวันตกและบรรเลงเพลงให้ที่โรงภาพยนตร์โอเดียน ช่วงนี้เองที่ มรว. ถนัดศรีได้เข้าไปมีส่วนร่วมกับทางวงสุนทราภรณ์ เนื่องจากมีเพื่อนอายุมากกว่าเล็กน้อยอยู่คนหนึ่งที่รักกันมากคือคุณอาภรณ์ กรรณสูต คุณอาภรณ์เรียกครูเอื้อเป็นอา และได้แต่งงานกันในภายหลัง จึงเป็นที่มาของชื่อวงสุนทราภรณ์ (สุนทร+อาภรณ์) ในขณะนั้นเกิดสงครามขึ้นแล้ว นักเรียนที่มาจากต่างจังหวัดโดยเฉพาะทางใต้ที่อาศัยวัดอยู่ก็ไม่ได้รับเงินจากทางบ้าน ก็ได้อาศัยอาหารกลางวันราคา 3 สตางค์ของท่านปรีดี พนมยงค์ ประกอบด้วยข้าวแกง 1 จาน และของหวานคือมันต้ม 1 ถ้วย ในขณะที่ก๋วยเตี๋ยวราคา 5 สตางค์ ข้าวหมูแดงของนายชุนราคา 5 สตางค์เช่นเดียวกัน พวกนักเรียนไม่เคยเรียนเรื่องเงินเฟ้อ ไม่เคยเรียนเศรษฐศาสตร์เบื้องต้น พอขึ้นราคาจาก 5 สตางค์เป็น 6 สตางค์ มรว. ถนัดศรีก็เป็นหัวโจก สั่งห้ามกินข้าวหมูแดงนายชุน ยิ่งกว่านั้นยังเอาถ้วยชามของเขาร่อนลงในบ่อหมด เมื่อได้เห็นน้ำตาของนายชุนก็สะใจ จากนั้น มรว. ถนัดศรีก็รวบรวมพรรคพวก ประกอบด้วยคุณอุโฆษ จันทร์เรือง มาโนชน์ ศรีวิภา ประกิจ ภูมิภักดิ์ นิพันธ์ เศวตนันท์ (สามีคุณอพิธยา) ตั้งวงดนตรี มรว. ถนัดศรีเป็นนักร้อง เพลงก็เอามาจากเพลงของครูนารถ ถาวรบุตรและครูเอื้อ เวลาร้องก็ร้องเลียนเสียงครูเอื้อ (มรว. ถนัดศรีสาธิตการร้อง) ผู้คนก็ชอบใจและบริจาคเงินให้ “วณิพกจำเป็น” ขณะนั้น มรว. ถนัดศรีและเพื่อนเป็นยุวชนนายสิบ คุณวิเชียร (ภายหลังทำงานที่สยามรัฐฯ) ก็ถอดหมวกออกรับบริจาค ผู้ที่บริจาคมากคือคุณธานินทร์ กรัยวิเชียร ให้ 10 สตางค์ คุณอาภรณ์ กรรณสูตให้ 10 สตางค์ คนอื่นๆ ก็คอยรับใบบุญ ถ้าวันไหนได้มากก็กินข้าวหมูแดงนายชุน แต่ถ้าวันไหนได้น้อยก็กินข้าวแกง 3 สตางค์ ทำอย่างนี้มาตลอด ช่วงนั้นครูเอื้อก็มาติดพันคุณอาภรณ์ ทั้งสองคนมีอายุที่ต่างกันมาก ครูแก้วได้แต่งเพลงล้อเหตุการณ์ช่วงนี้ในภายหลังว่า “บ้านเรือนเคียงกันแอบดูทุกวันมองเมียง ถึงหากอยู่เคียงห่างกันสักเพียงวาเดียว แต่ดูไกลกันไม่เคยสัมพันธ์กลมเกลียว เห็นหน้าหน่อยเดียวเกิดความรักเหนี่ยววิญญาณ์ อยู่ชิดติดกันแต่ความสัมพันธ์ขัดขวาง เขตรั้วกั้นกลางสูงดั่งจะขวางนัยน์ตา ขอบรั้วปิดบังก็ยังเห็นกันได้หนา ได้เห็นหน้าตาก็เวลาบังเอิญ” ครูแก้วก็เท่ากับเป็นพ่อสื่อ ครูเอื้อในสมัยนั้นเป็นคนแช่มช้าน่ารักใคร่เหมือนขุนแผน มีมนต์เสียงที่ทำให้คุณอาภรณ์ต้องตกลงแต่งงานอยู่ด้วยกัน คุณอาภรณ์ชื่นชอบเสียงร้องเพลงของ มรว. ถนัดศรี ก็ไปบอกครูเอื้อ ครูเอื้อจึงส่งครูแก้ว อัจฉริยะกุลมาพบ ครูแก้วมีเชื้อสายกรีก บิดาชื่อซี ปาปา ยาโนปูโลส อาชีพมวนบุหรี่ สมัยก่อนบุหรี่ที่คล้ายซิการ์มวนเล็กๆ เรียกว่าบุหรี่ซีปาปา บ้านของเขาอยู่ที่ที่ให้บริษัทชิงเกอร์เช่าอยู่ในปัจจุบัน เมื่อครูแก้วเรียนจบแล้วก็ไปรับราชการอยู่ที่กรมไปรษณีย์โทรเลข มีหน้าที่สอนภาษาอังกฤษให้บุรุษไปรษณีย์ จึงมีคนเรียกว่าครูแก้ว ตอนนั้นยังไม่ได้มายุ่งเกี่ยวกับวงการเพลง ครูแก้วเป็นผู้ที่อ่านหนังสือมากเชี่ยวชาญทั้งภาษาอังกฤษและไทย ทั้งๆ ที่เรียนอยู่โรงเรียนคริสต์ แต่กลับหลงใหลวรรณคดีไทยมาโดยตลอด ต่อมาโชคชะตาชักพาให้ได้รู้จักกับครูเอื้อและเริ่มแต่งเนื้อเพลงให้ครูเอื้อตั้งแต่บัดนั้นเป็นต้นมา เพลงรุ่นแรกของสุนทราภรณ์นั้นเป็นเนื้อร้องของครูแก้วแทบทั้งสิ้น แม้แต่เพลง “วังบัวบาน” ก็เป็นของครูแก้ว ครูแก้วมักจะนำวรรณคดีมาแปลงเป็นเนื้อร้องอยู่เสมอ เช่นเพลง “วังบัวบาน” หรือ “นวลปรางนางหมอง” ที่นำมาจากโคลงสี่สุภาพ

อันใดย้ำแก้มแม่ หมองหมาย

ยุงเหลือบฤาริ้นพราย ลอบกล้ำ
ผิวชนแต่จะกราย ยังยาก
ใครจักอาจให้ช้ำ ชอกเนื้อเรียมสงวน"

และอีกเพลงหนึ่งคือเพลง “พรานล่อเนื้อ” ซึ่งมีเนื้อร้องว่า “เจ้ายักคิ้วให้พี่ เจ้ายิ้มในทีเหมือนเจ้าจะมีรักอารมณ์” ก็มาจาก

เจ้าอย่าย้ายคิ้วให้ เรียมเหงา
ดูดุจนายพรานเขา ล่อเนื้อ
จะยิงก็ยิงเอา อกพี่ ราแม่
เจ็บไปปานเจ้าเงื้อ เงือดแล้วราถอย

เพลงในสมัยที่ครูแก้วแต่งเนื้อร้องจึงเพราะมาก ครูแก้วกับ มรว. ถนัดศรีสนิทกันมาก ทั้งๆ ที่อายุห่างกันนับสิบปีแต่ก็ไม่อาจขีดกั้นความเป็นเพื่อนกันได้ มรว. ถนัดศรีกล่าวว่าตนเองเป็นคนทะลึ่งคบแต่คนอายุมากกว่า เช่นคุณล้วน ควันธรรม มีอายุมากกว่า มรว. ถนัดศรีถึงสิบกว่าปี ก็พูดด้วยสรรพนาม “กู-มึง” ด้วย มรว. ถนัดศรีเลยพูดกู-มึงกับเขาด้วย ดังนั้น มรว. ถนัดศรีจึงเป็นนักร้องที่ประหลาด ใครต่อใครเรียกคนว่า น้าหมาน ลุงหมาน น้าแจ๋ว ลุงแจ๋ว แต่ มรว. ถนัดศรีเรียกว่าแจ๋ว ไอ้แจ๋ว ไอ้หมาน ไอ้ล้วน เป็นต้น เป็นความรู้สึกที่สนิทสนมกัน และเป็นนักร้องคนเดียวที่สามารถพูดกับนักแต่งเพลงให้เปลี่ยนเนื้อร้องให้เข้ากับปากของตนได้ เช่นเพลง “ยามรัก” คุณสุรพล(น้อย) โทณะวณิกเป็นผู้แต่ง ได้นำเนื้อร้องและทำนองมาให้ครูเอื้อและบอกว่าต้องให้ มรว. ถนัดศรีร้อง มรว. ถนัดศรีจึงดูเนื้อร้องแล้วพบว่าไม่มีช่องว่างให้ได้หายใจเลย จึงบอกให้แก้เป็นอย่างที่ตนต้องการ เพลง “ยามรัก” จึงเป็นอย่างที่เห็นในปัจจุบัน นอกจากนี้ยังมีอีกหลายเพลงที่ มรว. ถนัดศรีบอกกับผู้แต่งเนื้อร้องว่าให้ลดหรือเพิ่มเนื้อเพลง

มรว. ถนัดศรีกล่าวว่าเมื่อหลังสงครามโลกครั้งที่สองนั้น มรว. ถนัดศรีไม่ค่อยได้สนิทสนมกับวงสุนทราภรณ์แล้วเนื่องจากมีภาระไปต่างประเทศจึงไม่ได้พบกัน ต่อมาช่วงประมาณปี พ.ศ. 2494-2495 จึงได้กลับมาติดต่อกันอีกครั้ง ช่วงนั้นเป็นช่วงที่คุณเพ็ญศรี พุ่มชูศรีเริ่มโด่งดัง และมีนักร้องที่สนิทสนมกับ มรว. ถนัดศรีคือคุณวินัย จุลละบุษปะผู้ล่วงลับไปแล้ว คุณวินัยจบ ม. 6 จาก โรงเรียนวัดราชบพิตร แล้วไม่ได้ทำอะไรต่อเพราะอยากเป็นนักร้อง เมื่อแรกที่ทางวงสุนทราภรณ์ได้รู้จักกับคุณวินัยนั้นคุณวินัยผอมและหูกางเหมือนช้าง หน้าตาก็ไม่ดีจะเป็นนักร้องได้อย่างไร แต่ในสมัยนั้นไม่มีเวทีและโทรทัศน์ นักร้องก็ได้ยินกันแต่เสียง หน้าตาไม่สำคัญ ขอให้เสียงดีก็ใช้ได้ จึงให้คุณวินัยมาทดสอบร้องเพลงโดยมีคุณล้วนและครูเอื้อเป็นกรรมการ คุณวินัยร้องเพลง “..เย็น ยามเมื่อเย็นลมว่าว ปัดลมร้อนผ่าว เป่าลมที่หนาวไปสิ้น” จึงเป็นที่ทราบกันว่าคุณวินัยนั้นเสียงดีและได้รับสมัครให้เป็นนักร้อง ในตอนนั้นไม่มีภาพยนตร์ มีแต่ดนตรี โรงภาพยนตร์เปลี่ยนไปเป็นเวทีดนตรี ครูนารถ ถาวรบุตรเป็นหัวหน้าวงทรัพย์สินส่วนพระมหากษัตริย์ก็ใช้เวทีที่โรงภาพยนตร์แคปปิตอล ด้านเวทีเฉลิมกรุงเปิดเป็นเวทีเสรี วงดนตรีล้วน ควันธรรมก็จะมาร้องกันที่นั่น ส่วนโอเดียนเป็นเวทีดนตรีตั้งแต่ปี พ.ศ. 2486 สุนทราภรณ์เข้าแสดงที่นี่และพากย์ภาพยนตร์มาตั้งแต่นั้น ปีถัดมาผู้คนที่ชื่นชอบวงสุนทราภรณ์ที่เคยฟังจากวิทยุก็มาดูกันอย่างเนืองแน่น คุณสุปาณี พุกสมบุญก็ร้องเพลง “คิดถึงฉันบ้างไหม” ที่มีเนื้อร้องว่า “คนหนึ่งสูงใหญ่อยู่ไหนไม่รู้ หรือว่ามัวเจ้าชู้อยู่ไหน ใจใฝ่ฝันวันยังค่ำจำหมองไหม้ ไปอยู่ไหนจึงไม่ได้มาพบหน้า” มีการเล่นกับผู้ชมอยู่ตลอดเวลา ในช่วงนั้นคุณเพ็ญศรียังไม่มีโอกาสขึ้นเวทีโอเดียน ต่อมาประมาณเดือนกรกฎาคม-สิงหาคมเมื่อสงครามสิ้นสุดก็มีการแสดงที่โรงภาพยนตร์พัฒนากร คุณเพ็ญศรีก็ยังไม่ได้ขึ้นเวทีในนามนักร้องสุนทราภรณ์ แต่ยังร้องอยู่ที่โรงภาพยนตร์ชั้นสอง

คือศรีเยาวราช ศรีราชวงศ์ เป็นต้น แต่เมื่อผ่านไปไม่นานคุณเพ็ญศรีก็เริ่มมีชื่อเสียง ส่วนคุณรวงทองนั้น มรว. ถนัดศรีได้พบเมื่อมาร้องเพลงใหม่ๆ ยังไม่มีกลเม็ดเด็ดพราย แต่เป็นคนที่เสียงดี การเอื้อนต่างๆ นานาทำได้อย่างนุ่มนวลที่สุด และเป็นผู้ร้องบันไดเสียงเดียวกับ มรว. ถนัดศรี จึงได้อัดแผ่นเสียงด้วยกันหลายเพลง และเป็นเพลงอมตะเช่น “คู่กันแล้วย่อมไม่แคล้วรักประจักษ์ใจ” ซึ่งเป็นเพลงที่ดังมากของสง่า อารัมภีร หรือเพลง “พระจันทร์วันเพ็ญ” ของสุนทราภรณ์

คุณจารุลินทร์ มุสิกะพงษ์กล่าวว่าข้อมูลที่ได้มาส่วนมากจะได้จากการสอบถาม ณ ปัจจุบันนี้บุคคลที่ยังสามารถสอบถามได้ส่วนใหญ่ก็คือครูสมาน(ใหญ่) นภายน และนายแพทย์พูนพิศที่มีความเข้าใจในเพลง ยังพอจะจดจำเรื่องราวในอดีตได้ และอาจจะค้นคว้าข้อมูลให้ได้อีกด้วย จึงยึดถือสองท่านนี้เป็นหลัก คุณจารุลินทร์ได้รู้จักคุณรวงทองเมื่อเข้าศึกษาที่จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยในปี พ.ศ. 2500 ซึ่งคุณรวงทองได้เข้าวงสุนทราภรณ์แล้ว ใช้เงินเดือนภาคทดลอง เนื่องจากในสมัยก่อนราชการไม่มีตำแหน่งให้นักร้อง นักดนตรีก็มีตำแหน่งเป็นบางคนเท่านั้น เพราะเมื่อแรกตั้งวงดนตรีนั้นมุ่งหวังเพื่อให้ใช้ในการลีลาศ จึงเรียกกันว่าวงดนตรีลีลาศกรมโฆษณาการ ไม่มีนักร้องและนักแต่งเพลง ใช้เพลงต่างประเทศทั้งหมด นั่นคือสมัยของหลวงสุขุมนัยประดิษฐ (พ.ศ. 2483) และท่านก็ได้ยกเครื่องดนตรีที่เคยใช้ในวงไทยฟิล์มมอบให้ด้วย วงไทยฟิล์มนี้ท่านเคยทาบทามให้ครูเอื้อไปสีไวโอลินให้ เมื่อวงไทยฟิล์มยุติบทบาทลง หลวงสุขุมฯ เกรงว่าลูกวงทั้งหมดจะหายไป จึงเสนอให้อธิบดีกรมโฆษณาการในสมัยนั้นตั้งวงดนตรีขึ้นมา ส่วนประวัติของคุณรวงทองนั้นคงเป็นที่ทราบกันดีเพราะเธอเป็นศิลปินแห่งชาติ น่าจะมีการเผยแพร่ประวัติกันมาก ในปี พ.ศ. 2543 นายแพทย์พูนพิศได้จัดรายการเกี่ยวกับคุณรวงทองที่ศูนย์สังคีตศิลป์ธนาคารกรุงเทพ และได้มอบหมายให้คุณจารุลินทร์ค้นข้อมูลของคุณรวงทองมาสั้นๆ ในชุด “เสียงกระซิบจากรวงทอง ทองลั่นธม” เดิมคุณรวงทองชื่อว่าก้อนทอง ผู้ที่เปลี่ยนชื่อให้มีสองท่านคือครูแก้วและคุณชอุ่ม ปัญจพรรค์ เปลี่ยนชื่อให้เมื่อจะร้องเพลง “รักบังใบ” ขณะนั้นปี พ.ศ. 2500 คุณรวงทองเข้าวงสุนทราภรณ์ก็ได้ร้องเพลงนี้ทันทีและรับเงินเดือนภาคทดลอง คำว่าภาคทดลองหมายถึงเงินที่ได้จากการส่งกระจายเสียงสถานีวิทยุ ปชส. 4 (ประชาสัมพันธ์ 4) และมีการโฆษณาสินค้า แต่ในภาคราชการนั้นจะค้าขายไม่ได้จึงเลี่ยงไปว่าเป็นการกระจายเสียงวิทยุภาคทดลอง เงินเหล่านี้คือเงินที่ใช้จ้างนักร้อง ไม่ว่าจะเป็นคุณมัณฑนา คุณเพ็ญศรี และคนอื่นๆ เพราะในสมัยนั้นไม่มีตำแหน่งนักร้อง เมื่อท่านเหล่านี้เข้ามาก็ถือว่าเทียบได้กับข้าราชการเหมือนกัน แต่เป็นลูกจ้างกินเงินเดือนภาคทดลอง คุณรวงทองก็เช่นเดียวกัน คุณรวงทองเข้ามาทดสอบเสียงกับครูเอื้อโดยมีคุณสนั่น(เพื่อนบ้าน)พาเข้ามาเพราะเห็นว่าหน่วยก้านดี ชอบร้องเพลงอยู่เสมอ โดยเฉพาะเพลงไทยที่มีลูกเอื้อนมากและเป็นเพลงที่เหมาะกับเสียงคุณรวงทอง เมื่อคุณรวงทองมาทดสอบเสียงครูเอื้อก็ถามว่าร้องเพลงอะไรได้บ้าง คุณรวงทองก็ร้องเพลง “ยาใจยาจก” คุณสมพงษ์ ทิพยะกลิน เป็นผู้เล่นเปียโน เมื่อครูเอื้อได้ฟังก็ประทับใจมากจึงสั่งให้มาซ้อมแล้วมอบให้เป็นหน้าที่ครูเวส สุนทรจามร เป็นผู้ฝึก ครูเวสผู้นี้เป็นผู้ที่สร้างนักร้องมามาก ต่อมาคุณรวงทองจึงได้มาฝึกร้องที่กรมฯ ทุกวัน แต่ช่วงแรกๆ นั้นยังไม่ได้ฝึกจริง ได้เป็นแต่เพียงเด็กซื้อโอเลี้ยงถึงสองปีเต็ม แต่ในระหว่างนั้นคุณรวงทองก็ได้ไปนั่งฟังการซ้อมที่วงดนตรีไทย กรมประชาสัมพันธ์ เพราะชอบดนตรีไทย จึงได้ฝึกร้องเพลงไทยจากที่นั่น จนกระทั่งวันหนึ่งครูเอื้อก็ให้มาลองร้องออกอากาศทางวิทยุเป็นเพลงแรกในชีวิตในเวลา 21.00 น. คือเพลง “ชีวามาลา” ซึ่งคุณจารุลินทร์ยังมีแผ่นต้นฉบับที่คุณรวงทองร้องในสมัยนั้นอยู่ เสียงของคุณรวงทองยังเป็นสาวมาก เหมือนเด็กไร้เดียงสา นายแพทย์พูนพิศเสริมว่าเพลงชีวามาลานั้นคุณชวลี ช่วงวิทย์เป็นผู้ร้องคนแรก ในขณะนั้นนายแพทย์พูนพิศยังเรียนอยู่ชั้น ม. 6 (ประมาณปี พ.ศ. 2495) เป็นเพลงที่เพราะมาก และคุณรวงทองก็บอกว่าเมื่อครั้งร้องออกอากาศครั้งแรกนั้นประหม่าจนตัวสั่นไปหมด เมื่อร้องแล้วพอเช้าวันรุ่งขึ้นคุณรวงทองก็มาทำงาน เมื่อเดินผ่านบ้านคนก็ได้ยินเพลงนี้ออกอากาศอีกก็ตกใจมากเพราะไม่เคยได้ยินเสียงตัวเองปรากฏว่าช่างของสถานีวิทยุที่ชื่อจ้าน ตัณฑะโกสัยเป็นผู้อัดไว้และนำมาเปิดในช่วงทดสอบสถานี คุณจ้านผู้นี้เป็นผู้ที่ทำแผ่นดิบไว้จำนวนมาก (คุณจารุลินทร์เปิดเพลง “ชีวามาลา”)

นายแพทย์พูนพิศกล่าวว่าถ้าพิจารณาจากเพลงนี้จะเห็นได้ทันทีว่าคุณรวงทองเป็นผู้ที่แม่นเสียงมากไม่เพี้ยนเลยสักเสียงเดียว ออกเสียงได้ชัดถ้อยชัดคำ และจังหวะดีไม่พลาด แต่ช่วงนี้คุณรวงทองยังไม่ปั้นคำเพื่อจะใส่อารมณ์ลงไปในความหมายของเพลง เพลงที่คุณรวงทองปั้นคำได้ดีคือเพลงขยี้ใจ ปั้นเสียจนนายแพทย์พูนพิศถึงกับขนลุกเมื่อได้ยินครั้งแรก ต้องถามว่าใครคือผู้แต่งเพลงนี้ “ขยี้ ขยี้เสียสิ้นดี รักไม่มีวันคืน”

คุณจารุลินทร์กล่าวถึงที่มาของเพลง “วังบัวบาน” ว่าคุณรวงทองเล่าให้ฟังว่าเพลงแรกที่ได้ร้องออกสู่สาธารณะคือเพลงนี้ เป็นเพลงของคณะจารุกนก คุณพจน์ จารุวณิช ข้าราชการกรมไปรษณีย์โทรเลขเป็นหัวหน้าวงและเป็นผู้ตั้งวงเมื่อปี พ.ศ. 2475 (ก่อนวงสุนทราภรณ์ 7 ปี) ด้วย ตลอดจนมีการแสดงละคร ซึ่งคุณมัณฑนาก็เคยเป็นนักร้องและนักแสดงของวงนี้ แสดงทั้งที่กรมไปรษณีย์โทรเลขและกรมโฆษณาการ จึงได้มาสนิทสนมกับครูเอื้อ คุณมัณฑนาจึงได้ขอย้ายไปอยู่กับวงสุนทราภรณ์ คุณจารุลินทร์ได้สัมภาษณ์คุณทัศนัย ชอุ่มงาม นางเอกของคณะจารุกนกก่อนคุณมัณฑนา คุณทัศนัยกล่าวว่าเป็นผู้ร้องเพลง ”วังบัวบาน” ในละครชื่อเดียวกันเป็นคนแรกก่อนคุณมัณฑนา แต่ไม่ได้บันทึกเสียงเพราะลาออกจากวงไปก่อน คุณมัณฑนาจึงได้เป็นผู้บันทึกเพลงนี้เมื่อประมาณปี พ.ศ. 2491-2492 และทำให้เพลง “วังบัวบาน” ดังมาก ทำให้คุณรวงทองที่ยังเป็นเด็กหญิงในสมัยนั้นได้ฟังและประทับใจกับเพลงนี้มากจนยึดถือคุณมัณฑนาเป็นแบบอย่างในการร้องเพลง เพลงนี้เป็นผลงานของคุณอรุณ หงสวีณะ[4] ไม่ใช่คุณสนิท ศ. เพื่อนรักของคุณพจน์อย่างที่เคยเข้าใจกัน คุณสนิทเล่าให้ฟังภายหลังว่าแก้เนื้อร้องเพลงนี้เพียงคำสองคำเท่านั้น นอกจากนั้นยังคงเนื้อเดิมของคุณอรุณไว้ แต่เพลงที่ลักษณะอย่างนี้มีมาก เช่นเพลงที่ระบุว่าครูแก้วแต่งขึ้นบางเพลงครูแก้วก็แก้เล็กน้อยเช่นกัน คุณพรพิรุณก็เคยเล่าว่าเพลง “ขอให้เหมือนเดิม” นั้น คุณ “พรพิรุณ” เป็นผู้แต่งขึ้นเองทั้งเนื้อร้องและทำนอง แต่เมื่อนำมาให้ครูเอื้อพิจารณา ครูเอื้อก็แก้ไขเล็กน้อย กลับกลายเป็นว่าครูเอื้อเป็นผู้แต่งทำนอง เป็นต้น แต่นักแต่งเพลงเหล่านี้ก็บอกว่ายกเพลงเหล่านี้ให้กับครูผู้ประสิทธิ์ประสาท และเป็นผู้โอบอุ้มทำให้มีชื่อเสียงในวงการเพลง

คุณจารุลินทร์กล่าวว่าหลังจากนั้นคุณรวงทองก็ได้ร้องเพลง “ยาใจยาจก” ซึ่งเป็นที่มาของเพลงจำได้ไหม ส่วนเพลง “ขยี้ใจ” เป็นเพลงที่ท่านจักรฯ (พระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าจักรพันธ์เพ็ญศิริ จักรพันธ์) แต่งขึ้น คุณรวงทองร้องใส่อารมณ์อย่างมาก และท่านจักรฯ ระบุให้คุณรวงทองร้องเพลงนี้เพราะเสียงเศร้า เพลง ”ขยี้ใจ” นี้เป็นเพลงที่สองต่อจากเพลงชื่อ “ขยี้รัก”

นายแพทย์พูนพิศกล่าวถึงเพลง “รักเร่” ว่าผู้แต่งเป็นนิสิตจุฬาฯ คณะอักษรศาสตร์ชื่อคุณณัฐ จิตระจินดา ผู้ชื่นชอบเสียงคุณมัณฑนาอย่างยิ่ง เมื่อเลิกเรียนแล้วก็ชอบแวะมาที่บ้านคุณมัณฑนา และได้เขียนเนื้อร้องให้คุณมัณฑนา เนื่องจากเพลง “รักเร่” มีลักษณะของการเล่นคำ และคุณรวงทองมีความสนใจในวรรณศิลป์จึงชอบเพลงนี้มาก

รักเอ๋ยรักเร่พราวเสน่ห์พะพร่างต่างสี
แดงเหลืองนวลงามมากมี ยิ่งเห็นยิ่งทวีความรัก
รักเร่ผูกพันกระสันเสน่ห์ รักเร่เล่ห์โลมความสมัคร
รักเร่เที่ยวเร่รักนัก รักเร่ไม่ประจักษ์รักจริง

รักเอ๋ยรักเร่ เที่ยวเร่รักไปชายหญิง
รักเร่เล่ห์รักพักพิง กลอกกลิ้งกับชู้ชูใจ

[4] คุณจารุลินทร์กล่าวว่าเนื้อร้องเพลง “วังบัวบาน” เป็นผลงานของคุณอรุณ หงสวีณะ ซึ่งขัดกับวิทยากรท่านอื่นที่กล่าวว่าเป็นผลงานของครูแก้ว อัจฉริยะกุล แต่จากที่โครงการฯ ได้สอบถามวงสุนทราภรณ์แล้วพบว่าเพลง “วังบัวบาน” เป็นผลงานของครูแก้ว อัจฉริยะกุล

รักเร่แฝงเล่ห์รักร้าย เร่รักยักย้ายกลายใหม่
รักเร่สมรักผลักไป รักเร่ใช้เล่ห์เร่รัก

รักเอยรักซ้อน รักเกิดยอกย้อนรอนหัก
เพราะรักเร่หมายย้ายยัก สองฝักสองฝ่ายหลายครา
รักแล้วไม่สมอารมณ์มาตร รักพลาดเสียจิตปรารถนา
รักซ้อนย้อนเป็นรักลา รักพาใจรักโรยไป

เนื้อร้องเป็นวรรณคดีที่วิจิตรที่สุด และคุณมัณฑนาก็ร้องได้ไพเราะ คุณรวงทองเล่าให้นายแพทย์พูนพิศฟังว่า เมื่อได้เห็นเนื้อร้องเพลงนี้ครั้งใดจะต้องร้องเพลงนี้ให้ได้ แผ่นเสียงเพลงนี้เป็นของห้างกมลสุโกศลยี่ห้อโคลัมเบีย คุณรวงทองบอกว่าอยากซื้อแต่ไม่มีเงิน เพราะเครื่องเล่นแผ่นเสียงราคาสูงถึง 750 บาท ในสมัยนั้นทองราคาเพียงบาทละ 200 บาทเท่านั้น คุณรวงทองจึงต้องคอยเปลี่ยนคลื่นวิทยุไปมา เมื่อได้ยินเสียงคุณมัณฑนาร้องเพลง “รักเร่” เมื่อใดก็ร้องตาม ส่วนเพลง “เทพบุตรในฝัน” นั้นเป็นเพลงประกอบละครเวทีเรื่อง “จอมเทพมฤตยู” คุณมัณฑนาเป็นผู้ร้องบันทึกเสียงเป็นคนแรก เป็นเพลงที่สมบูรณ์มากเพลงหนึ่ง เวลาฟังเพลงนี้ต้องไม่ฟังอย่างอื่นเลย ต้องฟังทุกลมหายใจเข้าออกของผู้ร้อง และทำความเข้าใจกับทุกๆ คำที่เปล่งเสียงร้องออกมา นายแพทย์พูนพิศคิดว่าเพลง “เทพบุตรในฝัน” นี้เป็นเพลงที่ผู้ร้องต้องมีความ “แน่น” มาก การที่คุณรวงทองเลือกเพลงนี้ของคุณมัณฑนามาร้องแสดงว่าทั้งหูทั้งตาของคุณรวงทองดีมาก เมื่อครั้งที่ร้องเพลง “สนต้องลม” นั้น เดิมคุณรวงทองไม่กล้าร้องต่อจากคุณมัณฑนา จนครูเอื้อบอกว่าไม่ให้ร้องกับวงดนตรีสากล ให้ไปร้องกับวงอังกะลุง คุณรวงทองจึงได้ไปซ้อมร้อง ที่เป็นเช่นนี้เพราะลูกคอของคุณรวงทองแปลกไม่เหมือนใคร คนละประเภทกับคุณเพ็ญศรี เช่น เมื่อร้อง “ลมพัดโชยพลิ้วมา” คำว่า “พลิ้ว” ของคุณรวงทองจะไม่เหมือนคุณมัณฑนา แม้ว่าเพลงนี้จะดูไม่โดดเด่นเพราะร้องกับวงอังกะลุง แต่ก็เป็นเพลงที่ไพเราะน่าฟังมาจนถึงทุกวันนี้ แสดงให้เห็นว่าครูเอื้อเป็นผู้ที่ฉลาดหลักแหลมมาก รู้ว่าเพลงแบบใดจะให้ใครร้อง เมื่อวิชัย โกกิลกนิษฐ์ (ธาตรี) แต่งเพลง “จำได้ไหม” จึงทำให้เหมาะกับลูกคอที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวของคุณรวงทอง ออกอากาศครั้งแรกที่ ททท. สี่แยกคอกวัว ในวันอาทิตย์ ผู้จัดรายการในครั้งนั้นคือคุณเทิ่ง สติเฟื่อง เป็นโฆษก พอจบเพลง “จำได้ไหม” ผู้ชมตบมือกันเกรียวกราว ผู้ที่มีเทปบันทึกเสียง(ในสมัยนั้นมีราคาแพงมาก) ก็รีบบันทึกเสียงเก็บไว้ ในวันเดียวกันนั้นเองคุณรวงทองก็ร้องเพลงอีกเพลงหนึ่งคือเพลง “ใจสาว” ที่คุณพิทยา บุญญรัตนพันธ์เคยร้องไว้ว่า “ใจสาว ทำให้มีราคีคาวเพราะใจของตัว คนไม่รู้ดูไปว่าใจชั่ว แต่ความจริงใจตัวนั้นชั่วเพราะใจสาว” เนื้อเพลงนี้นั้นไม่ค่อยมีใครเข้าใจ แต่ที่จริงแล้วหมายความว่าผู้หญิงที่แตกเนื้อสาวแล้วก็ย่อมมีความต้องการ เดิมที่คุณพิทยา บุญญรัตนพันธ์เคยร้องไว้นั้นไม่เป็นที่รู้จักมากนัก แต่เมื่อคุณรวงทองร้องนั้น เพื่อนนายแพทย์พูนพิศคนหนึ่งที่มีเทปบันทึกเสียงถึงกับบันทึกไว้แล้วโทรศัพท์เรียกนายแพทย์พูนพิศให้ไปฟังทันที แล้วจะรู้ว่าคุณรวงทองไม่ใช่นักร้องธรรมดา

นายแพทย์พูนพิศกล่าวว่าหลังจาก “จำได้ไหม” ออกอากาศไม่นานอีกประมาณ 2-3 เดือนต่อมาคุณรวงทองก็ร้องเพลง “ขวัญใจเจ้าทุย” ซึ่งเป็นเพลงประกอบละครโทรทัศน์ คุณรวงทองเล่าให้ฟังว่า ตอนเช้าได้รับเรียกไปร้องเพลงออกอากาศคู่กับควาย คุณรวงทองก็เริ่มต้นร้องไห้ คุณรวงทองนั้นเคยใส่โพกผ้าแบบชาวเขาร้องเพลง “กล่อมวนา” ออกอากาศทางโทรทัศน์มาก่อนแล้ว นายแพทย์พูนพิศเมื่อได้ชมทางโทรทัศน์ก็นึกอิ่มใจว่าเพื่อนเราเหตุใดถึงได้เก่งอย่างนี้ เพราะเพลงนี้นั้นทั้งคุณมัณฑนา คุณชวลี ช่วงวิทย์ และคุณวรนุชอารี ก็เคยร้องมาแล้ว แต่เมื่อคุณรวงทองได้ร้องกลับแสดงให้เห็นว่าตีความเพลงได้กระจ่างมาก ทั้งๆ ที่เนื้อหาของเพลงนี้มีเพียงผู้หญิงคนหนึ่งหลงทางอยู่กลางป่าเท่านั้น ดังนั้นเมื่อคุณรวงทองได้ทราบว่าจะต้องร้องเพลงคู่กับควายก็เสียใจจนร้องไห้ เพราะร้องเพลงออกโทรทัศน์อยู่ดีๆ จะต้องมาร้องกับควาย แต่ก็แข็งใจร้องจนจบเพลง เมื่อละครจบแล้วก็มีผู้ชม

จำนวนมากรวมทั้งคุณเลิศ ประสมทรัพย์ด้วย โทรศัพท์มาที่โทรทัศน์ช่องสี่จนรับสายกันไม่ทัน ต่างพากันขอพูดกับคุณรวงทองเพื่อแสดงความยินดีที่ร้องเพลง “ขวัญใจเจ้าทุย” ได้ดีมาก คุณรวงทองเล่าว่าน้ำตาแห้งตั้งแต่วันนั้น เพราะรู้ทันทีว่า “เกิด” แน่ อันที่จริงแล้วคุณรวงทองแจ้งเกิดจากเพลง “จำได้ไหม” คลื่นลูกที่สองจึงจะเป็นเพลง “ขวัญใจเจ้าทุย” คุณรวงทองเล่าให้ฟังว่าเป็นครั้งแรกในประวัติศาสตร์ของแผ่นเสียงว่าออกจำหน่ายสัปดาห์แรกก็ขายหมดห้าพันแผ่น เมื่อพิมพ์ใหม่ก็ขายหมดอีกครั้งแล้วครั้งเล่า หากมีการจัดแผ่นเสียงทองคำตั้งแต่สมัยนั้นคุณรวงทองคงจะชนะเลิศไปแล้ว เนื่องจากความสามารถในการขับร้องเพลง “ขวัญใจเจ้าทุย” จึงเป็นเพลงที่คุณรวงทองร้องได้ดีที่สุดแต่เพียงผู้เดียว ไม่ว่าผู้อื่นจะมาร้องอีกกี่คนก็ไม่เหมือน คุณชอุ่ม ปัญจพรรค์ก็เป็นอีกผู้หนึ่งที่ปั้นคุณรวงทองขึ้นมาด้วยเพลง “รักเธอคนเดียว” และ “ถึงเธอ” เหมือนกับมีโชคชะตาที่จะต้องมาเป็นผู้ปั้นคุณรวงทอง เช่นเดียวกับครูแก้วที่เกือบจะไม่ได้แต่งเพลงให้คุณรวงทอง จนกระทั่งมีภาพยนตร์เรื่อง “ซาโยนาระ” มาเข้าฉาย ครูแก้วจึงได้เริ่มมาเขียนเพลงให้คุณรวงทองในช่วงหลัง ดังนั้นผู้ที่ปั้นคุณรวงทองจริงๆ จึงมีเพียง 2 คนคือคุณชอุ่มกับคุณ “ธาตรี” ที่เป็นผู้ที่แต่งเพลงได้เหมาะสมกับเอกลักษณ์การร้องของคุณรวงทอง

นายแพทย์พูนพิศกล่าวถึงเพลง “ยามรัก” ว่าเป็นเพลงที่ มรว. ถนัดศรีร้องออกอากาศทางโทรทัศน์ และเป็นธรรมเนียมในสมัยนั้นที่จะต้องมีเพลงร้องแก้กัน จึงเกิดเพลง “ยามร้าง” ทั้งสองเพลงนี้คุณสุรพล โทณะวณิกเป็นผู้แต่งขึ้น แต่เมื่อครูเอื้อมาแก้ไขจึงกลายเป็นว่าครูเอื้อเป็นผู้แต่งไป ซึ่งถือว่าเป็นเรื่องธรรมดาในยุคนั้น เพลง “ยามร้าง” นี้เป็นเพลงที่ต้องใช้กำลังมหาศาลในการร้อง “ยามร้าง หวานก็จางเป็นขื่นขม ยามชม พี่ว่าชื่นใจหนักหนา ยามเช้า เคยหยอกเย้าชิดกายา ยามสาย เคยชายตาเหมือนมีนัย” ในภายหลังมีการใช้เพลง “ยามร้าง” นี้มาประกวดร้องเพลง พบว่าไม่มีผู้ใดเลยที่จะร้องได้อย่างคุณรวงทอง คุณสุรพลเองเป็นกรรมการประกวดร้องเพลงในครั้งนั้นยังบอกว่าคุณรวงทอง “กินขาด” ทั้งนี้เป็นเพราะคุณรวงทองตีความเพลงนี้ได้อย่างกระจ่างแจ้ง คำว่า “ตีความ” นี้ผู้นำมาใช้เป็นคนแรกคืออาจารย์เจตนา แต่เดิมไม่เคยมีการใช้คำว่า “ตีความ” หรือ interpretation เพียงแต่รู้สึกได้ว่านักร้องคนนี้ร้องเพลงแล้วใส่อารมณ์ได้เห็นภาพ เช่นเดียวกับที่ว่าคุณโชติร้องเพลงหวาน คุณมัณฑนาร้องเพลงแล้วเห็นภาพ คุณเพ็ญศรีร้องเพลงไพเราะ มีคนเคยบอกนายแพทย์พูนพิศว่าคุณเพ็ญศรีคือ the best technician พอให้เนื้อร้องไปก็สามารถร้องออกมาได้อย่างไพเราะพริ้งพราย ไม่มีที่ติเลย แต่ไม่มีอารมณ์ คุณเพ็ญศรีจะเริ่มร้องเพลงอย่างมีอารมณ์ก็หลังจาก 14 ตุลาฯ ไปแล้ว ส่วนคุณรวงทองร้องเพลงได้อย่างมีอารมณ์ มีเทคนิควิธีหยอดเสียง วิธีเน้นคำ ปั้นคำ ได้อย่างเยี่ยมที่สุดคนหนึ่ง เพลงของคุณรวงทองจึงไม่มีผู้ใดสามารถเอาอย่างได้ คุณรวงทองเคยบอกว่าคุณดาวใจ ไพจิตร ร้องหลายเพลงได้เหมือน แม้จะยังร้องได้แข็งอยู่ แต่คุณดาวใจก็มีแก้วเสียงหรือ metallic voice quality เช่นเดียวกับคุณศรวณี โพธิเทศที่มีลักษณะของเสียงที่แตกต่างไปจากคุณรวงทอง ผู้ที่ร้องได้เหมือนคุณรวงทองมากที่สุดคือคุณโฉมฉาย อรุณฉาย ซึ่งเป็นนักร้องที่นายแพทย์พูนพิศยอมรับมากที่สุด นายแพทย์พูนพิศกล่าวต่อไปว่าเพลงของคุณรวงทองเมื่อออกจากวงสุนทราภรณ์ไปแล้วนับพันเพลงไม่ใช่เพลงที่ไม่ดี หลายคนรังเกียจเพลงที่ไม่ใช่เพลงของสุนทราภรณ์จึงไม่พบเพลงที่มีคุณภาพอีกมาก เช่น เพลงประกอบภาพยนตร์เรื่อง “สร้อยไข่มุก” (เพลงชื่อเดียวกับภาพยนตร์) คุณรวงทองก็ร้องได้ดีมาก และนายแพทย์พูนพิศเชื่อว่ายังมีเพลงอีกเป็นจำนวนมากที่คุณสมาน กาญจนผลินแต่งให้ดีมาก แต่ยังไม่มีการค้นคว้าวิจัย

นายแพทย์พูนพิศกล่าวว่ายังมีนักร้องอีกผู้หนึ่งที่ร้องเพลงที่ครูเอื้อแต่งให้หลายเพลงติดต่อกันจนโด่งดัง แต่เมื่อออกจากวงไปแล้วกลับไม่ดังทั้งๆ ที่ร้องเพลงได้ดี คือคุณมาริษา อมาตยกุล ก็นับได้ว่าเป็นผู้ที่ตีความได้เก่งอีกคนหนึ่ง แผ่นเสียงสุดท้ายที่เธอร้องก่อนจะเสียงเสียคือแผ่นที่ได้ครูเวสแต่งให้ ถือว่าเป็นแผ่นที่ร้องได้ดีทุกเพลง จนนายแพทย์พูนพิศต้องไปเขียนไว้ที่ร้านขายแผ่นเสียงว่า “แผ่นนี้ถ้าไม่มีไว้แล้วจะเสียใจ”

มรว. ถนัดศรีกล่าวว่าเพลง “ถึงเธอ” เป็นเพลงที่วงสุนทราภรณ์แต่งให้ตน เป็นเพลงผู้ชายร้อง แต่คุณรวงทองมาร้องแทนเพราะมีบันไดเสียงเดียวกันคือเอฟและอีแฟลต ในสมัยนั้นจะไปบันทึกเสียงกันที่ห้องอัดเสียงกมลสุโกศล จะบันทึกเสียงได้ตั้งแต่ตอนสาย เมื่อถึงเวลา 16.00 น. จะมีคลื่นวิทยุของอเมริกันมารบกวนจึงต้องหยุด ใน

สมัยนั้นยังไม่มีเครื่องสังเคราะห์เสียงดนตรี จึงต้องร้องกับวงดนตรีจริงๆ ถ้าวงดนตรีผิดก็ต้องร้องใหม่ ถ้าร้องผิดวงดนตรีก็ต้องเล่นใหม่ ในวันที่รอจะบันทึกเสียงเพลง “ถึงเธอ” นั้นใกล้เวลา 16.00 น. แล้ว ในสมัยนั้นถ้าบันทึกเสียงได้วันละสี่เพลงก็นับว่าเก่ง เพราะผิดแล้วต้องร้องใหม่หลายครั้ง พวกนักดนตรีก็พากันลุ้นว่าอย่าให้นักร้องร้องผิด เพราะจะได้งานเสร็จเร็วๆ (มรว. ถนัดศรีสาธิตการร้องเพลง “ถึงเธอ”)

คุณจารุลินทร์กล่าวถึงเพลง “ธรรมชาติกล่อมขวัญ” ว่าเป็นเพลงที่คุณมัณฑนาร้องไว้ได้ดีมาก เป็นเพลงที่ครูแก้วและครูนารถร่วมกันแต่งขึ้นในช่วงที่ครูเอื้อไปขอให้ครูนารถมาช่วยกันแต่งเพลงปลุกใจตามที่จอมพล ป. พิบูลสงครามสั่งการมา นอกจากเพลงปลุกใจแล้วยังมีเพลงดีๆ เกิดขึ้นในช่วงนี้อีกมาก แต่ไม่ได้มีการบันทึกเสียงไว้ ส่วนเพลง “ธรรมชาติกล่อมขวัญ” นี้น่าจะเป็นเพลงเดียวเท่านั้นที่ครูแก้วร่วมกันแต่งกับครูนารถให้กับวงดนตรีกรมโฆษณาการ หลังจากนั้นครูนารถก็ออกจากวงไปเป็นหัวหน้าวงทรัพย์สินฯ และได้แต่งเพลงกับครูแก้วอีกมาก แต่ก็ไม่ใช่เพลงของสุนทราภรณ์แล้ว เช่นเพลง “คนพรอดรัก” “คนเลว” “คนโกง” ฯลฯ นายแพทย์พูนพิศกล่าวว่าเพลง “ธรรมชาติกล่อมขวัญ” นี้ เมื่อจะให้ใครร้องก็เหมือนกับลงโทษเขาเพราะร้องยากมาก เพลงนี้เปรียบเสมือนดอกพุทธชาติดอกเล็กๆ หลายๆ ดอกร้อยเรียงกันเป็นมาลัยที่สวยงาม ต้องขอบคุณคุณจารุลินทร์ที่พบแผ่นดิบของเพลงนี้ และคุณจ้าน ตัณฑโกสัยที่ได้บันทึกไว้ และอีกเพลงหนึ่งที่คุณรวงทองร้องไว้ได้เยี่ยมมากคือเพลง “ปาหนัน” เป็นเพลงทำนองแขก ประกอบภาพยนตร์ชื่อเดียวกัน เพื่อนของนายแพทย์พูนพิศบอกว่าครูเอื้อเลียนแบบ “จุฬาตรีคูณ” แล้ว แต่ที่จริงแล้วเป็นเพราะ “ปาหนัน” (นางเอกของเรื่อง) เป็นแขก คุณรวงทองเคยเล่าให้คุณจารุลินทร์ฟังว่าเพลง “ปาหนัน” นี้เป็นเพลงแรกที่ครูแก้วแต่งให้กับคุณรวงทอง ต่อมาก็มีเพลง “เพื่อนใจ” “ชีวิตบ้านนา” และเมื่อปี พ.ศ. 2505 เพลง “วิมานสีชมพู” สะกิดใจจอมพลสฤษฎ์ ธนะรัชต์มาก ในขณะนั้นนายแพทย์พูนพิศได้แต่ลุ้นว่าขออย่าให้เรียกตัวคุณรวงทองไปเลย แต่แล้วก็โชคดีไม่ได้เรียกตัวไปได้แต่ดูตัวเท่านั้น ต่อมาก็มีเพลง “รอยมลทิน” ซึ่งร้องได้ดี เพลง “แรมพิศวาส” นั้นร้องได้ดีมาก เมื่อคุณรวงทองร้องว่า “เห็นเดือนรูปเคียวเกี่ยวกิ่งฟ้า” นั้น นายแพทย์พูนพิศไม่เชื่อว่าเพลงนี้เป็นผลงานของคุณพยงค์ มุกดา เพราะคุณพยงค์แต่งแต่เพลงตลกสนุกสนานให้กับกองทัพเรือ แม้จะเป็นผู้แต่งเพลง “นกขมิ้น” ให้คุณธานินทร์ อินทรเทพร้องจนได้รางวัล นายแพทย์พูนพิศก็ยังคิดว่าเพลง “นกขมิ้น” เป็นเพลงไทยโบราณ แต่เมื่อได้ยินเนื้อร้องว่า “เห็นเดือนรูปเคียวเกี่ยวกิ่งฟ้า เมฆน้อยลอยมา นภาสลัวมัวเกลื่อน” ทั้งทำนองและเนื้อร้องนั้นสมบูรณ์แบบจริงๆ นายแพทย์พูนพิศจึงเดินทางไปหาคุณพยงค์เพื่อไปถามว่าได้จินตนาการอย่างไรมาจึงเห็นเดือนรูปเคียวเกี่ยวกิ่งฟ้า คุณพยงค์ตอบว่าในขณะนั้นนั่งเล่นอยู่ริมแม่น้ำบางปะกง เห็นเคียวอันหนึ่งแขวนอยู่ จึงนึกถึงบทกวีนิพนธ์ที่มีเนื้อหาว่ากิ่งแก้วแขวนฟ้าเหมือนกับที่คุณสง่า อารัมภีรนำมาแต่งเพลง จึงได้แต่งเพลงนี้ออกมา

นายแพทย์พูนพิศกล่าวว่ามีเพลงอยู่เพลงหนึ่งที่เราคิดว่าเป็นเพลงธรรมดาคือเพลง “เพื่อคุณ” ที่เมื่อตนได้อ่านเนื้อร้องแล้วก็ไม่ค่อยชอบนัก แต่เมื่อได้มาเป็นกรรมการตัดสินว่าผู้ใดจะได้เป็นศิลปินแห่งชาติในปีของคุณรวงทอง ก็มีรายชื่อศิลปินต่างๆ เข้ามาจำนวนมาก นายแพทย์พูนพิศก็สนับสนุนคุณรวงทองอย่างเต็มที่ อาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทินที่เป็นกรรมการในปีนั้นด้วยยกมือขึ้นพูดว่า “ผู้ที่จะเป็นศิลปินแห่งชาติได้นั้น จะต้องทำงานที่สะเทือนใจคน โดยที่คนๆ นั้นไม่เคยได้เห็นหรือรู้สึกมาก่อน แล้วอยู่ๆ ก็ได้ยินเสียงร้อง(หรือรับงานศิลปะ)แล้วเกิดความสะเทือนใจ เพลง “เพื่อคุณ” นั้นเป็นเพลงที่เนื้อร้องธรรมดามาก แต่คุณรวงทองร้องอย่างไรใจอาจารย์เจริญใจถึงได้ประทับใจอย่างที่ไม่เคยเป็น แสดงว่าคุณรวงทองมีความสามารถพิเศษที่จะทำให้เพลงที่ไม่มีอะไรกลับทำให้ผู้ฟังเกิดอารมณ์หวั่นไหวตามขึ้นมาได้ อย่างนี้จึงเรียกว่าศิลปิน ศิลปินคือผู้ทำให้เกิดอารมณ์สุนทรีย์ ทำให้เกิดความรู้สึกสะเทือนใจในหมู่ผู้รักงานศิลปะ และถ้าศิลปินผู้ใดทำให้คนทั้งชาติสะเทือนใจได้ ศิลปินผู้นั้นก็เป็นศิลปินแห่งชาติได้” นายแพทย์พูนพิศได้ฟังแล้วก็รู้สึกชื่นใจมาก คะแนนในวันนั้นคุณรวงทองทิ้งห่างขึ้นมาคนเดียวจึงได้เป็นศิลปินแห่งชาติ

มรว. ถนัดศรีกล่าวถึงเพลง “จำได้ไหม” ว่าเดิมคุณอ้อย อัจฉราร้องไว้ ในสมัยนั้นบันทึกเสียงที่ห้องอัดกมลสุโกศล ครูเอื้อขอให้ มรว. ถนัดศรีให้สอนการเอื้อนให้คุณอ้อย ซึ่งก็ต้องสอนกันนานกว่าจะเอื้อนได้ มรว. ถนัดศรีต้องเอาใจช่วยเมื่อคุณอ้อยถอนหายใจเพราะคุณอ้อยเอื้อนได้ไม่ยาวเหมือนคุณรวงทอง ดังนั้นเมื่อบันทึกเสียงจึงต้องให้คุณรวงทองร้อง ส่วนเพลง “ยอดรัก ยอดขวัญ” นั้นเป็นเพลงของคุณล้วน ควันธรรม แต่ครูเอื้อนำไปแก้ไขจึงกลายเป็นของครูเอื้อ (มรว. ถนัดศรีสาธิตการร้อง) เป็นเพลงสุดท้ายที่คุณล้วนยังอยู่ในวงสุนทราภรณ์ เพลง “ยามรัก” ก็เป็นเพลงรักที่รักกันเหลือเกิน และเพลง “ยามร้าง” นั้นไม่มีใครร้องได้ดีเท่าคุณรวงทอง ผู้ฟังจะนึกภาพตามได้เลยว่ายามค่ำคืนเขาเคยมาพร่ำพรอดกับเรา แต่คืนนี้มัวไปอยู่ที่ใด ดนตรีก็ไพเราะมากซึ่งคุณรวงทองร้องได้รันทดใจจริงๆ (มรว. ถนัดศรีสาธิตการร้อง)

นายแพทย์พูนพิศกล่าวถึงเพลง “พระจันทร์วันเพ็ญ” ว่าเป็นเพลงที่ไพเราะมาก เดิมครูเอื้อเป็นผู้ร้อง ต่อมาเมื่อ มรว. ถนัดศรีมาร้องลงแผ่นเสียงก็ทำให้เพลงนี้ดังมาก เพราะ มรว. ถนัดศรีร้องต่างจากครูเอื้อและการขับร้องในลีลาทำนองของ มรว. ถนัดศรีก็ยอดเยี่ยมมาก ดั้งเดิมเพลงนี้คุณหญิงชิ้น ศิลปบรรเลงเป็นผู้แต่ง เพื่อใช้ร้องเมื่อครั้งที่ครูเอื้อยังอยู่กับพระเจนดุริยางค์ และคุณหญิงชิ้นยังสอนอยู่ที่โรงเรียนนาฏศิลป์ กรมศิลปากร ในสมัยนั้นคุณหญิงชิ้นได้แต่งเพลงขึ้นหลายเพลง แต่ไม่ได้บันทึกลงแผ่นเสียง เพลงนี้นำมาปัดฝุ่นใหม่หลังสงครามโลกครั้งที่สองให้ มรว. ถนัดศรีร้องและส่วนใหญ่จะลืมไปว่าใครเป็นผู้แต่ง สุดท้ายชื่อผู้แต่งกลับเป็นคุณสมศักดิ์ เทพานนท์ คุณหญิงชิ้นเป็นผู้ยืนยันกับนายแพทย์พูนพิศด้วยตนเองว่าเป็นผู้แต่ง ครูเอื้อเคยร้องตั้งแต่สมัยยังเป็นวิทยุคลื่นสั้น

มรว. ถนัดศรีกล่าวว่าคุณหญิงชิ้นนั้นเป็นบุตรีของหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ถ้าได้ชมภาพยนตร์เรื่อง “โหมโรง” นั่นคือชีวประวัติของหลวงประดิษฐ์ไพเราะ ปรมาจารย์ทั้งหลายกล่าวกับ มรว. ถนัดศรีว่า “คุณชายร้องเพลงไทยเดิมอย่างไร บางครั้งก็มีเสียงสั่น” ตนเองเลยตอบไปว่า “จะให้ผมร้องแบบเอาเสียงมาเหยียบให้แบนเหมือนไปร้องในโอ่งอย่างนั้นหรือ” ต่อมาคุณครูประดิษฐ์(หลวงประดิษฐ์ฯ) ได้บอกว่า “คุณชายถนัดศรีก็ร้องเพลงไทยเดิมในทางของท่าน ไม่ได้ร้องแบบเดิม” คำครหาจึงหมดไป

มรว. ถนัดศรีกล่าวถึงคุณรวงทองว่าเคยร้องจังหวะช้าเกินไป เมื่อครั้งที่คุณรวงทองมาร้องเพลงที่ช่อง 5 กับตน พอขึ้นเพลงคุณรวงทองก็ร้องช้าหน่วงจังหวะเกินไป คุณหลินผู้เล่นเปียโนบ่นว่า “หม่อม ก้อนทำผมอีกแล้ว”

มรว. ถนัดศรีกล่าวถึงเพลงสองชั้น สามชั้น ชั้นเดียวว่า ครั้งหนึ่งสถานีโทรทัศน์ช่องสี่เคยเชิญ มรว. คึกฤทธิ์มาสัมภาษณ์เรื่องนี้ มรว. คึกฤทธิ์อธิบายอย่างเห็นภาพว่า “เพลงสามชั้นน่ะหรือครับ เมื่อเริ่มร้องให้เดินไปปัสสาวะ เมื่อปัสสาวะเสร็จเมื่อใดให้เดินกลับมาก็จะจบพอดี นี่คือเพลงสามชั้น” มรว. ถนัดศรีจำได้ว่าเคยร้องเพลง “พญาโศกสามชั้น” มีซอสามสายบรรเลงคู่กับคุณเจริญใจ สุนทรวาทิน (มรว. ถนัดศรีสาธิตการร้องที่มีการเอื้อนอย่างยาวมาก)

นายแพทย์พูนพิศเสริมว่าถ้าจะเป็นนักร้องเพลงไทยก็ต้องร้องเพลง “พญาโศก” ให้ได้ และกล่าวต่อไปว่าจะพูดถึงเพลงอีกสามเพลงที่คุณรวงทองร้องต่อจากคุณมัณฑนาคือเพลง “วันพระ” ซึ่งเป็นเพลงที่บันทึกแผ่นดิบไว้เท่านั้น ไม่เคยบันทึกลงแผ่นเสียงเลย คุณรวงทองร้องเพลงนี้ได้ดีมากจนคุณมัณฑนาเองก็ชม อีกเพลงหนึ่งคือเพลง “ดึกแล้วคุณขา” ซึ่งคุณรวงทองก็ร้องได้ดีมาก และอีกเพลงหนึ่งคือเพลงของจุฬาฯ คือเพลง “ลาแล้วจามจุรี” ซึ่งเป็นเพลงที่มีชื่อเสียงมากอีกเพลงหนึ่งของคุณมัณฑนา คุณรวงทองได้ร้องเพลงนี้ก่อนหน้าคุณบุษยา รังสี ที่ร้องเพลงมาตั้งแต่ยังอยู่โรงเรียนพาณิชยการพระนคร และได้ไปช่วยร้องเพลงให้วงดนตรีของมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์จนครูเอื้อไปพบเข้าจึงทาบทามมาเข้าวงกรมประชาสัมพันธ์ คุณบุษยาก็ร้องเพลงได้ดี คนละแบบกับคุณรวงทอง แต่กลับคล้ายกับคุณวรนุช อารีคือเป็นนักร้องที่ไม่มีระลอกเสียง แต่ร้องได้ชัดถ้อยชัดคำ

นายแพทย์พูนพิศกล่าวถึงครูเพลงอีกท่านหนึ่งคือคุณศรีสวัสดิ์ พิจิตรวรการว่าเป็นครูเพลงที่เข้ามาหลังจากที่คุณรวงทองออกจากวงสุนทราภรณ์ไปแล้ว เป็นครูเพลงที่มีความเป็นกวีไม่น้อยไปกว่าครูแก้ว แต่มีความหวือหวามากกว่าครูแก้วมาก เพลงที่คุณศรีสวัสดิ์แต่งขึ้นจึงเข้ากับคุณบุษยาได้เป็นอย่างดี แต่คุณรวงทองเกือบจะไม่ได้ร้องเพลงของคุณศรีสวัสดิ์เลย เพลงของคุณศรีสวัสดิ์นั้นเป็นเพลงที่ระเหยขึ้นไปในอากาศเช่นเพลง “ศิริราชขวัญ” ที่มีเนื้อร้องว่า “ลาขอลาศิริราชขวัญ ลานิรันดร์แต่นี้นับวันจะพลันไร้ร้าง แดนฤดีมีกรรมกั้นกลาง อกจะว้างขวัญจะคว้างพลางจะคว้าจะไขว่ ลาขอลาฝั่งตาฟ้าฝัน ความสัมพันธ์แต่นี้นับวันจะพลันร้างไร้ แดนฤดีมีมือกวักไกว ร่ำเรียกใจให้หวนหาใครในม่านหมอกควัน” แต่คุณศรีสวัสดิ์กลับไม่มีโอกาสได้แต่งเพลงให้คุณรวงทองร้องมากนัก เหมือนจะเป็นโชคชะตาในการสร้างเพลงให้นักร้อง เช่นเดียวกับคุณสมศักดิ์ เทพานนท์ที่ร่วมมือกับนักดนตรีชื่อคุณเรืองแต่งเพลงให้วงสุนทราภรณ์จำนวนมาก โดยเฉพาะเพลงรำวง ซึ่งสองท่านนี้เป็นผู้ทำให้เพลงรำวงของสุนทราภรณ์แตกต่างจากวงอื่นอย่างมาก คุณสมศักดิ์ได้แต่งเพลงให้คุณรวงทองร้องจนโด่งดังคือเพลง “รักเธอเสมอ” เดิมทีเดียวคุณสมศักดิ์ร้องเพลงลงแผ่นดิบคือเพลง “รัก” หรือ “ของของใครของใครก็หวง” แต่ร้องได้ไม่ดี ต่อมาเพลงนี้มีชื่อเสียงเพราะ มรว. ถนัดศรีมาร้อง ส่วนเพลง “รักเธอเสมอ” นั้นคุณรวงทองได้ร้องที่สถานีวิทยุททท. สี่แยกคอกวัวจนทำให้คุณสมศักดิ์ผู้แต่งเพลงมีชื่อเสียงไปด้วย หลังจากนั้นคุณสมศักดิ์ก็ได้แต่งเพลงให้คุณรวงทองเรื่อยมาคู่กับคุณ “ธาตรี”

คุณจารุลินทร์กล่าวถึงเพลง “ยาใจยาจก” ว่าเป็นที่มาของเพลง “จำได้ไหม” จากบทความที่คุณวิชัย(ธาตรี)เขียนไว้และมีการรวบรวมไว้ในหนังสืองานพระราชทานเพลิงศพกล่าวไว้ว่า เมื่อคุณรวงทองร้องเพลง “ชีวามาลา” ออกอากาศเป็นครั้งแรกแล้ว ก็ได้ร้องเพลงอื่นๆ อีกหลายเพลง รวมทั้ง “ยาใจยาจก” ด้วย เมื่อคุณวิชัยได้ยินเข้าก็สงสัยว่าเสียงใคร เพลงนี้เดิมคุณเพ็ญศรีร้องไว้ แต่เสียงอย่างนี้ไม่ใช่ของคุณเพ็ญศรีแน่นอน เพราะเสียงหวานแปลกมาก พอรุ่งเช้าก็ไปถามครูเอื้อ ครูเอื้อก็ชี้ให้ดูว่าคุณรวงทองเป็นผู้ร้อง คุณวิชัยกล่าวว่าเมื่อได้เห็นคุณรวงทองแล้วก็เห็นว่าหน้าตาของคุณรวงทองธรรมดามาก แต่ชอบเสียงของคุณรวงทอง จึงบอกกับครูเอื้อว่าจะแต่งเพลงให้คุณรวงทองร้องสักเพลงหนึ่ง ครูเอื้อจึงรับปากว่าจะเขียนทำนองให้ก่อนแล้วจึงให้คุณวิชัยแต่งเนื้อร้อง แต่ก็ยังไม่เขียนให้สักที ต่อมาวันหนึ่งคุณวิชัยไปดื่มเหล้าเมื่อเงินเดือนออก เจ้าของร้านเหล้าทวงเงินที่ติดไว้ เมื่อนำจำนวนเงินมาให้ดูคุณวิชัยก็ตกใจว่ามีหนี้อยู่เป็นจำนวนมาก เจ้าของร้านตอบว่า “จำได้ไหมที่ให้เด็กมาเอาแม่โขงไปอีกขวดหนึ่ง” คำว่า “จำได้ไหม” จึงติดหูคุณวิชัยจนไปบอกกับครูเอื้อว่าได้เนื้อเพลงที่จะแต่งให้กับคุณรวงทองแล้วแต่ยังไม่มีทำนอง ครูเอื้อให้คุณวิชัยลองฮัมให้ฟังสักท่อนหนึ่ง คุณวิชัยจึงฮัมว่า “ยังจำได้ไหมถึงใครคนหนึ่ง ที่คุณเคยบอกว่ารัก รัก รัก” ครูเอื้อจึงได้แต่งทำนองให้เหมาะกับคุณรวงทองภายในสองวัน คุณรวงทองจึงมีชื่อเสียงด้วยเพลง “จำได้ไหม” คุณจารุลินทร์ให้ความเห็นว่าครูเพลงในอดีตมักจะแต่งเพลงให้เหมาะสมกับเอกลักษณ์เฉพาะตัวของนักร้องแต่ละคน จึงทำให้เพลงมีความเป็นอมตะและมีชื่อเสียงจนถึงปัจจุบัน

นายแพทย์พูนพิศกล่าวว่าคุณรวงทองบันทึกเสียงเพลงแรกคือเพลง “รักบังใบ” กับห้างกมลสุโกศล ใช้แผ่นเสียงตรามาแตร์(แผ่นครั่ง) ต่อมาใช้แผ่นครั่งตราสุนทราภรณ์ทั้งหมด ไม่ว่าจะเป็นเพลง “จำได้ไหม” “ขวัญใจเจ้าทุย” เพลงทั้งหมดที่ “ธาตรี” และคุณสมศักดิ์แต่ง เป็นเพลงที่บันทึกลงในแผ่นเสียงตราสุนทราภรณ์หน้าสีชมพู นายแพทย์พูนพิศเรียกว่า “แผ่นสีชมพูหน้าซีด” เพราะเมื่อถูกแดดก็จะสีซีดจาง ที่จริงแล้วเดิมเป็นสีม่วง แต่คำว่า “สีชมพูหน้าซีด” นี้เป็นคำที่เรียกกันในหมู่นักสะสมแผ่นเสียง คุณรวงทองนั้นร้องเพลงในยุครอยต่อระหว่างแผ่นครั่งกับแผ่นลองเพลย์ (long play) ดังนั้นแผ่นเสียงของคุณรวงทองส่วนใหญ่จึงเป็นแผ่นสปีด 33 ของห้างกมลสุโกศล และแผ่นเล็กมีน้อยกว่าแผ่นใหญ่ เพราะคุณรวงทองมักจะอัดเสียงเป็นอัลบั้ม ถึงอย่างนั้นก็เป็นแผ่นเสียงที่ขายดีมาก ครูเอื้อก็ยังเคยปรารภกับนายนายแพทย์พูนพิศในเรื่องนี้

คุณจารุลินทร์กล่าวถึงเพลง “แม้ทะเลยังระทม” ว่าเดิมคุณรวงทองบันทึกเสียงลงในแผ่นครั่งตราสุนทราภรณ์ในชื่อเพลง “แม้แต่ทะเลยังครวญคร่ำ” (เป็นชื่อเพลงที่พิมพ์ไว้ที่แผ่นเสียง) ซึ่งเป็นเพลงเดียวกับที่คุณเพ็ญศรี

เคยร้องไว้ในชื่อ “แม้ทะเลยังระทม” สำหรับประวัติของเพลงนี้นั้น คุณบูรพา(เต้ย) อารัมภีรเล่าว่าครูสง่า อารัมภีร มักจะเดินทางท่องเที่ยวไปกับ มรว. ถนัดศรี และเกิดจินตนาการในการแต่งเพลงขึ้นในระหว่างนั้น วันหนึ่งทั้งสองคนก็เดินทางไปกับคุณสุวัฒน์ วรดิลก และคุณเพ็ญศรี ได้ไปจอดแวะพักกันที่ริมทะเล มีใครคนหนึ่งปรารภขึ้นมาว่า “ดูทะเลสิ แม้แต่ทะเลก็ยังคร่ำครวญ” ประกอบกับในขณะนั้นคุณสง่าเพิ่งจะผิดหวังจากการแต่งเพลงประกอบภาพยนตร์แล้ว เจ้าของภาพยนตร์ไม่ใส่ไว้ในภาพยนตร์ ทั้งๆ ที่เป็นผู้มาขอให้แต่ง จึงเป็นที่มาของเพลง “แม้ทะเลยังระทม” ส่วนเพลง “สร้อยไข่มุก” ที่แต่งโดยครูเอิบ (ประไพ เพลงผสม) ส่วนผู้แต่งทำนองนั้นในหนังสือของคุณรวงทองระบุว่าเป็นคุณเกษม ชื่นประดิษฐ์ แต่คุณรวงทองเคยกล่าวว่าคุณสมาน กาญจนผลินเป็นผู้แต่งเพลงนี้ แต่รายชื่อเพลงที่คุณสมานแต่งขึ้น ซึ่งฉบับลายมือของคุณสมานที่คุณจารุลินทร์มีอยู่กลับไม่ได้ระบุถึงเพลงนี้ จึงยังสรุปไม่ได้ว่าใครเป็นผู้แต่งทำนอง เพลงนี้เป็นเพลงที่คุณรวงทองร้องในแบบที่เสียง “ยังไม่ช้ำ” คือเป็นการร้องแบบธรรมดาไม่มีการปั้นคำ เหมือนกับช่วงที่เพิ่งร้องเพลง “ซีวามาลา” ได้ไม่นาน และในช่วงแรกๆ ที่ร้องเพลงนั้น เสียงคุณรวงทองจะขึ้นจมูกเล็กน้อย ซึ่งเหมือนกับในเพลงนี้ (คุณจารุลินทร์เปิดแผ่นดิบเพลง “สร้อยไข่มุก”)

นายแพทย์พูนพิศตั้งข้อสังเกตว่าเมื่อคุณรวงทองออกจากวงสุนทราภรณ์แล้วก็แทบจะไม่ได้ร้องเพลงคู่ชายหญิงกับใครเลย เมื่อครั้งยังอยู่ในวงสุนทราภรณ์ก็ได้ร้องคู่กับครูเอื้อ คุณวินัย คุณสมศักดิ์ และ มรว. ถนัดศรี แต่หลังจากนั้นคุณรวงทองก็แทบจะไม่ได้ร้องคู่กับใครอีก ทั้งๆ ที่ในสมัยนั้นนิยมการร้องคู่ เช่นคุณสุเทพ วงศ์กำแหง ต้องคู่กับคุณสวลี หรือคุณชรินทร์ต้องร้องคู่กับคุณเพ็ญศรี เป็นต้น

นายแพทย์พูนพิศกล่าวว่ามีหลายคนคิดว่าเมื่อคุณรวงทองออกจากวงสุนทราภรณ์แล้วไม่ได้ร้องเพลงที่ดี แต่ที่จริงแล้วไม่ใช่เช่นนั้น คุณเพ็ญศรีก็อยู่ในวงสุนทราภรณ์ไม่นาน เมื่อออกไปแล้วยังได้ร้องเพลงที่ไพเราะจำนวนมากจนมีชื่อเสียงโด่งดัง ช่วงที่เพลง “ขวัญใจเจ้าทุย” มีชื่อเสียง ก็มีเพลงที่เกี่ยวกับเจ้าทุยจำนวนมากของวงอื่นที่ต้องทาบทามคุณรวงทองไปร้องให้ แต่เนื่องจากเพลงเหล่านี้มีจำนวนมากเกินไปและบางเพลงไม่มีคุณภาพ ผู้คนจึงไม่ค่อยชอบนัก แต่เพลงที่คุณรวงทองร้องนอกวงสุนทราภรณ์ก็ยังมีอีกหลายเพลงที่ไพเราะ ไม่ว่าจะเป็นเพลงประกอบภาพยนตร์ เพลงแปลงทำนองจากต่างประเทศ เป็นต้น และเมื่อคุณรวงทองปรากฏตัวร้องตามงานต่างๆ ความรู้สึกของผู้คนที่มีต่อคุณรวงทองก็เริ่มดีขึ้น นอกจากนี้การออกจากวงก็ทำให้ได้ร้องเพลงหลายรูปแบบ เป็นการเพิ่มความสามารถอีกด้วย คุณจารุลินทร์เสริมว่านักร้องรุ่นคุณพรศุลี วิชเวช หรือรุ่นคลื่นลูกใหม่ของวงสุนทราภรณ์ ต่างสามารถร้องเพลงได้หลากหลายขึ้น ซึ่งไม่จำเป็นต้องถอดแบบให้เหมือนนักร้องดั้งเดิม เพียงแต่สอนให้ร้องอย่างถูกต้องเหมือนที่คุณรวงทองสอนในชั้นเรียน Master Class นายแพทย์พูนพิศกล่าวว่าเมื่อ “เยื่อไม้” ปรากฏตัวขึ้นใหม่ๆ ตนรับไม่ได้ว่าทำให้วงสุนทราภรณ์ต้องเสียคุณภาพ แต่ต่อมา “เยื่อไม้” ก็ทำได้ดีขึ้นเรื่อยๆ เมื่อคุณวีระ บำรุงศรีร้องเพลง “ไม่อยากจากเธอ” นั้น นายแพทย์พูนพิศรู้สึกว่าคุณวีระมีความพยายามอย่างมากที่จะร้องเพลงนี้ แต่ไม่สามารถร้องให้เหมือนต้นฉบับได้ จึงรู้สึกว่านักร้องรุ่นใหม่ควรจะร้องในแนวทางของตนเอง

คุณจารุลินทร์กล่าวถึงเพลง “บัวงาม” ว่าในขณะนี้คุณพรศุลีได้นำมาร้องใหม่ไพเราะมาก คุณจารุลินทร์ยังมีแผ่นดิบที่คุณชวลี ช่วงวิทย์ร้องไว้เป็นคนแรกในชื่อเพลงว่า “เกียรติศักดิ์หญิงไทย” เป็นเพลงที่แต่งขึ้นในสมัยท่านผู้หญิงละเอียด พิบูลย์สงคราม ในปี พ.ศ. 2485 ซึ่งเป็นสมัยที่มีการเรียกร้องสิทธิสตรีกันมาก และมีการประกวดร้องเพลงเกี่ยวกับหญิงไทยในปี พ.ศ. 2486 ในครั้งนั้นคุณมัณฑนาชนะเลิศในเพลง “เพื่อหญิงไทย” ส่วนเพลง “เกียรติศักดิ์หญิงไทย” นี้นั้น คุณสุภาพ รัศมิทัตเป็นผู้ร้อง ได้รับรางวัลที่สาม แต่ไม่ได้บันทึกเสียงไว้ อีกเพลงหนึ่งคือเพลง “จำปีฟ้า” คุณพรศุลีร้องได้เพราะมาก แม้แต่คุณชวลีผู้ร้องต้นฉบับยังสู้ไม่ได้ ดังนั้นเมื่อนักร้องนำเพลงเก่ามาร้องในรูปแบบของตัวเอง จะทำให้เพลงอยู่ได้นาน

นายแพทย์พูนพิศกล่าวว่านักจัดรายการวิทยุที่มีความสามารถเช่นคุณจารุลินทร์จะรู้ว่าเพลงใดดี และมีเพลงเก่าอีกเป็นจำนวนมากที่ไม่เป็นที่รู้จัก เมื่อไม่นานมานี้ตนได้ฟังคุณสวลี ผกาพันธ์จัดรายการวิทยุ คุณสวลีก็พูดเช่นนี้ว่า “ที่ร้องไว้สองพันเพลง มีชื่อเสียงแค่สองร้อยเพลง” เป็นเพลงที่คุณสวลีร้องในระหว่างอายุ 32-38 ปี ซึ่ง

เป็นช่วงอายุที่มีชื่อเสียงมากที่สุด แผ่นเสียงออกมาก และไนต์คลับต่างๆ ทาบทามไปร้อง นายแพทย์พูนพิศไม่เคยถามคุณรวงทองว่าเคยไปร้องตามไนต์คลับหรือไม่ แต่คุณสวลีนั้นร้องมาก เพราะการร้องตามไนต์คลับนี้จะช่วยให้แผ่นเสียงขายได้ดีขึ้น ดังนั้น การปรากฏตัวของนักร้องจึงมีผลต่อยอดขาย เพราะทำให้ผู้คนรู้จักและจำได้ แต่เรื่องคุณภาพของเพลงนั้นไม่ต้องห่วง เพราะนักร้องที่ดีก็เหมือนเพชร ไม่ว่าจะไปตกที่ใดก็งามที่นั่น เพียงแต่นักแต่งเพลงที่แต่งเพลงให้ ไม่ใช่คนรู้ใจที่จะแต่งเพลงได้เหมาะกับเอกลักษณ์เฉพาะตัวของนักร้อง

นายแพทย์พูนพิศกล่าวถึงเพลง “สั่งรัก” ที่มีเนื้อหาถึงการส่งความรักฝากนกไปให้คนรักที่อยู่ในเมืองว่าคุณรวงทองร้องได้ดีกว่าคุณมัณฑนา เพราะร้องเพียงสองท่อนได้อย่างช้าและประณีต ไม่ได้ร้องสามท่อนเหมือนคุณมัณฑนา และเพลง “ลืมเสียเถิดอย่าคิดถึง” นั้นมีผู้บอกกับนายแพทย์พูนพิศว่าให้บอกกับคุณรวงทองว่าถ้าบันทึกเสียงเพลงใหม่ อย่าบันทึกเพลงนี้ เพราะไม่มีทางจะร้องได้ดีกว่าต้นฉบับที่ร้องคราวแรกได้อีกแล้ว

คุณจารุลินทร์กล่าวถึงเพลง “ดวงจิต” ว่าคุณรวงทองร้องได้ดีมาก คุณสมาน(ใหญ่) นภายน นำเนื้อร้องมาจาก “รำพึงในป่าช้า” ของพระยาอุปกิตศิลปสาร เนื้อเพลงกล่าวถึงความตายว่าเมื่อตายแล้วก็ต้องจบสิ้นไป ไม่มีเวลาแม้แต่จะหันกลับมาสั่งลา เมื่อเกิดจากดินก็ต้องกลับไปเป็นดิน เป็นเพลงที่ให้แง่คิดมาก ส่วนเพลง “ขอเป็นจันทร์” นั้นเกิดขึ้นในระหว่างที่คุณชอุ่มพาครอบครัวไปท่องเที่ยวที่บางปู ที่ชั้นล่างมีการลีลาศกัน คุณชอุ่มก็ขอปลีกตัวขึ้นไปชั้นบน ขณะนั้นลมพัดเย็นสบายเห็นพระจันทร์ จึงเกิดเป็นเนื้อเพลง “ลมพัดเฉื่อยฉิว...” และคุณชอุ่มก็จินตนาการว่ามีชายหญิงพรอดรักกันใต้แสงจันทร์ ผู้ชายก็บอกว่ารักเธอตราบใดที่พระจันทร์ยังส่องสว่าง ผู้หญิงก็ตอบว่าถ้าจันทร์แรมเธอก็คงไปรักผู้หญิงอื่นที่อีกฟากหนึ่ง เป็นเพลงตัดพ้อกันที่หวานมาก

นายแพทย์พูนพิศกล่าวว่าปัจจุบันการศึกษาเรื่องประวัติของดนตรีในประเทศไทยเจริญมาก มีวิชาที่เปิดถึงระดับปริญญาเอกด้านดนตรีวิทยา (Musicology) มีการศึกษาค้นคว้าเรื่องดนตรีไทยสากลอย่างจริงจัง ดังนั้นจึงไม่ต้องเป็นห่วงว่าสิ่งเหล่านี้จะสูญหายไป

อาจารย์จุไรรัตน์กล่าวสรุปการตีความเพลงว่าทำให้ได้ทราบเบื้องหลังของเพลงที่จะบรรเลงในวันนี้ และได้ทราบถึงความสามารถของคุณรวงทอง ทองลั่นธม ศิลปินแห่งชาติ ซึ่งส่วนหนึ่งมีที่มาจากครูเพลง ข้อมูลต่างๆ ที่ได้มาจำนวนมากจากวิทยากรจะได้นำไปพัฒนาการศึกษาวิเคราะห์เพลงต่อไป

คงกฤช ไตรยวงค์
จักรนาท นาคทอง
ผู้บันทึกรายงานการประชุม

ภาคผนวก 2

บทความวิชาการ

"ว่าด้วยพลัง สภาวะไร้พลัง และพลานุภาพของภาษา : จากมุขปาฐะผ่านลายลักษณ์สู่ทุรภาพแห่งสื่อ" โดย ศ.ดร. เจตนา นาควัชระ ในการแสดงปาฐกถาในชุด "พลังแห่งภาษา" (Die Macht der Sprache) ณ สถาบันเกอเธ่ Munich เมื่อวันที่ 9 พฤษภาคม 2549

ปาฐกถาดังกล่าวมีเนื้อหาที่เชื่อมโยงกับการวิจัยของโครงการ ทั้งภาคแรก ภาค 2 และภาค 3 โดยเป็นการเชื่อมโยงประสบการณ์ของไทยเข้ากับประสบการณ์นานาชาติ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในส่วนที่เป็นการศึกษาเปรียบเทียบกับวัฒนธรรมตะวันตก เนื้อหาของปาฐกถาเป็นเรื่องที่เน้นย้ำมรดกอันยิ่งใหญ่ของไทยในด้านของวัฒนธรรมมุขปาฐะ โดยผู้บรรยายได้ยกตัวอย่างจากการสืบทอดวัฒนธรรมในรูปแบบของการแสดง และในชีวิตประจำวันในกรอบของครอบครัว เป็นที่น่าสังเกตว่า วัฒธรรมลายลักษณ์ของไทยแต่เดิมนั้น อาจมีขอบเขตจำกัดในหมู่ของผู้รู้ แต่การประสานสัมพันธ์ระหว่างวัฒธรรมมุขปาฐะกับวัฒธรรมลายลักษณ์ก็ก็มีบทบาทสำคัญในการกู้มรดกทางวัฒธรรมของไทยขึ้นมาได้ หลังจากการเสียกรุงครั้งที่ 2 เป็นที่น่าเสียดายว่า โอกาสที่สื่อสิ่งพิมพ์เปิดให้แก่สังคมไทยนั้น นับแต่ศตวรรษที่ 19 เป็นต้นมา ไม่มีโอกาสที่จะหยั่งรากลึกได้พอ เพราะภายในเวลาเพียงศตวรรษเดียวก็ถูกบดบังและครอบงำไปด้วยอิทธิพลของสื่อนานาชนิด ซึ่งสังคมไทยรับช่วงมาโดยปราศจากวิจารณญาณ และกลายเป็นสิ่งที่ก่อให้เกิดปฏิกูลทางวัฒธรรมดังที่เห็นอยู่ในปัจจุบัน ระบบโลกาภิวัตน์อันมีเทคโนโลยีและทุนเป็นตัวหนุน ทำให้เกิดการสื่อสารด้วยเทคโนโลยีปีเภท IT ที่รวดเร็ว แต่ไม่เป็นกรอบโครงที่เอื้อให้เกิดการวิจารณญาณ สังคมไทยยุคปัจจุบันจึงทอดทิ้งมรดกอันยิ่งใหญ่ ซึ่งส่วนหนึ่งเป็นวัฒนธรรมทางภาษาอันแข็งแกร่ง เพื่อที่จะโผเข้ารับโอกาสใหม่และเครื่องมือใหม่ ที่มากับผลผลิตทางเทคโนโลยี โดยเฉพาะเครื่องมือสื่อสารเช่น โทรศัพท์มือถือที่ชวนให้คนพูดมาก ที่ย่อหย่อนด้วยสาระและความคิด ทางแก้ที่อาจจะเป็นไปได้ก็คือการกลับไปหาวัฒนธรรมมุขปาฐะอันแข็งแกร่ง ซึ่งได้ชี้ให้เห็นมาแล้วว่า ประสบการณ์ทางสุนทรียะ คือพลังทางปัญญาที่แฝงอยู่ในชีวิตประจำวัน

โดยเหตุบังเอิญ การประท้วงรัฐบาลที่คนจำนวนแสนออกมาในท้องถนนของกรุงเทพมหานคร ในช่วงต้นปี 2549 เป็นปรากฏการณ์ที่ชี้ให้เห็นพลังของภาษา ในเมื่อสื่อส่วนใหญ่ถูกครอบงำด้วยผู้มีอำนาจ ประชาชนจำนวนหนึ่งจึงจำต้องกลับไปพึ่งวัฒนธรรมมุขปาฐะ ที่ตั้งอยู่บนรากฐานของมนุษย์สัมผัสมนุษย์ รวมตัวกันเป็นพลังของภาษาที่แสดงออกในหลายรูปแบบ อันรวมถึงการแสดงสด กวีนิพนธ์ เพลง ดนตรี และการพูดสาธารณะ ที่เปี่ยมด้วยวรรณศิลป์ และความหนักแน่นของการเรียกร้องเสรีภาพ ความยุติธรรม และความถูกต้องทางศีลธรรม สรุปได้ว่า วัฒนธรรมแห่งการวิจารณ์เป็นวัฒนธรรมที่สื่อความด้วยภาษา พลังของภาษาจึงกลับมารับใช้ประชาชนอีกครั้งหนึ่ง เพราะภาษาทำหน้าที่เป็นสื่อของความจริง เมื่อประชาชนตื่นขึ้นจากความหลับไหล ภาษาก็ตื่นตัวขึ้นสู่ความแข็งแกร่งทางจริยธรรมเช่นเดียวกัน

สังเกตจากปฏิกิริยาของผู้เข้าฟังปาฐกถาครั้งนี้ และจากคำถามที่มาจากผู้ฟังจำนวนหนึ่ง เห็นได้ว่าประสบการณ์ของไทยสื่อความกับชาวต่างชาติได้โดยปราศจากปัญหา สถาบันเกอเธ่ได้จัดแปลปาฐกถาดังกล่าวเป็นภาษาอังกฤษในระยะเวลาอันรวดเร็ว และนำปาฐกถาทั้งฉบับภาษาเยอรมันและภาษาอังกฤษออกเผยแพร่ทางอินเทอร์เน็ต สำหรับการตีพิมพ์เผยแพร่นั้น วารสารวิชาการเยอรมัน *Weimarer Beitrüge* 3/2007, 53. Jahrgang. และ *วารสารมหาวิทยาลัยศิลปากร* จะลงพิมพ์ปาฐกถาฉบับภาษาอังกฤษ

Abstract

On the Power, Powerlessness and Omnipotence of Language: From Oral Culture through Written Culture to Media Domination

Chetana Nagavajara

The inestimable treasures of Thailand's oral culture inevitably awaken a longing for "lost orality" (with obvious echoes of the "lost paradise"). But the awareness of the contrast and the mutual enrichment between the oral and the written traditions can give valuable insights into linguistic phenomena. Thailand provides an interesting case study, as its traditional written culture was a privilege enjoyed by a restricted, educated circle, and book culture, propped up by the art of printing, was not introduced until the 19th century. Without a firm footing in the written culture, it is not surprising that modern Thai society has been swamped by the new media.

The globalized and commercialized contemporary society revels in the magic of IT, whereby a new cellphone-based loquacity paradoxically heralds the impoverishment of the language, a symptom of a general spiritual and intellectual degeneration. A fragile written culture can hardly defend itself against the omnipotence of the media. Only a profound understanding of the time-honoured oral tradition, which fully recognised the power of language as an aesthetic experience, can show us a way out of this dilemma.

By a stroke of luck, the mass protests against the corrupt government in early 2006 have reawakened the potential of language as a pillar of justice, freedom and morality. Oral and written traditions, manifested through speeches, pamphlets, poetry, songs and live performances, have conspired to function as an instrument of truth, a vindication of the real power of language.

When the people wake up, language too regains its strength.

On the Power, Powerlessness and Omnipotence of Language: From Oral Culture through Written Culture to Media Domination

Chetana Nagavajara, Silpakorn University, Thailand

1. Preliminary remark: a case study from Thailand

I permit myself to begin this lecture with a sort of *précautions oratoires*. Please, don't expect of me a learned disquisition on global cultural phenomena! I shall rely mainly upon my own experience in a country of the Far East, with occasional excursions into Western cultures - I studied Comparative Literature. This lecture will assume the form of a case study from Thailand. Further, I should like to draw the attention of my respected audience to the fact that the three categories of oral culture, written culture and media domination will not be treated in a strict historical succession, for they often overlap.

2. The pleasure of hearing

I shall begin therefore autobiographically and tell you of my grandmother. What did my grandmother do? She was a story-teller; she told fairy tales, stories, Buddhist Jatakas and episodes from the "higher literature", that is, masterpieces of classical literature that have been *written* down. I was her regular customer, sat on her lap and enjoyed the privilege of a live performance. My grandmother did not need to read from a book, since she had an extraordinarily good memory and could recite and sing verses for hours. If she had a lapse of memory, she did not hesitate to fill these gaps with her own improvisations. The people of her generation did not have to be professional actors or singers in order to be able to improvise. Poetry was part of everyday life and they could almost think in verse. My grandmother's repertoire was quite extensive. What she had inherited orally, she knew how to enrich through reading, that is, repeated reading. She represented both folk literature and classical literature; she was just as much at home in the oral as in the written culture. As a child who was not yet of school age, my early experience of literature was exclusively oral and I could then have been classified as one of the illiterates who usually constituted my grandmother's audience. When my grandmother visited relatives in the countryside, neighbouring farmers used to come to her regularly with the request that she recite stories for them.

I am indebted to this early contact with the oral tradition for my later decision to study literature. My first emotional response to literature was to the story of Prince Sang Thong of the Golden Conch, who had to leave his adoptive mother because he discovered that she was a giantess.

Twenty years ago, Thai and German directors and actors met and organised a "Dialogue of Cultures", for which they fused the Thai play *Sang Thong* and Goethe's *Iphigenie*, a unique theatre experience. I vividly remember to this day the "performance" of my grandmother in the role of the mother before an audience of one single person. My personal *plaisir du texte* came much later. In the beginning was the pleasure of hearing. (Before the triumph of the internet, on every trip to a big city in the West, I went right after landing to the box office of the local theatre or opera! Today I already know weeks in advance which plays or operas I should like to see on my next visit abroad.)

3. The fine arts as upholders of oral culture

It is hardly any wonder that the fine arts were also of great importance for our culture and still are. I grew up in cultural surroundings in which there was no sharp boundary between oral and written culture. Popular theatres in the Bangkok of my childhood were mostly well attended and the audience was composed of people from all social classes. It was, with respect to its own traditions, an "educated" public in the genuine sense of the word. In the most popular form of theatre, what is known as "Like", all roles were performed exclusively by men. "Like" could be called a kind of music drama, since it was improvised in verse, sung and danced. Sometimes it happened that an actor got stuck because he could not find the end rhyme. The relevant help then came out of the back row of seats: a member of the audience spontaneously called out his or her own proposed rhyme, which the actor sometimes took up and sometimes disregarded. And just these back rows of old Thai Like theatres were normally occupied by the vendors from a nearby market; some of them were certainly illiterate. Linguistic ability, or more precisely poetic fluency, was thus not a privilege of a certain social group. These illiterates were quite "educated" in literature and could at any time have appeared on stage and taken over one of the roles. Bertolt Brecht, who aspired in his "theory of the didactic play" to an ideal theatre in which the dividing line between actors and audience would be abolished, was never able completely to realise his ideal in practice. Pity that he did not know the Thai popular theatre!

The people in popular theatre knew quite well that the exclusively orally passed down repertoire was all in all too restricted and were not afraid to draw on "higher" literature. In the dramatic genre of classical literature, the play *Inao* by King Rama II is looked upon as the acme of this art form, and the popular theatre occasionally offered its own adaptation of this masterpiece in which the classical text served only as the scenario and the performance relied upon improvisation. Thus in Thailand's classical tradition, oral culture and written culture illuminated each other.

Modern Western education in the past half century, and the development of the modern media, have pushed the oral culture which I have described to the side. Learning poetry by heart is now dismissed as an old-fashioned teaching method and the practice of composing verse has been banished as out-of-touch from the cultural agenda. Only under the garb of "Creative Writing" does the latter enjoy asylum, yet prose is preferred. I was somewhat dismayed lately when I attended a performance of the "Lamtad", a kind of singers' contest between men and women, in the Bangkok Municipal Park. The performers were certainly "National Artists" of renown, but they were hardly able to improvise; moreover, their vocabulary was very limited. This can be explained by the fact that they no longer live in a poetic community and can also no longer draw any advantages from the contemporary written culture: if they read at all, then almost only sensationalist daily newspapers. They have all enjoyed training with the renowned "mistress of popular ballads", but amidst today's *prosaic* surroundings they can hardly maintain the already attained level of culture. I had the privilege of experiencing this Thai mistress of oral culture. Fifteen years ago she was honoured by the National Cultural Committee and on the day of the festivities the honoured lady was requested to demonstrate her art of improvisation. She told us she would take on any subject. This was by chance during the first Gulf War and so we proposed that explosive theme. During a good quarter of an hour, she gave a virtuoso solo performance about the conflict between Iraq and the U.S.A., which had a strong pro-American tendency and presented Saddam Hussein as the devil. She was an illiterate. Where did she have her information? From television, of course, she replied. Nearly all Thai television channels get their world and foreign news from CNN! In the mentioned context, it is instructive to note that it was less the content of the performance than the expressive power of the language of this illiterate, which was able to hold its own against all kinds of experiences and challenges. She was the last of her kind. Her death two years ago marks the end of an *epoch of art* (to borrow Heinrich Heine's terminology).

4. Between permanence and impermanence

If we were to draw a preliminary conclusion with respect to Thai oral culture, we could say that it is not a matter of simply a literary phenomenon or a principle of art, but of an attitude to life, even perhaps of a kind of Asian philosophy of life. This oral culture transmits its riches through direct contact between people and through human experience, a process in which each generation is intent upon propagating and at the same time extending and enriching what it has inherited. On the other hand, it never regrets its losses: what has been said has been said; it cannot be concretely recovered. Only memory shows the way into the future. Inherent in this way of thinking is an unshakable confidence in the creative power of human beings as such, which is not therefore the property of a certain generation or a certain historical epoch. This does not mean,

however, that this culture fails to acknowledge its predecessors. On the contrary! Thai artists are often criticised because of their excessive respect for their teachers. It is customary to begin every performance with a short "reverence to the master", but gratitude does not mean uncritical obedience. Our idea would thus be akin to Goethe's dictum in *Faust I*: "Acquire what you have inherited from your fathers, such that you may possess it" (*Was du ererbt von deinen Vätern hast, erwirb es, um es zu besitzen*).

At this juncture I think it appropriate to raise a few short theoretical considerations. In a predominantly Buddhist society like Thailand, the principle of the impermanence is part of the general philosophy of life. Oral culture appears to correspond to this philosophy in that it hardly sets any great store by permanence. But then one is confronted with a contradiction within Buddhism itself: Buddha said that after his death, he should be represented by his teaching. Is that not a striving after permanence? His teaching was at first handed down orally and only 300 years later did the followers of Buddhism decide to set it down in writing. With this, written culture was victorious. Even Thai people who otherwise adhere to oral culture are prepared to accept the idea of "Holy Writ". Paradoxically, the Buddhist monks who spread Buddha's teaching in the early centuries of the Buddhist era did their work so thoroughly that there arose a voluminous work which few people can ever have held in their hands. The "Holy Writ" of Buddhism is nothing for bed-time reading. We come to know Buddha's teaching only through the sermons, commentaries and explanations of the monks. Even after the advent of printing, no normal Buddhist can master the entire opus in the course of his everyday life!

Buddhism, furthermore, puts the question of the creation to one side and essential ideas like "original source" and "original text" are foreign to us. As far as classical literature is concerned, the question of the original text or the original manuscript does not really interest us. A good work of literature is handed down through the centuries and nobody cares whether the current received version is the genuine, the only authentic one. Here one could refer to Goethe's *Torquato Tasso* and interpret the famous sentence "Permitted is everything that pleases" (*Erlaubt ist, was gefällt*) as a pretext for all kinds of negligence with respect to copyright.

Still, one should not disregard the cultural roots. To this day, Thai classical musicians remain invincible advocates of oral culture. A German theatre director who was working in Thailand once had a practical occasion to collaborate with a master of classical Thai music and was quite amazed to discover that the latter possessed a repertoire of over 20,000 melodies and could vary or freshly compose off-the-cuff his musical accompaniment for every performance. "To compose" means here a combination of memory and fresh invention. It appears to me that the Western

theory of *intertextuality* would be compatible with the practices of Thai culture. A similar freedom prevails in the field of literature. On the other hand, the whole set of concepts round "copyright" stem from a principle loaned, or dictated, by the West and has not long been resident in Thailand. As a member of the international community, we have to admit that we have much to learn in this respect, particularly about intellectual property.

5. Memory and legacy: the alliance between oral and written culture

We learned to appreciate the value of written culture at a very high cost. In 1767, the Burmese burned down the old capital of Ayuthya and all its written works went up in flames. The following decades were dedicated to the restoration of the classical legacy. Yet the lost writings were lost only in the material sense: they were held fast in the memory of the survivors. If man survives, his culture lives on. In this case, oral culture came to assistance. Everything earthly may be demolished, but not language, not literature. Working collectives were called into being by the king; His Majesty himself assumed the chairmanship. In a few years the entire national epic *Ramakien*, the Thai version of the Indian *Ramayana*, had been restored. In the following decades, the entire classical repertoire was written down again. No document exists explaining the applied methods, but one may conjecture that criteria were agreed upon in order to reach a selection of the different versions which were individually preserved in and shaped by the memories of the co-workers. I permit myself to speculate one step further and suppose that the members of the working collectives themselves filled the gaps in their memories, similarly to my grandmother! The acknowledgement of the objective worth of written culture, however, went further. The popular literature, which had hitherto been handed down only orally, was now also written down. King Rama II, a versatile man who was equally at home in poetry, music, drama, choreography and sculpture, undertook himself the task of committing a series of popular plays to paper. These "courtly" versions of the popular plays did not detract from the popular tradition, for the king, before his father had ascended the throne, knew country life from his own experience and lent these works a genuine popular spirit (not excluding a certain sauciness and coarseness). Since then, the newly composed plays have enjoyed a continuing popularity and are today staged for all social classes. Oral culture and written culture enrich one another and finally unite to bequeath a common cultural legacy. Without the terrible crisis brought about by the destruction of Ayuthya, we should perhaps never have achieved all this.

6. A democracy *avant la lettre*

Behind this process of restoration was a royal mission and the cultural self-assertion of the nation. Under King Rama III (1788 to 1851) this became especially evident. The approaching danger of

Western colonialisation could no longer be overlooked and the king grasped that all military resistance would be senseless. Only a solid education could awake the self-confidence of the people, and this education had to be accessible to all. The lesson of Ayuthya was plain: knowledge and wisdom could be conveyed best in writing. But how could this cultural legacy be preserved and made permanent? The answer was obvious: stone *inscriptions!* The countries of Southeast Asia had known stone inscriptions for 1000 years; they had served mainly to immortalise chronicles, particularly dynastic chronicles. Many, however, consisted only in hagiographies of kings. As a pious Buddhist, Rama III felt obliged to reject such excesses and vanities. Following the Buddhist teaching, which was alone worthy of being immortalised, Rama III thought to secure a permanent foundation for the collective knowledge and wisdom of his homeland. This monumental undertaking, known as *the Stone Inscriptions of Wat Pho,* can be looked upon as our first Open University.

The inscriptions comprise three main categories: first, didactic teachings; second, classic examples of poetic works; and third, medical prescriptions. It is not difficult to recognise the underlying Buddhist philosophy. A "good society", according to the Thai understanding, praises morality as its buttress, delights in works of literary art as the summit of creative powers, and cares for the physical well-being of its population. The final category, medical knowledge, had to be extracted from the old masters under compulsion, for they were accustomed to communicating their prescriptions only esoterically. A free, that is, a public access, was foreign to them. With Rama III dawned a new age. The king worked as a mediator: he drew on the knowledge of his people, organised it and wrote it down, and then gave it back to them. Knowledge and wisdom were no longer attached to great individuals and become instead common property. They became *public*; the king *published* them. This is already democracy, *avant la lettre*. And written culture functioned as the instrument of this democratising process.

7. The pro and the con of the introduction of printing

The introduction of printing, by American missionaries, in the last years of Rama III's reign about the middle of the 19th century proved to be a cultural revolution. The old, traditional Thai society attached great importance to direct human contact and the previously described "University in Stone" at Wat Pho could exercise only a limited influence. With the advent of printing, communication no longer went from mouth to mouth but was now conveyed by a powerful medium. It did not take literature long to exploit the new means of dissemination, but it cannot be denied that it was those works which were conceived from the beginning as entertainment that sold well. The transition from oral culture to written culture may be spoken of as a social "transfer" that penetrated into all areas of society. A new word emerged out of this reading

culture, *Niyai Phralom Lok*, literally "stories that entertain the reading world", a rather disparaging term that resembles the German word *Trivialliteratur* (light fiction). But the "pleasure of the text", the joy of reading, was genuine and people thronged to the printers (for proper publishers still did not exist) to buy the next instalments. Literary history speaks here of the "books from Wat Ko", because the printing shop stood near the temple of Wat Ko. (My grandmother naturally was among its regular customers.) It is an interesting and characteristic phenomenon that with us printing and light fiction grew up together from the beginning, and today still many a weekly newspaper lives from serialised novels of doubtful literary merit.

But what happened with "higher literature", for which a market hardly existed? A new tradition immediately rose up that is still cultivated today: At cremation ceremonies, every guest is given a book in which a sketch of the life of the deceased is printed together with a work of classical literature. The National Library, which owns the copyright, gives these works free of charge to the descendants so that in this way they remain alive. It is understandable that so serious an occasion as the death of a man or woman should be adorned and honoured in the highest measure by an equally serious (but not necessarily macabre) commemorative publication. But conversely, how paradoxical that funerals, of all occasions, should save the life of classical literature! Written culture is thus a liberal domain that has sufficient room for light fiction and higher literature alike.

Differently from the early reading culture of the elite, the general written culture fostered by printing further presented Thailand with a "public" medium that has exerted a continuing influence on society: the press. Shortly after the founding of our first newspaper *The Bangkok Recorder*, the press was obliged to defend the national interest. The affair concerned a scandal about tax fraud on the part of a European Consul-General in 1835, and the subsequent court trial under the then prevailing extraterritorial rights of the European powers bankrupted the Thai newspaper. That was the price for veracity and public service within the framework of written culture. What in the oral culture circulated only in the form of a rumour, was now exposed to the reading public, by means of the alphabet, as a demonstrable legal offence. The struggle against lies, injustice, underhandedness, corruption and dictatorship continues to this day and recently, on April 5, 2006, the representatives of the press and the other media united in an official declaration of their solidarity against all forms of intimidation and repression on the part of the ruling regime, citing the events of 1835 and stressing their profession's honourable lineage in a written culture committed to truth.

In spite of this recent heroic act, it cannot be generally said that the history of the Thai press has been completely free from breaches of professional ethics. But in its best hours, the press has

accepted every risk in order to defend freedom and justice. Last year we celebrated the one hundredth anniversary of the novelist and journalist "Sri Burapha", who has been honoured by UNESCO for his creative work that functioned as an opposition, in the 1960's, to the ruling dictatorship and who was obliged to pass the last years of his life in exile. The present regime began only recently to confiscate books and newspapers. I am a Brecht scholar and know quite well that book-burnings (the occasion that drove Brecht into exile) are an ominous sign for the fate of a country. Things have not yet gone so far, but we stand on the verge. Like all dictatorships, this one, too, is afraid of the power of the word as a conveyor of truth.

What I have just described points unavoidably to the fact that our written culture has learned something from the Western tradition. We must admit that, in several respects, we have proceeded uncritically. Instead of using the art of printing introduced by the West in the service of the dissemination and deepening of our indigenous knowledge, the preponderant part of the Thai elite was so fascinated by Western culture and the Western way of life that it voluntarily agreed to a self-imposed colonialisation. For these naive pioneers of modern Thailand, modernisation meant westernisation. The legacy of King Rama III was forgotten. Our modern education misjudges its roots, which were pragmatic through and through, and through which practice always incorporated all theoretical considerations; it contents itself with borrowing the whole lot of Western knowledge. The other side of the Western educational system, the practice-oriented side, has simply been overlooked and, since a considerable part of Western knowledge is written down, it is suitable for a very easy "transfer". In other words, Western written culture has led to a rather superficial adoption. Borrowing, imitation, or at most adaptation remain the common methods.

Detached from its cultural surroundings, the knowledge from the West has been neither understood rightly nor received critically. Scientific and technological subjects have gained a better foothold because they are neutral, universal and practice-oriented, whereas the humanities and social sciences remain book-oriented and better suited to imitation. The single notable case of progress in Thai research in the humanities and social sciences rests on a simple formula: "Thai raw data + Western method"! It appears to me as if the establishment of a written culture on foreign cultural soil needs a very long period of maturation.

8. Language in the age of information technology

In connection with the consideration of oral culture, I have observed that the *mutual illumination of the arts* is a particular characteristic of this culture, in which the fine arts bring word, music and dance in relation to each other. Our contemporary society, with the help of technology, has made the *mutual illumination of the media* the order of the day. The combination of word, sound

and image, which has been raised by technological means to a hitherto unknown level, offers the public a new bewitchment. The performance of a musical today is a splendid technological phantasmagoria which leaves the old Wagnerian idea of the total work of art far behind.

In the meantime, the non-verbal art forms and the media have gained in confidence, and we are no longer in the position to speak of literary culture in the same high tones in which the English literary scholar F.R. Leavis could half a century ago. As a scholar of European culture, I cannot help but think about the power of language and written culture which, in my view, is deeply rooted in the West. How else could theatre have survived in England and Germany in view of the omnipotent new media? That theatre, too, has recently gone bust is another problem. As far as the German theatre is concerned, I am captivated by the idea that stage German is looked upon as your standard pronunciation, whereas the Briton can no longer hold his BBC English in such high regard, as Richard Hoggart has noted in his book *Mass Media in a Mass Society* (2005). I was therefore very upset when I saw a performance of *Nathan der Weise* (i.e., Nathan the Wise) at the Berliner Ensemble three years ago in which the director deliberately had his actors drain all the poetry out of Lessing's verses. But can language itself really be made powerless?

If we return to Thailand, we must take note that the idea of a written culture committed to the idea of public opinion is only one and a half centuries old, although we have been able to master several aspects of this culture through, so to say, "intensive courses", as in the case of the national press. In spite of all this, the new media have enveloped us like a deluge and we have been simply inundated. Of course, the positive sides of the new media ought not to be overlooked: how effective they were during the Tsunami rescue operations! But unfortunately information technology all too often abolishes direct contact among people and we have been spoiled by its speed and its ubiquity. The age of information is becoming insensitive to the nuances of languages, for these are dismissed as superfluous decoration. Language is supposed to serve only as a means of communication, nothing more, nothing less, and certainly not as a repository of artistic potential.

But the age of information is also a single, universally embracing consumer society, whose gigantic, multinational enterprises do business across the globe. Strangely enough, language here is still used as an aesthetic mode in two different areas, namely in political propaganda and in advertising. Highly intelligent people are hired to undertake these tasks. The public must be permanently persuaded, bewitched, its critical sense blunted. The venerable rhetoric that in more enlightened times came to the aid of sermons, parliamentary debate and public oratory has today been bent to ignoble ends. Those who feel no twinge of conscience would say "The end justifies

the means". Must we conclude from this that language can indeed fall into powerlessness when it is misused or entangled in unethical acts?

9. Language and morality

In this connection, I recall an early essay by the cultural and literary scholar George Steiner with the title "The Hollow Miracle" (1959). His theory about the decay of language, which he illustrates by means of the German language during the Second World War and the following decades, triggered a controversy and is disputed among scholars. In the same manner Victor Klemperer's book *LTI* (*Lingua Tertii Imperii*) : *Notizbuch eines Philologen* (i.e., LTI [Lingua Tertii Imperii]: Notebooks of a Philologist, 1957) would provide scholars with reliable reading in this respect. At any rate, Steiner's work does not fail to hold the reader captive. Nearly 50 years later, on May 25, 2003, when Steiner received the Ludwig Börne Prize, the former Foreign Minister of the Federal Republic Joschka Fischer paid tribute to the critical merits of the laureate: "George Steiner believes in the living organism of language; he believes in its creative power. It is the most significant instance of human consciousness. It conveys morality and humanism, of whose necessity he is so convinced. At the same time, however, language can act destructively, can, when it is separated from morality and the life of feeling, be 'dehumanised'".

It is worth giving heed to Steiner's own words:

> Languages have great reserves of life. They can absorb masses of hysteria, illiteracy and cheapness (George Orwell showed how English is doing so today). But there comes a breaking point. Use a language to conceive, organise, and justify Belsen; use it to make out specifications for gas ovens; use it to dehumanize man during twelve years of calculated bestiality. Something will happen to it. Make of words … conveyors of terror and falsehood. Something will happen to the words. Something of the lies and sadism will settle in the marrow of the language. Imperceptibly at first, like the poisons of radiation sifting silently into the bone. But the cancer will begin, and the deep-set destruction. The language will no longer grow and freshen. It will no longer perform, quite as well as it used to, its two principal functions: the conveyance of humane order which we call law, and the communication of the quick of the human spirit which we call grace…
>
> [George Steiner : *Language and Silence*. Harmondsworth: 1969 (a Pelican Book), p. 143]

As a scholar of German, I must do my best to think historically and place myself in the given historical situation. But as a Thai, I can hardly resist the temptation to transfer the picture Steiner sketches to contemporary Thailand. Certainly several details are not relevant to our present conditions, but I should have to exchange only a few words and a few names and the image would reflect "The Land of the Smiles" today. For we, too, live in a mendacious democracy, a highly innovative regime, driven by money, that in its present form does not so easily find its equal. And in such circumstances language becomes powerless.

10. Language between freedom and dictatorship

I spoke earlier of the exploitation of language by propaganda and advertising. The dictatorial regime is supported mainly by businessmen, together with their "professional" lackeys, whose sole goal in life is power and wealth. Buying and selling are prodded on by advertising and its verbal tricks, while the media intensify still further the already goaded consumerism of the population. For example, purportedly in order to improve the quality of life, but in truth to increase the purchasing power of the country people, state money reserves and savings banks are emptied so as to offer loans at minimal conditions to the "poor". Under the slogan "Fight Against Poverty", this programme is very popular among the country people and ensures the absolute majority in parliament for the government party at every election. It is highly interesting to analyse the accompanying propaganda. Poverty is described in pathetic tones, while state aid appears as a blessing from heaven. The deliberate misrepresentation of the propaganda goes so far that many people believe this financial aid is a private gift from the Prime Minister! Instead of increasing productivity at the roots, this astronomically heightens the sales of mobile phones. Everybody on the street knows who has made billions in this business in recent decades.

The new age is thus an age of speech, of persuasion and of allowing oneself to be persuaded. PR and advertising are the instruments of consumerism and also of political tyranny; they are constantly endeavouring to bewitch us. How can we defend ourselves against these attacks? If language has become poisoned, then we must find the antidote in language. As a student of German and later as a teacher of German, I always approached this language with respect, and German grammar, as brain-racking as it can be, contains elements that its native speakers may look upon as a matter of course but strike us foreigners as something special. I mean, for instance, the usage of the first subjunctive form in indirect speech. Here is an antidote against lies, deception, propaganda and PR tricks. Let us take an example: "Sie sagten, Taksin Shinawat *sei* ein großer politischer Führer" ("They said Shinawat was a great political leader"). This sentence

contains an inherent potential for its own criticism. We do not hear the author of this statement directly. An assertion is reported, and in indirect speech. The first subjunctive form compels us to examine the credibility of the statement or, better, to form our own judgement. Yes, there is much wisdom in German grammar! Blessed are they who possess such mechanism in their mother tongue which protect them against pure gullibility. Barring such blessings, the rest of us must indefatigably cultivate a critical use of language, an effort which has already proven itself to be a Sisyphean task in the case of Thailand.

But George Steiner does not believe in the saving power of such mechanisms. It could be that the German dictator then was so clever that, from the start, he gave the people no access to the possibility of the first subjunctive form - for he spoke mainly directly to them, often over the radio. Direct speech can be an instrument of dictatorship. For the last five years, Taksin Shinawat has spoken to his followers every Saturday morning on Radio Thailand. Even when he is travelling abroad, he can have his addresses transmitted, thanks to the miracle of technology. Personally, I refuse to listen to him directly. If I wish to take note of his message, I read it in the newspaper. Although we have no first subjunctive form in the Thai language, *written culture* affords a certain critical distance. We have more time for reflection and, through this, gain in caution, forbearance and far-sightedness.

It ought to be stressed that this lecture, notwithstanding my initial panegyric on oral culture, by no means intends to underestimate written culture. The present political crisis in Thailand provides concrete proof that written culture can stand the test as a mainstay of freedom and justice. Most intellectuals were disappointed by our media because they became associated all too easily with commercial, and sometimes too political, exploitation. Our television channels are a cultural wasteland that nourishes itself almost exclusively from soap operas (that is, adaptations of light fiction) and game shows, while our radio stations live from advertising and rock music. I must again appeal to the authority of Richard Hoggart, who quite categorically maintains that television and radio are responsible for the "dumbing down" of public taste in the Anglo-Saxon countries. Our press has not always conducted itself blamelessly, for it has not always been able to resist the temptation of delivering itself into the hands of commercial or political interests. Politics and business stand under the protection of one and the same multi-millionaire and his family. Media domination has become an instrument of oligarchy. But suddenly the press has begun to separate itself from the other media and it appears as if modern written culture, scarcely older than one and a half centuries, has fired the press's sense of freedom. Literacy means not merely "being capable of reading, writing and arithmetic", as the UNESCO propagates. Implicit

is also the critical thinking that underlies the doctrine of free speech. The power of language is, in this case, identical with the power of the spirit.

11. The rebirth of language out of the spirit of opposition

What appears as critical discourse in the press, prevails as concrete language at the mass protest rallies that have been organised for the last three months mainly in the capital but also in several provinces of Thailand. These *peaceful* demonstrations are directed against corruption on the part of the government and the bureaucracy. Whereas political rhetoric in parliament has stagnated because of the government party's overwhelming majority and the lack of culture of most of the members of parliament, eloquence flourishes in the protest movement. Ethics and morality figure as guiding principles at the rallies as in the press. Not for years now have we experienced such a combination of enlightened rationality, solid argument, passionate rhetoric and literary elegance. Poets appear at the rallies with political poems; composers and lyricists present new compositions that condemn the false path of the politicians and make a plea for moral honesty. Notwithstanding the seriousness of its purpose, the protest movement is not bereft of humour. A song in the popular vein with the title "The Square Face" is a true virtuoso piece, listing, with absolute thoroughness and prosodic perfection, all the misdeeds of our political leader and all his accessories and hangers-on - a linguistic phenomenon of the first rank which, thanks to the new technology, can be downloaded by anyone or acquired free of charge as a VCD! On an open-air stage an amusing but caustic political satire is performed in instalments in the form of a Peking opera, a contribution by members and alumni the Thammasat University which is unmistakably distinguished by its literary merit.

Further, prominent speakers have joined the protest movement, including former top officials, ambassadors, directors of state enterprises, leading scholars and union leaders or, in other words, the bulk of the Thai intelligentsia. Among the "public", which on some days consists of hundreds of thousands, are all the classes of the predominantly urban population, who have gathered together in an ideal brotherhood. Participation becomes concern and commitment. They speak the same language, namely that of the *nay-sayer* who does not shrink before a categorical imperative. The political leader, however, remains unperturbed. His response testified to an absolute self-confidence: "Those people out there will creep away with the summer heat!". This remark is perhaps correct in both the literal and metaphorical sense. He knows that the other Thailand (that of the *yea-sayers*) stands firmly behind him, those for whom only the material side of life counts and who are always prepared to come to terms with moral relativism so as to be able to survive. And this political saviour has already blessed the poor people with generous loans and credits and money. But with their numerous mobile phones they now indefatigably take part in a global,

medial revolution. Virtual space has recently become accessible to them; an exciting *linguistic community*, which can apparently bridge every physical distance and absence, has opened itself to them. Far from home, they can now talk to their families. They are, in these circumstances, fascinated, even downright bewitched, by this purported telepathic progress.

12. Media domination and loquacity

This purely quantitative communicative readiness is a world phenomenon. Instead of direct human and inter-personal contact, the world of experience is perceived more and more as medially mediated one! People certainly talk today more than before, and on the telephone. From the social point of view, we have probably grown less sensitive to our social surroundings because the person we are talking to is often not present before us. Whether loquacity enhances the power of language is doubtful. What cannot be doubted is the loss of the private sphere, whose existence was once looked upon as a mark of the civilised world. The following poem describes the deplorable situation very aptly:

All Aboard

All aboard and then
the entire train
breaks into phone fever and
intimacies of every kind
blossom into relations, revelations
as bosoms unburden themselves and stand
stark in that no-man's-land of tattle
confronting the traveller:
I must exchange my seat and get
into the phone-free hermitage where I
can contemplate the self-sufficiency of trees,
the passing landscape and the sky,
but someone has anticipated me
and is talking into the mouthpiece of his machine
- the others are too well-mannered to intervene but I
tap his shoulder, tap again to snip
the unbreakable ticker-tape of his privacies
which have not ceased and do not until I lean
closer to indicate the to him invisible sign:
he lurches up and awake and gripping

his still unsheathed weapon makes
for the pollutable corridor. The others are silent -
disappointed : clearly they had been trying to filter out
the inessentials and impose their own storyline.
I had frustrated them with that fastidiousness of mine.
Too late for landscape now. I take out
a book too ruffled to read it -
close your eyes, there are no exceptional things
to surprise them in the dark out there.
I even fall asleep, then wake to the hiss of brakes,
the shudder of resistance - we have arrived and so
I stand and step down into Gloucestershire in a Scotch mist.

Charles Tomlinson
[*The Times Literary Supplement*, February 11, 2005]

The rebirth of a new oral culture in such a perverse form is surely not always desirable. Sometimes we cannot help ourselves when we long for direct human contact and cannot suppress the cry (to parody a little the young Georg Büchner): "Peace to the pubs! War against the mobiles!".

13. Epilogue: language as existence

But our frustration is not at an end with this. When we speak of oral or written culture or the copious medial fluency of language, we know that we have touched only the surface of the "Power of Language". In the end, we must go to school with the poet, and with that poet who did not lose his faith in the power of language even in the most extreme distress. I am speaking of Paul Celan.

> Within reach, near and not lost amidst the losses, remains this one thing: language.
> It, language, remains unlost, even in spite of everything. But it must now go through its own absence of answering, go through terrible silence... It must go through and may then come to light again, "enriched" by all this.
> In this language, in those years and the years thereafter, I attempted to write poems: so as to speak, so as to orient myself, so as to explore where I was and where I was being driven, so as to project for myself reality.

> [Paul Celan : Address upon receiving the Literature Prize of the Free Hanseatic City of Bremen (1958)]

Such a statement needs no commentary. Yet I should like to congratulate myself that I have learned enough German to be able to appreciate Celan's moving message.*

---

* The original German version of the present paper was delivered at the Goethe Institute, Munich, on 9 May 2006, as part of the project “Die Macht der Sprache” (The Power of Language), jointly organized by the Goethe Institute and the University of Munich, and has been published in the journal *Weimarer Beiträge*, 3/2007, 53. Jahrgang, pp. 381-397. The English translation is by Jonathan Uhlaner. The author wishes to thank the organizers for permission to reprint this English version. He would also like to express his gratitude to the poet Charles Tomlinson for his permission to quote the poem “All Aboard”. The author has benefited from the preliminary work carried out as part of the research project “Criticism as an Intellectual Force in Contemporary Society”, supported by the Thailand Research Fund (TRF). Friends and colleagues have come forth with valuable advice, especially Gert Pfafferodt (Munich) and Michael Pand (Vienna). It has been decided *not to update* the information related to the political events in Thailand, as the paper is meant to address the issue of “the power of language”, and what happened in Thailand in the early months of 2006 serves to illustrate that point.

KURT WAIS : A CENTENARY APPRAISAL โดย ศ. ดร. เจตนา นาควัชระ

[ตีพิมพ์ในวารสาร *Manusya : Journal of Humanities. Special Issue* No. 11 (2006)]

บทความขนาดยาว (34 หน้า) มีลักษณะเป็นกรณีศึกษาในรูปของบุคคลและผลงาน อันเป็นจุดเน้นของโครงการภาค 3 แต่ในกรณีนี้บุคคลที่นำมาวิเคราะห์เป็นนักวิจารณ์และนักวิชาการด้านวรรณคดีเปรียบเทียบของเยอรมัน มีผลงานที่โดดเด่นในระดับนานาชาติ ดังตัวอย่างของหนังสือที่วิเคราะห์ผลงานของกวีฝรั่งเศส Mallarmé ซึ่งตีพิมพ์เผยแพร่ครั้งแรกเมื่อปี 1938 และยังมีผู้ใช้อ้างอิงมาจนถึงปัจจุบัน ความเข้มข้นทางวิชาการของนักอักษรศาสตร์ผู้นี้เป็นผลสืบเนื่องมาจากวัฒนธรรมเยอรมันในตอนต้นศตวรรษที่ 20 ซึ่งหล่อหลอมให้ผู้อยู่ในระบบการศึกษามีความสนใจอันกว้างขวางในศิลปะหลากสาขา ในภาษาและวัฒนธรรมต่างประเทศ ศาสตราจารย์ Kurt Wais สั่งสมประสบการณ์ทั้งทางตรงคือได้มีโอกาสสัมผัสและชื่นชมกับงานศิลปะสาขาต่าง ๆ และในขณะเดียวกันก็มีวิสัยของนักวิชาการที่จะศึกษาค้นคว้างานวิชาการต่าง ๆมาเสริมประสบการณ์ สังคมยุโรปในยุคดังกล่าวเป็นสังคมแห่งการเรียนรู้ที่เอื้อให้ปัจเจกบุคคลสั่งสมความรู้ทั้งในทางกว้างและทางลึกอย่างต่อเนื่อง (เรียกเป็นภาษาอังกฤษได้ว่า cumulative) เมื่อเข้ามาสู่วงการนักวิชาการจึงมีความพร้อมที่จะใช้ฐานความรู้และความสนใจอันกว้างขวางนี้ให้เป็นประโยชน์ในการสร้างความเชี่ยวชาญเฉพาะทาง นักวิชาการชั้นนำในศตวรรษที่ 20 มักจะเป็นทั้งผู้มีความรู้อันกว้างขวาง (universalist) และผู้เชี่ยวชาญเฉพาะทาง (specialist) จึงไม่เป็นที่น่าประหลาดใจว่านักวิชาการผู้นี้ได้มีบทบาทที่สำคัญยิ่งในการก่อตั้งวิชาวรรณคดีเปรียบเทียบของเยอรมันขึ้นมา

วงวิชาการสมัยใหม่ที่มักจะเน้นการศึกษาค้นคว้าในรูปของโครงการ (project-specific) น่าที่จะได้มีโอกาสเรียนรู้จากวิธีการศึกษาค้นคว้าในยุคเก่า ซึ่งยังไม่ทิ้งลักษณะของผู้รักสมัครเล่น (amateur) ในฐานะครู ศาสตราจารย์ Kurt Wais ก็ประสบความสำเร็จเป็นอย่างสูงในการสร้างศิษย์ที่มีความเชี่ยวชาญและความรักต่อวิชาการของตน โดยมิได้ปฏิบัติหน้าที่ด้วยความจำใจ ดังที่เห็นอยู่ทั่วไปในยุคใหม่ของเรา สิ่งที่น่าสังเกตก็คือนักวิชาการในระดับบุคคลจะเติบโตได้ก็ด้วยสิ่งแวดล้อมอันเอื้ออำนวย วัฒนธรรมทางวิชาการของเยอรมันในยุคดังกล่าวตั้งอยู่บนพื้นฐานของการแลกเปลี่ยนความรู้และการทำงานร่วมกันด้วยความสมัครใจ ซึ่งผู้เขียนเรียกว่าเป็น "civilized collegiality" กรณีศึกษาที่กล่าวถึงนี้ดูจะตอกย้ำข้อสรุปของโครงการวิจัย "การวิจารณ์ในฐานะพลังทางปัญญาของสังคมร่วมสมัย" ที่ว่าศิลปะและวิทยาการมักจะรุ่งเรืองในกรอบของวัฒนธรรมที่ผู้รักสมัครเล่นมีบทบาทสำคัญ ประเด็นที่ผู้วิจัยตอกย้ำก็คือ ทำอย่างไรจะสนับสนุนให้งานวิชาการเป็นงานที่ทำด้วยใจรัก (labour of love) ดังเช่นในกรณีของศาสตราจารย์ผู้นี้

สำหรับวิธีวิจัยนั้น ผู้เขียนพยายามชี้ให้เห็นถึงความสำคัญของการวิจัยที่ใช้ข้อมูลประเภทจดหมายเหตุ (archival research) ซึ่งสามารถที่จะสร้างความกระจ่างให้ได้ทั้งในเรื่องของบุคคล ผลงาน และสิ่งแวดล้อมทางวัฒนธรรมและสังคม ทั้งนี้และทั้งนั้น ผู้วิจัยจำเป็นต้องใช้วิจารณญาณในการเลือกเฟ้นข้อมูล และในการตีความที่เหมาะสมจึงจะได้ข้อสรุปที่เชื่อถือได้

KURT WAIS : A CENTENARY APPRAISAL[5]

Chetana Nagavajara[6]

Abstract

Kurt Wais (1907-1995) would be 100 years old on 9 January 2007. He was Professor of Romance Philology and Comparative Literature at Tübingen University until his retirement in 1975. His immense erudition spanning several literatures and epochs equipped him well for pioneering work in Comparative Literature, of which he was the leading authority in Germany. Drawing on his "Nachlass" (private papers) now deposited with the renowned German Literature Archive in Marbach/Neckar, the author, a pupil of Kurt Wais, demonstrates how the precocious scholar, who had won international recognition at the age of 31 with his authoritative book on Stéphane Mallarmé, developed into a versatile researcher, a dedicated teacher and a trustworthy colleague. But this is far from a merely personal success story, for the achievements of Kurt Wais bear testimony to the strengths of German and European academic tradition. What Kurt Wais described as his "life's work", a monumental comparative study of Europe's early medieval epics, occupied him until his death, with only one volume published, while the remaining 9 volumes, though still in manuscript form, might provide intimations of Europe as a cohesive entity, predating the dreams of the architects of the EU by almost a thousand years.

1. Preamble : Outsiders' Perspective

I do not intend to turn this essay into a hagiography. But it is not easy for a grateful pupil to write about an inspiring teacher without giving vent to some kind of enthusiasm. Furthermore, I am writing this essay for a Thai academic journal, which, though publishing entirely in English and aspiring to communicate with an international audience, does cater for its regular clientele of Thai readers. I cannot, therefore, presume upon the readers' familiarity with German academia, especially that of the 1960s when I studied Comparative Literature with Kurt Wais at the University of Tübingen.

Kurt Wais would be 100 years old on 9 January 2007. He died at the age of 88 in 1995. Tübingen University had a special significance for him. A Swabian by birth (and by conviction) and a native of Stuttgart, he took his doctorate in Tübingen, and after the war came back there to teach and was appointed to the Chair of Romance Philology and Comparative Literature in 1954, from which he retired in 1975. He stayed on there until his death. By emphasizing his attachment to Tübingen, I do not mean to suggest any implication of insularity. Those who knew him could testify that in terms of general interests and scholarship Kurt Wais was a universalist. I was tempted to liken him to the great Swabian poet and dramatist, Friedrich Schiller, who in actual life did not travel beyond the frontiers of Germany, but whose universal message remains uncontested. But that would be rather far-fetched, for Kurt Wais travelled far and wide, knowing North America and South America fairly well, and came East as far as Pakistan. The point I am making here is that great scholars in the old days did not move very much geographically and in

---

[5] This article relies heavily on unpublished documents from the estate of Prof. Kurt Wais, now deposited with the Deutsche Literaturarchiv in Marbach/Neckar. Special thanks are due to his wife, Dr Karin Wais, for permission to quote from Prof. Wais' letters. As for other unpublished letters, it has not been possible to contact all copyright holders, and the author wishes to declare hereby that the references and quotations have been used purely for the purpose of study and research. The translations are by the author.

[6] Emeritus Professor of German, Silpakorn University, Thailand.

terms of institutional attachment. (Think of those great Oxbridge scholars and thinkers, for example.) A traditional university must have its definite physical identity, but as the European tradition would have it, the university is described as a “universitas litterarum”. Kurt Wais represents this worthy tradition.

This essay is primarily based on personal reminiscences, not only those from my student days, but also from subsequent visits. Now that his "Nachlass" (private papers) has been deposited with the Deutsche Literaturarchiv in Marbach/Neckar (the birthplace of Schiller), I had occasion to derive benefit from it, although my research stay there in May 2006 was only a short one. In some ways the present essay is dictated by the discoveries that I made from those invaluable piles of *unpublished documents*, being letters to and from Kurt Wais, evaluations, recommendations and drafts of academic contributions, henceforth referred to as "the Marbach Papers". My exposure to those documents has helped me to understand him better and reinforced what I had already known through personal contact and through his publications. It is here that I should make a plea to my Thai colleagues, many of whom are now so enamoured with the latest theories, to pay more attention to *archival research*, which needs not be linked to antiquated subjects but can also enhance and enrich our study of the contemporary age.

I have elsewhere written that we Thai are deeply conscious of our indebtedness to our teachers, and in the eyes of foreigners we may appear to be reverential to our teachers to the point of becoming uncritical and submissive. We love to quote a famous valedictory by the great poet Sripraj (living towards the end of the 17th century), who before being executed for an alleged misconduct by the Governor of the Southern province of Nakorn Sri Thammarat, defiantly declared : “*I am a man schooled by a master*. If I have done wrong, I deserve the punishment/ If I am punished wrongfully, the executioner’s sword will avenge me!” (And he was avenged by the King of Siam.) I myself may appear as an antiquated remnant of 17th century Siam when I usually declare whose pupil I am. But an incident in 1985 gave me some confidence that an affinity might still have existed then between Europe and the old Siam. During the course of a conference in German Studies in Strasbourg, I found myself one evening over dinner in the company of elderly French-speaking professors from France and Belgium. When asked where and with whom I had studied, I simply replied: “In Tübingen with Kurt Wais”. The elderly colleagues knew him well and one of them remarked: “Vous avez eu une bonne formation.” (You had a good education.) Mind you, he did not say: “Vous auriez dû avoir une bonne formation.” (You must have had a good education.) I have over the years treasured that remark and have tried my best to live up to the good reputation of the “School of Kurt Wais”, although German scholars, including some of his own pupils, might today contest whether such a “school” did exist! Be that as it may, he had a good reputation abroad, (although he told me that he resented being called a “Mallarmé expert”, for his scholarly interests ranged widely indeed.) Strange though it may seem, one of the first manuals of Comparative Literature in Thai, written by a Thai Orientalist trained in France, apodictically states the following: “Between the First World War and the Second World War, the most flourishing centre of Comparative Literature was France, but it has since lost its preeminence. First, the centre moved (sic) to Germany, headed by the scholar Kurt Wais. But it later moved to the United States in which the discipline is being promoted seriously, extensively and with much dedication.”[7] I suspect that the Thai authoress freely extrapolated from the standpoint represented by Marius-François Guyard in his little book *La Littérature comparée* (1961).[8]

[7] Sitha Pinichphuwadon. *Comparative Literature*. Bangkok: Ramkhamkaeng University Press, (Second Edition), 1979, p. 12.
[8] Marius-François Guyard. *La Littérature Comparée*. Paris: Presses Universitaires de France, (Third Edition) 1961, p. 11.

Such “placing” may be questioned today, and I am doubtful whether German colleagues share these foreign scholars’ estimation of Kurt Wais’ role in the development of the discipline in Germany and in the international academic community. But if Comparative Literature is a discipline that by its very nature cuts across national boundaries, I plead that the voice of foreigners should be heard!

2. The German Academic Tradition

I do believe that Kurt Wais’ achievements as a scholar and university teacher have to be assessed both as his personal effort and as an illustration of the German academic tradition (before the advent of the post-1968 reform). Even after 3 years at a British university, I came to Tübingen in 1961 as a perplexed stranger, for the German higher education system then was in many respects different from the British one. I remember my first encounter with Kurt Wais in the autumn of 1961. When I presented myself to him, he did not hesitate to indicate to me the singularity of the German system. We spoke in French and he emphasized that “il n’y a pas de programme”, that is to say, there existed no fixed curriculum. For a novice like myself who had gone through a stratified British system, this kind of freedom was something very significant. A student had to structure his own course of studies, choosing from the multifarious offerings (perhaps through a process of trials and errors), building up a body of knowledge of his own design and making his own judgement as to when he should be ready to present himself for an examination. As a graduate student I welcomed this arrangement, but I knew very well that those students fresh from school did find it hard to find their way. Many German students studied far too long, becoming a burden to the state (since German universities were fully subsidized by the state and the federal governments), and it is understandable why a more structured system has since been introduced.

Kurt Wais thrived very well in this traditional system. Being a very industrious person and an inquisitive mind, he made it a point not to repeat a course. During the 4 years I spent in Tübingen, Kurt Wais never once repeated the subject of his course offerings. As most professors at that time, he taught 3 courses, one proseminar, one upper seminar (called “*Oberseminar*” in German) and a twice-weekly lecture course. In the proseminar Kurt Wais, the renowned scholar of international stature, knew how simplify difficult issues for students in their first semester at a university. The upper seminar took a different character: the professor was acting more as what we today call a “knowledge manager”, while the students engaged in a lively discussion based on a particular literary text assigned for the weekly reading. Term papers were also presented, and doctoral students sometimes gave their progress reports. The main lecture demanded from the professor a skill that certainly could only be mastered with experience. No particular level was determined, and the lecture hall was filled with young students who had just left schools as well as doctoral students. This practice was characteristic of the humanities, for it was assumed that anybody who had completed high school should be in a position to grasp the message from the professor, who in turn had to adjust himself in such a way as make every lecture of his a *public lecture* of some kind. No wonder that there were among the audience a number of free auditors, including pensioners who thirsted for knowledge. I found this system very enriching. If people expect you to come up with something new every semester, then you have to prepare yourself well; in other words, you have to engage in some kind of research all the time. Kurt Wais excelled in this. Within the framework that forces you to speak to a “classless” audience in your lecture, you have to try your utmost to be a good teacher and a good “public speaker”. Some of the professors did not quite succeed in this. Kurt Wais, of course, had no problem with such a demand. If he had to quote from many foreign languages, he either translated the quotations or summarized them.

The German system at that time accorded considerable (or some would say, absolute) power to the university professor. Absolute power corrupts absolutely? Kurt Wais tried to discharge his

responsibility as best as he could, but was not free from criticism. For example, the number of students admitted to the upper seminar was limited to about 20 people, and the professor had to select those attendees through an interview. Naturally unsuccessful candidates often complained of arbitrariness. The system may have worked well with students of top quality, but those in the middle range or below the middle range must have found it very difficult to survive. Subsequent university reforms have tried to redress this imbalance by offering more classes at various levels. As we shall see in the section on his teaching, Kurt Wais never took his responsibility lightly. The academic system had been designed to respond to pre-war conditions and was not ready to cope with the increasing number of students in the decades following the Second World War. Whatever be the deficiencies of this rather undemocratic system, it must be admitted that once you were admitted into the inner circle of a scholar and teacher of the calibre of Kurt Wais, you received a very good education indeed. Face-to-face contact and personal attention were the hallmark of the system that served as a guarantee of quality.

The use (or overuse) today of the term “research university” or “research-oriented university” in the Thai academic circle may have derived from the American model without acknowledgement of its German origin. The humanities too could operate according to the research-oriented mode. The combination between teaching and research propagated by Wilhelm von Humboldt in the early nineteenth century was still very much alive in the 1960s. We students went to the main lecture of a university professor with the expectation that, beyond the common run of basic knowledge in the field, the man on the rostrum should have something original to impart to us, the fruits of his research. Tübingen in my days could boast of a few world experts in certain disciplines, and I attended lectures given by one septuagenarian and one octogenarian who were known to be Europe’s greatest authorities in Romance Philology and were spending their retirement in Tübingen (famous for its idyllic environment) doing part-time teaching. Kurt Wais expressly refused to be named an expert or a world authority on a particular subject. Although being regarded as one of the top authorities on Stéfane Mallarmé, he never did once lecture or conduct a seminar on this poet during the 4 years I studied with him, preferring to branch off into other territories, as already mentioned above in the Preamble. This meant that he had to engage on fresh research all the time. In other words, teaching was based on research. But how could he come up regularly with something new? This is where the academic tradition proved to be conductive to innovation.

Unlike the British undergraduate system with its weekly (short) essays, even a newcomer to a German university attending a proseminar had to produce a term paper that called for some kind of “research”. This practice had its strengths and weaknesses. To have to produce 10 weekly essays in the British system allowed you to improve yourself, whereas one single term paper written by a young student at a German university could turn out to be a chef-d’oeuvre or a mediocre piece of work, and in the latter case the student had no chance to correct himself. The system was based on the belief that the German secondary education should have equipped all students well for tertiary education, since the training in writing essays was given a high priority. Coming up to the university meant that you should be ready to undergo training as a “researcher”, and naturally you should be able to work *independently*. I could notice that Kurt Wais was very patient with these “beginners”, and with his assistants he was trying to help them to survive.

The upper seminar was more of a “salon” in the European tradition, and Kurt Wais acted, so to speak, as the host. We discussed a set text in an informal manner. The more formal part was taken up by papers presented by the students, whereby more demanding research topics were assigned than in the proseminar. A number of topics were proposed by the professor, and we students volunteered to address those we individually found to be to our liking. This was how the professor learned from his students. He may not have dug deep into those subjects himself and the students’ papers would provide the groundwork on which he could subsequently follow up and which he could deepen. Some of the assignments took the form of book reviews; the

professor may have flipped through a new scholarly monograph, found it to be interesting, and if the student's could perform a reliable spadework, the professor would then be in a position to decide whether he himself should spend hours and hours immersing himself in that particular scholarly work. There was a kind of give-and-take relationship between the teacher and his pupils, which in our more recent academic environment could lapse into an exploitation, whereby the teacher could use his students as unpaid research assistants. One particular aspect of Kurt Wais' working method could be observed in the course of the weekly seminar. His comments on the students' presentations did confirm that he must have done considerable "homework" before assigning those topics. At the same time, with his immense erudition, he knew how to link the findings of the students' "research" to a broader spectrum of research activities, past and present, thereby conjuring up a picture of the "state of the art" of that particular and related subjects and anchoring the students' works in the web of scholarly associations and interactions. For the budding "researchers", to be exposed to this kind of activities on a weekly basis proved to be an education of incomparable value. It was also heartening to realize that a small man like yourself had a place in this academic community. Only a professor of calibre could perform such a feat of what is now known as "knowledge management" (KM). I think I already knew then what a "research university" should look like, not necessarily a richly endowed institution whose members manage to publish in "peer-reviewed" journals with high "impact factors", but a community of scholars whose daily life is propelled by a thirst for knowledge under the guidance of an erudite, perspicacious and dynamic leader.

One cannot, of course, generalize about the professorial authority. I have known a professor who was so kind to a candidate that he upgraded an MA thesis to that of a Ph D by offering to lower grade A to grade B, with the concurrence of that particular candidate! Kurt Wais did not misuse his power but used his authority wisely. I seek leave here to report from personal experience. I presented myself to him with my degree certificate (from a distinguished British university) plus a recommendation from my supervisor in German literature with a wish to work on a Ph D thesis with him. He did not even look at the documents, although he knew that university well and had guest-lectured there the year before. What he said to me still rings in my ears. "Let us give ourselves six months to get to know each other." Fair enough! After six months he accepted me, and our teacher-pupil relationship turned out to be an ideal one. But looking back over 40 years, I cannot help asking myself what would have happened if he had not accepted me as a Ph D candidate. I might have had to return home without a graduate degree, or else wandered to another university, looking for another supervisor. There were no formal arrangements, no entrance examination, no fixed regulations of any kind in accepting or not accepting a candidate.

As a supervisor Kurt Wais operated on two levels. You could propose your own research topic to him and he would gauge the feasibility of its coming to fruition. He was not infallible, but he was always in a position to help you make up your mind, rationally. He dissuaded me from embarking on a topic dealing with Georg Büchner and France, as he knew that the subject had already been thoroughly explored in previous research. At another level, he kept abreast with the latest and knew exactly where the gaps lay. These possible research topics more often than not emerged from the upper seminar. He would screen them and formulate them into research topics. Having known me better after the six-month trial period, he proposed to me a number of research topics, explaining the rationale for each of them and sent me home to reflect on what would suit my interest. Having been fairly well grounded in Romanticism, both French and German, during my undergraduate studies in Britain, I opted for a topic on the German Romantic, August Wilhelm Schlegel, and his relations to France. I thought that it would be interesting to address the critical and theoretical side of Romanticism rather than the usual poetical slant. The following three and a half years of research (with "fieldwork" in the Bibliothèque Nationale in Paris) proved to be an enriching experience for me. Kurt Wais could sense that those relations must have run deep, but he had no concrete proof, hence a thorough documentary research was needed, and that was to be my job.

A German professor in the humanities had to supervise not only doctoral theses (the MA had not yet been introduced), but also theses produced by candidates for the state examination (called the "*Staatsexamen*" in German), designed for people who wished to enter the teaching profession. This was very hard work, for the number of state examination candidates was very high in the 1960s. The Marbach Papers contain evaluations of these theses which more than substantiate how broad the range of Kurt Wais' supervisory activities was, and the individual evaluations (running into hundreds) bore testimony to his conscientiousness. If this was the system that a German professor had to accept (however demanding it might have been), it was a framework that induced a real scholar to broaden and sharpen his academic and research capability. There is much to be said for the academic tradition of old Germany!

3. University Teaching and What It Entails

I have often, half-jokingly, told my Thai colleagues that a German professor, if he is a very conscientious person, could die of physical and mental fatigue. Among the Marbach Papers is a letter to Kurt Wais from a colleague at Cologne University which describes very well the plight of a German professor in the late 1950s.

> …without the help of an assistant, with 600 students I…had, for example, in this semester 24 (oral) state examinations, with half of the candidates submitting their theses, in addition to 200 term papers, together with several doctoral dissertations which one has to supervise continuously…[9]

Kurt Wais' situation was probably not much better (although he was fortunate to have competent assistants), and in a letter to the Office of the Rector (which had unwittingly asked for exact statistics on the number of candidates for the state examination), Kurt Wais had to respond that he was overloaded with all kinds of responsibilities and did not have time to keep such records. He went on to describe how much time he expended on a *daily* basis on advising students, including "consultations on the phone often until shortly before midnight."[10] Having experienced life at that overcrowded university myself, I do not think that Kurt Wais was exaggerating at all. It might be interesting for a chronicler of German higher education to come up with something in the nature of "One Day in the Life of a (Conscientious) German Professor"!

Teaching, then, meant only partially contact hours with students. As I mentioned in Section 2 on The German Academic Tradition", Kurt Wais did enjoy teaching, and teaching literature for him was conceived as a dialogic activity propelled by a salon-like atmosphere associated with the upper seminar. The pre-1968 era was conducive to the humanities, for teachers and pupils alike were steeped in the reading culture. Naturally, Kurt Wais could sense a significant change that had set in after 1968 which did not prove favourable to literary studies. In a letter to a publisher who had invited him to collaborate in a series of monographs on methodology and theory, Kurt Wais wrote: "It (the series) corresponds probably to the current trend, which we have observed without much gratification from our students, as many of them seem to be hiding their laziness in the reading of original texts under the pretext of fervent theorizing. Naturally I am ready to talk to you about this but shall probably have hardly anything new to offer on the subject of methodological studies, which did not interest me very much in the first place".[11]

---

[9] Letter from Wolfgang Binder to Kurt Wais, 01.02.1957.
[10] Letter from Kurt Wais to the "Akademische Rektoramt" (n.d.).
[11] Letter from Kurt Wais to Lothar Rotsch, Lector at the Max Niemeyer Verlag, 20.04.1970.

This is an important statement and it can be misleading. Although Kurt Wais never taught a course in theory or methodology, his writings are certainly not devoid of methodological and theoretical considerations, as I shall demonstrate in Section 5 on “Mastery of the Short Form: A Close Reading”, but these methods and theories were implicit rather than explicit. They did not constitute an independent discourse, so to speak. In any case, we should not forget that he lectured on literary criticism of the 20th century and could not have possibly avoided engaging in some forms of methodological and theoretical debate, as we shall see in Section 6 on "The Rise of Comparative Literature". Perhaps this is exactly why some scholars today, not excluding his own pupils, are of the opinion that his scholarly works “date”. But he did not prevent his younger colleagues from taking literary theory seriously. He spoke enthusiastically about the course on modern literary theory conducted by his own Assistant at Tübingen, which was “crammed full”.[12] He himself did his utmost to find a rightful place for the said course within the official framework of the curricular offerings. University regulations stipulated that only “professors” were entitled to “lecture”. Consequently, the young colleague’s course had to be announced as a “practicum” ("*Übung"* in German),[13] although the number of attendees was probably as high as that of the main lecture of a professor.

I have already described the salon-like atmosphere of the upper seminar, but the leisurely mode of dialogic pleasure (based on concrete texts) was not devoid of planning or structuring. The “one-book-a-week” approach was well planned, in the sense that the books selected for our weekly reading did cohere in some way, although they were drawn from various literatures (with a bias towards Romance languages), and the written assignments were meant to substantiate the main theme set for that particular semester or to enrich the main reading list. One characteristic about Kurt Wais’ teaching in the form of a seminar was that he made one feel that we were all going on a literary expedition together, but the journey, of course, could be demanding. I remember one particular session devoted to the work of Charles Baudelaire: we were required to read about half of the poems in *Les Fleurs du Mal*. Fortunately, the whole book had been a compulsory reading during my undergraduate studies in Britain and I was already familiar with these poems. Those students who came to Baudelaire for the first time must have had a tough time. In his lecture on literary criticism, he did analyze the Anglo-American movement of New Criticism sympathetically, but in his actual teaching practice, Wais was more committed to literary history, and he very rarely lingered on a great poem to savour its literary quality. I heard him recite a poem in a deeply-felt manner only once, and that was a medieval Latin poem, not Baudelaire, not Mallarmé (whose specialist of international standing he was!). I suspect that his immense erudition was somehow accountable for occasional lapses into sheer positivism. He knew so much, he could connect all things, he was overwhelmed by facts. A poem became an arte-fact!

Teaching automatically involved examination. The German academic tradition put great emphasis on oral examinations, probably with the conviction that a face-to-face encounter between the examiner and the examinee was the most reliable mode of gauging the candidate’s capability. A German professor in those days had to administer oral examinations at various levels, including the intermediate examination, the state examination and the doctoral examination. It was the state examination that probably proved to be time-consuming and at the same time exhausting for a professor. This again may be considered as typically German. The candidates were those who intended to enter the teaching profession in grammar schools, and they were to be examined with utmost stringency under the supervision of a representative from the Ministry of Education (which in those days supervened in the operation of a German university). Besides the oral examination, every candidate, as already mentioned under Section 2 on “The German Academic

[12] Letter from Kurt Wais to Weber (first name not given), 24.06.1971.
[13] Letter from Kurt Wais to Dieter Janik, 20.11.1969. Dieter Janik later became Professor of Romance Philology, Mainz University.

Tradition", had to prepare a state examination thesis which was in no way less demanding than an M A thesis of today. Every potential secondary school teacher was then expected to possess research ability as well. When I read Kurt Wais' evaluations of these theses, I could not help feeling that he was on the whole even more severe in his assessment of these state examination candidates than his own doctoral students (whom he might have a hand-picked and supervised more closely and continuously.) The underlying philosophy was that quality at the secondary level could serve as a guarantee for the quality of higher education. Kurt Wais himself took the state examination and served his term as a trainee (known in Geman as "*Refenrendarzeit*") before coming back to the university for his Ph D. If quality implies hard work, part of the onus naturally falls upon the German professor!

The responsibility of a university teacher is not restricted to student affairs. Young scholars intending to pursue a university career had to engage in post-doctoral research leading to a higher qualification known as the "*Habilitation*", which would qualify them for professorships. Again the Marbach Papers prove to be helpful. Some of these candidates were not his former pupils; they came to him out of sheer faith in his scholarly guidance. Exchanges of correspondence between Kurt Wais and these candidates testify to the seriousness on both sides. Kurt Wais was also occasionally invited to act as an external evaluator of candidates for the "Habilitation" at other universities. The lengthy, thorough and cogently argued evaluations that he wrote are remarkable examples of academic criticism. Kurt Wais had a special gift in characterizing the strengths and weaknesses of these research works. These unpublished documents can tell us more than just about routine work. There were disagreements among the evaluators, sometimes as a result of prejudice or personal animosity. If convinced that injustice was being done, Kurt Wais would not hesitate to intercede, sometimes successfully, sometimes to no avail. I have known one such candidate who survived the ordeal as a result of Kurt Wais' intercession and later grew into an internationally renowned comparatist. Up to today he speaks of Kurt Wais as a paragon of professionalism!

As I have pointed out in Section 2, the German academic tradition was extremely loosely structured and operated on the basis of the judgements of the individual professors. It presumed upon the professional integrity of these scholars and could only thrive if the unwritten codes of professional ethics were observed. Fair-mindedness distinguished Kurt Wais. He knew that he had very able pupils who were well qualified to fill professorial positions, as and when these became vacant. Again the German tradition operated with recommendations, and if the person who recommended was known to be highly respectable and reliable, the candidate would stand a good chance. Kurt Wais used his authority and prestige wisely. When asked to recommend candidates for a professorial chair at the Free University Berlin, he wrote on 27. 01. 1972 a 3-page review of the state of the art of the discipline "Romance Philosophy", mentioning 7 young scholars of promise, including 2 of his pupils. He then shortlisted them to 3 candidates, including one of his pupils, giving his reason as follows: "(The 3 candidates) seem to me to be of the same calibre in their feeling of commitment to what Romance Philosophy is and which, I would hope, should be able to sustain the storms in Berlin."[14] His own pupil did not get the job! It did not really matter. Kurt Wais had done his duty in a dignified manner. He refused to indulge in cronyism.

Requests of this nature came regularly to Kurt Wais, mostly from Deans of the Faculties of Arts of various universities. His responses were prompt and well-informed. It was a kind of service that a university teacher had to perform as a member of the academic community. Such a service extended sometimes beyond the national frontier in the form of requests from foreign institutions seeking candidates for, say, a post of lector for German language. As a foreign language teacher, Kurt Wais attached great importance to language proficiency and familiarity with the culture of the respective countries, and his pupils who later became professors in modern languages had all

[14] Letter from Kurt Wais to Gerhard Goebel, 28.01.1972.

spent a number of years as lectors at foreign institutions. If he recommended a candidate (who might be his own pupil), he was sure that he was proposing somebody with real ability and, at the same time, seriousness of purpose. The following passage is drawn from a letter in French to the head of an institution in Turin. "In order to promote the studies of Italian literature in Germany, it should be possible, in my opinion, to reserve the available positions for those among the candidates who seriously envisage a university career, rather than those who want to enjoy a pleasant stay in your beautiful country."[15] It may have turned out that some of his pupils got the jobs in more than one of these "beautiful countries", but they were young scholars of real promise who were later to pursue a distinguished university career and produce scholarly works of distinction on the culture and literature of that particular foreign country. The Marbach Papers document the early years of these eminent scholars, who were deservedly supported by their influential professor and who did not let him down! It is also a real pleasure to read Kurt Wais' letters to these pupils, which exude an unmistakably fatherly warmth.

When Kurt Wais mentioned those late-night telephone calls, as quoted above, it certainly had to do with students or colleagues seeking (urgent) advice. (There was no answering machine then, and he had the courtesy of answering the calls.) The *advisory* functions performed by a professor could be multifaceted, and I shall elaborate further on this issue in Section 4 on research. But one particular function deserves to be mentioned here, which could probably be called the "encyclopedic function". It must have been the order of the day among literary scholars then that "if encyclopedias and reference works fail you, turn to Kurt Wais!" (His colleague, the Tübingen germanist Richard Brinkmann, once described Kurt Wais to me as an "encyclopedia"!) Again the Marbach Papers can be illuminating. A distinguished French comparatist wrote to Kurt Wais, saying that he was preparing a course on "The Influence of Rousseau on Literary Sensibility at the End of the 18th Century" and sought the latter's help in recommending relevant secondary literature.[16] A French professor, preparing a course on a French author, seeking a German professor's bibliographical advice! There is no need to emphasize that nationalities had no role to play here and that Kurt Wais must have been highly regarded by his foreign colleagues (not only as a Mallamé expert!). On another occasion, a Belgian Professor of Comparative Literature asked Kurt Wais for help in a rather unpleasant situation. He suspected a doctoral candidate of plagiarism, but could not identify the source. So he turned to Kurt Wais![17]

We are dealing here with the pre-Internet era. In our contemporary parlance, Kurt Wais could figure as a "search engine" in literary studies. But there was nothing mechanical about this "walking database" who was always ready to help.

It can be observed that during almost 2 decades prior to his retirement, Kurt Wais did not produce a monograph of the size of his Mallarmé book again, although he continuously published essays, articles and short monographs. He resigned himself to being a teacher, and as I have tried to demonstrate, his contribution in that capacity was very significant indeed.

4. Research : Between Universalism and Specialization

A foreign scholar coming into contact with the German academic circle for the first time most probably would be surprised to be asked the question: *"Was ist Ihr Forschungsgebiet?"* ("What is your research area?") instead of "What is your subject?" or "What is your specialization?" This is in consonance with the German tradition of linking teaching and research together, and the primary assumption is that research is part of one's daily life and that every academic must be engaged in some form of research all the time. As I have tried to demonstrate in the foregoing

[15] Letter from Kurt Wais to Franco Simone, 30.01.1969.
[16] Letter from Jacques Voisine to Kurt Wais (n.d.).
[17] Letter from Armand Nivelle to Kurt Wais, 11.09.1965.

sections, all academic activities are linked with research, and students at all levels are also engaged in "research" of some description. It is true that there are institutions outside the universities, including those in the humanities, that devote themselves to research, such as the Academies of Sciences (with their chapters in the humanities, social sciences and fine arts) and some special institutions like the Centre for Literary Research Berlin. But in the humanities at least, the universities are still regarded as the place where significant research is being conducted. The situation may not have changed very much since Kurt Wais' times. The kind of teaching that I have described presupposes continuous research on the part of the university teachers, and as we have seen, Kurt Wais deliberately committed himself to a very broad base in terms of the subject matter of his courses, which means that his research activities, which were intimately linked with his teaching, had to be broadly based too. In other words, the academic system, and especially the teaching system, conditioned Kurt Wais to be a *univeralist*. In terms of literary history, he ranged very widely, namely, from the Middle Ages to the latest in contemporary literatures. And as the sole holder of the Chair in Comparative Literature at Tübingen he had to respond to the demands of that particular discipline, not only in the teaching but also in other related activities, including the supervision of theses and the oral examinations in which candidates could propose special topics that the professor had to accommodate. All in all, universalism, both horizontally and vertically, constituted a basis for specializations.

We may have to ask how Kurt Wais settled for specific areas or topics of his research. Biographical data might be of some use here, and I would like to report from my personal acquaintance with him. Since his school days, he loved to collect clippings from newspapers and magazines which he arranged according to countries. (When I visited him one year before his death, he was still busy with these clippings.) In the early 1960s, he showed me two folders containing clippings on Thailand. These were his "database", so to speak, and according to his wife, when he decided to embark on a particular area of interests, he did not have to start from scratch. One can probably describe, in our contemporary jargon, that his method of data collection was broadly *cumulative* rather than specifically project-based. Family background was supportive of his intellectual blossoming. His father, Gustav Wais, was a journalist and editor of a leading newspaper in Stuttgart, lost his job during World War II because of his declared anti-Nazi attitude. He was an amateur historian and art historian, specializing in Stuttgart and Württemberg, and was reemployed after 1945 in the Bureau of Historic Monuments. He also collected art works, and Kurt Wais showed us Daumier's drawings which he had inherited from his father. Kurt Wais' knowledge in the visual arts and architecture which he had imbibed from his own family background was considerable. A native of Stuttgart, he went regularly to the theatre and opera, and he once told me that he knew a number of Shakespeare's plays by heart (in German translation, of course), and was very much at home in opera. He also told me that as a prisoner of war, he whiled away his time singing silently operatic arias to himself.

The family must have been very supportive the young Kurt Wais in many ways, and according to his wife, trips to England, France and Italy to acquire skills in those languages were financed by the family. (I experienced Kurt Wais arguing in fluent English with Cleanth Brooks, one of the founders of New Criticism, - although with an indelible Swabian accent – when the latter came to lecture in Tübingen in 1964.) As for the Romance languages, since he decided to do his "Habilitation" in Romance Philology and Comparative Literature, he had to master the 3 main languages well, namely French, Italian and Spanish, and having also spent some time in Rumania as a young man, he must have learned Rumanian as well.[18] It is interesting to note that before switching to Romance Philology, he had done his Ph D with Hermann Schneider, one of the Germany's foremost medievalists as well as an expert in Nordic Studies. From medieval Nordic Studies, he moved on to more modern subjects, settled for Ibsen and embarked on learning modern Norwegian in order to be able to read both primary and secondary literature in the

[18] See Jacques Roos. "Kurt Wais". In: *Yearbook of Comparative and General Literature*, 8 (1959), p. 38.

original. His books *Henrik Ibsen und das Problem des Vergangenen* (Henrik Ibsen and the Problem of the Past) was published in 1931, to be followed by a logical follow-up *Henrik Ibsens Wirkung in Spanien, Frankreich, Italien* (Henrik Ibsen's Influence in Spain, France and Italy) in 1933.

I have indulged in this excursion into Kurt Wais' formative years in order to demonstrate what education in the broadest sense of the word could contribute towards laying a foundation for a distinguished professional career. Well-versed in the languages, literatures and cultures of many nations and epochs, as well as in the various arts (culminating in a monograph on *Symbiose der Künste* [Symbiosis of the Arts] of 1936), he was, so to speak, predisposed to becoming a comparatist.

I must admit that I am more inclined to regard Kurt Wais as a universalist than a specialist, although he had his specializations. But anyone studying a "specialized" work of his will realize soon enough that his was in no way a narrow specialization. To produce a monograph or an essay that should be able to communicate with his readers, he had to make deliberate efforts to rein in his staggering erudition. As I shall demonstrate in Section 5 on "Mastery of the Short Form", his mature works were marked by laconic intensity, but the univeralist penchant was there: it did not manifest itself explicitly, but was implicit in the text, inviting us to make further connections ourselves. In his younger days, he tended to be expansive. Let us consider one specific "specialized" work, namely his Mallarmé book which he published in 1938 at the age of 31 (and revised in 1952) and which was regarded as a milestone in Mallarmé research at the international level.

I was pleasantly surprised, when recently surfing the Internet, to find out that French scholars were still quoting him as an authority on the subject. A website (most probably for the benefit of those preparing for the French "Agrégation") openly posits that it was Kurt Wais who first interpreted Mallarmé's concept of poetry as an intermediary between prose and music.[19] After over 65 years, French scholars still acknowledge a German professor's contribution to the understanding of a major French poet! Looking back over many decades, one could not help wondering how a young foreign scholar could have known so much, read so much, and above all, come up with such fresh insights and succinct interpretations of extremely difficult foreign poetry. It would be worthwhile to examine what characterizes this *opus magnum*.

Any reader will be first struck by its comprehensiveness (which is not to be confused with its length). It can easily be used as a reference work on Mallarmé! Naturally, it is very well documented, containing up-to-date information at the time of its writing (which the author updated and expanded in the second edition). A trip to France enabled him to gain access to some importance primary sources, such as the unpublished correspondence between Mallarmé and Henri Cazalis, and in terms of factual data, his book had something new to offer, even to French scholars. Some scholars of today might think that the "l'homme et l'oeuvre" (the author and his work) approach is already outmoded, but Kurt Wais could prove that the two are intimately linked, even when he was analyzing individual works. While the book gives a broad picture of Mallarmé's creativity as a whole, it at the same time performs the function of a manual, in which the individual works are summarized (in German), analyzed and interpreted, and many of his interpretations diverge from those of previous scholars and critics writing on Mallarmé. But Kurt Wais did not espouse the approach practised by his Anglo-American contemporaries, the New Critics, or even the method that later gained currency in Germany, known as the "*Werkimmanenz*" (concentration on the work itself). He was committed to literary history, and his mastery of details served this particular approach. Mallarmé was situated amidst a framework of literary as well as intellectual culture, peopled by all kinds of personalities and propped up by multifarious works of

[19] "Une dentelle s'abolit…". http://www.unice.fr/AGREGATION/dentelle.html

art of various genres, past and present, not necessarily literature, for music played an important role as well. People did not constitute merely a web of relationships that illuminated the biographical side of the presentation: they were also carriers of ideas, and the Mallarmé book is in a sense written in the German tradition of "*Geistesgeschichte*" (which can be loosely translated as "intellectual history"). The subject of the book may be deceptively specific; its reading soon reveals that only a universalist could have written it.

Kurt Wais loved to relate, to connect. Let us consider a specific example. At one point in the Mallarmé book,[20] he was discussing Mallarmé's interest in Hegel, introduced to the poet by Villiers de l'Isle-Adam, who with his other friend, Pontavice de Heussey, was looking for occult intimations from German philosophers and experimenting also with Buddhist meditations, as substantiated by a quote from Cazalis. From there a connection with Kierkegaard was established, soon to give way to Rimbaud, who, instead of scaling the meditative heights of Buddhism like Mallarmé, took to drugs. And here it was only a natural consequence that Thomas de Quincey and E T A Hoffmann should be coopted, with further references made to Théophile Gautier and Charles Baudelaire.[21] Breathtaking scholarly writing, one could say! Erudite exhibitionism of a 31-year-old scholar? But he could substantiate all these connections. We may have to pass a temporary verdict that the dichotomy between universalism and specialization posited in the title of this section might be an artificial one. Yet, I cannot help feeling that in the case of Kurt Wais, universalism provided a solid underpinning for specialization. He did not choose to become a comparatist: he could not be anything else!

In writing a full-length monograph like the Mallarmé book, Kurt Wais could afford to be comprehensive. But we should not be misled into thinking that he was not amenable to the article or the essay, as I shall try to point out in Section 5 on "Mastery of the Short Form: A Close Reading". Besides, he had even written a *theoretical*-cum-*historical* piece on the essay under the title "Antwort auf eine Umfrage über den Essay" (Response to a Survey on the Essay).[22] A scholar had to be flexible in responding to demands and requests which could come in various forms. When Wolfgang Kayer was entrusted with the task of preparing a new edition of the popular reference work, *Kleines literarisches Lexikon* (Small Literary Lexicon), he enlisted the help of Kurt Wais for the section on French literature, which had to be revamped. The correspondence between the two scholars, now among the Marbach Papers, reveals how accommodating Kurt Wais was, for he went as far as offering to write fresh articles to fill in the gaps in the previous edition. It should not be forgotten that he was responsible for all periods of French literature. (This happened to be the reference work that my generation of students used with much profit, and we were always struck by the brevity, precision and concision of the information given in the articles of the Lexicon.)

Kurt Wais received regularly requests of his nature and he could not always respond in the affirmative. One specific case deserves particular mention, being part of the project undertaken by the International Comparative Literature Association (ICLA) under the titled "Comparative History of Literatures in European Languages". The volume being prepared was called *The Symbolist Movement in the Literature of European Languages*, edited by Anna Balakian of New York University. Kurt Wais was at that time (1972) extremely busy and recommended to Madame Balakian two of his pupils, one with "a positivist tendency and interested more specifically in

---

[20] The first and second editions of this book have different titles. The first edition, published by H.C. Beck of Munich in 1938, bears the title *Mallarmé, ein Dichter der Jahrhundertwende.* The second reviewed and enlarged edition, also published by H.C.Beck in 1952, has as its title *Mallarmé, Dichtung-Wahrheit-Haltung*.

[21] See Second Edition, pp. 177-179.

[22] Kurt Wais. *An den Grenzen der Nationalliteraturen. Vergleichende Aufsätze*. Berlin: de Gruyter, 1958, pp. 338-341.

literary history" while the other "belongs rather to a purely aesthetic tendency".[23] I could not find the relevant document to support Kurt Wais' final decision to accede to the request with his own contribution in English under the title "German Poets in the Proximity of Baudelaire and the Symbolists". Was this the result of the Editor's fervent insistence or was he attracted by a theme already within the parameters of his "specialization", or should we say, nearer to his heart, having once devoted the best years of his life to Mallarmé? His erudition could mislead some people into taking him for an insensitive positivist. Let us listen to one of the French reviewers of his Mallarmé book: "The whole (enterprise) turns out a Mallarmé more humane than what usually French criticism gives (us)".[24] His interests might be varied indeed, but they were marked by humane engagement.

In other words, Kurt Wais loved his subject, and the hard work associated with his multifaceted research could in most cases be considered a labour of love. The Marbach Papers contain a collection of correspondence with publishers, and to me as a foreigner, I do find something of particular interest insofar as academic publishing in Germany is concerned. The universities do not have to create their own university presses. There exist publishing houses that specialize in academic publishing and can survive on them (in some ways, of course, through subventions). Research findings find their outlet in the form of academic books or articles in journals published by these private concerns. The Marbach Papers testify to the professional competence of most publishing houses, that were either run by cultivated and learned directors themselves or else employed well-read staff members with a Ph D degree to work for them. These publishers contacted Kurt Wais with clear concepts and were adept and adroit in pointing out how the scholar would fit into their projects. The proposals were varied, including such functions as the editorship of a volume of essays, a learned journal, a monograph series, a Festschrift, or just contributions in the form of individual articles in an encyclopedia. I have noticed that Kurt Wais did not accept all the offers, and he probably rejected projects whose guidelines were too rigid. He might have acted less discriminatingly in his younger days, when he accepted the very demanding task of editing the volume *Die Gegenwarts-Dichtung der europäischen Völker* (Contemporary Literature of the European Peoples), with his own chapter on French and Belgian literature, in 1939 during the height of the Nationalsocialist regime, which contained some words and expressions derived from the then current ideology that were to mar his academic career after the Second World War, although it has recently been concretely proved that in the preparation for the second edition of that book, he refused to sacrifice professionalism to the dictates of the powers-that-be, and had the courage to write a 13-page letter of protest to none other than Goebbels.[25] So when we speak of Kurt Wais' research, we cannot simply restrict ourselves to his own research output as such, but shall have to address his role in what we may today call *research management* as well, a function that required more than scholarly prowess and at times involved political astuteness which probably was not Kurt Wais' strength.

Research constitutes part of the major activities of a community of scholars, which means that one does not only pursue one's own preoccupation, but is expected to serve the academic community in various ways. As a scholar usually has to be up-to-date on the state of the art, he may as well perform a useful duty in reviewing other people's works. Kurt Wais' list of book reviews is very long and the range of the subject matter is very broad indeed. According to those close to him, his professional forthrightness in the estimation of works by colleagues did not always endear him to everybody, and in this the young Kurt Wais was sometimes taken to task by his teachers. He must have mellowed over the years, for I never heard him disparage other

[23] Letter from Kurt Wais to Anna Balakian, 23.03.1972.
[24] Jacques Scherer. Review of Kurt Wais' *Mallarmé, ein Dichter der Jahrhundertwende*. In: *Modern Language Notes*, Vol. 54, No. 3 (March 1939), p. 227.
[25] See Wolfgang Theile. "Deutsche Romanistik im 'Dritten Reich'. Zwei Fallstudien: F.-R. Hausmann und Kurt Wais". In: *Romanistik in Geschichte und Gegenwart*, 10, 2 (2004), p. 147.

scholars' works. On the contrary, he encouraged his students to familiarize themselves with works by other scholars, and as I have pointed out in Section 2, our reports presented in the upper seminar were a kind of book reviews. This activity could certainly be considered as research.

I am inclined to think that book reviews and evaluations of students' theses do supplement each other, although the levels of sophistication of the works under consideration may differ. Kurt Wais' vast experience in both activities sharpened his ability to characterize academic works that had a bearing on the professional career of students and colleagues. No wonder that his recommendations did help many candidates! On more auspicious occasions, he was asked to write laudations for distinguished laureates. There exists one laudation written by Kurt Wais among the Marbach Papers. It concerns the Belgian literary critic and scholar Georges Poulet (1902-1991) who came to receive the Montaigne Prize in Tübingen on 27 May 1970. Kurt Wais must have read a great deal of Poulet's works (one of his "specializations" being 20th century criticism), but I assume that extra research must have been done). At one point, Kurt Wais could not find the relevant information on Poulet's relationship with "German intellectual life" and simply had to turn directly to the latter for help.[26] This kind of research does not require only the breath and depth from the researcher, but it demands also an extraordinary ability to characterize a personality as reflected in his work. I personally have dealt with Poulet in my research, but this short piece of laudation by Kurt Wais makes me appreciate him all the more.

Kurt Wais once told his students how much he appreciated Saint-John Perse and did send his proposal to the Nobel Committee. I am not so naïve as to make a preposterous claim that the French poet was awarded the Nobel Prize for Literature on the strength of Kurt Wais' recommendation. But I cannot help thinking that if the members of the Committee had read Kurt Wais' proposal at all, they could not have possibly remained unimpressed, not by Kurt Wais, but by his characterization of the literary merits of Saint-John Perse! Let us not forget his French reviewer's verdict on Kurt Wais' picture of Mallarmé! Did Kurt Wais again make Saint-John Perse more humane than the usual estimation made by the latter's compatriots?

I have not dwelled on the "humanizing" side of Kurt Wais' criticism and scholarship out of sheer hero-worship. This was exactly where the strength of his teaching and research lay. And to hear him (in spite of his Swabian accent in whatever language he was speaking) was to share with him his grasp of the personality of poets and writers. Kurt Wais attached importance to "live" performances, and he often invited distinguished scholars and speakers to Tübingen. I heard the great French literary historian Antoine Adam discourse on the passage from Baroque to Classicism in French literature, and I still have a vivid memory of that special occasion. Research results published in printed form are one thing, but to hear a great scholar lecture on a subject that he loves is an experience to be treasured. Kurt Wais himself gladly accepted invitations to lecture at other, including foreign, institutions. For example, he lectured in French on the comparative subject of E T A Hoffmann and Honoré de Balzac at Cambridge University in 1960.[27]

The Marbach Papers document his involvement in two international associations, namely the Fédération Internationale des Langues et Littératures Modernes (FILLM), of which he served as its Vice-President for a number of years, and the International Comparative Literature Association (ICLA). He was, for example, given the honour of delivering the first plenary lecture at the ICLA Congress in Fribourg, Switzerland, in 1964. In a letter dated 24 August 1964 to his colleague Horst Rüdiger, he expressed his uneasiness in having to act as a keynote speaker, as it would "run

[26] Letter from Kurt Wais to Georges Poulet, 01.12 .1969.
[27] Letter from Stanley Aston to Kurt Wais, 02.02.1960; Letter from Jean-Bertrand Barrère to Kurt Wais, 02.02.1960. (It was this particular lecture that attracted the attention of my supervisor who recommended that I should further my graduate studies in Comparative Literature with Kurt Wais.)

counter to my intention …of choosing a special theme",[28] again a reservation typical of Kurt Wais vis-à-vis generalizing or theorizing, which was not in consonance with his notion of "research". I know from first-hand experience what his preferred mode of research and scholarship was. In 1964 the University of Tübingen celebrated the 400th anniversary of Shakespeare's birth with a lecture series on Shakespeare given by its own professors in various disciplines who came out in full force to prove that they were the pride of this ancient institution. Kurt Wais' contribution was on "Shakespeare und die neueren Erzähler: Von Bonaventura und Manzoni bis Laforgue und Joyce" (Shakespeare and the Novelists : From Bonaventura and Manzoni to Laforgue and Joyce). I was in the audience and found the paper to be a stylistic masterpiece and at the same time an impressive feat of comparatistic research. He was addressing a specific topic, but the scholarly base was very broad indeed. The lecture transcended any dichotomy between universalism and specialization.

With his mastery of many foreign languages, why did he write only in German? His publications in foreign languages were translations done by native speakers. This was by design, and not by default. Though not speaking about himself, he once maintained that "a work of literary criticism" should be endowed with "linguistic nuances" and would loose its "subtleties" in "every translation, including the very best".[29] Kurt Wais could have written his Mallarmé book in French, for he mastered French to perfection, (his correspondence in French being extremely elegant), but that would not have satisfied him. I suspect there was more to this allegiance to the mother tongue than the reasons outlined above. We foreigners are well aware of the struggle on the part of German academia to establish German as the language of scholarship. They could not abandon Latin in favour of German straightaway. From the 17th Century onwards, French was the *lingua franca* of Europe. (The German philosopher Leibniz wrote in French, and Frederick the Great could hardly write in German at all!) It was in the late 18th century that the great poets, thinkers and philosophers of Germany began to bequeath their works to the Western world in German. Foreigners often complain of the very complex structure of Kant's and Hegel's German, but these philosophers can never be ignored : they have to be read, for their message enriches the intellectual heritage of mankind. The same might apply to literary scholarship. In medieval studies and in historical linguistics, for example, foreign scholars had to learn German if they wanted to pursue meaningful research at all. The French reviewer of Kurt Wais' Mallarmé book became impatient with his German, described as "uselessly complicated and obscure, Germanic to excess", but had to admit that "from now on one would not be able to study Mallarmé without using the important work which Monsieur Wais has just devoted to him".[30]

Things have changed over time. German universities in the age of globalization are offering courses in English, including some in the humanities as well. German linguists these days do not hesitate to publish in English. It is not for a foreigner to judge who is right and who is wrong.

Kurt Wais was fluent in several foreign languages, but in the dissemination of his research, he remained committed to the mother tongue. Yet he was highly recognized abroad. This is a puzzle that only his compatriots can solve.

5. Mastery of the Short Form : A Close Reading

> If we are chary about highfalutin and dubious terms like “world literature” and “literary scholarship”, Schlegel’s achievement, in the framework of comparative criticism, is, nevertheless, still sufficiently clear. It consists of the fact that he

[28] Letter from Kurt Wais to Horst Rüdiger, 24.08.1964.
[29] Letter from Kurt Wais to the Dean of the “Philosophische Fakultät”, 26.05.1972.
[30] Jacques Scherer, op.cit., p. 225.

> dared to offer a synthesis between a sober, positivist, transnational literary overview on the one hand, and a free, ahistorical, comparative juxtaposition in the manner of Voltaire's *Essai sur la poésie épique* on the other. We can describe this achievement as the foundation of a comparative treatment of literary history, a treatment which here for the first time is, in its fullest sense, a comparison and, in its fullest sense, a historiography, based on a potent erudition that derived from original texts in many languages, ranging from Greek, Gothic, Old Provençal to English and Spanish, deficient only because there were limits to what a single human being could master. His successful scholarly effort to appropriate the then still almost unexplored domain of Sanskrit Philology brought with it a sacrifice on the part of the aging Schlegel, resulting in his having to shelve his comparatistic studies, a sacrifice which the protagonists of the contemporary did not understand and which they used to support their hasty judgement on Schlegel's fizzling out in his later years.[31]

This paragraph is taken from his essay "Wilhelm Schlegel und die vergleichende Literaturwissenschaft", (Wilhelm Schlegel and Comparative Literature), being the introduction to my book, *August Wilhelm Schlegel in Frankreich: Sein Anteil an der französischen Literaturkritik 1807-1835* (August Wilhelm Schlegel in France: His Contribution to French Literary Criticism 1807-1835) (1966). Although Kurt Wais wrote voluminous scholarly monographs, he was also master of the short form, namely the scholarly essay or the academic paper. In an age like ours dominated by the scientific and technological convention of apotheosizing the journal article as the absolute form of scholarly communication, Kurt Wais would have been very successful indeed! His essays are distinguished by a remarkable laconic quality, for he could pack so much information into them. But we are not dealing with the kind of "information" usually known to our Information Age: these essays must be read with extreme concentration, for they set as precondition a certain basic familiarity with the Western literary canon and critical/scholarly modes; their terms of reference are broad and they bring in associations that set you thinking further. In some respects, they represent a condensation of existing research findings (to use a modern scholarly jargon), but in other respects, they also suggest future research topics. This is scholarship at its most dynamic.

Let us indulge in a close reading, by which I shall attempt to illustrate the points made above by fixing attention to the one paragraph quoted above.

First, we are made to realize that there exists a gap between Schlegel and our modern scholarly context, and it is necessary to place Schlegel in a framework that is familiar to the twentieth-century audience. (Kurt Wais' essay dates from 1966.) Goethe's concept of "world literature" (*Weltliteratur*) has not lost its currency, and tomes have been written on its application through the ensuing ages[32], but Kurt Wais seems to think that it does not quite describe the true nature of Schlegel's contribution (in spite of the fact that Goethe and Schlegel were contemporaries). Another term very much used in German scholarly circle, "Literaturwissenschaft" (which could be loosely translated as "literary scholarship"), again is too austere to reflect the type of scholarly culture represented by Schlegel and his "employer", Madame de Staël, an amateur culture in the best sense of the word. So Kurt Wais settles for the concept of "Kritik" ("criticism"), in which the Schlegel brothers themselves felt quite at home. To be more precise, Wais adds the adjective "comparative" to make it more truthful to what was actually practised by Wilhelm Schlegel. In an unassuming way, Kurt Wais is entering into *a theoretical debate* of sorts, which might require, for

---

[31] Kurt Wais. "Wilhelm Schlegel und die Vergleichende Literaturwissenschaft". In: Chetana Nagavajara. *August Wilhelm Schlegel in Frankreich. Sein Anteil und der französischen Literaturkritik 1807-1835.* Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1966, p. VIII.

[32] See *Debating World Literature*. Edited by Christopher Prendergast. London: Verso, 2004.

the twenty-first century readership, a more comprehensive exposition, for to be unassuming here presumes upon a solid base of cultural history, and not merely a narrowly conceived history of literary terms. To recapitulate, these 3 words, namely, world literature, literary scholarship and comparative criticism, conjure up breathtaking vistas of European cultural and intellectual history that could fill voluminous monographs.

Kurt Wais then moves on to another theoretical debate which occupied many of his contemporaries in the twentieth-century without resorting to the concepts which were very much in currency then, namely the dichotomy between the "synchronic" and the "diachronic". It can be seen that he does not take side in this debate, and perhaps this neutrality requires no extra effort at all, for he is simply describing the achievement of Schlegel in mastering and harmonizing an ahistorical treatment, as illustrated by Voltaire's *Essai sur la poésie épique*, with literary historiography. The reference to Voltaire echoes a comparatistic movement launched by the great Czeck scholar, René Wellek, who in his *History of Modern Criticism* (1955-1992) treats Voltaire and other 18th century critics as the pioneers of "modern" criticism. Kurt Wais himself greatly admired Wellek and introduced the latter's work to his students in Tübingen. How many scholar in those days looked at Voltaire as a critic? All in all, the comparatistic side of Schlegel's work very much comes to the fore.

The range of Schlegel's comparative criticism is, according to Wais, premised on his command of several languages and literatures. Perhaps Wais is unconsciously indulging in a kind of disguised autobiographical narrative, for he too mastered several (Western) languages. (By a strange coincidence, when I introduced myself to him personally for the first time in the summer of 1961, he asked me in what language we should converse – we settled for French! Schlegel, it was related by his contemporaries, also asked his foreign guests who visited him at the University of Bonn what language they should speak!) This multilingualism is the condition officially set for Wais' students of Comparative Literature who should master at least 3 foreign languages, and Kurt Wais himself did not set great store on the kind of general, theoretically based comparatism that later became popular in academic circles. An academic discipline should possess a certain degree of specialization and Wais believed in linking comparatism with a particular philology, in his own case, with Romance Philology, a practice still upheld in many German universities, such as the biggest department of Comparative Literature in Germany at the Free University Berlin, although the Berlin professorial chairs are not explicitly called Comparative Literature *and* Romance / English / Germanic / Slavic Philology, but General and Comparative Literature.

Yet, specialization need not come into conflict with wider interests. That Wais should single out Schlegel's mastery of classical, medieval and modern languages represents a tacit vindication of the German Romantics' universalism which spans temporal as well as spatial divides. Schlegel's uncontested position as the pioneer of Sanskrit Studies in Germany is highlighted here, an intellectual and scholarly preoccupation that had nothing to do with European imperialist ambitions, as Edward Said in his *Orientalism* (1978) would have it. It is worth noting that Wais speaks of Schlegel's "sacrifice", meaning his unwavering devotion to Sanskrit Studies in his later years at the expense of his wider comparatistic interests. That Kurt Wais should come out in defense of Schlegel against the charge of declining intellectual power deserves our particular attention. Wais spent his "Indian summer" single-mindedly on medieval studies, culminating in the 10-part study of the early epics of Western Europe, a monumental project that remained unfinished for reasons that I shall bring up for discussion in Sections 6 and 7.

Those familiar with the German Romantic movement will be able to see the wider implications of their interest in medievalism, as represented by Schlegel's Gothic and Provençal Studies, and their reaching out to Sanskrit Studies. That Kurt Wais should underscore Schlegel's contribution in these fields is in consonance with the tone of my monograph on *Schlegel in Frankreich* which he was introducing. The monograph deals also with Schlegel's

polemic against French Classicism, which according to him could not be claimed as an heir to Classical Antiquity. Besides, Schlegel accuses the French Classicists of ignoring the roots of European culture, equated with the Middle Ages, and consequently ignoring the great achievements that arose out of this native European soil, culminating in the works of Shakespeare and the Spanish Golden Age. Intent on linking up with Classical Antiquity and ending up with mere imitation, the French are culturally an alien element on European soil! Their cultural hegemony is therefore misguided. Nations could rise to great cultural heights without imitating others, and all this is no European prerogative, as demonstrated by the great Sanskrit literature. One laudable aspect of the German Romantics' "ideology" is that they were serious scholars, and their theory was grounded in serious study. Kurt Wais *empathetic* admiration for Schlegel's "sacrifice", consciously or unconsciously, can serve as a warning to literary scholars of our age. "Do your homework properly before embarking on theorizing or polemicizing!" How much shoddy scholarship had been generated by the controversy around "Orientalism" has recently been demonstrated by Robert Irwin in his book *For Lust of Knowing. The Orientalists and their Enemies* (2006).[33]

One paragraph by Kurt Wais can bring forth very rich associations indeed!

6. The Rise of Comparative Literature

Allow me to begin with an anecdote. In 1981 I went on a study tour of Germany with a grant from the German Academic Exchange Service (usually known through its German acronym DAAD) and expressly sought interviews with two leading scholars of the University of Konstanz, namely the Professor of English, Wolfgang Iser, and the Professor of Romance Philology, Hans Robert Jauss, (known internationally as the pioneer of reception aesthetics). Konstanz at that time was highly regarded as the institution at which innovations in literary studies were being launched that cut across the frontiers of traditional language departments. It was the interview with Jauss that is relevant to my purpose here. I told him that I had attended the Congress of the International Comparative Association (LCLA) held in Innsbruck in 1979 and how much I appreciated his chairmanship of one section in which his team and the veteran comparatist René Wellek clashed on the subject of literary evaluation. When he heard the word "Comparative Literature", Jauss immediately said that he had gone to Innsbruck at the request of friends but would not identity himself as a comparatist. As I was accompanied by a colleague from the French Department of my university, we had to converse in French. I still recall what Jauss said: "Le comparatisme en Allemagne a éte fondé par Kurt Wais, qui a écrit des choses épouvantables." (Comparative Literature in Germany was founded by Kurt Wais who wrote terrrible things.) Jauss must have meant the volume *Die Gegenwarts-Dichtung der europäischen Völker* of 1939, already mentioned in Section 4. He did not know that I had studied with Kurt Wais, and the interview went on very smoothly.[34] So in the eyes of his colleagues, even those who were hostile to him, Kurt Wais was the *founder* of the discipline in Germany.

This is not entirely correct. There had been a number of precursors, as thoroughly investigated by Hugo Dyserinck in his book *Komparatistik : Eine Einführung* (Comparative Literature: An Introduction) of 1977, before Kurt Wais officially took his "Habilitation" in the subject "Romance Philology and Comparative Literature" in 1934 at the age of 27. But as fortune or misfortune would have it, he was to be appointed full professor in that combined discipline at Tübingen as late as 1954. With or without full professorial regalia, Wais was always productive as a

[33] Robert Irwin. *For Lust of Knowing. The Orientalists and their Enemies.* London: Allen Lane, 2006.
[34] See Chetana Nagavajara. "A Journey through the Land of Literary Studies" (1981-82). Reprinted in: Chetana Nagavajara. *As You Like It – As I Like It: On Criticism and Research*. Bangkok: Khombang Press, 2005, pp. 155-165 (in Thai).

comparatist. (During the one year of captivity as a prisoner of war, he was learning Russian from a fellow-prisoner!) He also organized an international conference in 1950 in Tübingen, attended by a number of highly distinguished scholars, and the Proceedings that he edited are a significant contribution to international literary studies. Hugo Dyserinck was very fair, when he maintained that although Kurt Wais did not succeed in institutionalizing Comparative Literature as an independent subject, "his work and his activity will in any case go down in the annals of this discipline as something positive".[35]

I am not sure that Kurt Wais himself wanted to develop Comparative Literature into an independent subject. I have in the previous chapters tried to demonstrate that he was unsympathetic towards excessive generalization and theorizing, which to him could lapse into wishy-washy pseudo-scholarship. So a firm footing in a specific philology would be a good precondition, and Romance Philology with its main sub-specialities of French, Italian and Spanish was already by its very nature "comparatistic". (In actual practice he was also ready to supervise students wishing to combine Comparative Literature with English Philology or German Philology.) As late as 1973 he resisted the suggestion from the Dean of the School of Modern Languages at Tübingen University to make a slight change to the name of the discipline from "Romanische Philologie und Vergleichende Literaturwissenschaft" to "Vergleichende Literaturwissenschaft und Romanistik", claiming that the subject of his "Habilitation" had been named thus and should remain unchanged. So Comparative Literature was not to take precedence over Romance Philology! In this matter he remained consistent throughout his professional career. Shortly before his retirement, he wrote to one of the candidates for his Chair, who later turned out to be successful (certainly not a breach of professional ethics, as Kurt Wais was not a member of the Selection Committee) that he had enjoyed the freedom to operate in both disciplines, and then came a very significant statement: "I have deliberately refrained from applying for a Seminar in Comparative Literature on its own".[36]

One may have to ask whether this was a matter of principle or a blind loyalty to Romance Philology as such. The answer would probably be in favour of the matter of principle, or more precisely, of professional conviction. The Marbach Papers include Kurt Wais' correspondence with Horst Rüdiger, and it is abundantly clear that Kurt Wais really believed that the study of Comparative Literature had to be anchored in at least one specific philology and this should apply to the creation of, or appointment to, a professorial chair as well. When Horst Rüdiger was moving from Mainz to take up a new appointment in Bonn, Kurt Wais strongly recommended that the chair should be designated by a dual specialization, namely "Germanische Philologie und (underlined in the original) Vergleichende Literaturwissenschaft" (German Philology and Comparative Literature).[37] Although Kurt Wais' suggestion came too late, Horst Rüdiger subsequently saw to it that his Chair for Comparative Literature was closely linked with the German Seminar. As Rüdiger was at that time also Director of the German Seminar, he could reorient it somewhat in the direction of Comparative Literature, for example, the Seminar Library had been expanded accordingly.[38]

The Wais-Rüdiger model of Comparative Literature has since been adopted by other German institutions and seems to have worked well. The most flourishing institute in Germany today, namely that of the Free University Berlin, has 5 professorial chairs, each with a scholarly bias towards one specific philology or art form, but working collectively (needless to say, under a

[35] Hugo Dyserinck. *Komparatistik. Eine Einführung*. Bonn: Bouvier, 1977, p. 39.
[36] Letter from Kurt Wais to Wido Hempel, 18.03.1974.
[37] Letter from Kurt Wais to Horst Rüdiger, 05.11.1962.
[38] Letter from Horst Rüdiger to Kurt Wais, 27.12.1966.

strong and benign leadership for a few decades).[39] Kurt Wais could not possibly have dreamt of such teamwork, for in his days the professorial system was still very much conceived as being based on individual chair holders. There was at that time no built-in mechanism to ensure cooperation and collaboration. The academic tradition, as I have pointed out in Chapter 2, operated on the assumption of *civilized collegiality*, and Kurt Wais must have experienced the instability of the system himself during his last years of service before his retirement, when certain uncivilized elements crept into the idyllic Tübingen. Half a professorial chair for Comparative Literature, when compared to, say, the ideal situation in Berlin today, is a child's play by present-day standards. The situation was compounded by the fact that Comparative Literature was then not recognized as a subject for the state examination, and job security could not be guaranteed for those who opted for the discipline on purely academic grounds. That Kurt Wais, against all the odds, could, in a maverick-like manner, achieve so much must remain a marvel.

Kurt Wais never set himself as the leader of German Comparative Literature. Recognition was not acquired through self-assertive efforts, but was earned on the strength of his research, and much of this recognition came from foreign colleagues and institutions. He was from the outset outward-going, and he was aware that, by its very nature, Comparative Literature could only thrive in the international context, not only substantively through teaching and research, but also socially through personal contacts. The Marbach Papers testify to this outward-going practice. I have already mentioned his involvement in the ICLA and FILLM in Chapter 5, and the correspondence between Kurt Wais and Horst Rüdiger shows how seriously the two German scholars viewed their task. Not all international contacts proved to be fruitful. The FILLM Congress in Islamabad, Pakistan, in September 1969, for example, was a disappointment, for the participants from the host country were not actively involved at all, and Wais' verdict based on his attendance at 8 previous congresses was that they had gone there "one hundred years too soon".[40] But on the whole, his relations with foreign colleagues and institutions must have been a source of much gratification for him. French colleagues held him in high esteem, (and it must not be forgotten that Tübingen was in the French-occupied zone after the war, and the French authorities cleared him of any charge of NS connections.[41]) Correspondence with French colleagues constitutes a considerable part of the Marbach Papers. Naturally, his competence as a comparatist was sought after, and the Secretary-General of the European chapter of the ICLA wrote to Kurt Wais asking him to be part of the delegation from Europe to attend the Congress in Chapel Hill. Moreover, Kurt Wais' stature surpassed that of a professor of literature : the "Association des Universitaires d'Europe" (Association of European University Teachers) was contemplating the creation of a "European University" and was planning a small expert meeting in Geneva in July 1958. A telegram was sent to him stating quite categorically: "VOTRE PRESENCE INDISPENSABLE" (Your presence indispensable).[42] The questionnaire that followed contained important issues of cultural policy. Another invitation came for a meeting in Munich in November 1959, using almost the same wording: "I certainly consider your participation as indispensable."[43] This happened years before EU committees of this nature came into being.

---

[39] I am referring to Eberhard Lämmert, who also served one term as President of the Free University Berlin. He has been connected with Marbach too, having held the position of President of the Deutsche Schillergesellschaft (German Schiller Society) for 15 years. After the reunification, he helped to found the Zentrum für Literaturforschung Berlin (Centre for Literary Research Berlin). He has lectured in Thailand several times. In a private conversation, Professor Lämmert said to me that the rise of Comparative Literature in Germany owed much to Kurt Wais.

[40] Kurt Wais. "Bericht über die Teilnahme am 11. Kongress der FILLM, Islamabad, 13.-26. September 1969".

[41] Wolfgang Theile, op.cit., p. 142. (See Note 21).

[42] Telegram from Guy Michaud to Kurt Wais, 22.06.1958.

[43] Letter from Guy Michaud to Kurt Wais, 14.10.1959.

Colleagues from abroad introduced themselves to Kurt Wais and offered to come to lecture in Tübingen. John Fletcher of the University of Norwich, one of the very first chair holders of Comparative Literature in the UK, made contact with Kurt Wais in 1969. But the most interesting case is that of the Zürich comparatist, Fritz Ernst, who introduced himself to Kurt Wais and made a trip to Tübingen on 13 May 1954. The Swiss scholar must have been a serious person, for he had sent an agenda for that meeting beforehand. It contained the following items: "(1) Present status of Comparative Literature in Germany; (2) Possibility of (setting up) an organ for this; and (3) Possibility of cooperation".[44] Kurt Wais must have been impressed by the sincerity and seriousness of purpose on the part of Fritz Ernst. They subsequently decided to coedit a monograph series entitled "Forschungsprobleme der vergleichenden Literaturgeschichte", (Research Topics in Comparative Literature).[45] The premature death of Fritz Ernst in 1958 robbed Kurt Wais of a true friend, and he was trying to look for Ernst's successor. For the first time in my dealing with the Marbach Papers, I could sense that Kurt Wais was going out of his way to remedy a situation which really was not directly his responsibility: he turned to his long-time friend Werner Paul Friederich, (who had moved to the USA and who, with Fernand Baldensperges, more or less helped to put American comparatism on the map, so to speak,) with a suggestion that it was about time Friederich should return home to Switzerland. Friederich's reply (in English) was perhaps representative of the attitude of many European émigrés in American academia: "Sorry that I have to disappoint you, but I dearly love these USA which have been so good to me during the past thirty years and I naturally want to stay with my child and with all the place Molly knew so well."[46]

Was Kurt Wais overstepping his role and acting like a self-appointed patriarch of Comparative Literature? I am inclined to think that his concern for the discipline as a whole was genuine. The Marbach Papers are studded with the German word "Nachwuchs" (younger generation) which comes up every so often. Both Kurt Wais and Horst Rüdiger were intent on paving the way for younger scholars to take their place. Their correspondence echoes the voices of two elder statesmen who were looking ahead to a brighter future for Comparative Literature in Germany. Of course, Kurt Wais had already trained young comparatists of great promise who could fill new chairs anytime. In a letter to Kurt Wais of 27 August 1964, Horst Rüdiger was reviewing the status of Comparative Literature in Germany, mentioning names of young colleagues, including, of course, Wais' pupils. As for Kurt Wais he rejoiced that new chairs in Comparative Literature were being created at various German universities.[47] I am sure that at the time of his retirement, he realized the limitations of the discipline at his own university and welcomed the new *decentralized* model for German comparatism.

Although he did not quite manage to create a distinctly identifiable "school" of Comparative Literature in Tübingen, his scholarly achievements in the discipline were perhaps incontestable. The two volumes of collected essays, namely *An den Grenzen der Nationalliteraturen: Vergleichende Aufsätze* (On the Frontiers of National Literatures: Comparative Essays) of 1958 and *Europäische Literatur im Vergleich: Gesammelte Aufsätze* (Comparative European Literature : Collected Essays) of 1983 bear testimony to his strength as a researcher, namely thorough documentation, analytical acuity, vast coverage in terms of subject matter, and above all the ability to connect. Viewed from the vantage point of present-day comparatism, one could not help asking why with his immense erudition Kurt Wais did not bother to offer a more audacious and assertive synthesis. If only he could have been a little more sensitive to the lure of *theory*! As I have pointed out in Section 3, he was not interested in methodology or theory. It is not surprising

[44] Letter from Fritz Ernst to Kurt Wais, 09.05.1954.
[45] My book *Schlegel in Frankreich*, mentioned earlier, also appeared as Volume III in this series.
[46] Letter from Werner Paul Friederich to Kurt Wais, 29.12.1958.
[47] Letter from Kurt Wais to Horst Rüdiger, 05.11.1962.

that later scholars should be disappointed with him. An English reviewer of his *Europäische Literatur im Vergleich* was quite explicit in this: "But his massively-researched answers remain expository, combining an authoritarian command of 'knowledge' with a disappointingly modest attitude to underlying issues".[48] Pupils of Kurt Wais knew so well that what our teacher demanded of us was text-based philological conscientiousness. The "underlying issues" did surface in the upper seminar and we often continued to discuss them after those late Monday night sessions in the old "Aula" on the bank of the river Neckar. "The Monday salon", as I would like to call it, was not conducted by a literary high priest who made definitive pronouncements on all things. We were trained to be "amateurs" of literature in the etymological sense of the word and "modest" scholars who would hesitate to make big claims without being able to substantiate them philologically. Looking back over 4 decades I suspect that this "modesty" can explain why the "Tübingen School of Comparative Literature" with a distinct character did not emerge from that essentially fertile ground.

There was one area of Comparative Literature which Kurt Wais did address that came near to what we would today call "literary theory", and that was *literary criticism*. Kurt Wais' twice-weekly lecture on 20th century criticism (in Europe and North and South America) was probably a novelty in German universities in the 1960s, since René Wellek's *History of Modern Criticism* had at that time not yet reached the 20th century. Kurt Wais was an admirer of René Wellek, and in terms of methodology he adopted the Wellek model in dealing with criticism from the standpoint of "history of criticism".[49] With no greater authority to rely upon, Kurt Wais must have done a great deal of research himself as far as the 20th century was concerned. It was a joy to listen to him analyzing works of colleagues whom he knew personally. For example, when considering the rediscovery of Baroque poetry by the Swiss scholar Jean Rousset, Kurt Wais related how he and Rousset traveled through the US together and learned much from each other first-hand. We then took up Rousset's work in the upper seminar.[50] Another foreign scholar, whose works Kurt Wais introduced to us, was Sir Maurice Bowra, and we did not know him only as an expert in the heroic poetry of many nations, but Kurt Wais told us of his visit to Oxford and that he found the English scholar to be the most "geistreich" (an untranslatable German word meaning witty, elegant and sophisticated at the same time) person he had ever met in his life. These personal touches were not meant to be merely entertaining; we students were not expected to imbibe only the message from the printed words, but to conjure up in our minds distinct personalities (not to be confused with celebrities), and all this made our reading of criticism and secondary literature more lively and more humane. Comparative Literature begins as a science of texts but is deep down a very humane science. We learned this from Kurt Wais, implicitly and tacitly.

So people took him for an "expert" on criticism. (He told me personally in all modesty when I visited him in 1981 that he was nowhere near Wellek and did not pursue this branch of studies for long.) The Marbach Papers are a great help in his respect. For example, the famous publisher Brockhaus wrote to him asking for his contribution to the encyclopedia, *Der Große Brockhaus*, in the form of a comprehensive article on "Criticism", the reason being that the article was to have

---

[48] Naomi Segal. Review of Kurt Wais' *Europäische Literatur im Vergleich. Gesammelte Aufsätze*. In: *French Studies*, 1985, XXXIX, p. 372.

[49] As far as content was concerned, some of the works of individual critics which Kurt Wais introduced to his students were theoretically oriented. So the "historical" approach did not preclude an interest in theory as such.

[50] Years later I took my cue from Rousset's and other critics' revaluation of Baroque literature and tried to find a correlation between the criticism of Baroque literature with the creativity of the Expressionist movement. See Chetana Nagavajara. "Revaluation between Past and Present: Case Studies from Early and Mid-Twentieth-Century Criticism". In : *Across the Oceans. Studies from East to West in Honor of Richard K. Seymour*. Honolulu: College of Languages, Linguistics and Literature, University of Hawaii, 1995. Reprinted in Chetana Nagavajara. *Fervently Mediating: Criticism from a Thai Perspective. Collected Articles 1982-2004*. Bangkok: Chomanad Press, 2004, pp. 309-324.

an international scope and colleagues had recommended Kurt Wais as “the most prominent representative of Comparative Literature.[51] Though not belonging officially to a German Department, he must have been knowledgeable enough about contemporary German criticism to be invited by the “Société des études germaniques” (Society for Germanic Studies) to deliver a lecture in Paris. Kurt Wais proposed to speak in French on the topic “Critique littéraire en Allemagne dans les derniers décades” (Literary Criticism in Germany in the Last Decades), which proved that he would prefer to address an audience consisting of non-germanists as well, (a real comparatistic predilection?). But the Secretary of the Society proposed that the lecture be in German, and the date was set for 25 February 1956. Unfortunately, an illness prevented him from going to Paris for the purpose.[52] The point to be emphasized here is that he was regarded as a specialist in the history of criticism in Germany as well as abroad.

Insofar as his comparatistic orientation was concerned, Kurt Wais steered the middle course between the French and the American Schools. Although he attended the ICLA Congress in Chapel Hill, where a controversy between the two Schools came to the fore, there exists no evidence that Kurt Wais took side. Some of his own works, including the theses he supervised, veered towards the French School, but his method could certainly not be simplified as the much-derided "rapports de fait" (factual relations) attributed to this School, as it also attached great importance to intellectual history. Kurt Wais' interest in criticism (which inevitably implied that he did not ignore literary theory) would align him with the American School. One point has to be made clear when we talk about literary theory. Kurt Wais and his pupils considered themselves as literary historians, and more specifically, as historians of criticism : they studied theories embedded in the critical works of others, and were not theorizing on the basis of other critics' theories. By nature a moderate person not prone to any radical positioning, Kurt Wais disapproved of René Etiemble' s hostility towards the American School.[53]

It is a truism that to get to know a scholar well, one has to go back to his roots. Wido Hempel, Kurt Wais' successor in the Tübingen Chair, characterized his colleague in the Obituary published in the journal *Romanische Forschungen* in 1995 in the following terms: "and it can certainly be said that Kurt Wais, the daring and experienced discoverer of many literary seas, remained faithful to his Swabian homeland as well as to his scholarly roots."[54] Those scholarly roots were *Medieval Studies* initiated by his teacher Hermann Schneider in Tübingen.[55]

In private conversations and correspondence during the years preceding his retirement, Kurt Wais expressed his intention of concentrating his research activity on his Medieval Studies of which one volume had appeared in 1953 under the title *Frühe Epik Westeuropas und die Vorgeschichte des Nibelungenliedes* (Early Epics of Western Europe and the Prehistory of the Song of the Nibelungen). With his background in Germanic Studies, Nordic Studies, Celtic Studies and Romance Philology, he was better equipped than other medievalists to tackle such a challenging subject. Medieval Studies is a composite discipline, in our contemporary jargon, a multi-discipline, that a single scholar can hardly master. Kurt Wais knew he was confronting a gigantic task but remained undaunted. He once said that he was conscious of his limitations as a medievalist : he knew no Arabic and he lacked training in music history and musicology. Kurt

---

[51] Letter from the Verlag Eberhard Brockhaus to Kurt Wais (n.d.).
[52] Letter from Claude David to Kurt Wais, 04.10.1955; Letter from Kurt Wais to Claude David, 11.11.1955; Letter from Claude David to Kurt Wais, 25.02.1956.
[53] Letter from Kurt Wais to Horst Rüdiger, 24.08.1964.
[54] Wido Hempel. “Nachruf : Kurt Wais (1907-1995)”. In: *Romanische Forschungen*, 107: 3/4 (1995), p. 422.
[55] According to his wife, Kurt Wais remained very close to his teacher Hermann Schneider until the latter’s death, visiting him regularly and taking him for a walk. He was also very close to his other Tübingen teacher, the Romance philologist, Gerhard Rohlfs. In his class, when he quoted them, he never failed to refer to them as “My teacher Hermann Schneider” and “My teacher Gerhard Rohlfs.

Wais himself described what he was doing as "mediävistische Komparatistik" (medieval comparatism),[56] which surely was remote from the preoccupation of most "comparatists", then and now.

In 1969, Volume 2 was about to be finished, but in the end it was not. I can only surmise why he could not finish it. Its scope was expanding beyond control. He mentioned in a letter that Volume 2 would contain a chapter dealing with a theme on which he had been working for a long time with an Egyptologist colleague in Tübingen.[57] Kurt Wais was not dealing with just the epics of Western Europe anymore : the extra-European connections were too enticing to resist. This was the reason why he had to discipline himself in not accepting too many invitations and engagements. In a letter of the same year he called this project his "life's work" and had "sworn an oath to decline even the most attractive invitation".[58] No wonder that he was so sympathetic towards August Wilhelm Schlegel's "sacrifice", as we have seen in Section 5. Being such a good teacher and a generous colleague, I suspect he must have broken that oath a number of times! With Volume 2 left unfinished, he returned around 1972 to the early epics in Romance languages and once again imposed a "law upon myself not to accept any engagement until this plan is completed".[59] Naturally he must have revoked that law himself.

Knowing so much and still thirsting for more, seeing connections everywhere and following the clues leading from one point to another, this was comparatism scaling the dizzy heights that could hardly be reached. When Volume 1 came out in 1953, his Tübingen colleague, Wolfgang Mohr, in a review, could sense that Kurt Wais might deliver something that could parallel the monumental work by Ernst Robert Curtius' *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (European Literature and Latin Middle Ages) of 1948.[60] Kurt Wais was perhaps trying to prove the thesis propounded by the German Romantics, especially the Schlegel brothers, that alongside the Graeco-Roman heritage, medieval Europe did produce a literary culture of comparable quality arising out of the native soil in the various vernaculars, as we have seen in Section 5 in connection with August Wilhelm Schlegel. Kurt Wais almost did it. When he died at the age of 88, he left a bulky manuscript containing Volumes 2 to 10, parts of which had already been completed and typed out. It is time that we turn to what I propose to call "The Marbach Legacy".

7. The Marbach Legacy : A Coda

The little town of Marbach on the river Neckar recently made national news when the President of the Federal Republic of Germany inaugurated on 6 June 2006 the new structure of a larger complex, called the “Literaturmuseum der Moderne” (Museum of Modern Literature), designed by the renowned British architect, David Chipperfield, and in his speech made a very significant statement: “If you are looking for something like a home for literature in Germany, then you will find it here in Marbach./ Other countries would naturally have situated such an institution in their capital. But culture in Germany has many capitals. This unique diversity characterizes the German cultural landscape."[61] Established some 120 years ago as a memorial to the great son of Marbach, Friedrich Schiller, and other Swabian poets, what had grown out of local patriotism has become a national institution and a research centre of international dimensions, for the study of German literature has become an international discipline. International scholars converge there to

[56] Letter from Kurt Wais to Henry H H Remak, 14.02.1975.
[57] Letter from Kurt Wais to Gehrts (first name not given), 16.07.1970.
[58] Letter from Kurt Wais to J.C. Brandt-Castius, 24.03.1969.
[59] Letter from Kurt Wais to Frau Gerlinghoff (first name not given), 26.05.1972.
[60] Wolfgang Mohr: Review of Kurt Wais’ *Frühe Epik Westeuropas*. In: *Anzeiger für die Altertumswissenschaft* 63 (1955-56), p. 19.
[61] “Rede von Bundespräsident Horst Köhler zur Eröffnung des Literaturmuseums der Moderne am 6. Juni 2006 in Marbach”. *Bundesregierung Bulletin* Nr. 57-1 vom 06.06.2006, p. 1.

conduct their research, propped by a well-organized archive and a good library. Kurt Wais' "Nachlass" made a short journey from his home in Tübingen to the Literature Archive in Marbach in 2000 and now constitutes part of the immense manuscript collection of poets, writers, thinkers and scholars. Without access to these papers, I would not have been able to write this essay in the way that I have done and might have had to rely partly on guesswork. And a pupil of Kurt Wais cannot, in good conscience, operate on guesswork!

What I propose to call "The Marbach Legacy" has yet to be organized properly according to archival principles, and that will probably take many more years. But as it stands, it is workable, thanks to the arduous preliminary work done by his widow, Dr Karin Wais, herself a scholar of stature whose works on Rilke and Schiller are much recognized.[62] Though not yet catalogued, the manuscripts are arranged into groups, namely: correspondence with colleagues; correspondence with publishers and editors; correspondence with his family; letters of recommendations; manuscripts of unfinished articles; evaluations of theses; and last but not least, manuscripts of the remaining 9 volumes of the work *Early Epics of Western Europe*. The documents have been put into 25 boxes in total, of which 20 alone contain the manuscripts of the monumental medieval study. I am not saying that sheer volume means substantive weightiness. But anybody prepared even to inspect just the table of contents of each volume will soon realize that these piles of papers cannot be ignored.

Based on my own experience, I shall try to outline what we can learn from the Marbach Papers.

I asked myself first and foremost the very simple question that if I had not known Kurt Wais personally, would a picture of the man have emerged from just reading these documents? I would be inclined to answer in the affirmative. Here was a man endowed with a warmth of personality and a remarkable degree of sociability and collegiality, who was always ready to help other people, (and not necessarily only through answering phone calls till shortly before midnight!) The letters can substantiate this impression. Looking at the dates of the letters sent to him and the dates of his responses, I soon found out how conscientious and friendly he was in dealing with other people. He sometimes almost answered by return of post, although there was no compulsion to do so. (He must have enjoyed letter-writing, and I cannot imagine that if he was still living today, how would he deal with the unmanageable number of e-mails he might receive on a daily basis?)

Letters do not only illuminate personal relationships. We can almost reconstruct the scholarly *networks* of Kurt Wais' times by way of these exchanges of correspondence (in many languages – which reveals how good his French was, and how quaint, his English!) I do not sense any rivalry. There must have been some in-fightings behind the scene, but these scholars of the postwar era, in their correspondence at least, were trying to transform this "heap of broken images" (to quote T S Eliot) into a new platform for transnational cooperation that would help them to survive and pave the way for the younger generation, (hence the care for the "Nachwuchs" which I have mentioned in Section 6 on "The Rise of Comparative Literature".) Wolfgang Kaiser too shared Kurt Wais' concern, when he wrote in 1951 that they should be thinking of helping the "Nachwuchs" to grow, for "you (Kurt Wais) are, if I am not mistaken, the only representative of

---

[62] *After the death of his first wife, Kurt Wais married a young Ph D student, Karin Bergeder, in 1960. Karin Wais completed her doctorate and continued to pursue her own research. Among her major publications, the following are worth mentioning:* Studien zu Rilkes Valéry-Übertragungen. *Tübingen: Max Niemeyer, 1967;* Die Schiller-Chronik *unter Mitw. von Rose Unterberger. Frankfurt am Main: Insel-Verlag, 2005.*

the discipline in Germany".[63] All this speaks for the humane side of academia in those days. There was no need for these scholars to press their institutions into signing "Memoranda of Understanding" (MOU) like today, for gentlemen's agreements seemed to be working fairly satisfactorily.

The scholars were ready to help each other. A specific case might perhaps clarify my point. Even during the war, Kurt Wais maintained contact with some of his French colleagues. The doyenne of German Studies in France, Geneviève Bianquis, wrote to Kurt Wais from Dijon in 1944 in a rather personal, even confessional tone, telling him how she had managed to survive such a "terrible present" by devoting herself to research in German literature.[64] There was no sense of enmity here at all. After the war, when the second edition of Kurt Wais' Mallarmé book had appeared, Madame Bianquis wrote again in January 1959 and did not hesitate to point out some minor mistranslations of Mallarmé's poems.[65] A true friend indeed!

Correspondence with his pupils and concerning his pupils does throw the light on the teacher-pupil relationships. I cannot help feeling that in some cases he might have cared more about them than vice versa, judging from the indifference that some of them might have shown towards their former teacher in later years. If ever they would have a chance to spend a few hours in the Manuscript Department of the Literaturarchiv in Marbach, they might begin to repent, for they would soon realize that he had done his utmost to help them individually (without breaking the unwritten codes of professional ethics, of course), be it in securing prestigious appointments or even making inroads for them into the publishing world!

Kurt Wais was a gifted letter-writer. The Marbach Papers offer ample material for a volume of selected letters to and from Kurt Wais. I maintain that such a publication will not only do Kurt Wais the honour that he deserves, but will also give us a very humane image of European academic community (in an age that, alas, might have been gone forever).

I have dealt with the evaluations of theses and letters of recommendation in Section 3 and shall only confirm here that these documents speak well for the German academic tradition. Nevertheless it must not be forgotten that the traditional professorial oligarchy, which was later to be subjected to reforms, carried with it immense responsibility on the part of the individual professors, not only in terms of sheer workload but also from the standpoint of ethics. The contemporary university has switched over to a system borrowed from the business sector, with a new top-down "management system" under the guidance (or dictatorship?) of a Chief Executive Officer (CEO). I enjoyed reading the Marbach Papers which tell us about a bygone era when mutual trust was still the guiding principle.

I have so far tried to relate the man to his age and to demonstrate how the intellectual environment and the academic tradition were favourable to the process of maturation of a distinguished teacher and scholar like Kurt Wais. If a young man of 31 could produce a work of the stature of *Mallarmé, ein Dichter der Jahrhundertwende* (Mallarmé, A Poet of the Turn of the Century), the octogenarian, steeped in the reading of early medieval epics in several languages, must have looked back to the work of the "Wunderkind" (child prodigy) with a smile. The youthful work was as good as it could have been – brilliant, conscientious, erudite, but with no great "ideology" to underpin it. The unfinished *Early Epics of Western Europe* was to be a monumental synthesis, and I think that Kurt Wais was trying to prove a point, which I have already mentioned in the previous section, namely to substantiate the Romantic notion of Europe

---

[63] *Letter from Wolfgang Kayser to Kurt Wais, 06.07.1951.*
[64] Letter from Geneviève Bianquis to Kurt Wais, 20.01.1944.
[65] Letter from Geneviève Bianquis to Kurt Wais, 12.01.1959.

as a cohesive entity (but with its doors open to other cultures), that predates the dreams of the architects of the EU by almost a thousand years! It was his penchant for erudition that accounted for his inability to "call it a day", so to speak, (not to mention failing health after the stroke he suffered just before his 80th birthday). His working method, in this case, was *centrifugal*, and the absence of any *centripetal* pull meant that no synthesis was in sight.

I am well aware that this *coda* is about Marbach, and I must not overlook the physical side of the manuscripts. We need not be impressed with its volume alone, but any closer scrutiny will reveal how much labour of love was expended on this study. Some of the cleanly typed-out parts have not be left untouched; they have been corrected, revised, with additions along the margins. Certain parts are hand-written; some are mere scribblings. I am of the opinion that the whole manuscript should be examined by a team of medievalists, or preferably by "medieval comparatists" (as Kurt Wais himself would call them) in order to gauge as to what is ready for publication, what needs editing prior to publication and what needs to be discarded as unpublishable. But the answer that we uninitiated would like to have is very simple: what does the whole thing tell us? It could not be just a heap of rubbish if a scholar of Kurt Wais' format called it his "life's work".

There remains much in Kurt Wais' "Marbach Legacy" that needs to be investigated. Archival studies may not be an area to which today's literary scholars would like to devote their time. It is more exiting to deal with the latest theories! But when reliable answers on certain issues are not forthcoming, Marbach is there to help you. Kurt Wais had, and still have, his detractors, who point their fingers at his "sins of youth" that can be identified in some of his early publications. But to accuse him of being implicated in Nazi ideology and activities is simply academic McCarthyism. Relying heavily on the Marbach Papers, Wolfgang Theile of Bamberg University has, in a very gentlemanly manner, dealt a blow to one of these detractors.[66] I do not propose to rehearse the controversy any further, and only wish to confirm Wolfgang Theile's position. My short visit to Marbach in May 2006 yielded a real surprise. A hand-written letter from Kurt Wais to his colleague Horst Rüdiger dated 24 August 1964 is quite revelatory. I shall quote only a short passage.

> You cannot, as far as research is concerned, do things on your own initiative anymore, whether in jest or in seriousness, the very moment you enter a political organization; I have made the right decision not to do that in my whole life (in the Third Reich almost the only one of my age-group within the Faculty).[67]

Unless one had the impertinence to accuse Kurt Wais of mendacity, this statement could clear up a number of uncertainties about Kurt Wais and politics. Even some of his friends and pupils today are inclined to think that he was politically naïve. Is it really that simple?

We are living in the computer age, and it is doubtful whether scholars of today would bequeath a "Nachlass" which can further research like that of Kurt Wais. How many of those Internet messages will be preserved for posterity? Marbach represents a reaffirmation of *the written culture*, and this essay is also meant to be *an apologia for archival research*. How much of present-day messages are transmitted via the telephone? Yet the remnants of written culture are still with us. When one opens the appropriate page for transmitting an e-mail, the address section contains one line designated as "cc". How many people know that it means *carbon copy*? (In the old days without copying machines, you saved one for yourself, sent the other one to another addressee for information.) How many young people have used carbon papers and made carbon copies on a typewriter? Kurt Wais kept carbon copies of a great number of his letters and other

---

[66] Wolfgang Theile, op. cit., (See Note 21).
[67] *Letter from Kurt Wais to Horst Rüdiger, 24.08.1964.*

documents, and I have been able to read much into his life and work thanks to these thin sheets of paper.

I was contemplating ending this long essay by quoting the poem “Literaturarchiv in M.” (Literature Archive in M.) by Rainer Kunze, but its rich classical allusions, including the river Styx and such characters as Charon, Orpheus and Eurydice, might require too many footnotes! Only the last two lines are easily comprehensible.

> It is a place of shadows
> With the light from the world up there

I have had the good fortune of knowing the physical structure of the Literaturarchiv, have gone down to the “underworld” to inspect Kurt Wais’ “Nachlass” and can thus appreciate Rainer Kunze’s message. The spacious cellar that stores books and manuscripts (mostly of dead poets and scholars) can be described as a place of shadows lit up by the wisdom of the real world *up there* ("Oberwelt" in the original) where their works were created. My research on Kurt Wais has moved in the opposite direction : I have culled from the shadows some guiding light that should illuminate our world *up here*.[68]

---

[68] Friends and colleagues have been helpful to me in many ways. My special thanks go to Dr Karin Wais who has read the first draft of the manuscript and given her valuable comment. I also wish to thank the following colleagues for their advice: Prof. Hugo Dyserinck (Lanaken), Mr Winfried Feifel (Marbach), Mr Gert Pfafferrodt (München) and Mr Jan-Ulrich Rademaker (Nattheim). A Thai Ph D student at Freiburg University, Mr Chaiyakorn Kiatpongsan, has helped to photocopy some journal articles and reviews. That I have had the courage to embark on this archival research at all is due to the pioneering work of Prof. Wolfgang Theile, also a pupil of Kurt Wais. Last but not least, I must mention with gratitude the help I received from the staff members of the Manuscript Department and the Library of the Deutsche Literaturarchiv, Marbach.

Music-Making *versus* the Commodification of Music: A Call to Enlightened Amateurs **เป็น Keynote address ของ ศ.ดร. เจตนา นาควัชระ ที่เสนอต่อที่ประชุม 6th Asia-pacific Symposium on Music Education Research Asia-Pacific Regional Conference (APSMER 2007) ณ คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ในวันที่ 25 กรกฎาคม 2550 (รอตีพิมพ์)**

ปาฐกถานี้เป็นการนำผลการวิจัยของโครงการ "การวิจารณ์ในฐานะพลังทางปัญญาของสังคมร่วมสมัย ภาค 2" มาวิเคราะห์ต่อเนื่อง โดยเชื่อมโยงกับผลงานร่วมของคณะผู้วิจัยในหัวข้อ "การรับ การเสพ การบริโภคงานศิลปะ" ซึ่งกำลังจะตีพิมพ์ออกมาเป็นหนังสือเล่ม จุดเริ่มต้นคือข้อวินิจฉัยที่ว่า การปรับดนตรีให้เป็นสินค้าที่ซื้อขายกันได้ (commodification) มีทั้งส่วนดีและส่วนด้อย ส่วนดีคือการให้โอกาสมหาชนจำนวนมากได้เข้าถึงผลงานอันยิ่งใหญ่ โดยผ่านเทคโนโลยี แต่ในขณะเดียวกัน ผลในทางลบก็คือการทำให้เกิดความมักง่ายในหมู่ผู้ฟัง ซึ่งถูกครอบงำด้วยระบบตลาดและการโฆษณา และไม่ใส่ใจต่อการเล่นดนตรีอีกต่อไป ผลของการวิจัยโครงการ "การวิจารณ์ในฐานะพลังทางปัญญาของสังคมร่วมสมัย ภาค 2" ระบุไว้อย่างชัดแจ้งว่า สังคมไทยแต่ดั้งเดิมมาเป็นสังคมของผู้ปฏิบัติ และศิลปะดำรงอยู่ได้เพราะผู้คนส่วนใหญ่เป็นผู้ที่ปฏิบัติได้ จึงไม่มีการแบ่งพรมแดนอย่างชัดเจนระหว่างศิลปินอาชีพกับผู้รักสมัครเล่น ตัวอย่างที่เห็นได้ชัดที่สุดว่าศิลปะยังดำรงความเข้มข้นไว้ได้ และผู้ปฏิบัติก็ยังรักษามาตรฐานอันสูงไว้ได้ก็คือดนตรีไทย เพราะแม้จะมีผู้ฟังจำนวนน้อยมาก แต่ดนตรีไทยยังเป็นที่ชื่นชอบของกลุ่มผู้ปฏิบัติ ซึ่งก็เป็นผู้ฟังที่ดีด้วย และผู้ปฏิบัติจำนวนมากจัดได้ว่าเป็นผู้รักสมัครเล่น

ข้อสรุปของปาฐกถาก็คือ ดนตรีที่จะยังคงสร้างความเจริญใจให้แก่มหาชนได้อย่างแท้จริง จะต้องเป็นดนตรีที่มีผู้ปฏิบัติเป็นจำนวนมาก โดยควรจะมีนโยบายที่ชัดเจน ดังเช่นในประเทศฟิลิปปินส์ ซึ่งมีการกำหนดให้นักเรียนประถมทุกคนมีโอกาสได้เรียนเครื่องดนตรี 1 ชิ้น ดนตรีจะเจริญรุ่งเรืองได้ก็ต่อเมื่อมีจำนวนผู้รักสมัครเล่นมากพอที่วงการจะคัดขึ้นมาเพื่อการฝึกปรืออย่างเข้มข้นให้เป็นนักดนตรีอาชีพ ในส่วนของรูปแบบนั้น การกลับไปหาการเล่นดนตรีในครอบครัว ในชุมชน ในสถานศึกษาเป็นทางออกที่ดีที่สุด และในส่วนของดนตรีตะวันตก ควรจะมีการให้ความสำคัญกับ chamber music ดังเช่นในอดีต เพราะ chamber music แต่เดิมก็แต่งขึ้นสำหรับนักดนตรีสมัครเล่นเสียเป็นส่วนใหญ่ สำหรับประเด็นที่ว่าด้วยบทบาทของผู้รักสมัครเล่นนั้น เป็นหนึ่งในบรรดาโจทย์วิจัยของโครงการภาค 3

Music-Making *versus* the Commodification of Music: A Call to Enlightened Amateurs

Chetana Nagavajara
(Silpakorn University)

Preamble: A Foretaste of the Supreme Moment (*Augenblick*)

As a teacher of German, may I be allowed to begin by referring to Goethe's *Faust*? In that important scene in which Faust, out of sheer despair with life, declares himself ready to enter into a pact with Mephistopheles, the Devil in disguise. There is one word in Faust's condition that is of utmost significance, namely the word "*Augenblick*:" if the Devil can help him to reach that supreme moment, he can have his soul:

If I say to that *moment*: l. 1699
Do remain! You are so beautiful! l. 1700

Faust never quite reaches that moment (or else he would have lost his soul to the Devil), but almost. Nearing his death, having seen so much, done so much (of good and bad), the dying Faust describes an ideal community that he is creating.

Such a crowd I would like to see, l. 11574
Free people standing on free soil.
To that *moment* I could say:
Do remain, you are so beautiful.
The trace of my earthly days.
Cannot dissolve into thin air.
As foretaste of such great happiness.
I am now enjoying the supreme moment. l. 11586

And having uttered these words, Faust passes away.

It takes 9980 verses and half a decade in the poet's own life to allow Faust to attain only a foretaste of that happiness. There is a joke enjoyed by Germanists who maintain that Faust is rescued from eternal perdition by a *subjunctive*, ("to that moment I *could* say…").

What have all these idiosyncrasies of German literature to do with music? My answer would be that we can draw analogies from this literary masterpiece which can support the

main argument of our common endeavour. First, music can bring happiness; it can bring happiness to many. Music liberates, and those steeped in music can be likened to the ideal community of "free people standing on free soil" that is Faust's ultimate goal. Second, each individual has to find his own way to reach that supreme "*Augenblick*," which may be transcendental, and the best that we mortals can achieve within the confines of our "earthly days" is that which Faust achieves, namely a "moment" of a second order, a foretaste of the real thing. I assume that those of us who love music must have experienced these fleeting "*Augenblicke*," be they of a second order, that we treasure. The problem is that our command: "Do remain: you are so beautiful!" is never obeyed. But to be able to keep happy memories of those "moments" suffices to convince us of the value of music.

I propose to share with you some of such moments that I have myself experienced.

The first experience could be called "An Evening Walk along North University Avenue". I was teaching at the South East Asian Studies Summer Institute (SEASSI) at the University of Michigan, Ann Arbor, in 1985. It was a mild summer evening, and my colleagues and I came out for supper as the sun was setting. We were walking along North University Avenue. A trio was rehearsing a Schubert Piano Trio with the windows and front door of their house open. They were nearing the end of the Slow Movement. We decided to stay on to hear them finish the entire piece. The ambience was right, and in the end, we were enraptured. So we exploded into an applause, which was answered with a loud "Thank you." I have heard many concerts played by professional ensembles, but none has imprinted itself indelibly on my memory as this one. This was an "*Augenblick*", for me!

I would like to call my second experience as "A Wintry Night in the Royal Albert Hall." The Royal Albert Hall in London is a colossal multi-purpose hall that is used for indoor sports as well as concerts. On a wintry night in 1960, I was attending one of those "Sunday Classical Concerts", played by the London Symphony Orchestra conducted by Sir Malcom Sargent with Yehudi Menuhin (1916-1999) as the soloist. He was playing 2 concerti in the same concert. The first half of the concert was devoted to the Mendelssohn Violin Concerto, which fell flat, exquisitely uninspired. The world-renowned violinist was not “in tune” with this piece of music, and he was literally out of tune most of the time. I was disappointed and resigned myself to witnessing a calamity for the second half of the concert. On the contrary, Menuhin came back a different person, technically flawless and deeply inspired by the Brahms Concerto. It was an experience that makes you grateful to the composer as well as to the soloist and orchestra for such an (extended) "*Augenblick*." The

critic of the *Daily Telegraph*, two days later, could find no appropriate expression to describe Menuhin's performance of the Brahms Concerto and simply wrote: "He came back in the second half and played like a God." When a critic resorts to hyperbole like that, it means that words must have failed him. The "*Augenblick*" was indescribable. There must have been over 1000 people in the audience that night, and I could notice that they were transported and transfixed. After the concert, I took the last train from King's Cross Station back to Cambridge. It was a very cold night, and I had to walk all the way from Cambridge Railway Station and did not get to my room until after 1.00 am, but I was feeling warm inside.

Such experiences are unexpected, unpredicted, and thereby even more welcome. I do not mean that musicians can leave everything to chance and rely entirely on their instinct or inspiration. Rigorous training and assiduous practice are required conditions. But the "*Augenblick*" is "a particular kind of communal experience of a particular intensity in a particular place."[69] And that is music-making in the noblest sense of the word, whereby communication becomes communion.

The (Attempted) Perpetuation of the "*Augenblick*"

The episodes I related above would tend to privilege the *live* performance over all forms of modern reproduction. This is a point that we shall have to debate, for the experience of people living in the age prior to the advent to "technical reproducibility" (to borrow the term popularized by the German thinker Walter Benjamin) can never be identical with that of those of the subsequent era in which recorded music can be considered an experience of value. But to return to the last example given above. Many of those who were in the Royal Albert Hall that night could only wish that that particular performance of the Brahms Violin Concerto should have been recorded so that millions of music lovers could have a chance to share that unique experience. The dilemma facing a member of the audience like me comes from the question as to whether repeated listening to the recording of that performance would give me the same aesthetic pleasure as that which I experienced in the real performance. I am more inclined to think that it will not be the same, because the "moment" arose out of my being there, being part of a *community* of listeners/spectators, hearing the real sound, seeing the soloist perform in

[69] I have borrowed this succinct formulation from the "Programme and Abstracts" of the conference *The Proms and British Musical Life*, London, 23-27 April 2007. (Day 3, Session 1: Timothy Day, "Malcom Sargent, William Glock and Martin Luther")

front of me, imbibing the congenial and convivial atmosphere of *music-making*, whose uniqueness cannot be repeated, (in the same way as my eavesdropping on the Schubert Trio in Ann Anbor). Menuhin in a television series: "The Music of Man," produced by the Canadian Broadcasting Corporation, argued heatedly with the Canadian pianist Glenn Gould (1932-1982) who preferred music being made in a recording studio, while Menuhin defended the traditional live performance, since he could always *feel his audience*. I would go so far as to say that it might have taken him some time to feel his audience and once he achieved that secret communion with them in the second half of the concert, something miraculous did occur, (and of course, it did not occur at every concert of his!) In a way, the essence of music-making is the *presence* of all concerned, performers as well as listeners.

Yet one has to admit that a composer of note would wish to share his work with his contemporaries and to perpetuate his work for posterity. Since the West was committed to the written mode of communication, it was only natural that *notation* was invented. (Thai culture being predominantly an oral one, Thai classical musicians until today rely almost entirely on memory.) Notation, as a means of perpetuation, is essentially different from the invention of recording technology, for notation induces music lovers to acquire skills in reading music, in playing musical instruments and in singing according to the notes on the page. In other words, notation enriches *active* music-making, whereas our *passive* listeners of today rely on push-button technology. Chamber music thrived through notation, as family members and friends gathered in the sitting room (i.e. chamber) to perform sonatas, quartets, and other kinds of music for small ensembles for their enjoyment. Most of them were amateurs, and as we know from the lives of distinguished composers such as Beethoven, some of his amateur pupils possessed very high standards. For those who could not read music and could not play an instrument, they had to rely on competent friends. The French poet Charles Baudelaire (1821-1867), who was an ardent lover of music and a champion of Richard Wagner, had to wander from one friend to another with a piano transcription of Wagner's music, entreating them to play this music for him on the piano. Notation could benefit a composer in material terms as well, if he had an honest publisher to help him. Brahms became fairly well-to-do with earnings from the sale of his piano music to amateurs (the easier pieces, I suppose!). We can perhaps conclude that notation *activates* people to make music. The advent of recording technology has changed all that.

From High Fidelity to Infidelity

Recording technology started with a noble mission, to perpetuate great works of great artists. It can benefit both the artist and the public. The artist can lend permanency to his work (by simpler means than notation) and reach out to a larger public. The listener can get to know a piece of music through repeated listening, and in terms of the aesthetic pleasure derived from certain compositions, recording can help a great deal to increase that pleasure. (We need not talk about the supreme "*Augenblick*" here). Besides, we have *historic recordings* of memorable *live* performances. The works of great artists can thus be handed down to subsequent generations who are not lucky enough to have been born their contemporaries. So reputation no longer rests on hearsay but on concrete evidence in the form of recording, however imperfect it may be. I read a great deal about the collaboration between the great composer Johannes Brahms (1833-1897) and his closest friend Joseph Joachim (1831-1907), the great violinist. When I heard a recording of Joachim made during the early years of the 20th century, I could understand why Brahms wrote that great violin concerto for him, (which Yehudi Menuhin superbly performed that wintry night in 1960). The recording's fidelity is much below today's standard, but it is adequate to allow us to gauge his style and above all, his *musical personality*.

There is much to be said for the humility of the early generations of sound and recording engineers as well as producers. They grew up with *broadcasting* and were wont to work with original performances. Their ambition was to capture and reproduce the original work as *faithfully* as possible, hence the use of the term "high fidelity" in recording technology. These were honest people; when they came up with a system of amplification, they said so, that is to say, they wanted to amplify the original sound. They did not want to cheat us. We now live in the age of "virtual reality" which will soon supplant real reality. Technology has since advanced so far as to be able to produce a second reality that is not to be considered inferior to any original. It may not be an exaggeration to talk about the *arrogance* of present-day technology. A recording of a symphony is technologically perfect, and in musical terms, it is technically perfect as well: there are no wrong notes, not a single instrumentalist in the orchestra plays out of tune. The perfect "performance" is not a performance in the sense that we used to know it, but a concoction from different "takes", or an *edited* version with "repairs" made through technological means. The term "editing," borrowed from the noble discipline of philology whereby scholars work with different manuscripts or different printed texts in

order to get as close as possible to the authorial version, has thus been soiled by the contemporary recording industry, which no longer cares for an "original." (I am not in any way hostile to electronic music which uses technology to create sounds which are not identical with acoustic instruments and whose compositional principle admits of cuts and pastes, by design and not by default.) However, contemporary recording proudly adopts *infidelity* as its guiding principle in order to achieve faked perfection.

The recorded sound soon assumes a character of its own which excites listeners: it is grand, resonant, opulent, majestic, especially the orchestral sound. Some musicians, and especially conductors, knew how to exploit these technological possibilities, and some went so far as to coax their orchestras into producing the sound that would suit the process of recording. Herbert von Karajan (1908-1989) was one of them, with his renowned Berlin Philharmonic Orchestra, and he was even spiteful of other colleagues who knew little about such technicalities and once branded a worthy collogue, Eugen Jochum (1902-1987), as a "philistine."[70] With the advent of television, many conductors began to use the new medium for a self-serving and self-promoting purpose, which sometimes provoked a negative reaction from other colleagues, such as the Italian conductor Riccardo Muti, who made the following remark about his brethren: "We are a race that should disappear."[71]

It would be unfair to stress far too much the negative side of technology. It must not be forgotten that *broadcasting* and especially radio broadcasting has achieved much in terms of bringing music (of all kinds) to a vast listening public. In some countries, like the United Kingdom, the BBC set up its own orchestras, including regional orchestras, initially for the purpose of broadcasting, but soon began to launch live concerts that have been shaping public taste for many decades, such as its annual Promenade Concerts (known as the "Proms") that are unrivaled in many parts of the world. Some radio orchestras are known for their quality and rank among the best of the country, such as the ones in Munich, Hamburg and Stuttgart in Germany. The case for Thailand is also a historic one: the rise of the Thai popular song, a hybrid genre combining Western popular (big-band) music with Thai classical music, must be considered as a boon to Thai musical

[70] A television interview. (I am reporting from memory.)
[71] A television broadcast of a rehearsal of Drovrak's Second Symphony with the Bavarian Radio Orchestra, taped and lent to me privately.

life, as I have elsewhere demonstrated.[72] The chief protagonist was the big band created by the Public Relations Department in 1939, where the best composers, musicians and singers of Thailand congregated to deliver a remarkable number of masterpieces that reflect the depths and ranges of emotions of the Thai people. The popularity of the genre owes a great deal to radio broadcasting.

I may have put great emphasis on the communal aspects of music-making when talking earlier about live performances, but it must be conceded that the notion of *community* can be applied also to broadcast and recorded music. Not many people are fortunate enough to attend concerts or recitals given by great orchestras and distinguished artists, and radio and recording offer them accessibility to valuable (though secondary!) musical experiences. A community of fervent music lovers can thrive on broadcast and recorded music, and the level of critical acumen expressed through the exchange of views need not be inferior to that connected with live music. It has to be admitted that *music criticism* based, for example, on recorded music can be of extremely high quality, probably because of attentive listening through repeated hearings. One may even go so far as to assert that recording has enriched and enhanced music criticism. The distinguished British music critic Norman Lebrecht has characterized the virtue of recorded classical music in very apposite terms:

> Classical records brought delight and enlightenment to millions who never dared enter a concert hall. More than that, they fostered a sense of community by allowing listeners to compare and contrast one interpretation of Bruckner's fourth symphony with another, sometimes to a nerdish extreme but inherently, invaluably, as a commonly shared cultural artifact.[73]

And of course, he bemoans the imminent demise of the recording industry as a result of the advent of more modern digital technologies. My only reservations would be that while one can enjoy great music in recorded form, one should not deny oneself the

---

[72] Chetana Nagavajara, "The Thai Popular Song and Its Literary Lineage" (1989), in: C.N. *Comparative Literature from a Thai Perspective*. Bangkok: Chulalongkorn University Press, 1996, pp. 137-163.

[73] Norman Lebrecht, "Look who's been dumped". *The Lebrecht Weekly*, December 31, 2003. (http://www.scena.org/columns/lebrecht/031231-NL-recording.html)

(irreplaceable) experience of live performances. Perhaps one can go even a step further: why should one not learn an instrument and assert oneself as an amateur?

Alas, mass marketed music has more or less killed the amateur – the technical standard is now so high (many professional musicians cannot play live at the technically accurate level of their own recordings) that the amateur is intimidated and embarrassed to attempt an original public performance, for they know they would be compared to the recording artist!

Commodification and Commercialization

I have in the previous section described both the weaknesses and strengths of technology in the service of the musical arts. It is well and good to use technology to advance music education for a vast majority of people and in rare cases to capture the unique experiences (those "*Augenblicke*") for the benefit of mankind. But let us be honest about it: the dividing line between the noble act of preserving, disseminating and promoting valuable musical experiences and the commodification of music for commercial purposes is a very thin one. There is inevitably a danger in turning a human and humane experience into a commodity that can be bought and sold. (Mind you, we should not forget that musicians too have to survive and we have to reward them for their artistry.)

The question is where the middle path lies. In his book *Who Killed Classical Music?*(1996), Norman Lebrecht demonstrates how the cult of celebrity has destroyed the music world, because star conductors, soloists and singers are paid so much that there is very little left to pay orchestral musicians, resulting in the disbanding of one orchestra after another. In a consumer society, selling and buying are not always related to the quality of the commodities, for the modern witchcraft of public relations and advertising usually holds the public in thrall. When money and technology join hands in music business, they become invincible. A rock concert that can attract a gigantic crowd does not need to depend only on the prowess of the performers, but also on state-of-the-art technologies, and last but not least, on market stratagems and machinations. At every such concert, the audience must be convinced that the Faustian "*Augenblick*" can happen every 30 seconds, and, more often than not, audience participation serves to heighten those paroxysms. The domain of classical music is not free from such aberrations. People expect a star conductor to perform a dazzling choreographic feat on the rostrum. I have

witnessed one who responded so well to his public's expectations that he had to quench his thirst with a glass of water between the movements of a symphony. Of course, you would expect him to produce those supreme "*Augenblicke*" every now and then, and it is inevitable that he would put great emphasis on the *fortissimos* and *pianissimos*, and does not care much for things in between. How many of our idle consumers know to distinguish between a conviction and a pose?

The market forces are omnipotent, and even in a Western country with a venerable tradition of criticism, it is the business side of the musical enterprise that always wins the day. This was what happened in Germany in 2006. After 6 years at the helm of the world renowned Berlin Philharmonic Orchestra, the British star conductor, Sir Simon Rattle, came under attack by a number of German music critics who were of the opinion that the standard of playing had suffered, especially in that part of the repertoire which had always been the pride of the august ensemble, namely the Austro-German Classics. One of them, the resident critic of the national newspaper *Die Welt* was more outspoken than the others, who very soon followed suit with their own negative evaluations. The critics most probably overestimated the forces of tradition, for Germany since the 18th century had prided itself as the home of "critical" philosophy and on the eminence of its criticism of the arts, be it in the domain of literature, visual arts, theatre, or music. They did not realize the advent of a new hegemonic power, the market. The critic of *Die Welt* lost his job and had to switch to earning his daily bread by editing a CD magazine for a record store. No compatriot came to his rescue. Only a British colleague dared to concur with him publicly in saying that "what is lacking in the interpretation (of Gustav Holst's *The Planets*) is a coherent sense of direction and that can be taken as a metaphor for the general state of play in the Berlin Philharmonic. High as Rattle has risen, he has failed to convince with much of his music-making at the level to which Berliners are accustomed." You could probably guess who the British critic is. Of course, we are hearing the voice of Norman Lebrecht, who concludes with brotherly advice: "Somehow the bite has gone from Rattle's baton. He may need, in mid-life and for the first time in his life, to read some of the bad reviews and reflect on what is going wrong."[74]

[74] Norman Lebrecht, "Rattle has a battle on his hands". *The Lebrecht Weekly*, August 23, 2006. (http://www.scena.org/columns/lebrecht/060823-NL-rattle.html) See also: Presseportal PARK AVENUE –

Good criticism has no nationality!

Let us face it: one critical voice can do little against a bastion of well-organized PR campaigns in favour of the deliberately cultivated cult of stardom. "Visibility" is perhaps one of the mildest terms adopted by contemporary music business. Many opera houses see no need to retain a regular "company" of singers anymore. They can fly in "international" artists to constitute an "international" cast for specific performances at whatever costs (which in some cases are supported by public money.) The only "company" in an opera house is the orchestra, traditionally sunk into a pit (not necessarily as deep as the "abyss" [*Abgrund*] in Bayreuth). The musicians are the mainstay of the house, badly paid in most cases, and *invisible*. Every time I see Mozart's *The Magic Flute*, I wish the audience would have a chance to applaud the principal flautist who makes Tamino's instrument sound truly "magical." But he/she has to remain invisible; only the conductor has a chance to come on the stage for the final curtain call. In a sense and accidentally, tradition supports the PR-driven craze for stardom.

Yet, whatever one may say about the commercial excesses of the musical world, it has one virtue that is also visible: the presence of an audience substantiates it viability. If we cross over into the domain of visual arts, we shall encounter a strange phenomenon; and I am speaking here of the specific case of Thailand. Public museums of modern art are usually empty, and I have a personal predilection of visiting our National Gallery on early Sunday mornings, for until about 11.30, there are only two people in that well-maintained, air-conditioned space, namely myself and one watchman! But many of our contemporary artists thrive well in our society. Buyers and collectors are there to buy their "commodities," irrespective of the artistic quality. So buying and selling go on vigorously in a society in which there is no *public* for contemporary art. It is a prerogative among the *nouveaux riches* to collect art works, and they can be easily persuaded by art dealers or sometimes by the artists themselves. (It can be noticed that loquacious artists sell better than those who do not know how to promote themselves). People these days are ready to forgive a self-serving remark made by a *diva*, but tend to regard a similar statement by a Mike Tyson as raucous or uncouth. This is not fair! We do

---

Simon Rattle bei den Philharmonikern gescheitert. (http://www.presseportal.de /pm/58385/81308/ park_avenue)

not need to refer to an authority of the stature of Schopenhauer in order to maintain the artistic superiority of music over boxing. But the market-driven behaviour of many musical stars leaves sense and sensibility behind. "What they lack is the redeeming gift of humility, an urge to be at the service of art."[75]

When music becomes a marketable commodity, humility is not an attribute that attracts a large clientele.

The (Precarious) Survival of Thai Classical Music

It would appear that music geared towards mass consumption is not much concerned with quality, for idle consumers with no critical awareness always fall a prey to market manipulations. Can we go a step further in positing that a society that consists almost entirely of listeners, with a only tiny fraction of its members practicing music – either as professionals or amateurs – is, musically and culturally speaking, not in a healthy state? I cannot help being reminded of Bertolt Brecht (1898-1956), who as playwright, director, and theoretician, has had immense influence on the theatre internationally. Brecht is of the opinion that the ideal theatre can only arise out a community in which there is no clear dividing line between performers and spectators and that amateurs are the driving force behind such a community.[76] The same principle could very well apply to music, and Thai classical music can substantiate the Brechtian theory. Against all the odds, it has managed to survive the onslaught of modern life and maintained its high standard of performance. The demarcation line between professionals and amateurs is a very thin one, as confirmed by the results of the research project "Criticism as an Intellectual Force in Contemporary Society".[77] It is no rare sight to see a member of the audience step into an orchestra and take over (and surely not usurping) the place of a performer who steps out to assume the role of a listener. To formulate it in a more radical terms, this is music for musical practitioners and not for passive listeners. It does not care for a mass audience and it does not partake of the process of commodification and commercialization. A virtuoso in Thai classical music is usually

---

[75] Norman Lebrecht, "The Singing World's Golden Couple?". *The Lebrecht Weekly*, February 16, 2006. (http://www.scena.org/columns/lebrecht/000216-NL-alagna-gheorghiu. htm)

[76] *Brechts Modell der Lehrstücke*, hrsg. von Reiner Steinweg. Frankfurt/Main: Suhrkump, 1976, P. 51.

[77] *From Work of Art Critical Arena. Summary Report of the Research Project "Criticism as an Intellectual Force in Contemporary Society*". (Chetana Nagavajara: Project Leader). Bangkok: Chomanad Press, 2006, p. 30.

known in a small circle of connoisseurs and can never get rich. There is a funny practice of the Thai bureaucracy (which I do not find to be funny!) that most local schools have to employ their music teachers in the capacity of janitors. This is because most of these masters of Thai classical music have had only a four-year compulsory education, although their level of performance would equal that of an M. Mus. or a D. Mus. in the higher education system. So the only place for them in the Thai bureaucracy is that of a janitor. The "education" they have received is an informal one. There is no fixed curriculum, no graded examination, no certification, and the training is mostly done on a one-to-one basis, but it is rigorous. The guiding principle is quality, and we owe it to these humble janitors of local schools that the standards have been upheld.

Thai classical music remains community-based, in many cases, with Buddhist temples functioning as community centres. Music contests and music festivals are held, not in the National Theatre or the august Thailand Cultural Centre, but in a multi-purpose hall of a temple. A few years ago, I attended a music contest at a small temple that went on all night, with the Deputy Abbot as the Convener, who also supervised the preparation of the supper for the 10 orchestras taking part, which was to be served around 3 a.m. When I took leave of him at around 2.30 a.m., he regretted that I would miss the important part of the event: the orchestras would indulge in musical jokes around dawn! The point I am making here is that this is music-making just for the sheer pleasure of it – worlds apart from the common run of music business we have seen above under the section "Commodifacation and Commercialization".

This is not the place to discourse on the role of the Buddhist temple as the centre of a community. There is no need to stress that it is not just a place for religious worship. Worldly, and sometimes very worldly, problems are there too to be addressed. There is a temple near the notorious slums of Khlong Toey, known as "Wat Khlong Toey Nai", which has distinguished itself as a self-appointed "conservatory." Youngsters from the slums go there for musical training. Some of them – there is no secret about it – are former delinquents or drug-addicts, but once they fall under the spell of Thai classical music, they begin to realize their own worth, strive for perfection, and gain thereby self-confidence and self-respect. A few of them have been praised as virtuosi. Perhaps in their music-making, they may have experienced those "*Augenblicke*" which are much, much more felicitous than those kicks they get out of drugs. This is music therapy in the noblest sense of the word, for it is a therapy that is combined with man's creative ability.

Perhaps we can extrapolate a little from the above episode that music-making is also conducive to the development of personality, both at the *individual* and the *collective* levels. It is not too difficult to recognize the individual personality of a distinguished musician, but it is by no means easy to speak about the distinct personality of a musical ensemble. The aforementioned research project "Criticism as an Intellectual Force in Contemporary Society" did invite two orchestras from the province of Saraburi to perform at the same concert at the Sirindhorn Anthropology, Talingchan, Bangkok, on 12 June 2005, in the programme called "Pupils of the Same Master Compete at Taling Chan." The two orchestras consisted of members and friends of two families who are relatives and living as next-door neighbours in the same village, and were trained by two masters (being also relatives) who studied under the same master musician in Bangkok. Yet their styles of playing were different, the sounds of the respective orchestras were different too, even when they were performing the same set pieces. So, living physically close to each other and being next-door neighbours, have not homogenized their distinct collective musical personalities. This is the wonder of music, and music-making is probably one of the most effective means of achieving intellectual and spiritual cohesiveness. When we turn to the Western world, we encounter complaints that most symphony orchestras these days sound alike because they do not work continuously enough under their chief conductors, who jet around the globe guest conducting this and that orchestra. The quasi-religious belief about the "sound" of an orchestra can go very far, and Sir Simon Rattle has been accused of destroying the "German sound" of the Berlin Philharmonic Orchestra, as though that sound was ethnically and racially determined. But the sound of the Philharmonia Orchestra of London under its chief conductor Otto Klemperer in the 1960s was perhaps more "German" than that of any German orchestra! I am more inclined to side with the conductor Eugene Ormandy (1899-1985) when he said: "The Philadelphia sound, it's me!" The young musicians from the Thai province of Saraburi would readily agree with him.

But such distinctiveness does not necessarily preclude a certain degree of flexibility in adjusting themselves to changing circumstances. Thai classical musicians do not operate exactly in the same way as their Western counterparts when they perform with guest soloists. With the Western system of notation, the soloist, the home orchestra, and its resident conductor do not have absolute freedom to veer from *the written text*, although a certain freedom is there that is agreed upon during the rehearsals between the

soloist and the conductor/orchestra. A Thai orchestra is not score-based, and when a guest musician joins in, the orchestra (with no conductor) and the guest musician have to find their relationship, which has not been prescribed beforehand or written down in the form of notation. They must *instinctively* feel together, be attentive to each other, listen to each other and be prepared to sacrifice individual personality in order to achieve a new *collective personality*. The process requires great skills as well as humility. And we must not forget that they, more often than not, perform together *without a single rehearsal*. I am not claiming that this is a prerogative of Thai music, for jazz music too admits of such collaboration. *Civilized collegiality* is the order of the day.

There is a *ranad* (xylophone) player in Bangkok, known by his nickname "Pom," who roams about town (and sometimes up-country) with two ranand sticks in his bag and joins in with various orchestras. (I heard him *live* once.) As I have explained above, we still live in an age in which each orchestra retains its own style and its own sound, so when Mr Pom comes for a visit and asks to be allowed to play the main *ranad*, the orchestra has to adjust itself. But the greater the adjustment, the greater is the challenge, and the greater the pleasure of music-making. Of course, such collaborative feats are not possible for the entire repertoire, for certain compositions belong to certain schools and guest musicians will find it hard to fit in. But the available repertoire that permits such collaboration is large enough. Naturally, the way both parties adjust themselves may not be perceptible to the uninitiated, and this is where Thai classical music remains, to a certain extent, music for the connoisseurs.

A question may arise as to what, in the nature of Thai music itself, is supportive of such flexibility that in turn facilities collective music-making. The answer is quite straightforward, *improvisation*. Thai classical music is played from memory, (and one master musician, Bunyong Ketkhong, had a repertoire of roughly 20,000 tunes), that still leaves room for improvisation. A classical Thai musician is expected to be not only a performer, but also a composer, and it is this second capacity that enables him to accommodate whatever the guest artist may have come up with. Of course, all this freedom to improvise does not happen wildly without design, but must respect a common framework within which each musician can be both himself and part of an ensemble.

The concept of *composition* in Thai classical music also needs some clarification. A composition need not be something completely novel. The composer can take a folk melody or an old composition by a past master, and adapt it, vary it, curtailing, and

supplementing the original. He may draw on a common pool of existing melodies and makes out of them something of his own. What the French thinker Roland Barthes (1915-1980) says about "the immense dictionary from which he (the scripter) draws a writing that knows no halt"[78] can perhaps be applied to the process of composition in Thai classical music, although we would never go as far as Barthes in denying the creative role of the artist/composer. Composition, in our sense, is therefore "intertextual", but intertextuality does not deny originality altogether. In this free-for-all process of give and take, it is difficult to identify the origin, and the modern notion of copyright which is supposed to be one of the hallmarks of a civilized society can hardly be relevant to the practice of Thai music. The joy of listening to Thai music is that you have the impression of having heard this music before, but what you are hearing here and now is not exactly what sticks in your memory from previous hearings. It is as though you were awakening to the memories of your past lives!

Knowing Thai music does not concern only the music, but Thai music can function as a gateway to Thai culture in general. I shall cite a specific example: the constitution of a *piphat* orchestra. Two *ranads* (Thai xylophones) are placed in front of the orchestra: the first, called *rand ek* in Thai is responsible for carrying the main melody. The musician in charge of the *ranad ek* is accorded a distinct prominence and is encouraged to demonstrate his virtuosity. Sitting at his side is a colleague who plays the *ranad thum*, (literally a ranad with a soft sound). The latter musician gives the appearance of playing a secondary role: he syncopates, accentuates, and at times comments on the principal melody. He seems to be content with assuming the role of the buffoon of the orchestra.

But appearances are deceptive. More often than not, the master himself opts to play the *ranad thum*, while giving a chance to one of his top pupils to shine out with the first *ranad*. In his apparently subordinate position, the master directs the orchestra. The colleagues have to listen attentively to him: he may relax or hasten the pace. It would be a blunder to translate this orchestral structure in occidental terms such that the first *ranad* is likened to the first violin and the second *ranad* to the second violin. The English expression "to play second fiddle" does not apply here. In the Western context, a chamber

[78] Roland Barthes. *Image Music Text*. *Essays*. Selected and translated by Stephen Heath. London: Fontana Press, p. 147.

orchestra without a conductor is directed by the concertmaster who still maintains his prominence at the first desk of the first violins. We Thai have reversed that hierarchical disposition. I have elsewhere elaborated a theory of the second xylophone, which in some ways can be helpful in the understanding of Thai culture.[79] Ours is a *ranad thum culture* which does not fit into the contemporary craze for visibility and publicity. The dilemma facing our present-day Thailand could be explained in terms of our facile abandonment of our *ranad thum culture* in favour of a hasty and unreflected espousal of superficial values.

A Return to Chamber Music?

In a way, a Thai classical orchestra is akin to a Western chamber orchestra in terms of its size and the intimate rapport among the musicians. The futile efforts to increase the size of a Thai orchestra to rival, or even to outdo, a Western symphony orchestra, have produce disastrous results, simply because our instruments sound extremely ugly when played in a very large ensemble. To counter the craze for big sound and gigantic ensembles, invariably exploited by technology and music business, which have turned out docile listeners and consumers, it would be desirable to hark back to music-making at the community and family levels. There is no better way to achieve this than returning to chamber music. Let us take counsel from one of the most professional of professional musicians, who remained an enlightened amateur at heart.

> We shall always come back to chamber music – the quartet, the string quartet in particular – as the highest form of musical activity … It is not aimed to produce mammoth effects in volume on mammoth audiences in mammoth halls … It is perhaps the greatest contribution Europe has made to civilization.
>
> Chamber music should be played, almost, by amateurs rather than by professionals. Naturally the professional quartet is an amazing achievement, but the civilization that I would

[79] Chetana Nagavajara, "Wechselseitige Erhellung der Künste in der thailändischen Kultur" (1992), in: C.N., *Wechselseitige Erhellung der Kulturen. Aufsätze zur Kultur und Literatur*". Chiangmai: Silkworm Books, 1998, pp. 69-73.

> love to know rests on amateur performance, on those innumerable small groups that gather in private homes – too few today, the age of 'The Knob'. It is my prayer and hope that …, when the present generation grow up, they will have the means to play for themselves, for their friends, for their families, to make chamber music at home; …[80]

There could not have been a more eloquent plea for music-making and a more convincing defence of the role of the amateur than the above statement by Lord Yehudi Menuhin. Thirty years have passed and, let us face it, we shall have to continue hoping – and praying. A strange phenomenon came about in Thailand 2 years ago when the film *The Overture* based on the life of a great Thai classical musician, was shown, first to empty houses, subsequently, through concerted campaigns in the media, to full houses, resulting in an upsurge in the sale of musical instruments – especially the *ranads*, as the hero of the film plays the *ranad ek* – and in the demand for music lessons. Alas, as most good things that happen in this hapless land of smiles, the whole excitement was a fleeting affair. The media's interest was not genuine, and there is no firm educational foundation to keep the flame burning. The state and private organizations have failed to capitalize on the golden opportunity to revive music-making, and we are now back to square one, where millions of television viewers get bewitched by a television show called "Academy Fantasia," which brings young aspirants together in residence, (whose every move, including the most intimate ones, is captured by television cameras) and who are trained to compete in a weekly popular song contest, adjudicated by a popular vote via SMS: a source of immense income for telephone companies! The weekly contest takes place in a mammoth hall, the ticket price being naturally exorbitant. The age-old *ranad thum culture* has had no chance. We are back to the push-button culture which is situated at the other extreme of the dream cherished by the likes of Lord Yehudi Menuhin.

Education as the Last Resort?

---

[80] Yehudi Menuhin and William Primrose, *Violin & Viola*. New York: Shirmer Books, 1976, (Yehudi Menuhin Music Guides), pp. 89-90.

Over 30 years ago, I went to the Philippines as member of the Secretariat of the South East Asian Ministers of Education Organization (SEAMEO), serving the Council of Education Ministers, which was meeting in Baguio City. We were impressed by the warm welcome accorded us along the mountainous route, where school bands were greeting us as we passed by. The Permanent Secretary of Education told us that it was the government's policy to encourage *every school child* to learn a musical instrument. Within less than 20 years, most musicians playing in the lobbies of first-class hotels in Thailand were Filipinos. They had the sensitivity, the musicianship and the skills with which local Thai musicians could not compete. They have had *education*, the kind of education that their Thai counterparts have not had. Of course, with the advent of the *karaoke*, our Filipino friends have had to pack their bags and go home. Once again in this land of smiles, technology and money (or to be more precise, money-saving mechanisms) have eliminated music-making.

The case of the Philippines is of exemplary nature. Concerted efforts on various fronts have been initiated, which are not restricted to the actual teaching and learning, but also take into account activities of promotional character. The state can be relied upon as the prime mover of constructive thinking and action, including such measures as the passage of the "Music Law" as far back as 1966.[81] Thailand can certainly learn from the experiences (including successes as well as setbacks) of our ASEAN friends. But who cares about those music-loving monks at innumerable temples who have, as managers and impresarios, kept classical music alive? In the formal sector, the teaching and learning of the arts have not received sufficient attention, and the learning of the various arts is combined into one weekly session. We need a large pool of amateurs out of which professional musicians can be formed. In terms of education for the public, the media have been indifferent, to say the least, and television must be branded as the chief culprit. Prime time is devoted to tasteless soap operas, and at the time of this writing, the government, pressured by groups of concerned parents, is taking concrete measures to regulate TV programming by allotting prime time to more constructive programmes suitable also for children. A plan to launch a Public Television Station is also being

[81] Viola E. Hornilla, "Music Education in the Philippines Primary and Secondary Schools". *Articles on Culture and Arts*. [National Commission for Culture and the Arts] (http://www. ncca.gov.ph/about_cularts/comarticles.php.?artcl_Id=159)

initiated. As far as music, especially Thai classical music, is concerned, they need not worry about a dearth of able musicians and ensembles to create meaningful programmes. Those music-loving janitors and their pupils can get together anytime, and the above-mentioned repertoire of 20,000 pieces is there to serve the needs of the listeners. "Management" of the arts has almost become a dirty word, because we only know the kind of management driven by cupidity. We need a new concept of management intent on promoting a broad-based education for the public good.

Epilogue : An Idealistic Aside

In an effort to combat the exploitation of music to satisfy materialistic ends, I began this paper by drawing analogies from the notion of "*Augenblick*" as expressed in Goethe's *Faust*. I must clarify that I do not mean to say that music, as the other arts, must of necessity be an end in itself. I am not prepared to go as far as Roger Scruton, who in his book *The Aesthetics of Music* (1999) categorically states that "we must consider a work of art as an end in itself; only then does it become a means for us."[82] I do not think that in real life we distinguish ends and means in a categorical manner at all. In his recent work, *Late Beethoven: Music, Thought, Imagination* (2003), Maynard Solomon demonstrates how a shift in the composer's thinking about life and art has a bearing on his mature creation. Instead of referring to scholarly authorities, I shall return to the musician I most admire. Lord Yehudi Menuhin reminisced about his childhood in a very thought-provoking way.

> As a small child playing the violin, my naïve dream was to be able, thereby, to heal the suffering heart, fulfilling thus the Jewish mission. Ever since I can remember, I have tried to relate the beauty of great music to the harmony of life. As a small child I even imagined that if I could play the Chaconne of Bach inspiringly enough in the Sistine Chapel

[82] Roger Scruton, *The Aesthetics of Music*. Oxford: Oxford University Press, 1997, p. 375.

> under the eyes of Michelangelo, all that is ignoble and vile would miraculously disappear from our world.[83]

The young Menuhin was not overly concerned with the philosophical question as to whether music is an end or a means. What sounds most assuring is that here was a child, who already mastered the difficult "Chaconne" of Bach and who was conscious of the immense possibility of music and also of his own prowess as a musician, was filled with an aspiration to rise beyond the common run of music-making to an ideal world. The references to the Jewish mission and Michelangelo's masterpiece in the Sistine Chapel confirm that he had had a good *education* (though his was a thorough home-schooling), which enabled him, even at that tender age, to anchor his music and music-making in a relevant and meaningful cultural context. Let us face it: we are dealing here with an idealistic aspiration.

The facts of life may not be as rosy as one would like them to be. The exterminators of Auschwitz too were fervent music lovers and saw to it that a chamber orchestra consisting of female prisoners be set up under the direction of Alma Rosé. When she unexpectedly died of food-poisoning, they did her the kind of honour usually due to a highly respected person.[84] How are we to explain such a paradox in human nature? Another story could perhaps better illustrate the power of music to create friendship, and this was told in a television interview by the French composer Olivier Messiaen (1908-1992). While a prisoner of war in the camp at Görlitz (a town now split into 2 halves, one German and one Polish), where, he maintained, the Germans treated their prisoners well, although food was very scarce. Messiaen composed a deeply religious work, which has since been immortalized in the repertoire of chamber music, known as the "Ouatuor pour la fin du temps," performed in the prison camp on 15 January 1941. The audience consisted both of prisoners and German officers of the camp, who were united in brotherhood under the spell of this music. (The temperature outside the improvised concert hall was –4 degrees!)[85] Messiaen was trying to convey in this

---

[83] Transcribed from *Yehudi Menuhin: The Violin of the Century* DVD - EMI CLASSICS (DVB 4 92363 9)

[84] Richard Newman with Karen Kirtley. *Alma Rosé: Vienna to Auschwitz*. Portland, Oregon: Amadeus Press, 2000, p. 303.

[85] Rebecca Rischin, *For the End of Time: The Story of the Messiaen Quartet*. Ithaca N.Y.: Cornell University Press, 2003.

work his vision of the Apocalypse, but in all modesty, he admitted that this "vision" might have come from the hunger he was experiencing at that time!

We can multiply the stories about the *pros* and *cons* of music indefinitely and never shall be able to reach a definitive conclusion on the healing and redemptive power of music. "The child is father of the man," an English Romantic poet once said.[86] And I for one would be ready at any time to align myself with the child prodigy Yehudi Menuhin, who ideally believed that the aesthetic value and the moral value of music are identical. A little grain of idealism can carry us very far.[87]

---

[86] From William Wordsworth's poem "My heart leaps up when I behold / A rainbow in the sky:"

[87] Keynote Address presented at the 6th Asia-pacific Symposium on Music Education Research (APSMER 2007) at the Faculty of Education, Chulalongkorn University, July 25.07, 2007.

จากมหาชนไปสู่ฝูงชน : ว่าด้วยการรับงานศิลปะในสังคมร่วมสมัย ของ ศ. ดร. เจตนา นาควัชระ [ตีพิมพ์ใน วินัย พงศ์ศรีเพียร (บรรณาธิการ). *สรรพสาระ 1 ประวัติศาสตร์ - มนุษยศาสตร์ เล่ม 1*. พิมพ์ครั้งแรก. กรุงเทพฯ : สามลดา, 2550.]

สืบเนื่องจากการวิจัยในโครงการ "การวิจารณ์ในฐานะพลังทางปัญญาของสังคมร่วมสมัย ภาค 2" ซึ่งได้มีการศึกษาการรับงานวิจารณ์ศิลปะทั้ง 4 แขนง คือ วรรณศิลป์ ทัศนศิลป์ ศิลปะการละคร และ สังคีตศิลป์ ผู้เขียนได้นำผลการวิจัยดังกล่าวมาปรับใช้ในการพินิจการรับงานศิลปะในสังคมไทบร่วมสมัย ปรากฏว่าในการสัมผัสกับงานศิลปะในยุคปัจจุบันนั้น มหาชนมิได้มีเสรีภาพอย่างเต็มที่ในการที่จะเป็นตัวของตัวเอง แต่จะถูกครอบงำด้วยกลไกของตลาดในรูปแบบต่างๆ อันมีสื่อ เทคโนโลยีและทุนเป็นตัวหนุน มโนทัศน์ที่ว่าด้วย*มหาชน*จึงผันแปรไปสู่มโนทัศน์ที่ว่าด้วย*ฝูงชน* อันมีนัยว่าเป็นกลุ่มคนซึ่งไม่มีโอกาสที่จะใช้วิจารณญาณในการเลือกเฟ้นหรือประเมินคุณค่างานต่างๆด้วยตนเอง สุดทางของการตลาดที่ใช้กันอยู่ในการทำงานศิลปะให้เป็นสินค้าก็คือ การปรับเปลี่ยนฝูงชนดังกล่าวไปอีกขั้นหนึ่งให้กลายเป็นฝูงแกะ

นักวิจัยทั้ง 4 สาขาในโครงการได้ร่วมกันอภิปรายประเด็นนี้ในการประชุมประจำปีทางมานุษยวิทยา ครั้งที่ 5 "วัฒนธรรมบริโภค บริโภควัฒนธรรม" ในหัวข้อ "การเสพ-การรับ-การบริโภคงานศิลปะ" เมื่อวันที่ 30 มีนาคม 2549 และได้วิเคราะห์ให้เห็นถึงกโลบายต่างๆ ที่ "ตัวกลาง" นำมาใช้ในการครอบงำผู้รับ ปรากฏการณ์ที่ว่านี้หาเป็นเรื่องที่เกี่ยวกับแต่ผู้รับเท่านั้นไม่ หากแต่ศิลปินบางคนและบางกลุ่มก็ไม่ลังเลที่จะใช้วาทกรรมเสริมในการผลักดันให้งานของตนเป็นที่ยอมรับของตลาดได้ด้วย ผู้เขียนจงใจแปลมโนทัศน์ของ performance art เป็นภาษาไทยว่า "ศิลปะใคร่แสดง" ซึ่งในหลายๆกรณีเป็นการเสนองานที่ไร้ฝีมือในทางศิลปะ แต่สามารถสร้างความตื่นเต้นได้ด้วยกลไกของการโฆษณา (ตนเอง) ในบางรูปแบบ ทางที่จะฝ่าวังวนของขบวนการครอบงำมหาชนด้วยวาทกรรมการโฆษณาก็คือ การสร้างการวิจารณ์ที่เที่ยงธรรมและเปี่ยมด้วยความกล้าในเชิงจริยธรรม แม้แต่ในประเทศที่การสร้างงานเพื่อสาธารณะและการวิจารณ์ในฐานะกิจสาธารณะดำเนินการต่อเนื่องมาเป็นเวลานานหลายศตวรรษแล้ว ก็ยังอดไม่ได้ที่จะมีการตามใจตลาด ดังที่ผู้เชี่ยวชาญชาวอังกฤษคือ ศาสตราจารย์ Richard Hoggart ได้วิเคราะห์ไว้ในงานชื่อ *Mass Media in a Mass Society : Myth and Reality* (2004) เราอาจจำเป็นต้องนำคำคมของท่านศาสตราจารย์มาพิจารณาที่ว่า "จงพยายามทำให้ดีที่สุด แต่ในท้ายที่สุดเจ้าก็จะอดหลวมตัวไปทำสิ่งที่เลวบ้างไม่ได้" ทั้งนี้และทั้งนั้น ในกรอบของวัฒนธรรมไทย เราอาจจะต้องเตือนสติกันให้แรงกว่านั้นว่า "สัญชาตญาณใฝ่ต่ำในตัวมนุษย์ปลุกง่ายกว่าสัญชาตญาณใฝ่ดี"

สังคมศาสตร์แห่งการวิจารณ์คงจะเลี่ยงไม่ได้ที่จะต้องพึ่งหลักการในเชิงจริยธรรมเพื่อเป็นการเตือนสติสังคมร่วมสมัยของเราเอง

จากมหาชนไปสู่ฝูงชน : ว่าด้วยการรับงานศิลปะในสังคมร่วมสมัย

เจตนา นาควัชระ

บทนำ

ถ้าจำต้องตั้งคำถามพื้นฐานว่า มหาชนทำกิจอันใดกับงานศิลปะ เราคงจะตอบได้ไม่ยากนักถ้าพิจารณาศิลปะเป็นประเภทๆไป เรา**อ่าน**วรรณกรรม เรา**ฟัง**ดนตรี เรา**ดู**หรือ**ชม**ละคร และเรา**ดู**จิตรกรรม ฯลฯ แต่ถ้าจะหาคำกริยาที่เป็นคำรวมที่ว่าด้วยกิจเหล่านี้ เราอาจจะต้องยอมรับว่าเรามีปัญหา ถ้าใช้คำว่า**เสพ**งานศิลปะ ก็ดูจะเน้นแง่มุมที่ไม่ประเทืองปัญญา ถ้าใช้คำว่า**บริโภค**ก็ยิ่งจะเป็นการพลัดตกลงไปในห้วงของกระแสร่วมสมัยที่ไม่น่าพิศมัยนัก ในที่สุดก็จำเป็นต้องหาทางออกด้วยคำที่เป็นกลางๆ อันได้แก่ **รับ** ซึ่งเป็นการอิงแนวทางตะวันตก ผู้เขียนจำได้ว่า เมื่อนักวิชาการตะวันตกนำคำว่า reception มาใช้กับวรรณกรรมนั้น มีผู้ที่ไม่สะดวกใจที่จะยอมทำตามอยู่เป็นจำนวนมาก เมื่อนักวิชาการสำนักใหม่ที่รู้จักกันในนามของ “สุนทรียศาสตร์แห่งการรับ” หรือ “สุนทรียศาสตร์ของผู้รับ” (aesthetics of reception) นำเสนอแนวคิดของกลุ่มของตนในการประชุม Congress ของ The International Comparative Literature Association (1979) ที่เมือง Innsbruck ประเทศออสเตรียนั้น มีผู้โต้แย้งว่า คำว่า reception ดังกล่าวชวนให้คิดถึงเคาน์เตอร์โรงแรมมากกว่า แต่ไม่ช้าไม่นานมโนทัศน์นี้ก็ได้รับการยอมรับในวงวิชาการ[88] และนักวิชาการไทยก็ยอมรับมาใช้เพื่อความสะดวก

กล่าวโดยทั่วไปการถือกำเนิดของแนวคิดใหม่ทางสุนทรียศาสตร์ย่อมสะท้อนให้เห็นปรากฏการณ์ที่เราคงจะมิอาจอธิบายได้ด้วยเกณฑ์ทางสุนทรียศาสตร์แต่ถ่ายเดียว แต่อาจจะต้องนำปัจจัยทางสังคมและวัฒนธรรมมาพิจารณาด้วย เมื่อกล่าวถึง**การรับ**ก็เลี่ยงไม่ได้ที่จะต้องคิดถึง **ผู้รับ** กลุ่มผู้รับ และมหาชนผู้รับ(งานศิลปะ) แต่เดิมวงการศิลปะให้ความสำคัญต่อบทบาทของผู้สร้าง ซึ่งในบางสังคมเช่น สังคมเยอรมันตั้งแต่ศตวรรษที่ 18 มาจนถึงศตวรรษที่ 20 ยกย่องกวีว่าเป็น “วรรณราชา” (เรียกเป็นภาษาเยอรมันว่า Dichterfürst)[89] และขนบตะวันตกที่ว่าด้วยยกระดับของศิลปะขึ้นสู่งานของเทพ (apotheosis of the arts) นั้นก็ส่งอิทธิพลมายังวงการของไทยเช่นกัน ดังที่ผู้เขียนได้ชี้ให้เห็นในบทความชื่อ “Art in Place of *Nirvana* : Western Aesthetics in the Poetry of Angkarn Kalayanaphong” (1991)[90] ผู้ที่อยู่ในแวดวงของมหาวิทยาลัยศิลปากรจะคุ้นชินกับคำคมภาษาละตินที่ว่า “ars longa vita brevis” ซึ่งมีการนำมาแปลเป็นไทยว่า “ศิลปะยืนยาว ชีวิตสั้น” หมายความว่างานศิลปะยิ่งใหญ่ อยู่คงทนถาวรไปได้หลายชั่วอายุคน อันที่จริงความหมายดั้งเดิมมิได้เป็นเช่นนั้น คำว่า ars แปลว่าศิลปวิทยาการ คำคมดังกล่าวจึงมีความหมายว่า “ศิลปวิทยาการนั้นกว้างขวางนัก ชีวิตสั้นเกินกว่าที่จะเรียนรู้ได้จบ” ในเมื่อได้ตัดสินใจที่จะแปลความใหม่ ตามขนบใหม่ของการยกศิลปะขึ้นสู่ระดับของเทพแล้ว ไม่ช้าไม่นานขนบของการยกย่องศิลปินให้เป็นวีรบุรุษก็ก่อตัวขึ้นมาอย่างเหนียวแน่น จากนั้นอีกก้าวหนึ่งก็คือการที่มหาชนคลั่งไคล้ไหลหลงศิลปินจนถึงขั้นที่ผันตัวเองจาก **มหาชน** ไปเป็น **ฝูงชน** ความจริงมีอยู่ว่า ถึงจะไม่มีคนกลางเข้ามาชี้ชวน ชักชวน หรือชี้นำให้หลงใหลในตัวศิลปิน (ดังเช่นในยุคปัจจุบัน) ผู้รับจำนวนหนึ่งก็มีแนวโน้มที่จะเทิดทูนศิลปินอยู่แล้ว

---

[88] Hans Robert Jauss, “Rückschau auf die Rezeptionstheorie”, in: *Rezeptionsästhetik und Rezeptionsgeschiche in der Musikwissenschaft,* hrsg. von Hermann Danuser und Friedhelm Krummacher. Laaber : Laaber Verlag, 1991, pp. 13-36.

[89] Eberhard Lämmert, “Der Dichterfürst : Metamorphosen einer Metapher in Deutschland”, in : *Vom Künstlerstaat,* hrsg. von Ulrich Raulff. München : Hanser, 2006, pp. 144-185.

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

ปฏิกิริยาตอบโต้ที่เป็นแบบเป็นแผนกอปรด้วยความหนักแน่นในเชิงทฤษฎีนั้นเป็นที่รู้จักกันดีในรูปของมโนทัศน์ทางวรรณคดีที่ว่าด้วย “มรณกรรมของผู้แต่ง” ซึ่งนักคิดชาวฝรั่งเศส โรลองด์ บาร์ธส์ (Roland Barthes: 1915-1982) เสนอเอาไว้ในบทความอันเลื่องชื่อของเขา คือ “La Mort de l’auteur” (1968) ซึ่งได้มีการนำมาแปลเป็นไทย รวมพิมพ์ไว้ในหนังสือ **พลังการวิจารณ์: วรรณศิลป์ (2547)** ความคิดหลักของบาร์ธส์มุ่งไปที่การต่อต้านมโนทัศน์ที่ว่าด้วยจุดกำเนิดของงาน อันรวมถึงเรื่องของแรงดลใจที่ว่ากันว่าเป็นตัวผลักดันให้ศิลปินสร้างสรรค์งานขึ้นมา บาร์ธส์เชื่อว่าการยกย่องศิลปินจนเกินขอบเขตทำให้ผู้รับเบนความสนใจไปจากตัวงาน เขาเสนอข้อคิดที่รุนแรงยิ่งไปกว่านั้น โดยที่เขาระบุว่า ผู้แต่งมิใช่เป็นเจ้าของผลงานเสียทั้งหมด แต่ทำหน้าที่เป็นเพียงผู้ประสมคำและประสมความที่ดึงมาจากขุมทรัพย์ร่วมในทางวรรณศิลป์ ซึ่งเขาเรียกว่า “พจนานุกรม” และพจนานุกรมที่ว่านี้ก็หลอมรวมงานเขียนจากหลากวัฒนธรรมรวมเอาไว้เช่นกัน[91] เขาสรุปเอาไว้ว่า “เราจึงต้องโค่นล้มตำนานเดิม (ที่ว่าด้วยความยิ่งใหญ่ของผู้แต่ง) ลงเสีย นั่นก็หมายความว่ากำเนิดของผู้อ่านต้องชำระด้วยความตายของผู้แต่งนั่นเอง”[92]

แม้ว่านักวรรณคดีส่วนใหญ่จะไม่ตีความตามตัวอักษร และเดินตามบาร์ธส์อย่างไร้วิจารณญาณ แต่ก็คงจะปฏิเสธไม่ได้ว่าแนวคิดของเขามีผลกระทบต่อวงการศิลปะและสุนทรียศาสตร์ไปในแนวทางของการให้ความสำคัญต่อผู้รับ และในแง่นี้นวัตกรรมของการสร้างสรรค์ทางศิลปะในบางแขนงก็ดูจะเป็นการตอบสนองกระแสความคิดที่โรลองด์ บาร์ธส์เป็นหัวหอกไปโดยปริยาย ไม่เป็นที่น่าประหลาดใจแต่ประการใดที่บาร์ธส์จะออกมายกย่องละครของกวีเยอรมัน แบร์ทอลท์ เบรคชท์ (Bertolt Brecht : 1898-1956)[93] เพราะเบรคชท์ตั้งใจที่จะใช้ละครเป็นเครื่องมือในการปลุกปัญญาให้แก่มหาชน จึงมุ่งที่จะสร้างละครที่กำกับให้ผู้ดูผู้ชม “ตื่น” อยู่ตลอดเวลา โดยไม่ถูกครอบงำด้วยมายาของศิลปะการแสดง ก็ผู้ดูผู้ชมที่ไม่เคลิ้มง่าย หากแต่คิดตาม คิดต่อ หรือคิดแย้งกับละครอยู่ตลอดเวลานั่นแหละคือกลุ่มคนที่ในชีวิตจริงน่าจะชี้นำสังคมไปในทางที่สร้างประโยชน์ให้แก่ส่วนรวมได้ สุนทรียศาสตร์แนวใหม่จึงมุ่งที่จะปลดปล่อยมหาชนจากการครอบงำทั้งหลายทั้งปวง ไม่ว่าจะเป็นการครอบงำทางศิลปะหรือทางสังคม-การเมืองก็ตาม และสุนทรียศาสตร์ที่ว่านี้จึงต้องเป็น**สุนทรียศาสตร์ของผู้รับ** อย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้

โครงการวิจัย “การวิจารณ์ในฐานะพลังทางปัญญาของสังคมร่วมสมัย” (ภาค 1: 2542-2545; ภาค 2: 2545-2548) ถือว่า*การวิจารณ์เป็นกิจของผู้รับ* และนักวิจารณ์ก็คือกลุ่มผู้รับจำนวนหนึ่งที่อาสาเข้ามาทำหน้าที่ตัวแทนของกลุ่มของตนโดยมุ่งที่จะสื่อสารกับทั้งศิลปินผู้สร้างสรรค์ และกับผู้รับด้วยกันเอง ถ้านักวิจารณ์ทำหน้าที่ได้มีประสิทธิภาพและด้วยความเที่ยงธรรม ศิลปินก็น่าจะได้รับประโยชน์จากการวิจารณ์ (และศิลปินไทยบางคนก็ยืนยันเช่นนั้น)[94] และในด้านของผู้รับ การวิจารณ์ที่ดีก็น่าจะทำหน้าที่เป็นการให้การศึกษาแก่ประชาชน และปลุกปัญญาให้แก่สังคมไปด้วย ส่วนหนึ่งของโครงการวิจัยฯเป็นการศึกษาวิเคราะห์**การรับการวิจารณ์** ซึ่งในหลายกรณีก็ให้คำตอบในเรื่องของ**การรับงานศิลปะ**เป็นผลพลอยได้ไปด้วย บทความนี้เป็นการนำผลการวิจัยในโครงการทั้งสองภาคมาขยายความ และกิจกรรมที่กระตุ้นให้คณะผู้วิจัยได้หยิบยกประเด็นที่ว่าด้วยการรับงานศิลปะในสังคมร่วมสมัยขึ้นมาอภิปรายร่วมกันก็คือการที่คณะผู้วิจัยได้รับเชิญจากศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร ให้ทำ

---

[91] รื่นฤทัย สัจจพันธุ์ และคณะ *พลังการวิจารณ์ : วรรณศิลป์* กรุงเทพฯ : ประพันธ์สาส์น 2547 หน้า 711-712 (ผู้เขียนเองเป็นผู้วิเคราะห์งานชิ้นนี้ของโรลองด์ บาร์ธส์)

[92] เรื่องเดียวกัน หน้า 709

[93] Chetana Nagavajara, *Brecht and France*. Bern : Peter Lang, 1994, p. 47.

[94] เจตนา นาควัชระ และคณะ *จากศิลปะสู่การวิจารณ์ : รายงานการวิจัย* กรุงเทพฯ : ชมนาด 2549 หน้า 35

หน้าที่เป็นวิทยากรในการประชุมประจำปีมานุษยวิทยาครั้งที่ 5 (29-31 มีนาคม 2549) ซึ่งกำหนดหัวข้อรวมไว้ว่า “วัฒนธรรมบริโภค-บริโภควัฒนธรรม” โดยได้ให้หัวข้อย่อยไว้ว่า “การรับ-การเสพ-การบริโภคงานศิลปะ” ผู้เขียนขอขอบคุณรื่นฤทัย สัจจพันธุ์ (ผู้วิจัยสาขาวรรณศิลป์) จักรพันธ์ วิลาสินีกุล (ผู้วิจัยสาขาทัศนศิลป์) พนิดา ฐปนางกูร (ผู้วิจัยสาขาศิลปะการละคร) รังสิพันธุ์ แข็งขัน (ผู้วิจัยสาขาสังคีตศิลป์) และสุชาติ ทองสิมา (ผู้วิจัยการรับการวิจารณ์) ไว้ ณ ที่นี้ด้วย

จากจุดยืนของมนุษยศาสตร์

ผู้เขียนขอเริ่มอภิปรายปัญหาจากมุมมองของ**มนุษยศาสตร์**เป็นหลัก เพราะได้มีประสบการณ์ในการพิเคราะห์งานศิลปะในแง่มุมต่างๆ บนรากฐานของวิทยาการด้านมนุษยศาสตร์มาแล้ว นอกจากนี้ผู้เขียนยังสามารถยืนยันได้ว่า การศึกษาตัวงานศิลปะและงานวิจารณ์ศิลปะนั้น เป็นหนทางหนึ่งที่จะสร้างความแข็งแกร่งให้แก่มนุษยศาสตร์ได้ จะขออนุญาตอ้างผลงานของตนเองย้อนหลังไปถึงปี 2521 ในบทความเรื่อง “พื้นฐานการวิจัยทางมนุษยศาสตร์” ผู้เขียนได้พยายามชี้ให้เห็นถึงความแตกต่างของวิทยาการใน 3 สาขาหลัก คือ วิทยาศาสตร์ สังคมศาสตร์ และมนุษยศาสตร์เอาไว้ในส่วนที่เกี่ยวกับข้อมูล (หรือเนื้อหา) วิธีการ ผลงาน และผลกระทบ[95] สำหรับส่วนที่สัมพันธ์กับมนุษยศาสตร์โดยเฉพาะนั้น ได้จัด “งานสร้างสรรค์” ไว้เป็นส่วนหนึ่งของ*ข้อมูล* โดยที่ได้ระบุ*วิธีการ*ว่าเป็น “การตีความและการวินิจฉัยประสบการณ์” โดยที่*ผลงาน*ของศาสตร์แขนงนี้ก็คือ “ความหมายและคุณค่า” และ*ผลกระทบ*ก็คือ “ความสำนึกในคุณค่าของความเป็นมนุษย์” ถ้าจะนำหลักการหรือหลักวิชาที่กล่าวมานี้มาวิเคราะห์สภาพของการรับงานศิลปะใน 4 แขนง รวมทั้งการรับการวิจารณ์ด้วยแล้ว ก็คงจะเลี่ยงข้อสรุปที่สำคัญไปไม่ได้ว่า การรับงานศิลปะในสังคมไทยปัจจุบันมีปัญหา และก็คงเป็นปัญหาที่หนักหน่วงไม่น้อยเลย แต่ในขณะเดียวกันก็พอจะมองเห็นได้ว่า ในบางภาคส่วนของสังคมและในบางลักษณะ ศักยภาพที่จะใช้ศิลปะในการสร้าง “ความสำนึกในคุณค่าของความเป็นมนุษย์” ก็ยังมีอยู่

ถ้ามนุษยศาสตร์ให้ความสนใจเป็นพิเศษต่อ*ประสบการณ์* การรับหรือการเสพงานศิลปะก็เป็นประเด็นที่น่าจะหาความกระจ่างได้ด้วยวิธีการของมนุษยศาสตร์ เราคงจะต้องเริ่มต้นที่ประสบการณ์ในระดับ*ปัจเจกบุคคล* ในแง่นี้การพิเคราะห์ประสบการณ์ในศิลปะทั้ง 4 สาขา รวมทั้งการรับงานวิจารณ์ในสาขาเหล่านั้นอาจมีข้อแตกต่างกันอยู่บ้าง ในเรื่องของ**วรรณกรรม**นั้น โดยปกติผู้ประพันธ์คนหนึ่งสื่อสารไปยังผู้รับหรือผู้อ่านแต่ละคน ถึงจะมีผู้อ่านเป็นเรือนหมื่นเรือนแสน แต่ประสบการณ์ที่ได้จากการสัมผัสตัววรรณกรรมนั้นยังเป็นเรื่องของปัจเจกบุคคลอยู่ ในส่วนที่เกี่ยวกับ**ทัศนศิลป์** โดยทั่วไปยังเป็นเรื่องของทัศนศิลปินคนหนึ่งที่สื่อสารไปยังผู้ชมแต่ละคน เช่นเดียวกับวรรณกรรม แม้ผู้รับจะมีจำนวนมาก แต่ประสบการณ์ทางสุนทรียะย่อมเป็นเรื่องของผู้รับแต่ละคนอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ **ศิลปะการละคร** อันเป็นประเภทหนึ่งของ**ศิลปะการแสดง** ย่อมมีลักษณะที่แตกต่างออกไป เพราะการแสดงโดยทั่วไป (ยกเว้นการแสดงเดี่ยวในบางครั้ง) เป็นผลงานร่วมของคณะละคร โดยที่ในหลายๆกรณีพยายามที่จะร่วมมือกันตีความบทละครที่ผู้เขียนบทคนหนึ่งเขียนขึ้นมา แล้วสื่อความมายังผู้ชมที่ชุมนุมกันอยู่ จริงอยู่ แม้ว่าจำนวนผู้ชมจะมีมากกว่าหนึ่งคน แต่ประสบการณ์ในการรับย่อมเป็นเรื่องของประสบการณ์ทางสุนทรียะของแต่ละบุคคล ผู้ชมจำนวนหนึ่งที่ไปชมละครเรื่องเดียวกัน ในสถานที่เดียวกัน ในรอบเดียวกัน ก็ยังได้รับประสบการณ์ทางอารมณ์ความรู้สึกที่แตกต่างกันไป อันที่จริงการที่ผู้ชมมาชุมนุมกันอยู่ในสถานที่เดียวกัน และในเวลาเดียวกันย่อมจะเลี่ยงไม่ได้ที่จะมีปฏิสัมพันธ์ทางอารมณ์ความรู้สึกต่อกันและกัน เรื่องของจิตวิทยามวลชน (mass psychology) จึงเป็นประเด็นที่ไม่ควรมองข้าม (และฝ่ายจัดการในสังคมร่วมสมัยของเราก็ใช้ประโยชน์จาก

---

[95] เจตนา นาควัชระ “พื้นฐานการวิจัยทางมนุษยศาสตร์” ใน : เจตนา นาควัชระ : *ทางไปสู่วัฒนธรรมแห่งการวิจารณ์* (พิมพ์ครั้งที่ 2) กรุงเทพฯ : ผู้จัดการ 2538 หน้า 261-264

จิตวิทยามวลชนนี้อย่างเต็มที่ในการสร้างความคลั่งไคล้ไหลหลงในตัวดารา ซึ่งก่อให้เกิดผลในเชิงพาณิชย์ได้อย่างมหาศาล) สิ่งที่กล่าวมานี้อธิบายปรากฏการณ์ในทาง**สังคีตศิลป์**ได้เช่นกัน คีตกวีหนึ่งคนสร้างงานขึ้นมา โดยในการแสดงนั้นต้องใช้นักดนตรีและนักร้องจำนวนหนึ่งทำหน้าที่ตีความตัวงานและสื่อความไปยังผู้รับ ซึ่งในกรณีนี้ก็อีกเช่นกัน ผู้ฟังหรือผู้ชมการแสดงดนตรีแต่ละคนอาจจะได้รับประสบการณ์ทางสุนทรียะที่แตกต่างกัน ไม่ว่าผู้ชมหรือผู้ฟังจะมีจำนวนมากเพียงใดก็ตาม

สมมุติฐานแรกของบทความนี้ก็คือ การสร้าง การสื่อ และการรับความหมายและคุณค่าที่ดีที่สุดน่าจะเริ่มต้นในฐานะที่เป็นกิจของ*ปัจเจกบุคคล* โดยเฉพาะอย่างยิ่งในแง่ของผู้รับนั้น ปัจเจกบุคคลที่มีประสบการณ์ทางศิลปะ ที่ช่างคิด ที่เปี่ยมด้วยวิจารณญาณ ย่อมจะอยู่ในฐานะที่จะประเมินคุณค่าของงานศิลปะได้ดีกว่ากลุ่มคนที่ตกเป็นเครื่องมือของการโฆษณา(ชวนเชื่อ) ของพ่อมดหมอผีแห่งสังคมร่วมสมัยของเรา สมมุติฐานที่ 2 คือการตลาด (อันรวมถึงการตลาดที่เกี่ยวกับการบริโภคงานศิลปะ) มุ่งที่จะทำลายวิจารณญาณในระดับของบุคคล โดยการกล่อมให้**มหาชน** กลายเป็น **ฝูงชน** ที่นับวันแต่จะสูญเสียปัจเจกลักษณ์ของตนไป โดยที่ชอบที่จะคิดตามกัน เชื่อตามกัน ชอบสิ่งเดียวกัน ภายใต้อิทธิพลของการโฆษณา งานวิจัยที่กล่าวถึงข้างต้น ทั้งที่เกี่ยวกับศิลปะทั้ง 4 แนว และการรับการวิจารณ์ ก็ตอกย้ำให้เห็นถึงพลัง (ที่อาจจะไม่สร้างสรรค์เสมอไปนัก) ของกิจกรรมหลักของสังคมร่วมสมัยที่ว่านี้ ข้อสังเกตเบื้องต้นที่ว่าด้วยปัจเจกลักษณ์และการสูญเสียปัจเจกลักษณ์ ยังเป็นข้อสังเกตที่ตั้งอยู่บนรากฐานของ**มนุษยศาสตร์** แต่ถ้าจะก้าวล่วงไปถึงกลไกการทำมหาชนให้กลายเป็นฝูงชน ในการจัดการให้เกิด “ตลาด” ของศิลปะ ในการชี้ชวนชักชวนให้เกิดรสนิยมร่วมกันในหมู่คนจำนวนมาก ประเด็นเหล่านี้น่าจะเป็นเรื่องของ**สังคมศาสตร์** แต่ในท้ายที่สุด ดังที่ผู้เขียนจะชี้ให้เห็นในในลำดับต่อไป **การวิจารณ์**จะต้องเข้ามามีบทบาทในการป้องกันมิให้มหาชนกลายเป็นฝูงชนผู้ไร้วิจารณญาณด้วยการปลุกปัญญาให้แก่ผู้คนส่วนใหญ่ ด้วยวัตถุประสงค์ที่ว่านี้ทั้งมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์จะต้องร่วมมือกันหาทางทำให้การวิจารณ์เป็นพลังทางปัญญาของสังคมขึ้นมาให้ได้

วาทกรรมนำทาง

จะขอย้อนกลับมาอภิปรายประเด็นที่ว่าด้วยประสบการณ์ ผู้เขียนได้เน้นให้เห็นแล้วข้างต้น ถึง*ความเป็นหนึ่ง*ของประสบการณ์ แต่สิ่งที่เราน่าจะเรียกร้องเพิ่มสูงไปกว่านั้น คือการค้นพบ*ความเป็นเอก*ของประสบการณ์ ซึ่งต้องอาศัยวิจารณญาณของผู้รับที่จะผลักดันให้เกิดการประเมินคุณค่างานศิลปะ การประเมินคุณค่างานศิลปะที่กล่าวมานี้ไม่มีกฎเกณฑ์ที่ตายตัว แต่ขึ้นอยู่กับประสบการณ์ที่สั่งสมมานาน และที่สำคัญยิ่งไปกว่านั้นคือความสามารถที่จะอธิบายความรู้สึกหรืออารมณ์สุนทรียะที่อยู่ในส่วนลึกออกมาในลักษณะที่เป็นเหตุเป็นผล สื่อสารให้ผู้อื่นร่วมรับรู้ ประสบการณ์อันทรงคุณค่าของปัจเจกบุคคล ที่เจ้าตัวมีความจัดเจนพอที่จะแยกแยะออกมา และวินิจฉัยให้เห็นได้ว่าทรงคุณค่าอย่างไร เป็นกระบวนการแบ่งปันทางปัญญาอันสามารถสร้างความแข็งแกร่งให้แก่สังคมอารยะได้ ความจัดเจนและความมั่นใจในระดับบุคคลที่กล่าวมานี้คือพื้นฐานอันสำคัญของการวิจารณ์ แต่สิ่งที่จะขาดเสียมิได้ในเรื่องของการวิจารณ์ก็คือความสามารถในการถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกและความคิดด้วย**ภาษา**ที่สื่อความได้ชัดเจน รวมถึงภาษาที่เน้นให้เห็นถึงความเป็นหนึ่ง และความเป็นเอกของประสบการณ์ ความสามารถในการใช้ภาษามีความสำคัญยิ่งในการถ่ายทอดประสบการณ์ที่ได้จากงานศิลปะในรูปของการวิจารณ์

เป็นที่ยอมรับกันโดยทั่วไปว่า ศิลปะแต่ละสาขาถ่ายทอดความหมายและคุณค่าด้วยวิธีการที่แตกต่างกัน **ทัศนศิลป์**เน้นการรับประสบการณ์ด้วยจักษุประสาท **สังคีตศิลป์**เป็นเรื่องของการรับประสบการณ์ด้วยโสตประสาท **จิตรกรรม**สื่อความได้อย่างสมบูรณ์ด้วยภาพ ถ้าต้องการภาษามาเสริมบ้างก็เป็นเพียงแค่ชื่อที่ศิลปินตั้งกำกับมากับภาพนั้นๆ จิตรกรรมไทยโบราณมุ่งเล่าเรื่องที่รู้จักกันอยู่แล้วในรูปของวรรณคดี ถ้าจะมีกลอนมาเสริมภาพบ้าง ก็ถือว่ามิใช่แก่นของงานประเภทนี้ ศิลปะแขนงต่างๆ อาจร่วมมือกัน ผสานกัน ส่องทางให้แก่กันเพื่อให้

เกิดความเข้มข้นในทางสุนทรียะ แต่โดยปกติศิลปะอื่นๆ นอกเหนือไปจาก**วรรณศิลป์** สื่อความได้ด้วยธรรมชาติและเงื่อนไขของตัวเองโดยไม่ต้องอาศัย*ภาษา*มาเป็นตัวสื่อความ ปรากฏการณ์ล่าสุดในวงการศิลปะร่วมสมัยนานาชาติชี้ให้เห็นว่าศิลปะที่ยึดมโนทัศน์เป็นหลัก (conceptual art) ก่อตัวขึ้นจากแวดวงทัศนศิลป์ โดยมิได้ยึดติดกับประเภทของศิลปะอีกต่อไป แต่อาจจะเป็นการเชิญชวนให้ผู้รับมาร่วมประสบการณ์ทางสังคม (เช่นรับประทานอาหารร่วมกันในกรอบของ “การแสดง” ในบางลักษณะ เคยมีทัศนศิลปินไทยลงมือปรุง “ผัดไทย” ให้ผู้ที่มาร่วมงานได้รับประทาน และถือว่าประสบการณ์ครั้งนั้นเป็น *งานสร้างสรรค์ทางศิลปะ*) ศิลปะประเภทที่เรียกกันเป็นภาษาอังกฤษว่า “performance art” (มิใช่ “performing arts”) จะถือความสำคัญของความคิดเป็นหลัก โดยไม่ใส่ใจในเรื่องของฝีมือ จนทำให้ผู้เขียนเองเคยเป็นชนวนให้เกิดการโต้แย้งขึ้นมาด้วยการเรียกศิลปะประเภทนี้ว่า “ศิลปะ**ใคร่**แสดง” คือจะนับเป็น “ศิลปะ**การ**แสดง” ได้ไม่สะดวกปากหรือสะดวกใจนัก เพราะก็ต้องกล่าวกันตรงๆ ว่า ในหลายๆกรณี “ฝีมือไม่ถึง” หรือ “ฝีมือไม่มี” แต่ด้วยปรัชญาอันเป็นหลักของศิลปะประเภทใหม่นี้ ฝีมือจึงกลายเป็นสิ่งที่ไม่สำคัญ[96]

ในกรณีที่ว่านี้ การจะถือว่างานชิ้นใดหรือปรากฏการณ์ใดเป็นงานศิลปะหรือไม่ขึ้นอยู่กับ**ความสามารถในการใช้ภาษา** ในการที่จะให้นิยามใหม่ว่าศิลปะมิใช่เป็นอย่างที่เคยเป็นมา หากแต่มีขอบเขตที่กว้างขวางกว่าเดิมมากนัก ศิลปินรุ่นใหม่พยายามโน้มน้าวผู้รับด้วย**วาทกรรม**ที่น่าประทับใจ คุณค่าของศิลปะประเภทใหม่นี้จึงเป็น*คุณค่าเชิงปรัชญา* (ซึ่งนักปรัชญาอาจเหมาเอาว่าเป็นปรัชญากำมะลอก็ได้) ศิลปินไทยดูจะเปิดใจรับศิลปะแนวใหม่นี้อย่างเต็มที่ ด้วยการสนับสนุนของภัณฑารักษ์ที่ว่ากันว่าหัวก้าวหน้า และนักวิจารณ์จำนวนหนึ่งซึ่งพร้อมเสมอที่จะเปิดทางให้แก่สิ่งแปลกใหม่ เป็นที่สังเกตได้ว่าผู้รับไม่อยู่ในฐานะที่จะใช้วิจารณญาณวินิจฉัยคุณค่าของ “ศิลปะ” แนวใหม่นี้ได้ เพราะขาดความคุ้นชินและขาดกรอบอ้างอิง (frame of reference) เราคงจะต้องไม่ลืมว่า ศิลปะแบบประเพณีให้ความสำคัญกับฝีมือ (โดยที่มิได้ละเลยความสำคัญทางความคิด) และการแสดงความสามารถข้ามสาขาหรือหลากสาขาก็เป็นขนบที่วงการศิลปะของไทยให้การยอมรับอยู่แล้ว การที่ “ศิลปะ” แนวใหม่ไร้ประเภท (genre) ไม่ยึดติดกับประเภทใด ก็ใช่ว่าจะต้องถูกประณามว่าไม่เป็นศิลปะ ถึงไม่ยึดติดอยู่กับประเภทใด แต่ถ้ายังใส่ใจที่จะแสดงฝีมือ ก็พอที่จะยอมรับกันได้ แต่*การใช้วาทกรรมเชิงสุนทรียศาสตร์มาทดแทนฝีมือในการสร้างสรรค์*นั้น ดูจะยังห่างไกลจากความคิดของไทยอยู่มาก เพราะเราไม่เคยคิดว่า “ช่าง” มีสถานะที่ต่ำกว่า “ศิลปิน” ในท้ายที่สุดศิลปะของคนช่างคิดที่ไร้ฝีมือ ก็คงจะกลายเป็นของเล่นของคนกลุ่มเล็กๆ แปลกแยกออกมาจากผู้คนส่วนใหญ่ โดยที่คิดว่าผู้รับไม่มีความสำคัญ หรือไม่กลุ่มผู้รับก็เป็นเพียงกลุ่มคนที่นักคิดทั้งหลายเก็บเอาไว้เล่นเอาเถิดด้วยในยามเหงา ที่กล่าวมาทั้งหมดนี้มิได้หมายความว่าศิลปะแห่งความคิดแขนงใหม่นี้ปราศจากงานที่ทรงคุณค่าไปเสียทั้งหมด ในกรณีที่ผู้ทรงความคิดกับศิลปินผู้มีฝีมือเป็นคนๆเดียวกัน งานที่ทรงคุณค่าก็ย่อมจะเกิดขึ้นได้เสมอ ขอให้ให้เวลากับกลุ่มผู้รับอีกสักพักหนึ่ง ไม่ช้าไม่นานพวกเขาคงจะมีประสบการณ์พอที่จะบอกได้ว่าอะไรเป็นของแท้ อะไรเป็นของเทียม

สื่อ ตลาด และบทบาทของการวิจารณ์

ข้อพินิจข้างต้นเป็นเรื่องของประสบการณ์ตรง คือผู้รับสัมผัสกับงานต้นแบบโดยตรง และในกรณีของศิลปะการแสดงก็เป็นการแสดงสด แต่เราจำเป็นจะต้องรับความจริงว่าในโลกปัจจุบันการรับประสบการณ์ที่ผ่านตัวสื่อ (mediated experience) เป็นที่แพร่หลายมาก ผู้เขียนได้กล่าวไว้ในวาระอื่นๆ แล้วว่า การรับประสบการณ์ผ่านตัวสื่อเป็นส่วนหนึ่งของการเผยแพร่ศิลปะ และการให้การศึกษาแก่ประชาชน กรณีของสังคีตศิลป์เป็นตัวอย่างที่

---

[96] เจตนา นาควัชระ “ทิศทางใหม่ของทัศนศิลป์ร่วมสมัย : สิ่งที่ท้าทายนักวิจารณ์ศิลปะ” ใน: เจตนา นาควัชระ : *ศิลป์สองทาง : รวมบทความวิชาการ* กรุงเทพฯ คมบาง 2546 หน้า 228-233

เด่นชัดมาก ดนตรีคลาสสิกที่ถ่ายทอดในรูปของการอัดเสียง หรือการแสดงที่ยอดเยี่ยมอาจจะบันทึกเอาไว้ด้วยแถบบันทึกภาพ ให้โอกาสแก่คนจำนวนมากได้เข้าถึงงานศิลปะที่ทรงคุณค่า[97] จริงอยู่ประสบการณ์ทุติยภูมิ (secondary experience) ผ่านสื่ออิเล็กทรอนิกส์ อาจแตกต่างจากประสบการณ์ชั้นต้น (primary experience) แต่ความแตกต่างดังกล่าวไม่จำเป็นเสมอไปที่จะต้องเป็นการแตกต่างเชิงคุณภาพ เทคโนโลยีในตัวของมันเองไม่เป็นพิษเป็นภัยต่อใคร เทคโนโลยีเป็นสิ่งที่มนุษย์ประดิษฐ์ขึ้น (man-made) คุณหรือโทษที่อาจเกิดขึ้นได้ย่อมเป็นฝีมือมนุษย์ โดยที่มนุษย์จะต้องเป็นผู้รับผิดชอบ อันที่จริงผู้เชี่ยวชาญด้านวิศวกรรมการอัดเสียงดูประหนึ่งว่าจะมีความภักดีต่องานศิลปะ เครื่องเสียงที่มีคุณลักษณะที่เรียกว่า High Fidelity (ต่อมาเรียกกันย่อๆ ว่า HiFi) นั้น ลำพังคำศัพท์ก็บ่งบอกแล้วถึงความปรารถนาดีที่จะถ่ายแบบให้ซื่อสัตย์ (คือเปี่ยมด้วย fidelity) ต่องานต้นแบบให้มากที่สุดเท่าที่จะทำได้ ไม่มีการแสดงอหังการใดๆ ว่าจะทดแทนหรือล้มล้างต้นแบบ ระบบการรับหรือการเสพงานศิลปะด้วย*การใช้เทคโนโลยีอย่างมีสติ*เช่นนี้เป็นสิ่งที่เกื้อหนุนศิลปวัฒนธรรมได้เป็นอย่างดี การใช้เทคโนโลยีในทางที่เป็นคุณจัดได้ว่าเป็นส่วนหนึ่งของโลกาภิวัตน์ทางปัญญา

แต่บาปขั้นปฐมของมนุษย์ในรูปของกิเลสก็เข้ามาแทรกแซงและบดบังความภักดี (fidelity) ต่องานศิลปะที่กล่าวมาข้างต้นเสีย เพราะตัวกลางที่เป็นคนที่มุ่งหาประโยชน์ก็เข้ามาบิดเบือนกระบวนการรับและการเสพงานศิลปะเพื่อประโยชน์ในเชิงพาณิชย์ อันที่จริงการถ่ายทอดงานศิลปะด้วยการถ่ายแบบ (reproduction) โดยหลักการแล้ว ก็ยังสามารถที่จะเปิดโอกาสให้ผู้รับในฐานะปัจเจกบุคคลได้สัมผัสกับงานศิลปะ (ในรูปที่ถ่ายแบบมา) และวินิจฉัยคุณค่าได้ด้วยตนเอง แต่ในที่สุดระบบการจัดการและระบบตลาดก็แทรกตัวเข้ามาโดยมุ่งทำลายวิจารณญาณส่วนตน เพื่อที่จะทดแทนด้วยชุดการประเมินคุณค่าที่ตระเตรียมมาล่วงหน้าอย่างลงตัวแล้ว งานศิลปะใดที่ไม่พยายามครอบงำมหาชนด้วยการโฆษณาก็ย่อมที่จะเสี่ยงกับการขาดผู้รับ ผู้วิจัยสาขาวรรณศิลป์พรรณนากลไกของตลาดหนังสือไว้อย่างพิสดาร โอกาสที่ผู้ที่รักการอ่านจะเดินเข้าไปในร้านหนังสือ (ที่สงบเงียบ) เพื่อที่จะเลือกซื้อหนังสือที่ตนพอใจ โดยทดลองอ่านบางตอนจากเล่มนั้นเล่มนี้ (ในความสงบ) กำลังจะหมดยุคลงแล้ว งานสัปดาห์หนังสือที่จัดกันปีละ 2 ครั้ง ณ ศูนย์ประชุมแห่งชาติสิริกิติ์ เป็นงานมหกรรมที่สร้างความตื่นเต้นในทุกรูปแบบ และเป็นกรณีศึกษาที่น่าสนใจยิ่งในเรื่องของการตลาด เส้นเดินทางจากผู้แต่ง ผ่านตัวงาน ไปสู่ผู้อ่าน ในปัจจุบันได้ถูก**ตัวกลาง**เข้ามากำกับ การกำกับตลาดกับการกำกับรสนิยมของผู้อ่านจึงเป็นกิจกรรมที่เกิดขึ้นพร้อมกัน ผู้วิจัยในโครงการ “การวิจารณ์ในฐานะพลังทางปัญญาของสังคมร่วมสมัย” พบว่ากลไกของตลาดได้เข้ามาครอบงำสื่อมวลชนทุกชนิด อันรวมถึงสิ่งพิมพ์ ซึ่งไม่เต็มใจที่จะให้พื้นที่กับการวิจารณ์งานศิลปะหลังการนำออกเสนอต่อสาธารณชนที่เรียกว่า review แต่จะเน้นการนำเสนองาน*ก่อน*นำออกแสดงในรูปที่รู้จักกันในนามของ preview ซึ่งบางครั้งจะให้รายละเอียด (ในเชิงบวก) มากเสียจนผู้อ่านเกิดความเข้าใจผิดได้ว่าเป็น review ที่ประเมินค่างานไว้สูงมาก จึงควรที่จะได้ไปสัมผัสด้วยตนเอง นั่นคือผลพวงของความหมกมุ่นอยู่กับการโฆษณาอย่างไร้ขอบเขต จนทำให้เป็นการปิดโอกาสที่ผู้รับในฐานะปัจเจกบุคคลจะได้ใช้วิจารณญาณในการประเมินคุณค่างานศิลปะด้วยตนเอง[98] ยิ่งไปกว่านั้นความหมกมุ่นดังกล่าวก็ย่อม*ส่งผลต่อการสร้างสรรค์เช่นกัน* เพราะฝ่ายผู้สร้าง

---

[97] Norman Lebrecht, “Look who’s been dumped”. *The Lebrecht Weekly*, December 31, 2003. (http://www.scena.org/columns/lebrecht/031231-NL-recording.html)

> “Classical records brought delight and entertainment to millions who never dared enter a concert hall. More than that they fostered a sense of community by allowing listeners to compare and contrast one interpretation… with another…”

[98] เจตนา นาควัชระ “หน้าที่อันหนักหน่วง : การวิจารณ์ในฐานะสื่อกลางระหว่างศิลปินกับมหาชน” ใน : เจตนา นาควัชระ : *จากแผ่นดินแม่สู่แผ่นดินอื่น : รวมบทความวิชาการและบทวิจารณ์* กรุงเทพฯ : คมบาง หน้า 34

ไม่จำเป็นต้องใส่ใจกับการผลิตงานที่มีคุณภาพ เพราะถ้าโหมโฆษณาไปในทางบวก *มหาชน*หรือ*ฝูงชน*ก็จะถูกแปรสภาพให้เป็น*ฝูงแกะ*ได้โดยไม่ยากนัก ดังที่เห็นๆ กันอยู่

การที่จะสร้างแรงต้านกระแสบริโภคนิยมที่กล่าวมานี้มิใช่เป็นเรื่องง่าย **การวิจารณ์**เป็นทางเลือกทางหนึ่งที่อาจจะช่วยสร้างความสมดุลได้บ้าง ถ้าเราจะถือว่านักวิจารณ์ทำหน้าที่เป็น “คนกลาง” ที่ช่วยชักชวนและชี้นำมหาชนให้ใช้วิจารณญาณในการรับงานศิลปะ นักวิจารณ์ก็เลี่ยงไม่ได้ที่จะต้องปะทะกับกลุ่ม “คนกลาง” อื่นๆ ที่เห็นได้ง่ายก็คือฝ่ายจัดการและฝ่ายโฆษณาประชาสัมพันธ์ แต่เราอาจจะลืมไปก็ได้ว่ามี “คนกลาง” อีกกลุ่มหนึ่ง ที่ดูประหนึ่งจะผลักดันตนเองขึ้นมาครองอำนาจตามกระแส “นานาชาติ” ดังเช่นกลุ่ม “ภัณฑารักษ์” (curator) ที่ในบางครั้งร่วมมือกับศิลปินกำมะลอที่ไร้ฝีมือในการสร้างวาทกรรมอันโอ่อ่าขึ้นมาครอบมหาชน ดังที่ได้กล่าวมาแล้วข้างต้นในส่วนที่เกี่ยวกับทัศนศิลป์ที่เปลี่ยนแปลงไป ผู้เขียนได้เคยวิเคราะห์บทบาทของการวิจารณ์ในการที่จะพิทักษ์ประโยชน์ของมหาชนไว้แล้วในการปาฐถาถานำเรื่อง “Fervently Mediating: Criticism between the Artist and the Public” ในการประชุมนานาชาติของ “The Overseas International Art Project” ณ มหาวิทยาลัยศิลปากร วังท่าพระ เมื่อวันที่ 10 มิถุนายน 2546 โดยได้ตั้งประเด็นไว้ว่า “ถ้าเช่นนั้นเราจะวางการวิจารณ์ไว้ ณ ที่ใด ในเมื่อบริบทของศิลปะเป็นเช่นนี้ ในที่สุดการวิจารณ์ก็จำจะต้องวางตนไว้ในฟากของ*ฝ่ายค้าน* นั่นก็คือตกอยู่ในสถานการณ์ที่ชวนพิศวง ซึ่งทำให้กลุ่มคนกลางกลุ่มหนึ่ง (และก็ต้องถือว่านักวิจารณ์เป็นคนกลางด้วย) จำต้องปะทะกับกลุ่มคนกลางอื่นๆ (รวมทั้งศิลปินที่ต้องกลายเป็นคนกลางไป) ทั้งนี้เพื่อขจัดอุปสรรคที่ขัดขวางมิให้มหาชนได้เข้าถึงงานศิลปะที่ทรงคุณค่า”[99]

แต่เราจะคาดหวังได้อย่างไรว่า มหาชนใส่ใจที่จะใช้ประโยชน์จากงานวิจารณ์ ผู้วิจัย “การรับการวิจารณ์” ได้ให้ข้อสรุปเอาไว้ว่า ผู้รับจำนวนไม่น้อย อันรวมถึง ผู้ที่อยู่ “ในวงการ” และนิสิตนักศึกษาที่เล่าเรียนในหลักสูตรศิลปะแขนงต่างๆ มีประสบการณ์ในการอ่านงานวิจารณ์น้อยมาก หรือในบางกรณีแทบไม่มีเลย[100] ประเด็นอันเป็นผลของการวิจัยการรับการวิจารณ์อีกประเด็นหนึ่งที่น่าวิตกยิ่งก็คือ ผู้ที่อยู่ในสาขาเอง รู้จักงานต้นแบบที่นักวิจารณ์นำมาวิเคราะห์น้อยมาก แม้ในสังคมปัจจุบันระบบการถ่ายแบบ (reproduction) หรือการอัดเสียง (recording) จะก้าวหน้าไปมากแล้วก็ตาม ข้อสรุป ณ ที่นี้ก็คงจะเป็นว่า *ความสนใจที่มีต่องานศิลปะเองเป็นเงื่อนไขที่ก่อให้เกิดความสนใจในงานวิจารณ์* **สหสัมพันธ์**ที่ว่านี้จะเป็นตัวบ่งชี้สภาวะทั่วไปของวงการศิลปะในสังคมปัจจุบันได้ อันเป็นประเด็นที่ผู้เขียนได้กล่าวไว้ใน “ปาฐกถา ศิลป พีระศรี” (ครั้งที่ 10: 2548) โดยได้ตั้งหัวข้อเอาไว้ว่า “บ้านเมืองจะอับจน ถ้าผู้คนร้างศิลปะ” และถ้าพิจารณาดูอย่างกว้างๆ เราก็อาจจะเลี่ยงไม่ได้ที่จะวินิจฉัยลงไปว่า บ้านเมืองอับจนลงทุกทีแล้ว และที่น่าสะพรึงกลัวไปกว่านั้นก็คือว่า ถ้าจะถือว่า ความอับจนทางศิลปะ (ซึ่งส่วนหนึ่งเป็นความอับจนของการรับงานศิลปะ) มีสหสัมพันธ์กับความอับจนในลักษณะทั่วไปแล้ว เราอาจจะเดินมาใกล้จุดที่ “กรุงจะแตก” แล้วใช่หรือไม่

ชุมชนของคนรักศิลปะ

ผู้เขียนมีความเชื่อส่วนตัวอย่างหนึ่งว่า “ถ้าคิดอะไรไม่ออก ให้กลับไปหาชาวบ้าน” โครงการวิจัย “การวิจารณ์ในฐานะพลังทางปัญญาของสังคมร่วมสมัย” (ภาค 2) ได้เคยกลับไปหาชาวบ้านในส่วนที่เกี่ยวกับดนตรีไทย และก็พบว่าชุมชนเล็กๆแห่งหนึ่งในจังหวัดสระบุรี วัยรุ่น (ซึ่งในเมืองกรุงคงจะใช้เวลานอกจากการเรียนในโรงเรียนและเรียนกวดวิชาแล้ว ไปเดินตามห้างสรรพสินค้า หรือเล่นเกมคอมพิวเตอร์) ใช้เวลาในการฝึกดนตรีไทยจนถึงขั้น

---

[99] เรื่องเดียวกัน หน้า 36

[100] สุชาติ ทองสิมา “การวิจัยการรับการวิจารณ์” ใน: *จากศิลปะสู่การวิจารณ์* (อ้างแล้ว) หน้า 313-316

ที่จะออกแสดงได้อย่างเต็มภาคภูมิ และโครงการฯ ก็ได้เชิญวงดนตรีจากชุมชนนั้น 2 วงมาบรรเลงในรายการ “เมื่อศิษย์ครูเดียวกันปะทะกันที่ตลิ่งชัน” เมื่อวันอาทิตย์ที่ 12 มิถุนายน พ.ศ. 2548 ณ ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธรกรณีดังกล่าวน่าศึกษาเป็นอย่างยิ่ง เพราะเราสามารถวิเคราะห์ได้ว่า ปัจจัยใดเป็นสิ่งที่ทำให้เกิดการสร้างสรรค์ทางศิลปะที่ทรงคุณภาพได้ แน่นอนที่สุดคือประเด็นที่ว่าด้วยความรักหรือความสมัครใจ ผู้เขียนใคร่ขอยืมศัพท์ภาษาตะวันตกมาช่วยอธิบายปรากฏการณ์ที่ว่านี้ คำว่า amateur มาจากรากศัพท์ที่เป็นคำกริยาภาษาละติน amãre แปลความว่า “รัก” ในภาษาอังกฤษคำว่า amateur หมายถึงศิลปินสมัครเล่น ซึ่งกระทำกิจทางศิลปะด้วยความพึงพอใจโดยไม่จำเป็นจะต้องยึดเป็นอาชีพ ในภาษาฝรั่งเศสคำว่า amateur แปลว่าผู้รับที่สมัครใจเข้ามาสัมผัสกับงานศิลปะ ดังเช่นคำว่า amateur de musique แปลว่ามิตรรักนักเพลง หมายความว่า amateur ครอบคลุมได้ถึงทั้งผู้สร้างและผู้รับ ผู้เขียนเองจึงมักชอบใช้ประโยคที่ช่วยให้กำลังใจแก่วงการว่า “เพราะรักจึงสมัครเข้ามาเล่น” (โดยที่คำว่า “เล่น” ในภาษาไทยมิได้แปลว่า “เล่นๆ” แต่แปลว่า “เอาจริงด้วยความสมัครใจ” ดังเช่นในคำถามที่ว่า “คุณเล่นทางไหน”) จากนั้นก็อาจขยายความต่อไปได้ว่า “เพราะรักจึงสมัครเข้ามาสร้าง” และ “เพราะรักจึงสมัครเข้ามาฟัง” วงการดนตรีไทยเป็นแสงสว่างน้อยๆ ที่ยังหลงเหลืออยู่ในสังคมปัจจุบัน เพราะการเกาะตัวกันอยู่เป็น**ชุมชน**ช่วยให้เกิดความหนักแน่นในด้านสายสัมพันธ์ระหว่างผู้สร้างกับผู้รับ โดยที่ผู้สร้างกับผู้รับเป็นคนกลุ่มเดียวกัน ในหลายๆ กรณีความสามารถในทางปฏิบัติมิได้แตกต่างกัน จะสลับบทบาทกันเมื่อใดก็ได้ (นั่นคืออุดมคติที่กวีและนักการละครชาวเยอรมัน Bertolt Brecht ได้ตั้งเอาไว้ว่าละครที่พึงปรารถนาคือละครของชุมชนที่ปราศจากพรมแดนระหว่างผู้สร้างกับผู้รับ และอยู่ได้ด้วยนักแสดงสมัครเล่น) ในส่วนที่เกี่ยวกับการวิจารณ์ดนตรีนั้น ผู้วิจัยการรับการวิจารณ์ยืนยันว่าในสาขาสังคีตศิลป์ ไม่สามารถแยกผู้รับออกเป็นผู้อยู่ “ในวงการ” หรือ “นอกวงการ” ได้[101] เพราะถึงผู้ที่มิได้ปฏิบัติการดนตรีเป็นอาชีพก็มีความสามารถในเชิงปฏิบัติ รวมทั้งในเรื่องความรู้ด้านดนตรีและในด้านของการแสดงออกซึ่งทัศนวิจารณ์ เพียงแต่ว่าในขนบของสังคมไทยแบบประเพณี การวิจารณ์จะดำเนินไปในรูปของมุขปาฐะมากกว่าลายลักษณ์ เป็นอันว่า**ผู้รู้**ทางดนตรีก็คือผู้ที่รักและสมัครเข้ามาเล่นนั่นเอง

ในโลกสมัยใหม่ที่ได้รับการหนุนจากเทคโนโลยีการสื่อสาร เราคงจะต้องตีความมโนทัศน์ที่ว่าด้วย “ชุมชน” เสียใหม่ การอยู่ร่วมกันเป็นชุมชนมิได้หมายความถึงการที่สมาชิกของชุมชนเกาะกลุ่มกันอย่างใกล้ชิดในเชิงกายภาพ และสังสรรค์กันในระบบ “มนุษย์สัมผัสมนุษย์” เสมอไป การเกาะกลุ่มกันโดยมีเทคโนโลยีการสื่อสารเป็นตัวเชื่อมก็เป็นปรากฏการณ์ใหม่ที่เราไม่อาจปฏิเสธได้ ในบางครั้งสถานีวิทยุกระจายเสียงทำหน้าที่เป็นศูนย์กลางของชุมชน เช่นในกรณีของการจัดรายการดนตรีทางวิทยุกระจายเสียง ถ้าผู้จัดเป็นกลุ่มคนที่ใช้วิจารณญาณในการเลือกเฟ้นงานที่มีคุณค่ามาเสนอ มีการแนะนำโดยให้ข้อมูลที่เป็นประโยชน์ หรือมีการให้ทัศนะวิจารณ์ที่กระตุ้นความคิด ชุมชนนั้นก็อาจจะเป็นชุมชนที่สร้างมาตรฐานให้แก่ตนเอง และอาจเป็นต้นแบบที่ดีที่น่าจะกระตุ้นให้เกิดชุมชนในลักษณะที่พ้องกันขึ้นมาได้ อันที่จริงบทบาทสร้างสรรค์ของวิทยุกระจายเสียงในบริบทของสังคมไทยไม่ใช่ของใหม่ โดยเฉพาะในส่วนที่เกี่ยวกับดนตรี **เพลงไทยสากล**เป็นประเภทของศิลปะ (genre) ที่จัดได้ว่าเป็นสิ่งมหัศจรรย์ที่เกิดขึ้นในวงการศิลปะของไทย เพราะภายในเวลาเพียง 2 ทศวรรษก็สามารถพัฒนาตนเองไปถึงขั้นวุฒิภาวะในทางศิลปะได้ สถานีวิทยุกระจายเสียงแห่งประเทศไทย ในการกำกับดูแลของกรมโฆษณาการ (ต่อมาเปลี่ยนชื่อเป็นกรมประชาสัมพันธ์) จัดตั้งวงดนตรีกรมโฆษณาการขึ้นในปี 2482 เป็นวงดนตรีประจำสถานีวิทยุกระจายเสียงเช่นเดียวกับวงดนตรีต่างๆ ของ BBC และผู้ก่อตั้งเป็นผู้ที่มีวิจารณญาณสูง สามารถเลือกเฟ้นนักดนตรี นักแต่งเพลง และนักร้องที่ดีที่สุดในประเทศไทย ให้มาร่วมกันสร้างงานเพลงไทยสากลที่กลายเป็นงานอมตะมาจนทุกวันนี้ “ชุมชน” ที่กล่าวมานี้อาจจะเป็นชุมชนที่เกาะตัวกันอย่างหลวมๆ ในกรอบของการส่งกระจายเสียงและการรับฟังวิทยุกระจายเสียง แต่เมื่องานที่มีคุณภาพเกิดขึ้นได้ ชุมชนนี้จึงเป็นชุมชนที่ใส่ใจ

---

[101] เรื่องเดียวกัน หน้า 323

ในเรื่องของคุณภาพมาตลอด ส่งผลกระทบต่อเนื่องในรูปของการขยายวงของการสร้างและการร้องเพลงไทยสากลออกไปอย่างกว้างขวาง มีนักแต่งเพลงอื่นๆ ที่สร้างงานที่มีคุณภาพขึ้นมานอกกรอบของสถานีวิทยุกระจายเสียงแห่งประเทศไทย นักร้องที่มีฝีมือเกิดขึ้นมาในแวดวงอื่นเช่นกัน แม้แต่ประเภทของศิลปะที่เรียกว่า “เพลงลูกทุ่ง” ก็เป็นผลพลอยได้จากการที่คนในชนบทรับฟังวงดนตรีของกรมโฆษณาการและได้ยินสำเนียงผิดเพี้ยนไปจากของเดิม และ ความ “เพี้ยน” ที่กล่าวมานี้คือแรงผลักดันให้เกิดเพลงในแนวใหม่ขึ้นมา (ตามทัศนะของศิลปินแห่งชาติ พยงค์ มุกดา ในการอภิปราย ณ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เมื่อเดือนสิงหาคม 2517)[102]

พัฒนาการล่าสุดในเรื่องของ “ชุมชน” เป็นผลกระทบจากระบบ Internet ซึ่งในแง่หนึ่งก็น่าจะเป็นตัวผลักดันให้เกิดการแสดงทัศนะวิจารณ์ที่เข้มข้นได้ โอกาสที่จะได้แสดงความเห็นโดยฉับพลัน โอกาสที่จะได้มีการตอบโต้กันโดยฉับพลันเช่นกัน ดูจะสะท้อนแนวทางดั้งเดิมของมุขปาฐะ อันเป็นแก่นของสังคมไทยแบบประเพณี แต่ความไร้ขอบเขตของ cyberspace การที่สมาชิกของ “ชุมชน” มิได้พบกันในโลกแห่งความเป็นจริง ทำให้การรักษามารยาทในทางสังคมหย่อนยานไปโดยไม่ได้ตั้งใจ นั่นก็คือ แทนที่จะเป็นสื่อที่เสริมปัญญา ก็กลับกลายเป็นเครื่องมือของชุมชนอนารยะไปอย่างน่าเสียดาย เพราะขาดความเข้าใจว่าวัฒนธรรมแห่งการวิจารณ์ที่แท้จริงควรเป็นอย่างไร

ในส่วนที่เกี่ยวกับการรับการวิจารณ์ และการสร้างวัฒนธรรมแห่งการวิจารณ์นั้น ประสบการณ์จากการวิจัยในโครงการ “การวิจารณ์ในฐานะพลังทางปัญญาของสังคมร่วมสมัย” บ่งบอกว่าไม่ควรเพ่งความสนใจไปสู่ผู้รับแต่เพียงถ่ายเดียว แต่ควรจะให้ความสำคัญต่อ**กลุ่มผู้สร้าง**ด้วย กลุ่มผู้สร้างที่ให้ความสำคัญต่อการวิจารณ์มากที่สุด คือกลุ่มผู้สร้างและผู้แสดงละคร โดยเฉพาะละครประเภทที่รู้จักกันในนามของ “ละครผอม” จากการที่คณะผู้วิจัยได้จัดกิจกรรมร่วมกับนักแสดงกลุ่มนี้ ทั้งในรูปแบบของการสัมมนา และการจัดแสดงตัวอย่าง เป็นที่แน่ชัดว่าศิลปินกลุ่มนี้ใจกว้าง พร้อมที่จะรับฟังข้อวิจารณ์ทุกรูปแบบ รวมถึงการวิจารณ์ที่เป็นไปในทางลบ[103] เป็นที่น่าสังเกตว่าเขาเหล่านั้นมักจะเป็นผู้ที่ผ่านการศึกษาระดับอุดมศึกษามาแล้ว ใช้เวลาในช่วงที่ศึกษาไปในการร่วมกิจกรรมที่เอื้อประโยชน์ต่อสาธารณะ เป็นนักคิด มีความสามารถในการแสดงออก และมีอุดมคติที่มุ่งจะใช้ละครเป็นกลไกในการสร้างปัญญาให้แก่สังคม ส่วนใหญ่มิได้เรียนการแสดงมาโดยตรง แต่เป็นนักแสดง**สมัครเล่น** เท่ากับเป็นการยืนยันขนบของไทยที่ว่า “เพราะรักจึงสมัครเข้ามาเล่น” บางคนจบการศึกษามาในสาขาที่ “ทำเงิน” ได้ในสังคมร่วมสมัย แต่ก็ตัดสินใจเข้ามาในวงการแสดง เรียกได้ว่า “เพราะรักจึงสมัครเข้ามาจน” เพราะ “ละครผอม” ต้นทุนต่ำเหล่านี้มักเป็นละครแห่งความคิด ปลุกความสำนึกทางสังคม มิได้มุ่งการบันเทิง ดูแล้วผู้ดูต้องกลับไปทำการบ้านต่อว่าจะแก้สังคมให้รอดพ้นจากความหายนะได้อย่างไร (ซึ่งเป็นไปในแนวเดียวกับปรมาจารย์ละครแห่งความคิดของตะวันตก คือ Bertolt Brecht) ละครประเภทนี้จึงมีผู้ชมจำกัด กลายเป็นละครชุมชนไปโดยปริยาย มี “ขาประจำ” อยู่เป็นจำนวนไม่มากนัก ทุกๆ ปีก็จะมีการนัดชุมนุมกันใน “เทศกาลละครกรุงเทพ” ในชุมชนบางลำภู เป็นเวลา 2 สัปดาห์ แล้วก็แยกย้ายกันไป ไม่มีการจัดการที่ต่อเนื่อง ไม่มีสถานที่แสดงถาวร บางกลุ่มอยู่ได้เพราะปรับตัวเป็นละครเพื่อการศึกษา ออกไปแสดงตามโรงเรียน โดยได้รับการอุดหนุนจากองค์กรเอกชนบ้าง องค์กรของรัฐบ้าง ไม่ว่านักวิจารณ์จะพยายามชี้ให้เห็นว่า “ละครผอม” เหล่านี้คือพลังทางปัญญาของสังคมที่แท้จริงสักเพียงใด มหาชนส่วนใหญ่ก็ให้ความสนใจต่อ “ละครอ้วน” มากกว่า อันหมายถึงละครดาราที่ลงทุนสูง สร้างความตระการตาในเรื่องของสี แสง เสียง (ดังที่ผู้วิจัยด้านศิลปะการละครได้พรรณนาเอาไว้ว่าใน

---

[102] เจตนา นาควัชระ *ทฤษฎีเบื้องต้นแห่งวรรณคดี* (พิมพ์ครั้งที่ 2) กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศยาม 2542 หน้า 29. (ผู้เขียนอ้างถึง พยงค์ มุกดา ในประเด็นอื่นๆ แต่มิได้กล่าวถึงเพลงลูกทุ่งไว้ จึงขอรายงานจากความทรงจำไว้ ณ ที่นี้)

[103] *จากศิลปะสู่การวิจารณ์* (อ้างแล้ว) หน้า 35-36

หลายๆ กรณี ละครประเภทนี้เลี้ยงตัวได้) ล่าสุดมีแนวโน้มที่จะเลียนแบบละคร musical ของอังกฤษและอเมริกาที่ลงทุนสูงมาก และใช้เทคโนโลยีมาหนุนการแสดงอย่างเต็มที่ อีกทั้งมีความชัดเจนในทางธุรกิจด้วยการหาผู้สนับสนุนได้อย่างกว้างขวาง และก็ใช้งบประมาณในการโฆษณาสูงมากเช่นกัน การแสดงประเภทนี้ได้รับความสนใจจากมหาชนสูงมาก เราก็คงเวียนกลับมา ณ จุดเดิมที่ว่า พาณิชยศิลป์ของสังคมไทยร่วมสมัยน่าจะเป็นปฏิปักษ์ต่อการใช้วิจารณญาณของปัจเจกบุคคลอย่างแน่นอน

ถ้าเช่นนั้น ทางออกจากวังวนนี้น่าจะเป็นอย่างไร ผู้เขียนยังเชื่อที่จะคิดว่า*ต้นแบบของชุมชนดนตรีไทย* เป็นแนวทางที่เราจะสามารถนำมาปรับปรนสำหรับสังคมร่วมสมัยได้ สังคมไทยเป็นสังคมของการปฏิบัติโดยเฉพาะในเรื่องของศิลปะ แต่เดิมมาเราไม่มี “วิชาการ” ที่เกี่ยวกับศิลปะ ในรูปของประวัติศาสตร์ศิลป์ หรือทฤษฎีศิลป์ เพราะความรู้เหล่านี้แฝงอยู่ในการปฏิบัติ ที่กล่าวมานี้มิใช่ข้อเรียกร้องให้ผู้คนส่วนใหญ่มุ่งเรียนวิชาศิลปะเพื่อจะไปประกอบอาชีพ แต่การปฏิบัติที่กล่าวถึงนี้คือกระบวนการในการสร้าง “ผู้รักสมัครเล่น” เป็นที่รู้กันอยู่ว่า ผู้ที่ปฏิบัติเป็นนั้นมักจะถูกหลอกได้ยากมาก ผู้ที่*สร้าง*ประสบการณ์ทางศิลปะได้ก็คือผู้*รับ*ประสบการณ์ทางศิลปะที่ดีที่สุด

บทส่งท้าย : เส้นทางสู่ภาวะอุดมคติ

ผู้เขียนเริ่มวิเคราะห์ประเด็นหลักของบทความนี้จากจุดยืนของมนุษยศาสตร์ซึ่งเน้นความสำคัญของประสบการณ์ของปัจเจกบุคคล แต่ก็มิอาจปฏิเสธได้ว่าการพิจารณาการรับงานศิลปะแต่เพียงในระดับของบุคคลนั้นเป็นเพียงจุดเน้นที่ยังไม่ครอบคลุมมิติต่างๆของการรับ ประเด็นที่ว่าด้วยมหาชนผู้รับงานศิลปะนั้นอาจจะได้รับการอธิบายด้วยหลักของสังคมศาสตร์ ไม่ว่าจะเป็นในกรอบของจิตวิทยามวลชน หรือการจัดการ หรือการตลาด หรือการสื่อสาร หรือวิทยาการทางสังคมศาสตร์สาขาอื่นๆ แต่ปัญหาอันหนักหน่วงของสังคมปัจจุบันก็คือ การรวมตัวของผู้รับมิใช่เป็นการรวมตัวที่เป็นธรรมชาติ แต่เป็นผลของการจัดการหรือจัดตั้งที่หวังผลกำไรเป็นสรณะ ถ้าจะกล่าวถึงมิติทางสังคมแล้ว เราก็คงเลี่ยงไม่ได้ที่จะต้องเริ่มต้นด้วยการมองการสร้างสรรค์ทางศิลปะว่าเป็น**กิจสาธารณะ**ในลักษณะหนึ่ง นั่นหมายความว่าแม้ศิลปินจะสร้างงานขึ้นมาจากรากฐานของอารมณ์ความรู้สึกส่วนตน แต่เมื่อตัดสินใจที่จะเผยแพร่งานของตนออกไปสู่สาธารณชน ก็หมายความว่าต้องการจะสื่อสารกับผู้อื่น และต้องการจะเชื่อมโยงกับสังคม ในกระบวนการสร้างงานนั้น ศิลปินอาจมีผู้รับอยู่ในใจ (ดังที่นักวรรณคดีชาวเยอรมัน วอล์ฟกัง อีแซร์ [Wolfgang Iser : 1926 - 2007]) ได้ศึกษาไว้ในประเด็นของ “ผู้รับที่แฝงอยู่ในตัวงาน” [the implicit reader])

สำหรับวงการของไทยนั้น แต่เดิมช่างไทยที่สร้างงานอันเป็นศาสนบูชา หรือเป็นราชพลีนั้นย่อมต้องมีผู้รับอยู่ในใจอย่างแน่นอน การปรับตัวของศิลปินขึ้นสู่ระดับของเทพดังที่กล่าวไว้ข้างต้นย่อมจะต้องมีทฤษฎีรองรับที่ว่าด้วย*ความเป็นอิสระ*ของงานศิลปะ ซึ่งในบางครั้งก็เลยเถิดไปถึงการวางท่าของศิลปินที่ดูประหนึ่งจะไม่ใส่ใจกับปฏิกิริยาของผู้รับ และพร้อมที่จะกล่าวอ้างด้วยความหยิ่งทะนงว่าการสร้างสรรค์อาจเป็นเพียงการสนองตัณหาของตนเองเท่านั้นก็ได้ วาทกรรมอันโออ่าที่ว่ามานี้บางครั้งก็อาจจะสะท้อนความจริงใจ แต่ในหลายๆกรณีอาจเป็นกลไกของการตลาดที่มุ่งจะตั้งราคาของความเป็นส่วนตัวของศิลปินให้สูงไว้ก่อน ปรากฏการณ์ที่น่าประหลาดของวงการทัศนศิลป์ไทยก็คือว่า ในขณะที่การแสดงนิทรรศการศิลปะที่นำผลงานอันทรงคุณค่า (ซึ่งในบางครั้งรวมถึงงานของศิลปินที่ได้รับการยอมรับในระดับนานาชาติ) มาเสนอนั้น มีผู้เข้าชมน้อยมาก[104] แต่งานของทัศนศิลปิน

---

[104] เจตนา นาควัชระ “บ้านเมืองจะอับจน ถ้าผู้คนร้างศิลปะ” (ปาฐกถา ศิลป์ พีระศรี 2548) ใน: เจตนา นาควัชระ : *วิถีแห่งการวิจารณ์ : ประสบการณ์จากสามทศวรรษ* กรุงเทพฯ : ชมนาด หน้า 197-198

ไทยก็ยัง “ขายดี” โดยที่กลุ่มผู้ซื้อและผู้สะสมงานศิลปะอาจเป็นธนาคาร บริษัท หรือคหบดี-คหปตานี ที่ต้องการงานของศิลปินผู้มีชื่อเสียงไว้ในครอบครอง ข้อสรุป ณ ที่นี้ก็คงจะเป็นว่า ความชื่นชมของมหาชนที่มีต่องานศิลปะกับความคึกคักของ**ตลาด**งานศิลปะ ไม่มีสหสัมพันธ์ต่อกัน กล่าวอีกนัยหนึ่ง ความอยู่รอดของศิลปินมิได้ขึ้นอยู่กับการตอบสนองของมหาชน หมายความว่าศิลปินไม่จำเป็นต้องเป็นคนของประชาชนเช่นนั้นหรือ ถ้าเช่นนั้นความเป็นสาธารณะของงานศิลปะหมายความว่าอย่างไร จริงอยู่แนวคิดที่ว่าด้วยลักษณะความเป็นผู้นำ (elitist) ของงานศิลปะบางประเภทหรือบางชิ้นที่สื่อสารได้แต่เฉพาะกับคนกลุ่มน้อย เป็นสิ่งที่เราปฏิเสธไม่ได้ แต่การที่งานศิลปะไม่มี**กลุ่มผู้รับ** จะมีก็แต่เพียง**กลุ่มผู้ซื้อ**เท่านั้น เป็นปรากฏการณ์ที่ผู้สันทัดกรณีทางสังคมศาสตร์คงจะต้องนำไปวิเคราะห์ให้ถ่องแท้ เพราะถ้าปรากฏการณ์ทางศิลปะเป็นเพียงหนึ่งในปรากฏการณ์อีกมากหลายที่คล้ายๆกัน สังคมนี้คงจะเป็นสังคมที่อับจนทางปัญญาเสียนี่กระไร

ในทางตรงกันข้าม ศิลปะบางอย่างมีจำนวนผู้รับล้นหลาม ดังเช่นดนตรีบางประเภท หรือรายการโทรทัศน์บางรายการ แต่ก็อีกนั่นแหละ ไม่ว่าจะจ่ายค่าชมโดยตรงหรือไม่ หรือเป็นการจ่ายทางอ้อมด้วยการซื้อสินค้าราคาแพงเกินจริงที่ผู้ผลิตทุ่มเงินมหาศาลในการโฆษณา ซึ่งส่วนหนึ่งเป็นการโฆษณาทางโทรทัศน์อันเป็นตัวหนุนให้รายการยอดนิยมดำเนินไปได้ด้วยผลกำไรที่เป็นกอบเป็นกำ ผู้รับก็ย่อมจะตกอยู่ในอาณัติของพาณิชยกรรมอยู่ดี ในระยะหลังนี้มีผู้ปรารถนาดีบางกลุ่มเรียกร้องให้รัฐลงทุนในการจัดตั้ง**โทรทัศน์สาธารณะ**ขึ้นมา ซึ่งจะผลิตรายการที่ประเทืองปัญญา โดยไม่จำเป็นต้องพะวงกับการหารายได้จากการโฆษณา และก็มักจะมีการอ้างถึงตัวอย่างอันน่าชื่นชมของโทรทัศน์อังกฤษที่รู้จักกันดีในนามของ BBC (ย่อมาจาก British Broadcasting Corporation) จริงอยู่ BBC อันเป็นองค์กรอิสระที่รัฐให้การสนับสนุน มีประวัติอันเรืองรอง สร้างคุณูปการอันโดดเด่นให้แก่คนอังกฤษเอง และเผื่อแผ่ไปถึงวงการนานาชาติด้วย มีรายการหลากหลายหลากระดับ และบทบาทในการส่งเสริมศิลปวัฒนธรรมก็สูงมากเช่นกัน แต่เราคงจะต้องไม่ลืมว่าองค์กรนี้มีเวลาที่จะเติบโต ลองผิดลองถูกมานาน และทรัพยากรมนุษย์ที่เป็นตัวหนุนให้เกิดงานที่ทรงคุณภาพได้ก็อยู่ในระดับที่น่าชื่นชมเช่นกัน แต่ BBC ก็ถูกวิจารณ์มาตลอด อันรวมถึงการวิจารณ์ในทางลบ จริงอยู่องค์กรใดที่ให้บริการสาธารณะก็ย่อมจะต้องเปิดใจรับคำวิจารณ์ และนำทั้งคำชมและคำตำหนิไปใช้ให้เป็นประโยชน์ ข้อวิจารณ์ที่รุนแรงในระยะหลังนี้มาจากนักคิดนักวิชาการและนักบริหารที่มีเกียรติภูมิสูงมาก คือศาสตราจารย์ริชาร์ด ฮอกการ์ด (Richard Hoggart) ในหนังสือ *Mass Media in a Mass Society : Myth and Reality* (2004) ซึ่งตำหนิ BBC ว่าเดินตามกระแส “ประชานิยม” มากเกินไป คือทั้งๆที่ได้รับการสนับสนุนจากรัฐ และมีโอกาส มีความสามารถที่จะสร้างรายการที่ประเทืองปัญญา และรักษารสนิยมอันดีได้ แต่ก็เลือกที่จะลดตัวลงไปแข่งขันกับสถานีอื่นๆ และสื่ออื่นๆ ในตลาดของธุรกิจบันเทิง ศาสตราจารย์ฮอกการ์ดไม่ลังเลที่จะวินิจฉัยอย่างตรงไปตรงมาว่า BBC ได้เข้าร่วมในขบวนการ “Dumbing-down” (คือทำให้ [ประชาชน] โง่ลงไปทุกที) และท่านก็มิใช่เป็นนักวิจารณ์สังคมแต่เพียงผู้เดียวที่คิดเช่นนั้น[105]

ประเด็นที่เราควรนำมาขบคิดก็คือว่า *ใครกำกับใคร* มหาชนเป็นผู้กำหนดทิศทางในการสร้างงานด้านศิลปวัฒนธรรมกระนั้นหรือ หรือฝ่ายผู้สร้างสมคบกับฝ่ายจัดการและฝ่ายการตลาดหยิบยื่นงานที่ไร้คุณค่าในทางปัญญาและในทางสุนทรียะให้แก่ผู้รับ ศาสตราจารย์ฮอกการ์ดดูจะโน้มเอียงไปในทางที่ว่าฝ่ายจัดการของ BBC (นั่นก็คือ “ตัวกลาง”) ไม่มีความสำนึกในเชิงสาธารณะที่สูงพอ กล่าวอีกนัยหนึ่ง หย่อนในเรื่องของความรับผิดชอบต่อสังคม ทางออกที่ท่านเสนอจึงเป็นไปในรูปของการวิงวอนและเรียกร้องที่มีลักษณะเป็น**อุดมคติ** ท่านกล่าวไว้ว่า “...แม้แต่ 5 เปอร์เซ็นต์ของ(รายการ)ประเภทขยะก็มากเกินไปแล้ว และ 95 เปอร์เซ็นต์ของรายการที่ดีก็ยังไม่พอ

---

[105] Richard Hoggart, *Mass Media in a Mass Society : Myth and Reality*. London and New York : Continuum, 2004, pp. 132-138. นักวิจารณ์ดนตรีแนวหน้าของอังกฤษ คือ นอร์แมน เลเบรชท์ (Norman Lebrecht) ก็คิดเช่นเดียวกัน ดู : Norman Lebrecht, “No more downloads from the BBC”. *The Lebrecht Weekly*, February 7, 2007 (http://www.scena.org/columns/lebrecht/070207-NL-downloads.html)

และไม่ใช่ข้อแก้ตัวให้แก่กลุ่ม 5 เปอร์เซ็นต์ ... ข้าพเจ้ากำลังตั้งเป้าหมายที่สูงเกินไปให้แก่วงการวิทยุโทรทัศน์กระนั้นหรือ อาจจะเป็นไปได้ จะขอกล่าวย้ำคำคมที่ว่า *จงพยายามทำให้ดีที่สุด แต่ในท้ายที่สุดเจ้าก็จะอดหลวมตัวไปทำสิ่งที่เลวบ้างไม่ได้*"[106] ในท้ายที่สุดนักคิดผู้มีชื่อเสียงระดับนานาชาติผู้ซึ่งวงการยอมรับว่าเป็นบิดาแห่ง "วัฒนธรรมศึกษา" (Cultural Studies) ก็ต้องยอมรับว่า ไม่มีวิทยาการใดที่จะใช้ได้ผลเท่ากับจริยศาสตร์!

การที่ผู้เขียนยกตัวอย่างจากสังคมอังกฤษมาวิเคราะห์ก็เพื่อต้องการจะให้เห็นว่า แม้แต่ในประเทศที่มีประสบการณ์ ศักยภาพและทรัพยากร (ทั้งที่เป็นทรัพยากรมนุษย์และทรัพยากรอื่นๆ) มากหลาย สื่อทางเลือกที่มีอยู่ก็ยังไม่มีพลังพอที่จะต่อต้านกระแสตลาดที่ต้องการจะเปลี่ยนมหาชนให้เป็นฝูงชน (และลงท้ายด้วยการทำให้เป็นฝูงแกะดังที่กล่าวมาแล้วข้างต้น) สำหรับสังคมไทยนั้นการจะสร้างสื่อโทรทัศน์ที่เป็นทางเลือกขึ้นมา อาจเป็นสิ่งที่ควรสนับสนุน แต่ควรจะค่อยเป็นค่อยไป เพราะเราขาดทั้งประสบการณ์และทั้งทรัพยากรมนุษย์ ปัญหาของอังกฤษต่างจากเรา เขามีความจัดเจนพอที่จะสร้างงานที่ดีได้ และได้ทำมาแล้ว แต่กลับเลือกที่จะปรับตัวไปหาตลาด (ซึ่งเลี่ยงไม่ได้ที่จะมีลักษณะ "ตลาดๆ") สำหรับเรานั้นผู้ที่อยู่ในวงการเองไม่มีโอกาสพอที่จะสร้างงานที่ประเทืองปัญญา เพราะถูกตัวกลางบีบให้เอาใจตลาด ยิ่งไปกว่านั้นผู้**สร้าง**ที่ขาดประสบการณ์ในการ**รับ**งานที่ทรงคุณภาพก็คงจะสร้างงานที่ทรงคุณภาพได้ยาก เช่นเดียวกับนักประพันธ์ไทยจำนวนไม่น้อยที่ไม่มีโอกาสอ่านวรรณกรรมชั้นเยี่ยมมากพอ (เพราะวรรณกรรมเอกของโลกมีแปลออกเป็นภาษาไทยน้อยมาก)

ข้อสรุปของบทความนี้คงจะเป็นว่า ความรับผิดชอบในการที่จะผลักดันให้ศิลปะร่วมสมัยเป็นพลังทางปัญญาให้แก่สังคมใดได้นั้น เป็นความรับผิดชอบของผู้สร้างและตัวกลางที่เป็นฝ่ายจัดการ เราอาจจะมีข้อเตือนใจที่ฉมังกว่าของศาสตราจารย์ชาวอังกฤษก็ได้ นั่นก็คือว่า *สัญชาตญาณใฝ่ต่ำในตัวมนุษย์ปลุกง่ายกว่าสัญชาตญาณใฝ่ดี* ถ้าวงการศิลปะร่วมสมัยตั้งปณิธานไว้อย่างแน่วแน่ว่าจะใช้งานศิลปะและการจัดการศิลปะเป็นกลไกในการปลุกสัญชาตญาณใฝ่ดีให้แก่มหาชน สังคมนี้อาจจะปรับตัวขึ้นสู่ระดับของสังคมอุดมปัญญาก็ได้

---

[106] เรื่องเดียวกัน หน้า 133, 135

การบรรยายเรื่อง "ศิลปะกับการเมือง" ของ ศ.ดร. เจตนา นาควัชระ ในการสัมมนา เรื่อง "Art and Politics" ในวันที่ 23 มิถุนายน 2550 ณ สถาบันเกอเธ่ ตีพิมพ์เผยแพร่ใน *วิภาษา* ปีที่ 1 ฉบับที่ 4 ลำดับที่ 4 (1 สิงหาคม - 15 กันยายน 2550)

บทความนี้เก็บความจากการบรรยายนำเป็นภาษาอังกฤษ ผู้บรรยายมุ่งที่จะตีความความหมายของคำว่า "การเมือง" ให้กว้างที่สุดเท่าที่จะเป็นไปได้ เพราะในสังคมไทยปัจจุบันคำว่าการเมืองมักจะถูกมองไปในทางลบ ผู้บรรยายตีความคำว่า "การเมือง" ไปในด้านของความสำนึกร่วมที่ประชาชนส่วนใหญ่มีต่อบ้านเมืองของตน โดยพร้อมที่จะเข้ามามีส่วนรับผิดชอบในการทำให้บ้านเมืองดำรงอยู่ได้อย่างผาสุก ตัวอย่างที่ผู้จัดการสัมมนานำมาเสนอในหัวข้อ "ศิลปะกับการเมือง" คือนิทรรศการภาพถ่ายงานศิลปะที่ศิลปินนานาชาติร่วมกันสร้างขึ้นสำหรับตึกรัฐสภาเยอรมัน (Reichstag) ณ กรุงเบอร์ลิน ผู้บรรยายมีความเห็นว่า การสร้างงานศิลปะเพื่อตกแต่งสถาบันทางการเมืองเป็นเพียงหนึ่งในการนำศิลปะมารับใช้สังคม สิ่งที่สำคัญยิ่งไปกว่านั้นก็คือ การใช้งานศิลปะในการสร้างความสำนึกร่วมที่มีต่อบ้านเมืองในรูปแบบต่างๆ และกระบวนการดังกล่าวก็น่าจะเป็นการปรับให้งานศิลปะกลับไปสู่สภาพดั้งเดิม คือ เป็นส่วนหนึ่งของชีวิตประจำวัน อันที่จริงสังคมไทยแต่เดิมมีความสำนึกในเชิงการเมืองสูงมาก และงานศิลปะที่สร้างขึ้นก็มักจะสื่อสารทางการเมืองที่หนักแน่นมาสู่มหาชน ดังกรณีตัวอย่างของจิตรกรรมในวัดพระแก้วและในวังหน้า ในกรณีที่ว่านี้ "การอ่าน" งานศิลปะให้ออก คือการรับสารทางการเมืองในลักษณะหนึ่ง เมื่อประชาชนรับสารดังกล่าวได้ ศิลปะก็จะสนองความเป็นปึกแผ่นของบ้านเมืองได้อย่างเต็มที่ ผู้บรรยายไม่เห็นด้วยกับแนวคิดตะวันตกที่สนับสนุนให้ศิลปินใช้ความเป็นปัจเจกไปจนสุดทาง โดยไม่จำเป็นต้องพะวงถึงความเชื่อมโยงกับสังคม ทั้งนี้เพราะศิลปินสามารถทำหน้าที่ทั้งสองประการได้ดีอยู่แล้ว คือเป็นตัวของตัวเองและเป็นส่วนหนึ่งของความสำนึกร่วมทางสังคม บทบรรยายดังกล่าวอาจถือได้ว่าเป็นบททดลองในเรื่องของสังคมศาสตร์การวิจารณ์

ศิลปะกับการเมือง

เจตนา นาควัชระ

คำว่า “การเมือง” ในกรอบของสังคมไทยปัจจุบันได้สูญเสียความบริสุทธิ์ไปเสียแล้ว เพราะผู้คนจำนวนไม่น้อยมองการเมืองว่าเป็นเรื่องของการหลอกลวงการใช้กลเม็ดเด็ดพรายต่างๆที่ชวนให้สงสัยว่าจะเป็นการเล่นไม่ซื่อ เป็นเรื่องของการฉ้อราษฎร์บังหลวง เป็นเรื่องของการสมคบกัน “กินเมือง” การมองการเมืองในลักษณะนี้ถือได้ว่าไม่สร้างสรรค์ แต่ก็จะทำอย่างไรได้ ในเมื่อหลักฐานปรากฏชัดออกมาทุกวันว่า พฤติกรรมของนักการเมืองเป็นไปในทางที่ไม่สุจริตจริงๆ แต่จะตำหนินักการเมืองแต่เพียงกลุ่มเดียวก็คงจะไม่เป็นธรรมนักเพราะประชาชนส่วนหนึ่งก็พร้อมที่จะขายเสียง (ซึ่งเท่ากับเป็นการขายตัว) ให้แก่นักการเมือง สรุปได้ว่าสิ่งแวดล้อมทางสังคมในขณะนี้ดูจะไม่เอื้อให้เราได้อภิปรายกันในเรื่องของการเมือง ไม่ว่าจะนำศิลปะมาผูกกับการเมืองด้วยหรือไม่ก็ตาม

ผู้บรรยายมีความเห็นว่าในบางครั้งถ้าสภาพความเป็นจริงในสังคมร่วมสมัยชวนให้เราหดหู่ เราก็จำเป็นต้องมองออกไปให้ไกลตัว และพาตัวไปสู่โลกแห่งอุดมคติเสียบ้าง หาไม่ก็จะจมปลักอยู่ในห้วงแห่งความสิ้นหวัง มองไปทางไหนก็พบแต่ทางตัน ผู้บรรยายว่าได้ว่าเมื่อครั้งที่เรียนปริญญาตรี แม้จะเป็นในสาขาอักษรศาสตร์ แต่หลักสูตรกำกับให้อ่านงานด้านทฤษฎีการเมืองไว้ด้วย และงานที่ฝังใจมาจนทุกวันนี้คือ *สัญญาประชาคม* (Du Contrat social) ของ ฌอง ฌากส์ รุสโซ (Jean-Jacques Rousseau) รุสโซกล่าวไว้อย่างชัดเจนว่าการเมืองจะดำเนินไปด้วยดีได้ก็ด้วยการที่มหาชนสำนึกในความรับผิดชอบร่วมกัน ยอมเสียสละที่จะทำงานร่วมกันเหน็ดเหนื่อยร่วมกัน เขาวาดภาพอุดมคติของ “ลานคนเมืองแห่งกรุงโรม” (FORUM ROMANUM) ในยุคโบราณว่า “คนเมือง”จะมาชุมนุมกันเป็นเรือนพันเรือนหมื่น ณ ลานแห่งนั้นเพื่อพิจารณา “ความเมือง” หมายถึงการวินิจฉัยประเด็นอันมีความสลักสำคัญต่อส่วนรวม[107] จะว่าประเทศตะวันตกได้สืบทอดอุดมคติที่รุสโซ กล่าวไว้ต่อเนื่องมาตลอดไปจนถึงปัจจุบันก็คงจะเป็นการกล่าวที่เกินความเป็นจริง แต่เราคงปฏิเสธไม่ได้ว่าประเทศตะวันตกบางประเทศที่ผ่านประวัติศาสตร์อันปวดร้าวและรุนแรงมาแล้ว ดังเช่นในกรณีของเยอรมนี *ความสำนึกในเรื่องการเมือง* (political consciousness) ของประชาชนคนส่วนใหญ่ อยู่ในระดับที่สูงมาก เพราะการเยียวยาบาดแผลทางประวัติศาสตร์ที่ดีที่สุดก็คือการเฝ้าระวังมิให้สังคมพลัดหลงกลับไปสู่ยุคทรราชอีก ดังนั้นการบ้านที่พวกเราวิทยากรได้รับมอบหมายจากเจ้าภาพคือ สถาบันเกอเธ่ให้ไปเตรียมตัวศึกษามาในรูปของงานศิลปะในตึกรัฐสภาเยอรมัน (Reichstag) ณ กรุงเบอร์ลินนั้น ก็ดูจะสะท้อนความหมกมุ่นในเรื่องของการเมืองของสังคมเยอรมันยุคใหม่ได้เป็นอย่างดี[108]

ผู้บรรยายเพิ่งจะเดินทางกลับมาจากกรุงเบอร์ลินเมื่อ 2 วันที่แล้ว และก็อยากจะขออนุญาตเล่าเกร็ดเล็กๆที่สะท้อนให้เห็นว่าการเมืองแทรกอยู่ในชีวิตประจำวันของคนเยอรมันอย่างไร ผู้บรรยายได้ไปชมอุปรากรเรื่อง *La clemenza di Tito* (อภัยทานของจักรพรรดิติโต) ของ โมซาร์ต (Mozart) มา ณ โรงอุปรากรที่มีชื่อเสียงระดับโลกคือ Staatsoper Unter den Linden[109] ทั้งนักร้อง วงดนตรี และวาทยกร (ผู้มีอายุเพียง 32 ปี) มีความสามารถในระดับที่น่าทึ่ง และการแสดงโดยทั่วไปก็ต้องจัดไว้ว่าอยู่ในระดับที่สูงมาก (ในกรอบของวงการอุปรากร ซึ่งใน

---

[107] บางครั้งประชาชนมาชุมนุมกันมากจนถึงขั้นที่จะต้องขึ้นไปอยู่บนหลังคา! (ดู Jean-Jacques Rousseau : *Du Contrat social* [1762], Livre III, Chapitre XV.)

[108] Jens Liebchen : *Politik & Kunst – Kunst & Politik*. KÜnstler und ihre Werke in den Bauten des Deutschen Bundestages in Berlin. Fotografien. Berlin/TÜbingen: Edition J.J. Heckenhauer, 2005.

[109] มีการพิมพ์สูจิบัตรเป็นหนังสือเล่มปกแข็ง โดยให้ชื่อว่า **la clemenza di tito** WOLFGANG AMADEUS MOZART. Herausgegeben von der Staatsoper Unter den Linden Berlin, 2007.

ปัจจุบันเป็นวงการ “นานาชาติ” เพราะใช้ศิลปินโดยเฉพาะนักร้องและวาทยกรที่มาจาก “นานาชาติ” จริงๆ) แต่สิ่งที่ชวนให้สมเพชคือฉากที่เห็นอยู่บนเวที (ซึ่งจัดได้ว่าเป็น “เวทีประวัติศาสตร์” ที่รองรับผลงานอันยิ่งใหญ่ และการแสดงอันยิ่งใหญ่ในประวัติของการดนตรีตะวันตกมาแล้ว) กล่าวโดยทั่วไปฉากที่ใช้ในการแสดงครั้งนี้อยู่ในระดับของลิเกที่เร่ไปแสดงในที่ต่างๆ ในบ้านเราเท่านั้น พื้นเวทีปูด้วยกระเบื้องยางเป็นลายที่คร่ำครึ เบื้องหลัง และด้านข้างทั้งสองด้านของเวทีเป็นผ้าใบที่ผู้สร้างฉาก เสแสร้งเขียนเป็นภาพกึ่งรูปธรรมกึ่งนามธรรม โดยใช้สีแบบซ้ำเลือดซ้ำหนอง จักรพรรดิติโต นั่งบนบัลลังก์ที่เป็นเก้าอี้สุดแสนจะธรรมดา เมื่อต้องยืนขึ้นแสดงสุนทรพจน์ก็ปีนเก้าอี้ขึ้นไป ดนตรีและบทร้องอันสง่างามดำเนินไปในกรอบทางกายภาพที่อยู่ในระดับของชุมชนแออัด! เบื้องหน้าเวทีมีไฟนีออนราว อยู่ 2 ดวง ปิดเปิดทุกครั้งที่มีการจบตอนหนึ่งและขึ้นตอนใหม่ ไฟราวสองดวงนั้นก็ระดับเดียวกับที่ร้านก๋วยเตี๋ยวโต้รุ่งในบ้านเราใช้กันอยู่ นี่มันอะไรกันนี่ คำตอบก็คือ *การส่งสารทางการเมือง*ชนิดหนึ่ง ที่ไม่เกี่ยวกับท้องเรื่องของอุปรากร แต่เป็นสารที่คณะอุปรากรอันเลื่องชื่อต้องการเสนอไปยังกลุ่มผู้ปกครองมหานครเบอร์ลินว่า เมื่อพวกท่านให้งบประมาณมาเท่านี้ พวกฉันก็ทำได้เท่านี้แหละ คือ เสนอภาพของโรงอุปรากร Staatsoper ในรูปของสลัมแห่งคีตศิลป์ที่คุณภาพทางคีตศิลป์ยังอยู่ในระดับที่อวดโลกได้ แต่กายภาพที่มหาชน (อันรวมถึงอาคันตุกะจากต่างประเทศจำนวนหนึ่ง) เห็นตำตาอยู่เป็นคำฟ้องที่หนักแน่นมากว่า “(นัก)การเมืองไม่เห็นคุณค่าของศิลปะ” ผู้เขียนยังสงสัยอยู่ว่าการส่งสารแบบแฝงเร้นเช่นนี้จะถึงปลายทางได้หรือ เพราะเท่าที่ได้อ่านบทวิจารณ์การแสดงอุปรากรเรื่องนี้หลายบทในสื่อสิ่งพิมพ์ของเยอรมัน ก็ไม่เห็นนักวิจารณ์คนไหนรับสาร (ทางการเมือง) ที่แฝงมาได้เลย แต่นั่นไม่สำคัญ สิ่งที่มีความหมายต่อพวกเราที่มาสัมมนากันอยู่ ณ สถาบันเกอเธ่ในวันนี้ ก็คือ *ศิลปะกับการเมืองสัมพันธ์กัน* และศิลปินก็มีวิธีการส่งสารทางการเมืองที่เป็นของตน ซึ่งก็เป็นสารที่มีลักษณะเป็นศิลปะสูงมาก (อาจจะสูงจนผู้รับรับสารไม่ได้ ซึ่งก็มักจะเป็นปัญหาของสังคมที่เน้นความสำคัญของพลังทางปัญญาของงานศิลปะ)

ในการกล่าวนำของคุณ วิลฟรีด เอกซไตน์ (Wilfried Eckstein) ผู้อำนวยการสถาบันเกอเธ่ กรุงเทพ ได้มีการกล่าวถึงนักปราชญ์และนักประพันธ์ ชาวฝรั่งเศส ฌอง ปอล ซาร์ตร์(Jean-Paul Sartre) ซึ่งทำให้ผู้บรรยายย้อนกลับไปคิดถึงบทบาททางการเมืองของท่านผู้นี้ (ที่ปฏิเสธไม่ขอรับรางวัลโนเบลด้วยการให้เหตุผลทางการเมืองเช่นกัน) ในช่วงต้นทศวรรษ 1960 ชาวฝรั่งเศสออกมาประท้วงรัฐบาลอย่างรุนแรงที่ไม่ยอมปลดปล่อยเมืองขึ้นเก่าคืออัลจีเรียให้เป็นอิสระ เป็นเหตุให้เกิดสงครามอัลจีเรีย ผู้คนล้มตายไปทั้ง 2 ฝ่าย เพราะฝรั่งเศสส่งกองทัพเข้าไปปราบปราม ซาร์ตร์เป็นผู้ใฝ่สันติภาพและต่อต้านสงครามจึงออกมาต่อต้านอย่างหนักหน่วงด้วยการปลุกระดมผู้คนบนท้องถนน และเขียนบทความปลุกระดมลงในนิตยสารอันเลื่องลือ คือ *Les Temps modernes* ด้วยการยุให้ทหารฝรั่งเศสวางอาวุธและละทิ้งหน้าที่ในการปราบปรามฝ่ายผู้กอบกู้เอกราชแห่งอัลจีเรีย การกระทำของซาร์ตร์ อยู่ในขั้นละเมิดกฎหมาย และเขาควรถูกจับ ฝ่ายความมั่นคงเสนอประธานาธิบดี ชาร์ลส์ เดอ โกล (Charles de Gaulle) ให้จับซาร์ตร์ คำตอบจากท่านประธานาธิบดีสั้นและกินความลึกซึ้ง เพราะท่านใช้ประโยคสั้นๆเพียง 1 ประโยค เป็นปัจจุบันกาลว่า “ไม่มีใครเขาจับวอลแตร์ไปขังคุกหรอก” (เป็นภาษาฝรั่งเศสว่า “On n’emprisonne pas Voltaire) ประโยคนี้เป็นวรรณศิลป์ ท่านประธานาธิบดี เองก็เป็นนักเขียน (และนักรบกู้ชาติในช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2) การใช้สรรพนาม “ on” (ซึ่งแปลว่า เรา-ท่าน-ใครก็ได้) เท่ากับเป็นการตอกย้ำว่าข้อความดังกล่าวเป็นความจริงที่ต้องยอมรับกันทุกยุคทุกสมัย การที่ท่านประธานาธิบดีเอ่ยถึงนักปราชญ์ฝรั่งเศสในศตวรรษที่ 18 คือ Voltaire ขึ้นมา ก็เป็นเพราะท่านแน่ใจว่าชาวฝรั่งเศสทุกคน อันรวมถึงเจ้าหน้าที่ฝ่ายความมั่นคง ย่อมจะได้รับการศึกษาด้านวรรณศิลป์มาเป็นอย่างดีจนถึงขั้นที่จะรับสารจากท่านได้ และก็คงจะได้เล่าเรียนกันมาในโรงเรียนว่า วอลแตร์ได้ใช้ทั้งปากกาและกิจกรรมทางการเมืองอันใดในการต่อสู้กับความอยุติธรรมทาง

การเมือง[110] ถ้าเป็นบ้านเราผู้นำทางการเมืองคงจะไม่กล้า “เล่น” กับวรรณศิลป์เช่นนี้ และถึงกล้า เจ้าหน้าที่ฝ่ายความมั่นคงก็คงจะไม่เข้าใจ นั่นคืออีกตัวอย่างหนึ่งของความสัมพันธ์ระหว่างศิลปะกับการเมือง

อันที่จริง สังคมไทยยุคใหม่ก็ใช่ว่าจะไร้งานศิลปะที่พยายามจะเชื่อมโยงกับอุดมคติ ในเชิงสังคมและการเมือง ผู้บรรยายได้เคยให้ความเห็นเกี่ยวกับเรื่องนี้ไว้หลายครั้งแล้ว ว่านักประพันธ์และกวีร่วมสมัยของไทยอยู่ในฐานะที่จะสนองตอบวิกฤตการณ์ทางการเมืองของไทยได้ด้วยการสร้างงานที่เปี่ยมด้วยความสำนึกเชิงสังคมและการเมือง และในบางครั้งก็ปรับประเด็นทางสังคมและการเมืองให้เป็นประเด็นทางปรัชญา ซึ่งเป็นไปทั้งในรูปของอภิปรัชญา และจริยธรรม ดังที่ได้อธิบายไว้โดยพิสดารในบทความเรื่อง “โลกาภิวัตน์ทางปัญญา: วิวาทะกวีนิพนธ์ร่วมสมัย ไทย-ตะวันตก” (2543) (ตีพิมพ์รวมเล่มไว้ในหนังสือ *ศิลป์ส่องทาง* : 2546 : หน้า 187–224) กรณีที่เห็นได้ชัดเจนที่สุดคือ บทกวีชื่อ “รำลึกทวนรอยเท้าแห่งวิถี” ของศักดิ์สิริ มีสมสืบ ซึ่งเริ่มต้นด้วยการบรรยายภาพความโหดเหี้ยมของเหตุการณ์ที่เกิดขึ้น ณ ท้องสนามหลวงในวันที่ 6 ตุลาคม 2519 (อันมีสาเหตุมาจากความขัดแย้งทางการเมือง) และจบลงด้วยการนำธรรมะมาสนองตอบการท้าทายทางประวัติศาสตร์ นั่นคือการกลับไปสู่หลักแห่ง “อภัยทาน” งานศิลปะ คือ บทกวีในที่นี้จึงทำหน้าที่ทั้งสะกิดแผลทางการเมืองของชาติไทย และสมานแผลนั้นไปด้วยในตัว เราคงจะต้องยอมรับว่าขนบทางศิลปะของเราแต่เดิมมานั้น ศิลปะของเราไม่รังเกียจที่จะทำหน้าที่เชิงสั่งสอน (didactic) หลักฐานที่ปรากฏชัดก็คือ*จารึกวัดโพธิ์* ซึ่งงานจำนวนมากเป็นการนำวรรณศิลป์มารับใช้เรื่องของการสั่งสอนศีลธรรม จิตรกรรมฝาผนังของเราก็เช่นกัน ส่วนใหญ่เป็นกลไกในการเผยแพร่พุทธธรรม เมื่อเราได้มาสัมผัสกับแนวคิดตะวันตกที่ยกย่องงานศิลปะขึ้นสู่ระดับกิจของเทพ (apotheosis of the arts) ศิลปินของเราอาจเกิดความงุนงงในขั้นแรก และส่วนใหญ่จึงมักจะแยกทางกันเดินไป 2 ทาง ทางหนึ่งคือไม่ยอมรับ และอีกทางหนึ่งอาจเป็นการเดินความกระแสตะวันตกไป แบบที่ผู้บรรยายขอเรียกว่าเป็นลักษณะของ “วานรชำราบ” (คือเลียนแบบราวกับลิงที่ถูกจับมาหัดให้เล่นละครลิง!)

กระแสของศิลปะตะวันตกที่ฝ่ายผู้จัด คือ สถาบันเกอเธ่ อ้างไว้ในเอกสารอันเป็นพื้นฐานของสัมมนาครั้งนี้ เป็นไปในแนวของการยกย่องเสรีภาพที่สังคมพึงให้แก่ศิลปิน ดังที่ผู้เชี่ยวชาญศิลปะ บอริส กรอยส์ (Boris Groys) ได้กล่าวเชิงยกย่องศิลปินร่วมสมัยว่า “เป็นตัวของตัวเอง ตามใจตัวเองอย่างสุดขั้ว ไม่ตามโลกแห่งความเป็นจริง พาตัวออกไปอยู่ชายขอบ หรือไม่ก็บ้าคลั่งไปเลย”[111] การให้นิยามเช่นนี้ออกจะเป็นการเสี่ยงอยู่ไม่น้อย เพราะเท่ากับเป็นการสนับสนุนให้ศิลปิน “ทำอะไรก็ได้ตามใจฉัน” ทั้งงานที่ไร้คุณค่าและงานที่ทรงคุณค่า เกิดขึ้นได้ด้วยหลักการที่ว่านี้ แต่จะมีใครสักกี่คนที่เชี่ยวชาญพอที่จะแยกของแท้กับของปลอมออกจากกันได้ ตัวอย่างของศิลปินไทยที่ปะทะสังสรรค์กับความคิดตะวันตกแล้วไม่เกิดความงุนงงก็คงจะได้แก่อังคาร กัลยาณพงศ์ ที่สามารถนำมโนทัศน์เรื่องเทวสภาพของศิลปะจากตะวันตกมาผนวกกับแนวคิดของตะวันออก เช่น บทบาทของพระโพธิสัตว์ แล้วเปิดพื้นที่ให้ศิลปินเป็นตัวของตัวเองได้ พร้อมกับทำหน้าที่เชิง “สาธารณะ” ไปในขณะเดียวกัน ดังที่แสดงไว้ใน “ปณิธานกวี”

จะไม่ไปแม้แต่พระนิรพาน จะวนว่ายวัฏฏะสังสารหลากหลาย
แปลค่าแท้ดาราจักรมากมาย ไว้เป็นบทกวีแด่จักรวาลฯ

เพื่อลบทุกข์โศก ณ โลกมนุษย์ ที่สุดสู่ยุคสุขเกษมศานต์
วารนั้นฉันจะป่นปนดินดาน เป็นฟอสซิลทรมานอยู่จ้องมองฯ

---

[110] ดู : เจตนา นาควัชระ. *วิถีแห่งการวิจารณ์* : *ประสบการณ์จากสามทศวรรษ*. กรุงเทพฯ : ชมนาด. 2549, หน้า 252.

[111] Jens Liebchen, op.cit., p. 94.

สิ้นเสน่ห์วรรณศิลป์ชีวิตเสนอ ละเมอหาค่าทิพย์ไหนสนอง
อเนจอนาถชีวีทุกธุลีละออง สยดสยองแก่ถ่านเถ้าเศร้าโศกนักฯ

แล้งโลกกวีที่หล้าวูบฟ้าไหว จะไปรจนารุ้งมณีเกียรติศักดิ์
อำลาอาลัยมนุษยชาติน่ารัก จักมุ่งนฤมิตจิตรจักรวาลฯ

ให้ซึ้งซาบกาพย์กลอนโคลงฉันท์ ไปทุกชั้นอินทรพรหมพิมานสถาน
สร้างสรรค์กุศลศิลป์ไว้อนันตกาล นานช้าอมตะอกาลิโก[112]

จะเห็นได้ว่านี่คือผลพวงของการได้สัมผัสกับความคิดตะวันตก อันเป็นการตีความภาษิตภาษาละติน “ars longa vita brevis“ เสียใหม่ อันเป็นที่ยอมรับกันในสำนักศิลปากรผู้เป็นศิษย์ของศาสตราจารย์ ศิลป์ พีระศรี เพราะความหมายดั้งเดิมนั้นคือ” “ศิลปวิทยาการกว้างขวางนัก ชีวิตนี้สิ้นเกินไปกว่าจะเรียนได้จบ” แต่ความหมายใหม่ที่ใช้ในกลุ่มของผู้ยกย่องศิลปะก็คือ “ศิลปะยืนยาว ชีวิตสั้น” ซึ่งเป็นความหมายที่อังคารใช้ในบทกวีของเขา ถ้าจะถามว่า “การเมือง” อยู่ ณ ที่ใดในบริบทของอภิปรัชญานี้ ก็คงจะต้องตอบว่าการเมืองแฝงอยู่ในหน้าที่ของศิลปินที่มุ่งจะ “ลบทุกข์โศก ณ โลกมนุษย์ “เพื่อความผาสุกของ “มนุษย์ชาติน่ารัก” กวีจึงทำหน้าที่รับใช้เพื่อนมนุษย์ด้วยกิจสาธารณะ อันเป็นความหมายของการเมืองที่ประเสริฐสุด ผู้ที่รู้จักงานของอังคารจะทราบที่ดีว่าเขาจะมิได้สะดุดหยุดอยู่ในระดับของอภิปรัชญาตลอดไป แต่จะมีจุดยืนที่ชัดเจนเกี่ยวกับเรื่องสิ่งแวดล้อม อาวุธนิวเคลียร์ สงคราม เขาคือกวี “สีเขียว” ที่เขียนงานเชิงบุกเบิกไว้มากก่อนที่จะมีขบวนการ “สีเขียวผู้ใฝ่สันติภาพ“ (Green Peace) เสียอีก[113] ความสำนึกเชิงการเมืองที่แสดงออกด้วยท่าทีของปราชญ์ผู้เจนจัดในอภิปรัชญาย่อมจะต้องมีน้ำหนักมากกว่ารณรงค์เชิงการเมืองที่ปราศจากรากฐานทางความคิดที่หนักแน่นพอ

เราคงจะปฏิเสธได้ว่า ศิลปินจำจะต้องเป็นตัวของตัวเองและพัฒนาความสามารถที่จะหยั่งลึกถึงก้นบึ้งแห่งจิตใจของตนเอง ศิลปะในแง่หนึ่งอาจเลี่ยงไม่ได้ที่จะเป็นการแสดงออกซึ่งความรู้สึกนึกคิดของศิลปินเอง (self-expression) ก่อนสิ่งอื่นใด นักคิดและกวีของมันในยุคของมหากวีเกอเธ่ (Goethe) และชิลเลอร์ (Schiller) ตั้งอุดมคติไว้ว่าสุดยอดของพัฒนาการของปักเจกบุคคลในสังคมอารยะย่อมจะเป็นไปในรูปของผู้มี “วิญญาณอันงาม” (เรียกเป็นภาษาเยอรมันว่า (schÖne Seele) ปัจเจกบุคคลผู้พัฒนาตนเองไปถึงขั้นนั้นจะค้นพบเอกภาพระหว่าง “ความพึงพอใจส่วนตน” (ภาษาเยอรมันว่า Neigung – ภาษาอังกฤษว่า inclination) กับ ”หน้าที่” (ภาษาเยอรมันว่า Pficht – ภาษาอังกฤษว่า duty) ศิลปินคนใดที่บรรลุวุฒิภาวะถึงขั้นนั้นได้ก็จะไม่รู้สึกว่าความพึงพอใจส่วนตนเป็นอุปสรรคต่อการปฏิบัติหน้าที่ ซึ่งเราอาจจะขยายความได้ว่าเป็นการปฏิบัติหน้าที่รับใช้สังคมและรับใช้มนุษยชาติ นั่นก็คือ การกระทำกิจอันเป็น “การเมือง” ในลักษณะการหนึ่งมิใช่หรือ ประเด็นที่เป็นปัญหาของศิลปินร่วมสมัยจำนวนหนึ่งก็คือ พวกเขาแสดงออกถึงพันธกิจอันควรยกย่องของพวกเขาด้วยคำประกาศลัทธิที่เป็นวาทศิลป์อันน่าประทับใจ แต่ตัวผลงานของพวกเขาสื่อความกับมหาชนไม่ได้ ทั้งๆที่การสื่อสารกับมหาชนเป็นเงื่อนไขอันสำคัญยิ่งของการสร้างสรรค์ทางศิลปะ

สำหรับตัวอย่างของงานศิลปะต่างๆที่สร้างขึ้นสำหรับตึกรัฐสภาเยอรมันนั้น นิทรรศการภาพถ่ายที่นำมาแสดงมิอาจสื่อความได้อย่างเต็มที่ เพราะงานศิลปะเหล่านั้นสร้างขึ้นสำหรับพื้นที่อันจำเพาะเจาะจง การที่เราไม่อยู่

---

[112] อังคาร กัลยาณพงศ์. *ปณิธานกวี*. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ : ศยาม. กันยายน 2533, หน้า 28.

[113] อังคาร กัลยาณพงศ์ ยืนยันไว้เองในบทสัมภาษณ์ "ว่าด้วยชีวิตและการศึกษา" ใน *ปาจารยสาร* (มกราคม -กุมภาพันธ์ 2530), หน้า 187.

ในฐานะที่จะได้สัมผัสกับผลงานดังกล่าวในบริบทเชิงกายภาพที่แท้จริง จึงเป็นอุปสรรคที่นิทรรศการภาพถ่ายไม่อาจแก้ไขได้ ผู้บรรยายเพิ่งจะได้มีโอกาสไปฟังปาฐกถาในมหกรรมซึ่งสำนักงานกลางของสถาบันเกอเธ่เป็นผู้จัดในหัวข้อ “พลังแห่งภาษา” และพิธีเปิดรวมทั้งปาฐกถานำก็จัดในห้องประชุมห้องหนึ่งของตึกรัฐสภาเยอรมัน อันเป็นห้องสี่เหลี่ยมผืนผ้าที่ไร้เสน่ห์ในทางศิลปะโดยสิ้นเชิง ศิลปินคนหนึ่งสร้างงานรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้าด้วยสีช้ำเลือดช้ำหนองปะไว้ที่ส่วนบนของผนังด้านหน้า จิตรกรรมชิ้นนั้นไม่สามารถสร้างความมีชีวิตชีวาอันใดเลยให้แก่ห้องที่แล้งอารมณ์ความรู้สึกห้องนั้น ศิลปินก็คงคิดไม่ออกเช่นกันว่าจะทำห้องที่ไร้เสน่ห์ให้มีเสน่ห์ขึ้นมาได้อย่างไร น่าเสียดายที่ผู้บรรยายไม่มีโอกาสได้ชมงานศิลปะชิ้นอื่นๆ ในตึกรัฐสภา

ถ้าจะเหมาเอาว่ากลุ่มงานศิลปะที่ศิลปินรับเชิญสร้างขึ้นสำหรับตึกรัฐสภาเยอรมันเป็นนวัตกรรมอันยิ่งใหญ่ในการสร้างความสัมพันธ์ระหว่างการเมืองกับศิลปะแล้วละก็ คนไทยก็คงอดเข้าข้างตนเองไม่ได้ว่า เราสร้างงานในลักษณะนี้มาหลายร้อยปีแล้ว ก็จิตรกรรมฝาผนังเรื่อง*รามเกียรติ์*ในวัดพระแก้วอย่างไรเล่าที่เรียกได้ว่าเป็นงานที่บ่งบอกถึงเอกภาพระหว่างศิลปะกับการเมืองได้อย่างหนักแน่น เราจะต้องไม่ลืมว่าวัดพระแก้วคือศาสนสถานประจำ*วังหลวง* ภาพวาดมหากาพย์อันยิ่งใหญ่เป็นการแสดงออกถึงธรรมาธรรมะสงครามที่ตอกย้ำความเชื่อว่าธรรมะย่อมชนะอธรรม จะมีงานศิลปะใดที่จะหนุนเนื่องการสถาปนาเมืองหลวงใหม่และพระราชวงศ์ใหม่ได้เข้มข้นกว่านี้ จะว่าฉากแห่งการรบพุ่งของสงครามไม่เหมาะกับศาสนสถานก็เห็นจะไม่ใช่ เพราะสังคมไทยแต่ดั้งเดิมชอบสื่อความหมายด้วยสัญลักษณ์ (symbol) และความเปรียบ (metaphor) จะมอง*รามเกียรติ์*ว่าเป็นสัญลักษณ์และความเปรียบก็ย่อมได้ แต่ถ้าหากเราเดินจากวัดพระแก้วตามแนวถนนหน้าพระธาตุไปยังพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติในปัจจุบัน แล้วเข้าไปสัมผัสกับจิตรกรรมฝาผนังในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ อันเป็นศาสนสถานประจำวังหน้า เราก็จะพบบรรยากาศที่แตกต่างไปจากวัดพระแก้ว เพราะจิตรกรรมฝาผนังของวังหน้า (ซึ่งผู้เชี่ยวชาญยกย่องว่าเป็นจิตรกรรมฝาผนังต้นรัตนโกสินทร์ที่ดีที่สุด) เป็นภาพพุทธประวัติ เขียนด้วยความละเมียดและนุ่มนวลชวนให้ดื่มด่ำในชีวิตอันเป็นตัวอย่าง(exemplary life) ของสมเด็จพระสัมมาสัมพุทธเจ้า ข้อกำหนดที่มีมาแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยาว่าวังหน้าทำอะไรได้และทำอะไรไม่ได้ อันรวมถึงข้อกำหนดในด้านศิลปะและสถาปัตยกรรมนั้นมี*นัยทางการเมือง*อย่างแน่นอน ในบทความเรื่อง “ศิลปะส่องทางให้แก่กันในวัฒนธรรมไทย”[114] ผู้บรรยายนำแนวทางการตีความเชิงการเมืองของผู้เชี่ยวชาญด้านไทยศึกษาชาวอเมริกัน Prof. Frank Reynolds มาขยายความ โดยนำไปเปรียบเทียบกับระบบการประสมวงของวงปี่พาทย์ไทย ที่ระนาดทุ้มมิได้เป็นตัวรองบ่อน แต่กลับเป็นเครื่องดนตรีที่ตัว “ครู” ชอบเล่นและกำกับวง (แบบแอบแฝง) จากระนาดทุ้ม ข้อสรุปที่ว่าวัฒนธรรมไทยดั้งเดิมคือ “วัฒนธรรมระนาดทุ้ม”[115] เป็นแนวคิดที่มีนัยทางการเมืองอย่างเลี่ยงได้เช่นกัน พูดไปทำไมมี คนไทยเราคิดเป็นการเมืองมาแต่ไหนแต่ไรแล้ว

ประเด็นที่ยังหาคำตอบชัดเจนไม่ได้เกี่ยวกับนัยทางการเมืองที่กล่าวมาข้างต้นก็คือ ประชาชนคนธรรมดาที่สัมผัสกับงานศิลปะดังกล่าวใน*ชีวิตประจำวัน*จะตีความสารที่แฝงอยู่ในตัวงานเช่นเดียวกับคนยุคหลังหรือไม่ คำตอบที่ตรงไปตรงมาที่สุดก็คงจะเป็นว่า พวกเขาส่วนใหญ่ไม่จำเป็นต้อง*ตีความ* เพราะงานดังกล่าว*บอกความ*กับพวกเขาอย่างชัดเจนที่สุดแล้ว องค์รามาในมหากาพย์ปราบอสูรได้ด้วยความแกล้วกล้าและสง่างาม มหาชนผู้ภักดีต่อพระราชาก็ย่อมจะต้องชื่นชมและสวามิภักดิ์ต่อองค์รามาธิบดีในขณะนั้นที่ทรงปราบอริราชศัตรู พาบ้านเมืองผ่านยุคเข็ญมาได้ สำหรับจิตรกรรมวังหน้าที่ว่าด้วยพุทธประวัตินั้นเล่า ก็เช่นเดียวกับศาสนสถานทั่วไป มุ่งจะสร้างศรัทธาให้แก่พุทธศาสนิกชนในเรื่องของมารวิชัย การเอาชนะกิเลสตัณหาทั้งปวง วังหน้าจึงเสริมพลังของวังหลวงด้วยการประกาศชัยชนะในทางธรรม ทั้งหมดนี้เป็นกุศโลบายอันล้ำลึกที่จะชักนำให้ประชาชนเชื่อมั่นใน “รัฐ” (ใน

---

[114] แปลจากต้นฉบับภาษาเยอรมัน ค.ศ. 1992 และพิมพ์รวมเล่มไว้ในหนังสือ *ศิลป์ส่องทาง*. กรุงเทพฯ : คมบาง. 2546, หน้า 37-61.

[115] เรื่องเดียวกัน, หน้า 60.

รูปแบบดั้งเดิมของเรา) ว่าเป็นธรรมรัฐ นี่คือ “การเมือง” ที่ซึมซับลงไปในจิตใจของประชาชาติ โดยไม่จำเป็นต้องมีการตีความเช่นศิลปะสมัยใหม่ อันรวมถึงงานศิลปะในรัฐสภาของเยอรมันด้วย

เมื่อกล่าวถึงศิลปะสมัยใหม่แล้วก็อดไม่ได้ที่จะต้องปรารภว่างานศิลปะจำนวนมากมิได้เป็นส่วนหนึ่งของชีวิตประจำวันของมหาชนอีกต่อไปแล้ว ทั้งนี้เป็นเพราะศิลปินจำนวนหนึ่งสร้างงานที่มีลักษณะอัตวิสัยสูง คือ อาจจะเข้าทำนองที่ Boris Groys กล่าว (เชิงยกย่อง!) ไว้ข้างต้น อีกส่วนหนึ่งเป็นพราะวิถีชีวิตประจำวันของเราเปลี่ยนไป จึงจำเป็นต้องมีระบบการจัดการที่แยกงานศิลปะออกมาจากชีวิตประจำวันโดยนำไปสะสมไว้ในพิพิธภัณฑ์หรือระเบียงภาพ ระบบแยกส่วนที่กล่าวมานี้อาจจะไม่เป็นคุณต่อทั้งผู้สร้างและผู้รับ ผู้บรรยายได้เล่าถึงสภาพอันน่าวิตกของพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติหอศิลป (ถนนเจ้าฟ้า) เอาไว้แล้วโดยพิสดารใน “ปาฐกถาศิลป์ พีระศรี 2548”[116] อันได้แก่สภาพรกร้างว่างเปล่าของสถาบันแห่งนี้ที่มีการจัดแสดงงานชั้นยอดเยี่ยมทั้งในระดับชาติและระดับนานาชาติอยู่เป็นประจำ แต่กลับร้างผู้ชม ในแง่นี้รัฐได้ทำสิ่งที่ถูกต้องแล้วในการให้การศึกษาและในการสร้างปัญญาให้แก่ประชาชน แต่กลับมิได้รับการตอบสนอง ทั้งนี้ก็ด้วยเหตุที่ว่าสังคมร่วมสมัย (ในระดับโลก) ได้ทำให้งานศิลปะกลายเป็นสินค้าที่มีการซื้อขายกัน (อันเป็นกระบวนการที่รู้จักกันดีในนามของ (commodification of art) ตลาดยุคใหม่อยู่ได้ด้วยการโฆษณา และมหาชนส่วนใหญ่ก็ถูกครอบงำด้วยพ่อมดหมอผียุคใหม่ ที่ใช้เงิน สื่อเทคโนโลยีและการโฆษณากำกับให้มหาชนหลงตามเพื่อประโยชน์ในทางพาณิชย์ ศิลปะการแสดง (ซึ่งถูกลดค่าลงมาเป็นเพียงสิ่งบันเทิง) อาจจะถูกครอบงำมากที่สุด แต่วงการทัศนศิลป์ก็หาได้ปลอดพ้นจากอิทธิพลเหล่านี้ไม่ ปรากฏการณ์ที่ชวนพิศวงก็คือ ในขณะที่พิพิธภัณฑ์ศิลปะสมัยใหม่ของเราไม่มีคนเข้าชม แต่งานศิลปะของศิลปินจำนวนหนึ่งขายได้ดีมาก โดยเฉพาะศิลปินที่เจนจัดในการโฆษณาตนเองและผลงานของตนเอง กลุ่มเศรษฐีใหม่ชอบสะสมงานศิลปะเพื่อนำไปประดับคฤหาสน์อันโอ่อ่าของตน ถ้าหาที่วางอันเหมาะสมไม่ได้ ก็มักจะนำไปประดับไว้ในห้องน้ำ ที่กล่าวมานี้เป็น “การเมือง” ด้วยหรือ ผู้บรรยายคิดว่าเป็น เพราะระบบตลาดที่เข้ามาครอบงำชีวิตของคนทั้งชาติ ย่อมจะต้องมีผลกระทบทางการเมืองอย่างเลี่ยงไม่ได้ *มหาชน*ที่กลายสภาพเป็น*ฝูงชน* และในที่สุดกลายเป็น*ฝูงแกะ*ไปนั้น ย่อมจะถูกชักจูงไปในทางใดก็ได้ ดังที่เราเห็นๆกันอยู่ในสังคมไทยปัจจุบัน และปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นในวงการศิลปะก็พ้องกับวงการอื่นๆ โดยเฉพาะอย่างยิ่งวงการการเมือง

ถ้าสภาพการณ์ทั่วไปเป็นเช่นนี้ ปฏิกิริยาโต้ตอบจากศิลปินด้วยกันเองย่อมจะเป็นสิ่งที่หลีกเลี่ยงไม่ได้ ศิลปินจำนวนหนึ่งไม่ต้องการเป็นส่วนหนึ่งของตลาด ไม่เต็มใจแม้แต่จะรับงาน (commission) ตกแต่งสถานที่สาธารณะ เขาต้องการจะเป็นอิสระ ต้องการจะสร้างงานที่ประเทืองปัญญา ต้องการที่จะปลุกความสำนึกเชิงสาธารณะให้แก่มหาชน และในที่สุดพร้อมที่จะพาตัวเข้าไปเป็นส่วนหนึ่งของขบวนการสร้าง “ความถูกต้องทางการเมือง” (political correctness) การใช้งานศิลปะเป็นเครื่องมือในการสร้างพลังแก่ขบวนการดังกล่าวถือได้ว่าเป็นส่วนหนึ่งของกิจการสาธารณะของศิลปิน ตราบใดที่เขายังสำนึกดีอยู่ว่าหน้าที่ขั้นปฐมของเขาคือการสร้างงานศิลปะอยู่ ตราบนั้นงานศิลปะที่ทรงคุณค่าก็ยังเกิดขึ้นได้ แต่ศิลปินบางคนมิได้หยุดอยู่เพียงเท่านั้น สภาวการณ์บีบบังคับให้เขาเข้าไปเป็นส่วนหนึ่งของกิจกรรมทางการเมืองโดยตรง (คือ political activism) จุดนี้เป็นจุดที่ล่อแหลมเป็นอย่างยิ่ง เพราะศิลปินบางคนละเลยความเข้มข้นในกระบวนการสร้างสรรค์ทางศิลปะ มุ่งแต่เพียงจะให้เกิดผลทางการเมืองที่เห็นทันตา กล่าวอีกนัยหนึ่ง *ฝีมือ* (ซึ่ง*ช่าง*ไทยแต่โบราณมายึดถือว่าเป็นพื้นฐานที่ละเลยไม่ได้) ไม่สำคัญอีกต่อไปแล้ว ความคิด (idea) และมโนทัศน์ (concept) ต่างหากคือตัวนำศิลปะ ที่น่าวิตกก็คือสถาบันสอนศิลปะบางแห่งไม่ใส่ใจที่จะฝึกปรือศิษย์ของตนในเรื่องของทักษะพื้นฐานอีกต่อไป แต่ต้องการจะผลิตนักคิดและปัญญาชน ในท้ายที่สุดปัญญาชนผู้ไร้ฝีมือเหล่านี้ก็ไม่อยู่ในฐานะที่จะสร้างงานศิลปะที่เปี่ยมด้วยคุณค่าทางสุนทรียะและคุณค่าทางความคิดได้ และพวกเขาก็จำเป็นต้องพึ่ง “ลมปาก” ของตนในการอธิบายงานของตนเองว่า

---

[116] เจตนา นาควัชระ. *วิถีแห่งการวิจารณ์* (อ้างแล้ว), หน้า 197-261.

ต้องการสื่อความว่าอย่างไร บางครั้งก็จำเป็นต้องทำหน้าที่ชักจูงมหาชนให้เชื่อตามพวกเขาว่าสารจากงานของเขาเป็นอย่างนั้นอย่างนี้ ดังที่ได้กล่าวมาแล้วข้างต้น ศิลปะดั้งเดิมของไทยอยู่กับชีวิตประจำวัน ศิลปินไม่มีความจำเป็นต้องออกมาแสดงตัวและอธิบายงานของตนเอง เพราะงานเหล่านั้นสื่อความโดยตรงได้อยู่แล้ว

ถ้าโลกสมัยใหม่เดินไปในทางที่ศิลปินกับมหาชนอาจสื่อความโดยตรงกันไม่ได้อย่างเต็มที่ เราอาจจะต้องพึ่งคนกลางที่ทำหน้าที่ปรับคลื่นให้ตรงกัน คนกลุ่มนี้ก็คือ*นักวิจารณ์*นั่นเอง ผู้บรรยายคงจะไม่จำเป็นต้องให้อรรถาธิบายโดยพิสดารว่าการวิจารณ์มีความจำเป็นอย่างไรในสังคมสมัยใหม่ เพราะโครงการวิจัย “การวิจารณ์ในฐานะพลังทางปัญญาของสังคมร่วมสมัย” (ซึ่งได้รับการสนับสนุนจากสำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย–สกว.) ได้สร้างงานที่เป็นระบบไว้ในรูปของหนังสือรวม 22 เล่ม[117] สิ่งที่จะขอชี้แจงพอเป็นสังเขปไว้ ณ ที่นี้ก็คือนักวิจารณ์ทำหน้าที่เป็นตัวแทนของผู้รับงานศิลปะ และแม้จะต้องให้ข้อคิดเห็นเชิงประเมินคุณค่า แต่ก็มิได้ตั้งตัวเป็นผู้กำหนดมาตรฐานอันตายตัวสำหรับงานศิลปะ นักวิจารณ์ให้ข้อคิดและให้คำแนะนำในส่วนที่เกี่ยวกับคุณภาพหรือการไร้คุณภาพของงานศิลปะ จากประสบการณ์ของโครงการวิจัยที่กล่าวมาข้างต้น ผู้บรรยายสามารถยืนยันได้ว่าผู้ที่ให้ความสนใจต่องานวิจารณ์ที่มิใช่เป็นแต่เพียงกลุ่มผู้รับเท่านั้น แต่กลุ่มผู้สร้างงาน (ที่ใจกว้างพอที่จะรับคำติชม) ก็ยืนยันว่าได้รับประโยชน์จากงานวิจารณ์เช่นกัน ถ้าจะตีความคำว่า “การเมือง” ให้กว้าง เราก็อาจจะต้องกล่าวว่าการพัฒนา “วัฒนธรรมแห่งการวิจารณ์” ให้แก่สังคมย่อมจะยังประโยชน์ต่อการสร้างความแข็งแกร่งในด้านวัฒนธรรมทางการเมืองได้เช่นกัน ดังที่ผู้บรรยายได้เสนอไว้ในปาฐกถาเรื่อง “จากการวิจารณ์ศิลปะสู่การวิจารณ์ชีวิตและสังคม”[118] อันที่จริงการวิจารณ์น่าจะทำหน้าที่เป็นกลไกปรับแก้ (corrective mechanism) ให้แก่วงการศิลปะได้ โดยที่บุคคล 3 กลุ่ม คือ ผู้สร้าง-ผู้รับ-ผู้วิจารณ์ สร้างปฏิสัมพันธ์เชิงสร้างสรรค์ต่อกันเอง เรียนรู้ซึ่งกันและกัน และหาแนวทางร่วมกันในการรักษาคุณภาพของงานศิลปะ รวมทั้งกำกับกันเองมิให้งานศิลปะออกนอกลู่นอกทางของรสนิยมอันดีและความถูกต้องในทางศีลธรรม การที่กระทรวงวัฒนธรรมภายใต้การนำของรัฐบาลชั่วคราวเริ่มที่จะเข้ามากำกับดูแลและออกกฎเกณฑ์อันกระทบต่อเสรีภาพในการสรรค์ทางศิลปะก็เท่ากับเป็นการฟ้องอยู่ในตัวแล้วว่า วงการศิลปะปกครองตนเองและปกครองกันเองไม่ได้ ”องค์กรการเมือง” (ภายนอก) จึงต้องเข้ามาแทรกแซง[119] ศิลปะกับการเมืองดูจะแยกออกจากกันได้ยาก ทางออกที่ควรจะเป็นก็คือ ศิลปะรับบทบาททางการเมืองเสียเอง แต่มิใช่ในความหมายแคบๆที่เราใช้กัน แต่ในความหมายที่ประเสริฐสุดของคำนี้ นั่นก็คือปรับศิลปะให้เป็นเสาหลักของบ้านเมืองด้วยการสร้างสังคมนี้ให้เป็นสังคมแห่งปัญญาด้วยงานศิลปะที่เจริญใจและเจริญปัญญา[120]

---

[117] เจตนา นาควัชระ. *พลังการวิจารณ์ : บทสังเคราะห์*. กรุงเทพฯ : คมบาง. 2546. และ เจตนา นาควัชระ. *จากศิลปะสู่การวิจารณ์ : รายงานการวิจัย*. กรุงเทพฯ : ชมนาด. 2549.

[118] เจตนา นาควัชระ. *ตามใจฉัน-ตามใจท่าน : ว่าด้วยการวิจารณ์และการวิจัย*. กรุงเทพฯ : คมบาง. 2548, หน้า 19-47.

[119] ผู้เขียนได้พยายามเตือนสติวงการบันเทิงเอาไว้แล้ว ในบทวิจารณ์ชื่อ "*เพลงรักริมฝั่งโขง* เกือบจะหลุดพ้นจากหนองน้ำเน่าแล้ว แต่..." *กรุงเทพธุรกิจ* (*จุดประกายบันเทิง*), วันศุกร์ที่ 18 พฤษภาคม 2550, หน้า 7.

[120] เรียบเรียงจากบทบรรยายนำภาษาอังกฤษ ในหัวข้อ "Art and Politics" ซึ่งแสดงใน *English / Thai Symposium: Art & Politics*. ณ สถาบันเกอเธ่ กรุงเทพฯ วันที่ 23 มิถุนายน 2550.

“25 ปี การวิจารณ์ “คำพิพากษา” ของ รศ.ดร. รื่นฤทัย สัจจพันธุ์
เป็นบทวิเคราะห์การสัมมนา "25 ปี การวิจารณ์ 'คำพิพากษา' " (รอตีพิมพ์)

การสัมมนา “25 ปี การวิจารณ์ คำพิพากษา” เป็นกิจกรรมสาขาวรรณศิลป์ ของโครงการวิจัยเรื่อง *“การวิจารณ์ในฐานะปรากฏการณ์ร่วมสมัยเพื่อพัฒนาความรู้ด้านสังคมศาสตร์แห่งการวิจารณ์”* จัดขึ้นเมื่อวันที่ 5 สิงหาคม 2549 ณ ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร การสัมมนาครั้งนี้มีประเด็นหลัก 2 ประการ คือ 1. ความร่วมสมัยของ*คำพิพากษา* และความร่วมสมัยของบทวิจารณ์ *คำพิพากษา*

2. ปฏิสัมพันธ์ระหว่างผู้เขียนกับผู้วิจารณ์

แต่นอกจาก 2 ประเด็นนี้แล้ว พบว่าการสัมมนาครั้งนี้ทำให้เกิดแนวคิดอันสามารถตอบสนองจุดมุ่งหมายของโครงการวิจัย ดังจะวิเคราะห์ต่อไปนี้

1. ความร่วมสมัยของ “คำพิพากษา” และความร่วมสมัยของบทวิจารณ์ “คำพิพากษา”

ประเด็นเรื่อง “ความร่วมสมัย” เป็นประเด็นหนึ่งที่โครงการวิจัยฯให้ความสนใจ การเลือกบทวิจารณ์นวนิยายเรื่อง *คำพิพากษา* ของชาติ กอบจิตติ มาเป็นกรณีศึกษา เป็นการตอบโจทย์ในระดับหนึ่ง กล่าวคือในแวดวงวรรณกรรม *คำพิพากษา*เป็นนวนิยายที่รู้จักกันอย่างกว้างขวาง และต่อเนื่องนาน 25 ปี ไม่ใช่เฉพาะในเมืองไทยแต่ในต่างประเทศด้วย ปัจจัยสนับสนุนให้นวนิยายเรื่อง *คำพิพากษา*เป็นที่รับรู้ของประชาคมวรรณกรรมอย่างต่อเนื่องมีหลายประการ ได้แก่ รางวัลนวนิยายดีเด่นจากคณะกรรมการพัฒนาหนังสือแห่งชาติ รางวัลวรรณกรรมสร้างสรรค์ยอดเยี่ยมแห่งอาเซียน (ซีไรต์) การนำไปสร้างเป็นละครโทรทัศน์ 1 ครั้ง เป็นภาพยนตร์ 1 ครั้ง รวมทั้งการที่ผู้เขียนได้รับรางวัลศิลปาธร และได้รับยกย่องเป็นศิลปินแห่งชาติสาขาวรรณศิลป์ ปัจจัยเหล่านี้หนุนเนื่องให้เรื่อง *คำพิพากษา*ติดหูติดตาและติดใจผู้อ่าน จากจำนวนพิมพ์กว่า 30 ครั้ง[121] เราอาจประเมินได้ว่าจำนวนผู้อ่านนวนิยายเรื่องคำ*พิพากษา*มีมากกว่าแสนคน แม้จะเป็นจำนวนที่ไม่มากนักเมื่อเทียบกับวรรณกรรมยอดนิยมของโลก แต่สำหรับสังคมไทยที่วัฒนธรรมการอ่านอ่อนแอลงไป โดยเฉพาะอย่างยิ่งการอ่านวรรณกรรมที่ต้องติดตาม จำนวนตัวเลขของผู้อ่านเช่นนี้นับมีนัยสำคัญที่น่านำมาเป็นกรณีศึกษา

ในทำนองเดียวกันการวิจารณ์นวนิยายเรื่องคำพิพากษาเริ่มต้นแทบจะทันทีหลังจากนวนิยายเรื่องนี้เผยแพร่สู่มหาชน และมีการวิจารณ์ต่อเนื่องมาตลอด 25 ปี ดังจะเห็นได้ว่าบทวิจารณ์ล่าสุดปรากฏในปี 2549 โครงการวิจัยสามารถรวบรวมบทวิจารณ์ภาษาไทยและภาษาอังกฤษได้ 15 [122] บท ยังมีบทวิจารณ์ที่ทราบเพียงชื่อบท ชื่อผู้เขียน หนังสือที่ตีพิมพ์ตลอดจนวาระที่ตีพิมพ์ แต่ไม่อาจหาต้นฉบับได้แล้วอีกอย่างน้อย 1 บทความ บทวิจารณ์เป็นสิ่งพิสูจน์ความร่วมสมัยของตัวบทวรรณกรรม ดังที่สุวรรณา เกรียงไกรเพ็ชร วิทยากรคนหนึ่งในการสัมมนาครั้งนี้กล่าวไว้ว่า ผู้อ่านคือผู้ที่ให้ชีวิตแก่วรรณกรรม ดังนั้น เมื่อผู้อ่านมีบทบาทเป็นผู้วิจารณ์ด้วย ปฏิสัมพันธ์ระหว่างผู้อ่านกับตัวบทจึงเป็นการเติมพลังให้แก่วรรณกรรม ในการอ่านแต่ละครั้งหากผู้อ่านเกิดความคิด ไม่ว่าจะเป็นการเห็นคุณค่าของวรรณกรรมนั้นหรือต้องการตรวจสอบคุณค่านั้น ก็ถือได้ว่าวรรณกรรมมี

---

[121] *คำพิพากษา*ฉลองการพิมพ์ครั้งที่ 30 เมื่อ พ.ศ. 2542 ด้วยการพิมพ์เป็นหนังสือปกแข็ง การพิมพ์ครั้งล่าสุดคือใน พ.ศ. พิมพ์ครั้งที่

[122] โครงการวิจัยนำเสนอเป็นเอกสารประกอบการสัมมนา 13 บทความ ผู้วิเคราะห์สืบค้นภายหลังพบอีกอีก 2 บทความ

ความร่วมสมัยบทวิจารณ์นวนิยายเรื่อง*คำพิพากษา* 15 บทความที่รวบรวมได้แสดงให้เห็นการประเมินคุณค่าในแง่มุมต่าง ๆ ตลอดจนการทบทวนคุณค่านั้นเมื่อกาลเวลาผ่านไป

ความต่อเนื่องยาวนานและความรับรู้ของประชาคมวรรณกรรมที่มีต่อนวนิยายและบทวิจารณ์นวนิยายเรื่อง*คำพิพากษา*จึงไม่ใช่ปัจจัยเดียวในการตัดสินเรื่อง “ความร่วมสมัย” คุณลักษณะสำคัญอีกอย่างหนึ่งคือคุณค่าของตัวบทและบทวิจารณ์ที่กล่าวถึงประเด็นทางสังคมและประเด็นทางจริยธรรมซึ่งท้าทายให้ครุ่นคิดและวิพากษ์กันต่อไป แม้ในมุมมองของนักวิจารณ์ที่เป็นนักพัฒนาชนบท (บทวิจารณ์ของพรพิไล เลิศวิชา) จะเห็นว่านวนิยายเรื่องนี้ไม่ได้ฉายภาพชนบทไทยที่ตรงตามความเป็นจริง และนักวิจารณ์อีกหลายคนเห็นว่าผู้เขียนจงใจสร้างข้อจำกัดของฟักในการแก้ไขปัญหาของตนเอง แต่นักวิจารณ์และนักอ่านอีกหลายคนก็ยินดีมองข้ามข้อโต้แย้งเหล่านี้ไปสู่ประเด็นสำคัญของเรื่อง คือเห็นว่า การตีแผ่ธรรมชาติด้านร้ายของมนุษย์ที่เป็นเนื้อหาทับซ้อนอยู่ในภาพจำลองของสังคมชนบทในนวนิยายเรื่องนี้ช่างเป็นจริงเป็นจัง จนทำให้ผู้อ่านสะเทือนใจในชะตากรรมของมนุษย์ และสลดใจในความโหดร้ายของมนุษย์ที่เอาเปรียบผู้ด้อยกว่าอย่างไร้จริยธรรม ชีวิตน่าเศร้าของฟักในหมู่บ้านเล็ก ๆ แห่งนี้ชวนให้ผู้อ่านเกิดความปริวิตกต่อชะตากรรมของมนุษย์คนอื่นในสังคมที่ใหญ่ขึ้น ดังนั้น นวนิยายเรื่องคำพิพากษาจึงข้ามพ้นมิติของปัจเจกชนไปสู่มิติของสังคมโดยรวม การที่คนดี ๆ อย่างฟักมีชีวิตที่ตกต่ำจนถึงหายนะและไร้ศักดิ์ศรีของความเป็นมนุษย์ดูจะเป็นสามัญลักษณะในสังคมไทย นักอ่านปัจจุบันกับนักอ่านเมื่อ 25 ปีที่แล้วจึงสามารถซึมซับโศกนาฏกรรมชีวิตของฟักได้เข้มข้นไม่แตกต่างกัน การดำรงอยู่ของนวนิยายเรื่อง*คำพิพากษา*และบทวิจารณ์ในวงวรรณกรรมอย่างโดดเด่นมาตลอด 25 ปี จึงอาจเป็นภาพสะท้อนของสังคมไทยที่มีพื้นฐานความคิดอยู่กับสิ่งที่ฉาบฉวย จอมปลอม เชื่ออะไรง่ายๆ ขาดเมตตาธรรม และเน้นประโยชน์ที่ตนเองได้รับมากกว่าประโยชน์ของส่วนรวม

2. สังคมศาสตร์แห่งการวิจารณ์

โครงการวิจัยเรื่อง “*การวิจารณ์ในฐานะพลังทางปัญญาของสังคมร่วมสมัย ภาค 1 และภาค 2*” ที่ดำเนินการเสร็จสิ้นไปแล้ว ให้คำตอบเรื่องความอ่อนแอและถดถอยของการวิจารณ์วรรณกรรม โดยเฉพาะอย่างยิ่งในด้านผู้รับการวิจารณ์ เมื่อเริ่มดำเนินงานในโครงการวิจัย*การวิจารณ์ในฐานะปรากฏการณ์ร่วมสมัยเพื่อพัฒนาสังคมศาสตร์แห่งการวิจารณ์* ก็พบว่าสภาพความอ่อนแอและความถดถอยของการวิจารณ์รุนแรงกว่าเดิม พื้นที่ของการเผยแพร่บทวิจารณ์อาจไม่เป็นปัญหาเท่าใดนัก สื่อหลายแห่งกล่าวว่าพร้อมจะเปิดพื้นที่ให้แก่บทวิจารณ์ที่มีพลัง ดังนั้น ปัญหาสำคัญจึงอยู่ที่ขาดนักวิจารณ์ที่มีคุณภาพ ขาดวรรณกรรมที่ชวนวิจารณ์ และขาดผู้รับที่สนใจจริงจัง ความสนใจของผู้รับงานวิจารณ์สัมพันธ์กับความสนใจของผู้รับงานวรรณกรรม ผู้ที่ไม่สนใจอ่านวรรณกรรมก็จะไม่สนใจอ่านบทวิจารณวรรณกรรมโดยปริยาย ดังนั้น การเลือก*คำพิพากษา*และบทวิจารณ์*คำพิพากษา*ซึ่งผ่านกาลเวลามานาน 25 ปีเป็นกรณีศึกษา จึงเป็นความพยายามในการเพิ่มกลุ่มผู้รับกลุ่มใหม่ขึ้นระยะเวลา 25 ปียืนยันว่าการวิจารณ์*คำพิพากษา*ไม่ใช่เป็นเพียงปรากฏการณ์ของสังคมร่วมสมัยที่เกิดขึ้นและดับไปอย่างรวดเร็วตามกระแสนิยม หากแต่เป็นปรากฏการณ์ที่มีการรับ-ส่งความคิดอย่างต่อเนื่อง

จากประสบการณ์ของการศึกษางานวิจารณ์ สังเกตว่าวรรณกรรมที่มีมิติหลากหลาย ทั้งมิติทางวรรณศิลป์ สังคม ประวัติศาสตร์ วัฒนธรรม และอื่นๆ มักท้าทายให้เกิดการวิจารณ์รอบด้าน มีนักวิชาการในสาขาอื่นๆ สนใจนำเสนอทัศนะวิจารณ์จากสาขาวิชาชีพของตน *คำพิพากษา*เป็นกรณีตัวอย่างหนึ่งที่มีนักรัฐศาสตร์ นักพัฒนาชุมชน นักการละคร เข้ามาร่วมวิจารณ์เช่นเดียวกับนักวรรณศิลป์ การวิจารณ์จึงก่อให้เกิดปฏิสัมพันธ์ระหว่างศาสตร์สาขาต่าง ๆ อันน่าจะนำไปสู่การสกัดองค์ความรู้ด้านการวิจารณ์วรรณกรรมได้เป็นอย่างดี *คำพิพากษา*เป็นตัวอย่างอันดีที่จะชี้ให้เห็นว่าความอยู่ยงคงกระพันของตัวงานมีปฏิสัมพันธ์กับความอยู่รอดของการวิจารณ์ นวนิยายเรื่องนี้เดินเคียงข้างไปกับบทวิจารณ์บนถนนวรรณกรรมอย่างเคารพใน

บทบาทของกันและกัน การประกอบสร้างตัวบทอาจจะสมบูรณ์หรือไม่สมบูรณ์ขึ้นกับทัศนะของนักวิจารณ์แต่ละคน แต่ไม่อาจปฏิเสธได้เลยว่า ความเข้มข้นของตัวบทชวนให้นักวิจารณ์ต่างยุคต่างสมัยพลิกเหลี่ยมมุมของตัวบทมาพิจารณาอย่างพินิจพิเคราะห์ หากมีตัวบทใหม่ ๆ ที่มีพลังท้าทายความสามารถในการตีความได้ไม่สิ้นสุดปรากฏต่อเนื่องไม่ขาดระยะ เราคงกล่าวได้ว่าการวิจารณ์วรรณกรรมก็ยังไม่ถึงภาวะอับจน

3. สุนทรียศาสตร์ในบริบทของสังคมที่เปลี่ยนแปลง

การวิจารณ์เป็นเครื่องมือในการบ่งชี้คุณค่าทางสุนทรียศาสตร์ของวรรณกรรม บทวิจารณ์หลากหลายที่นำเสนอมุมมองหรือแนวคิดที่แตกต่างกัน มิได้ลดทอนคุณค่าทางสุนทรียะ ในทางกลับกันเป็นการเติมเต็มส่วนที่ได้รับการกล่าวถึงเพียงเล็กน้อย หรือที่ยังไม่มีผู้กล่าวถึง ให้ครบถ้วน ในขณะเดียวกันบทวิจารณ์ในยุคสมัยที่แตกต่างกัน สามารถชี้ให้เห็นสุนทรียศาสตร์ในบริบทของสังคมที่เปลี่ยนแปลงไปด้วย

เราอาจแปลงคำกล่าวที่ว่า *"ดูวรรณคดีจากสังคม ดูสังคมจากวรรณคดี"* [123] ให้เป็น *"ดูบทวิจารณ์จากสังคม ดูสังคมจากบทวิจารณ์"* เพราะบทวิจารณ์ในฐานะวาทกรรมอย่างหนึ่ง ก็อาจนับได้ว่าเป็นวรรณคดี เมื่อพิจารณาจากบทวิจารณ์*คำพิพากษา* 15 บทความ เราอาจจะพอมองเห็นแนวคิดทางสุนทรีศาสตร์ในสังคมแต่ละช่วงเวลาผ่านบทวิจารณ์เหล่านั้นได้บ้าง โดยผู้วิเคราะห์จะแบ่งบทวิจารณ์เรื่อง *คำพิพากษา* ออกเป็น 3 ช่วง แต่ละช่วงห่างกันประมาณ 10 ปี ดังนี้

ช่วง พ.ศ. 2525 – 2526 ช่วงนี้มีบทวิจารณ์ 6 เรื่อง [124] คือ

๑. วิจารณ์คำพิพากษา โดย เวณุวัน ทองลา (2525)
๒. วิจารณ์คำพิพากษา โดย ศรีภราดร (2525)
๓. อ่านคำพิพากษากันอีกสักครั้ง โดย พรพิไล เลิศวิชา (2525)
๔. วิจารณ์ "คำพิพากษา" ของชาติ กอบจิตติ โดย เจตนา นาควัชระ (2525)
๕. ชื่นชม "คำพิพากษา" ของ ชาติ กอบจิตติ กันอีกครั้ง โดย กอบกุล อิงคุทานนท์ (2525)
๖. อ่านสังคมไทยผ่านงานวรรณกรรมของชาติ กอบจิตติ : พิจารณาจาก "จนตรอก" "คำพิพากษา" และ "เรื่องธรรมดา" โดย นฤมิตร สอดศุข (2526)

ช่วง พ.ศ. 2536 – 2539 ช่วงนี้มีบทวิจารณ์ 6 เรื่อง คือ

๑. บทวิเคราะห์โศกนาฏกรรมสามัญเรื่อง คำพิพากษา โดย สดใส พันธุมโกมล (2536)
๒. คำพิพากษาที่ติดข้องอยู่กับอคติ โดย ชูศักดิ์ ภัทรกุลวณิชย์ (2536)

---

[123] ชื่อบทความขนาดยาวของบรรจง บรรเจิดศิลป์ ลงในนิตยสาร*ก้าวหน้า* ไม่สามารถระบุเวลาที่เขียนได้แน่นอน แต่ต้องหลังจากศรีบูรพาเขียนนวนิยายเรื่อง*จนกว่าเราจะพบกันอีก*เสร็จใน พ.ศ. 2493 เพราะบทวิจารณ์นี้ได้วิจารณ์งานเขียนของศรีบูรพา 2 เรื่องคือ *ข้างหลังภาพ* (2480) และ *จนกว่าเราจะพบกันอีก* (2493)

[124] ในหนังสืออ้างอิงท้ายบทความของชัยวัฒน์ สถาอานันท์ อ้างถึงบทวิจารณ์อีก 3 บท
เวณุวัน ทองลา "วิจารณ์คำพิพากษา" *สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์* ปีที่ 28 ฉบับที่ 28 และ 39 (14 และ 21 มีนาคม, 2525)
สุภัทร สวัสดิรักษ์ "วรรณศิลป์และปรัชญาใน "คำพิพากษา" *สยามใหม่* ปีที่ 1 ฉบับ 17 และ 18 (13 และ 20 มีนาคม 2525)
ศรีภราดร "วิจารณ์คำพิพากษา" *สู่อนาคต* ปีที่ 1 ฉบับ 50 (21 – 27 กุมภาพันธ์ 2525)
ปรากฏว่าผู้วิเคราะห์หาพบเพียง 2 บท เพราะนิตยสาร*สยามใหม่*ฉบับที่ลงบทวิจารณ์ของสุภัทร สวัสดิรักษ์ไม่มีในหอสมุดแห่งชาติ

๓. มองการเมืองจากนวนิยาย : การตีความเฉพาะกรณีนวนิยายเรื่อง คำพิพากษา ของ ชาติ กอบจิตติ โดย ชัยวัฒน์ สถาอานันท์
๔. จาก “คำพิพากษา” ถึง “เวลา” (ไม่มีอะไรจริงๆ) ในนวนิยายซีไรท์ของชาติ กอบจิตติ โดย นฤมิตร สอดศุข (2538)
๕. Foreword (Judgement) by Marcel Barang (editor) (2538)
๖. Spatial Concentration and Emotional Intensity : Inspiration from Sartre and Camus in the work of a contemporary Thai Novelist by Chetana Nagavajara

ช่วง พ.ศ. 2548 – 2549 ช่วงนี้มีบทวิจารณ์ 3 เรื่อง คือ

๑. คำพิพากษา “ไอ้ฟัก” แบบของนักสู้ โดย พิเชฐ แสงทอง (2548)
๒. กว่าสองทศวรรษคำพิพากษา : ใครกันแน่อยู่ในร่างแห โดย อิราวดี ไตลังคะ (2548)
๓. 25 ปีคำพิพากษา กับคำอุทธรณ์ของ “สมทรง” โดย ชูศักดิ์ ภัทรกุลวณิชย์ (2549)

เมื่อวิเคราะห์ดูจะเห็นว่าในช่วงแรก นักวิจารณ์ส่วนใหญ่มุ่งเน้นไปที่แก่นเรื่องของการที่ปัจเจกชนถูกกระทำโดย “สังคม” เหตุจากความเข้าใจผิด ทำให้สังคมลงโทษบุคคลนั้นอย่างโหดร้ายจนถึงหายนะแก่ชีวิต แม้สิ้นชีวิตไปแล้วก็ยังทารุณกรรมกับความเป็นมนุษย์ของเขาอย่างเลือดเย็น อย่างไรก็ตาม นักวิจารณ์บางคนให้ความเป็นธรรมแก่ตัวละครอื่นๆ อย่างเวณุวัน ทองลา เห็นว่าตัวละครแต่ละตัวต่างมีเหตุผลตามพื้นฐานของแต่ละคน เช่น ชาวบ้านเข้าใจผิดเพราะมีพื้นความคิดแบบมายาคติ เชื่อง่าย ลุงไข่เข้าใจและเข้าข้างฟักเพราะมีฐานะต่ำต้อยในสังคมเช่นเดียวกับฟัก และพื้นฐานเช่นนี้ทำให้มีความคิดแบบยอมจำนนมากกว่าจะต่อต้าน ส่วนครูใหญ่คดโกงเพราะมีพื้นฐานจากอำนาจนิยม นอกจากนี้ เมื่อดูจากบทวิจารณ์จะเห็นได้ว่าปรัชญาความคิดที่เรียกว่าเอ็กซิสเทนเชียลลิสม (Existentialism) หรืออัตถิภาวะนิยม กำลังเป็นกระแสนิยมในวงวรรณกรรมไทยขณะนั้น นักปรัชญาและนักเขียนชาวฝรั่งเศสชื่อชอง ปอล ซาร์ตร์ เป็นหนึ่งในผู้นำทางความคิดของปรัชญานี้และส่งกระแสความคิดเชื่อมโยงไปสู่นักเขียนตะวันตกอื่นๆอีกหลายคน เช่น อัลแบร์ กามูร์ แซมวล แบ็คเก็ต มีบทวิจารณ์เรื่อง*คำพิพากษา* 3 บทที่อ้างอิงถึงปรัชญาความคิดนี้ นั่นคือ บทความภาษาอังกฤษของเจตนา นาควัชระซึ่งวิเคราะห์จุดเด่นและข้อบกพร่องของกลวิธีการเขียนอย่างละเอียด และผู้วิจารณ์ได้เปรียบเทียบคำ*พิพากษา*บางตอนกับงานเขียนของซาร์ตร์ และกามูร์ เพื่อแสดงให้เห็นว่านวนิยายไทยเรื่องนี้มีจุดเด่นที่นำเสนอแนวคิดเชิงปรัชญา ทำให้ผู้อ่านต้องครุ่นคิดไม่ว่าจะเชื่อตามโลกทัศน์ของผู้เขียนหรือไม่ เช่นเดียวกับกอบกุล อิงคุทานนท์ ที่เห็นว่าแม้ข้อความบางประโยคในเรื่องจะชวนให้นึกไปถึงข้อความทำนองเดียวกันในวรรณกรรมของซาร์ตร์ แต่ผู้วิจารณ์เชื่อว่าชาติไม่ได้รับอิทธิพลจากแนวคิดเอ็กซิสเทนเชียลลิสมโดยตรง หากแต่ตีความตามความคิดของตนเอง[125] ส่วนนฤมิตร สอดศุข ตั้งใจวิเคราะห์เรื่อง*คำพิพากษา*โดยใช้กรอบปรัชญาความคิดของซาร์ตร์ ผู้วิจารณ์เห็นว่าคำพากษาชี้ให้เห็นความอิ่มตัวของกระบวนความคิดแบบชูธงและชี้ทางออก แต่กลับทำหน้าที่ตั้งคำถามให้คิดหาคำตอบเชิงปรัชญา *คำพิพากษา*จึงก้าวข้ามจากวรรณกรรมเพื่อชีวิตไปสู่วรรณกรรมสร้างสรรค์ และในมุมมองของนักรัฐศาสตร์ ผู้วิจารณ์ชี้ให้เห็นว่าชาติ กอบจิตติ กำลังสร้างสำนึกขบถให้สังคมเปลี่ยนค่านิยมสูตรสำเร็จเชิงชนชั้น เชิงสังคม เชิงเศรษฐกิจ หรือเชิงการเมืองให้ลดน้อยลง

[125] ในวันสัมมนา ช่วง ชาติ กอบจิตติ : ปฏิสัมพันธ์ระหว่างนักเขียนกับนักวิจารณ์ ชาติกล่าวว่าเขาไม่ได้รับอิทธิพลความคิดจากนักเขียนและนักปรัชญาตะวันตก

บทวิจารณ์ช่วงที่สองหลายบทยังอ้างถึงคำโปรยปกอันเป็นประหนึ่งข้อความที่ย้ำแนวคิดสำคัญของเรื่องว่า “โศกนาฏกรรมสามัญ อันมนุษย์กระทำและถูกกระทำอย่างเยือกเย็นในภาวะปกติ”[126] บทวิจารณ์หลายบทที่เขียนในช่วงนี้แสดงให้เห็นว่าผู้วิจารณ์นำศาสตร์ที่ตนเชี่ยวชาญมาวิเคราะห์วิจารณ์นวนิยายเรื่องนี้ บทวิจารณ์ช่วงนี้จึงทำให้เห็นคุณค่าของ*คำพิพากษา*ในหลายแง่มุม ดังเช่น สดใส พันธุมโกมล ผู้เชี่ยวชาญการละครและผู้กำกับละครโทรทัศน์ที่สร้างจากนวนิยายเรื่องนี้ได้วิจารณ์*คำพิพากษา*ว่ามีคุณสมบัติของละครโศกนาฏกรรมแบบกรีกอันถือว่าเป็นละครสูงส่งที่ยกระดับจิตใจของมนุษย์ ชัยวัฒน์ สถาอานันท์ นักรัฐศาสตร์นำปรัชญารัฐศาสตร์มาวิเคราะห์*คำพิพากษา*โดยแยกแยะให้เห็นว่าความเป็นคนดีของฟักขัดกับแนวคิดความเป็นพลเมืองดีตามมาตรฐานของสังคม ความเป็นคนดีทำให้ฟักอดทนต่อความอยุติธรรมที่ได้รับโดยไม่ตอบโต้ จนเมื่อเขาเปลี่ยนไปเป็นคนเลวเพราะเหล้า เขาจึงตอบโต้กับความอยุติธรรมแบบซึ่งหน้า อย่างจนตรอก หรืออย่างคนที่ไม่มีอะไรจะสูญเสียอีกแล้ว ในที่สุดเขาสูญเสียชีวิตและสูญเสียความเป็นคนดีไปด้วย เจตนา นาควัชระใช้การศึกษาเชิงเปรียบเทียบวิเคราะห์ผลงานหลายเรื่องของชาติ กอบจิตติ รวมทั้ง*คำพิพากษา*กับงานของซาร์ตร์ และกามูร์ ในขณะที่นักวิจารณ์ส่วนใหญ่ชี้ผลสำเร็จของชาติในการสื่อสารความคิดอันรุนแรงเรื่องการพิพากษาบุคคลอย่างมีอคติและอยุติธรรม ชูศักดิ์ ภัทรกุลวณิชย์ พลิกมุมให้เห็นว่าความสำเร็จของผู้เขียนเป็นความล้มเหลวด้วยในขณะเดียวกัน เพราะผู้เขียนไม่ได้วางตัวเป็นกลาง แต่กลับใช้วิธีทั้งโดยตรงและโดยอ้อม “พิพากษา” ตัวละครของตนอย่างมีอคติ ดังนั้น สารความคิดที่ผู้เขียนต้องการนำเสนอกับกลวิธีการนำเสนอจึงขัดแย้งกันอย่างรุนแรง ความจริง ทัศนะวิจารณ์ดังกล่าวนี้มีอยู่ในบทวิจารณ์ของเจตนา นาควัชระ และกอบกุล อิงคุทานนท์ ในการวิจารณ์ช่วงที่ 1 มาแล้ว หากแต่นักวิจารณ์ทั้งสองคนไม่ได้ย้ำว่าเป็นความล้มเหลวของผู้ประพันธ์ ชูศักดิ์วิจารณ์ซ้อนวิจารณ์ว่า สำหรับเขาแล้ว การกระทำเช่นนี้ไม่เพียงแค่ทำให้ “เสียรส” อย่างที่เจตนา นาควัชระวิจารณ์ไว้ หากแต่ทำลายคุณค่าของสารที่นวนิยายเรื่องนี้ต้องการสื่อถึงผู้อ่านจนหมดสิ้นทีเดียว

บทวิจารณ์ในช่วงที่ 3 เกิดขึ้นหลังจากการวิจารณ์ช่วงสองประมาณ 10 ปี และห่างจากการวิจารณ์ช่วงแรกประมาณ 23 ปี บทวิจารณ์ช่วงนี้จึงเป็นการทบทวนคุณค่าของ*คำพิพากษา*ซึ่งมีอายุ 25 ปี บทวิจารณ์ชื่อ *คำพิพากษา ไอ้ฟัก แบบของนักสู้* โดย พิเชฐ แสงทอง และบทวิจารณ์ชื่อ *กว่าสองทศวรรษ “คำพิพากษา” : ใครกันแน่อยู่ในร่างแห* โดย อิราวดี ไตลังคะ ในคอลัมน์ *แลกหมัด* ของนิตยสาร *คนรักหนังสือ* ดูจะไปในทิศทางเดียวกันมากกว่าจะตอบโต้ความคิดที่แตกต่างกัน นักวิจารณ์ทั้งสองคนเห็นว่าตัวละครในเรื่อง*คำพิพากษา*ถูกผู้เขียนแบ่งเป็น 2 ฝ่ายอย่างชัดเจน คือฝ่ายฟัก และลุงไข่ กับฝ่ายชาวบ้านและครูใหญ่ รวมทั้งผู้อ่านก็ถูกบังคับให้ร่วมอยู่ฝ่ายเดียวกับตัวละครฟักโดยจงใจด้วย พิเชฐวิจารณ์ว่าผู้เขียนสามารถใช้โครงเรื่อง 2 แบบซ้อนกัน คือ โครงเรื่องแบบโศกนาฏกรรมที่พระเอกพ่ายแพ้ และโครงเรื่องแบบสุขนาฏกรรมที่ธรรมะย่อมชนะอธรรม เพราะในที่สุดคนอ่านย่อมประณามครูใหญ่และชาวบ้าน ส่วนอิราวดีให้ความเห็นว่าเพราะการจำกัดมุมมองของผู้เล่าเรื่องทำให้ผู้อ่านมีอคติ เห็นใจและเข้าข้างฟักว่าเป็นผู้ได้รับความอยุติธรรมเพราะรับรู้เรื่องราวแบบ “ฟังความข้างเดียว” ผ่านฟักและนายไข่ซึ่งเป็นเพื่อนของฟักเท่านั้น ทัศนะวิจารณ์ของอิราวดีไม่ใช่มุมมองใหม่ เพราะชูศักดิ์ ภัทรกุลวณิชย์ ได้นำเสนอประเด็นนี้ไว้แล้วในบทวิจารณ์ชื่อ “ *คำพิพากษาที่ติดข้องอยู่กับอคติ*” (2536) เพียงแต่อิราวดีนำทฤษฎีการเล่า (Narratology) มาใช้ในการวิเคราะห์ จึงทำให้เน้นบทบาทของผู้เล่าเรื่องได้ชัดเจน ส่วนบทวิจารณ์ชื่อ *“25 ปี คำพิพากษากับคำอุทธรณ์ของสมทรง”* (2549) ของชูศักดิ์ ภัทรกุลวณิชย์ เป็นบทวิจารณ์นวนิยายเรื่องนี้เป็นครั้งที่ 2 โดยผู้วิจารณ์คนเดียวกัน บทวิจารณ์นี้มีแนวคิดที่ต่างไปจากการวิจารณ์ครั้งแรก บทวิจารณ์นำเสนอความคิด 2 ประเด็นหลัก ประเด็นแรกคือการวิเคราะห์ว่าเรื่อง*คำพิพากษา*มีโครงเรื่อง 2 แนว คือโครงเรื่องว่าด้วยปัจเจกชนเป็นเหยื่อของสังคม และโครงเรื่องว่าด้วยการล่มสลายของชนบท

[126] ชาติ กอบจิตติ ชี้แจงว่าเจ้าของคำโปรยนี้คือกันยา แสงรายา บรรณาธิการ ผู้ทำให้นักอ่านและนักวิจารณ์ติดกับอยู่กับคำโปรยนี้

เหตุที่มีโครงเรื่องสองแนวซ้อนกันอยู่ ผู้วิจารณ์ระบุว่าเป็นเพราะนวนิยายเรื่องนี้เขียนขึ้นในช่วงเปลี่ยนผ่านจากกระแสวรรณกรรมเพื่อชีวิตไปสู่วรรณกรรมสร้างสรรค์ ประเด็นที่สองคือการวิเคราะห์ว่าไม่ใช่ฟักที่เป็นเหยื่อของสังคม สมทรงต่างหากเป็นเหยื่อที่แท้จริง เธอถูกสังคมขจัดออกไปเพราะเป็น “คนนอก” ที่สังคมไม่ต้องการ บทวิจารณ์บทนี้นับว่าเสนอประเด็นใหม่อย่างแท้จริง เพราะประเด็นเรื่องสังคมชนบทล่มสลาย และประเด็นเรื่องผู้หญิงยังไม่มีนักวิจารณ์คนใดกล่าวถึงอย่างจริงจังมาก่อน เนื่องจากกระแสวิจารณ์ในขณะนั้นมุ่งเน้นไปที่ฟักซึ่งเป็นตัวละครเอก ผู้วิจารณ์ก็ได้กล่าวไว้ในปาฐกถานำว่า ความสนใจเรื่องชนบทล่มสลายเป็นปรากฏการณ์หนึ่งที่สอดรับกับกระแสความสนใจเรื่องภูมิปัญญาชาวบ้าน และกระแสความสนใจเรื่อง “คนชายขอบ” ทำให้กลับไปมองสมทรงผู้หญิงบ้าในอีกมุมมองหนึ่ง ดังนั้นทัศนะใหม่นี้ *“เกิดจากความสนใจที่เปลี่ยนไปจากเดิม ส่วนหนึ่งก็เป็นเงื่อนไขปัจจัยทางสังคมที่ทำให้เราอยากจะพิจารณาปรากฏการณ์หลาย ๆ อย่างที่แต่เดิมไม่มีการกล่าวถึงกันเลย”*

ตัวอย่างของบทวิจารณ์ดังกล่าวข้างต้นชี้ให้เห็นว่าการวิจารณ์คือการแสดงปฏิสัมพันธ์ที่มีต่อตัวบทวรรณกรรม ปฏิสัมพันธ์นี้อาจเปลี่ยนแปลงไปเมื่อบริบทของวรรณกรรมเปลี่ยนแปลง บทวิจารณ์หนึ่งๆ จึงมิใช่ความเชื่ออันเป็นที่สุด หากแต่นักวิจารณ์ย่อมต้องทำหน้าที่อย่างขะมักเขม้นในการทบทวนตรวจสอบความคิดความเชื่อของตนเองอยู่เสมอ มุมมองที่แตกหน่อต่อยอดออกไปทำให้การวิจารณ์เป็นพลังอย่างแท้จริงในการยกระดับวรรณกรรมสู่ผลงานสร้างสรรค์อันมีคุณค่าทางวรรณศิลป์และเป็น
สุนทรียภาพแห่งชีวิต

4. นักเขียนกับผลงานวรรณกรรมและการวิจารณ์

ผู้เข้าร่วมสัมมนาเห็นตรงกันทั้งหมดว่าหากชาติ กอบจิตติ ผู้เขียนนวนิยายเรื่อง*คำพิพากษา*ไม่ได้เข้าร่วมสัมมนา การสัมมนาครั้งนี้คงไม่สมบูรณ์ เพราะการที่ชาติ กอบจิตติมีทัศนะด้านบวกต่อการวิจารณ์ก็ดี มีความเคารพเสรีภาพในการตีความของนักวิจารณ์ก็ดี ทำให้ผู้เข้าร่วมสัมมนาได้เห็นคุณค่าและบทบาทหน้าที่ของงานวิจารณ์ในประชาคมวรรณกรรม นอกจากนี้ผู้เขียนได้เล่าถึงข้อมูลเสริมบางอย่างของตัวบท เช่น เบื้องหลังการแต่งนวนิยายเรื่องนี้มาจากความสำนึกผิดที่ชาติตัดสินนักเขียนรุ่นพี่คนหนึ่งโดยพิจารณาจากสิ่งที่เห็นเพียงผิวเผิน และยืนยันการตีความของชูศักดิ์ ภัทรกุลวณิชญ์ว่าฉากตีหมาในตัวเรื่องมีที่มาจากเหตุการณ์ 6 ตุลา 19 ที่ท้องสนามหลวง ข้อมูลเหล่านี้ได้ช่วยทำให้คนอ่านเข้าใจมิติด้านลึกของนวนิยายเรื่องนี้ได้อีกชั้นหนึ่ง การประสานพลังระหว่างนักเขียน นักวิจารณ์และนักอ่านในการสัมมนาครั้งนี้ทำให้วงวรรณกรรมแข็งแกร่งขึ้น เจตนา นาควัชระ นักวิชาการอาวุโสถึงกับ “สารภาพ” ว่าได้ผ่อนคลายความคิดเรื่องวรรณกรรมเป็นสมบัติของนักอ่านและนักวิจารณ์ไม่จำเป็นต้องนำข้อมูลจากปากคำของผู้แต่งมาใช้ประกอบการตีความวรรณกรรม เนื่องจากเห็นว่าแม้ไม่จำเป็นต้องเชื่อตามเสมอไป แต่ข้อมูลบางอย่างก็มีประโยชน์ที่ช่วยยืนยันการตีความของนักวิจารณ์ กระนั้นก็ตามผู้อ่านและผู้วิจารณ์พึงระมัดระวังไม่ให้ข้อมูลจากปากคำของนักเขียนปิดกั้นอิสระในการตีความวรรณกรรม อันถือได้ว่าเป็นเสน่ห์ของการวิจารณ์

นอกจากนวนิยายเรื่อง*คำพิพากษา*จะตีพิมพ์แล้วกว่า 30 ครั้ง ยังถูกนำไปสร้างเป็นละครโทรทัศน์และภาพยนตร์ ในส่วนของละครโทรทัศน์ ชาติ กอบจิตติเป็นผู้เขียนบทและทำงานร่วมกับ รศ. สดใส พันธุนาวิน ผู้กำกับละครอย่างใกล้ชิด การตีความบทละครจึงไม่แตกต่างจากวรรณกรรม ในส่วนภาพยนตร์ ชาติ กอบจิตติเห็นชอบหากผู้กำกับต้องดัดแปลงตัวบทเพื่อให้เข้ากับลักษณะของภาพยนตร์ โดยมีทัศนะว่า *“วรรณกรรมเรื่องนี้เป็นเหมือนดินน้ำมัน ผู้กำกับมีสิทธิ์ไปปั้นไปทุบไปบิดเป็นรูปอะไรก็ได้แต่จะต้องคงเนื้อของมันไว้”* ความใจกว้างของนักประพันธ์ที่ให้โอกาสในการแปรรูปวรรณกรรมไปสู่สื่ออื่นและให้เสรีภาพในการดัดแปลงวรรณกรรมตามความเหมาะสมกับสื่อประเภทนั้นๆ ทำให้วรรณกรรมขยายวงผู้รับไปในทิศทางที่กว้างขึ้น

ในด้านการวิจารณ์ แม้ความขัดแย้งระหว่างนักเขียนกับนักวิจารณ์จะเป็นปรากฏการณ์ทางสังคมที่ได้รับการบันทึกไว้เสมอก็ตาม ชาติ กอบจิตติเป็นตัวอย่างนักเขียนใจกว้างคนหนึ่งที่ไม่เคยมีอคติกับนักวิจารณ์และไม่เคยโต้แย้งการตีความในงานวิจารณ์ใด การที่นักเขียนยอมรับบทบาทของนักวิจารณ์ (โดยไม่จำเป็นต้องยอมรับทัศนะวิจารณ์) เป็นคุณแก่วงวรรณกรรม เพราะจะเห็นได้ว่าการวิจารณ์มีบทบาทหลากหลาย ได้แก่ การวิจารณ์ทำหน้าที่เป็นตัวกลางระหว่างผู้สร้างกับผู้รับ การวิจารณ์เชื่อมโลกวรรณกรรม ณ จุดกำเนิด มาสู่จุดที่วรรณกรรมเดินทางข้ามเวลามา การวิจารณ์เป็นตัวเชื่อมวรรณกรรมกับการดัดแปลงวรรณกรรมไปสู่ศิลปะแขนงอื่น และที่สุดแล้วการวิจารณ์ชี้ทิศทางแห่งการสร้างสรรค์เท่า ๆ กับชี้ทิศทางแห่งการเสพรับ ทัศนคติด้านบวกของนักเขียนต่อการวิจารณ์ทำให้วรรณกรรมและบทวิจารณ์เป็นเพื่อนสนิทที่เคียงคู่บนเวทีวรรณกรรม

กล่าวโดยสรุป การเลือกนำเรื่อง “25 ปี บทวิจารณ์คำพิพากษา” เป็นกรณีศึกษาได้รับผลสำเร็จอย่างสูง เวทีสัมมนาที่เปิดโอกาสให้ผู้ร่วมสัมมนาแสดงความคิดเห็นอย่างกว้างขวางนับเป็นปรากฏการณ์ของสังคมร่วมสมัย สร้างผลดีคือทำให้การวิจารณ์แบบมุขปาฐะกับการวิจารณ์แบบลายลักษณ์ต่างช่วยหนุนสร้างความเข้าใจในตัวบท นอกจากนี้ปฏิสัมพันธ์ระหว่างวรรณกรรม นักเขียน และนักอ่านหรือนักวิจารณ์ได้สร้างความแข็งแกร่งแก่ไตรภูมิแห่งวรรณกรรมยิ่งขึ้น ดังนั้น ข้อสรุปจากปรากฏการณ์ครั้งนี้ให้คำตอบหลายประการตามจุดประสงค์ของโครงการวิจัย และในขณะเดียวกันสามารถนำไปพัฒนาสังคมศาสตร์แห่งการวิจารณ์ได้อีกด้วย

"มองการอภิวัฒน์นาฏศิลป์ไทยผ่านผลงานของพิเชษฐ กลั่นชื่น" ของ
อาจารย์ปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์ เป็นบทนำในหนังสือ
***พิเชษฐ กลั่นชื่น : ทางไปสู่นาฏศิลป์ไทย* (รอการตีพิมพ์)**

เป็นที่ยอมรับโดยทั่วไปในสังคมไทยว่า นาฏศิลป์ไทยนั้นเป็นสัญลักษณ์อย่างหนึ่งที่ถูกใช้แสดงถึงความมีเอกลักษณ์ของ “ชาติไทย” เคียงข้างกับสัญลักษณ์อื่นๆของไทย เช่น ดนตรี ศิลปะ สถาปัตยกรรม อาหาร งานประดิษฐ์ และเครื่องแต่งกาย เป็นต้น ประเด็นอัตลักษณ์ของความเป็นไทย มักจะถูกเรียกว่า “เอกลักษณ์ของความเป็นไทย” นั้น ถูกทำให้เป็นที่เข้าใจร่วมกันโดยทั่วไปว่า หมายถึงวัฒนธรรมตามมาตรฐานที่กำหนดโดยรัฐซึ่งมักจะเน้นรูปแบบของภาคกลางมากกว่าของภาคอื่นๆ แม้ว่าสถาบันหลักของรัฐ เช่น การท่องเที่ยวแห่งประเทศไทยจะได้พยายามนำเสนอภาพลักษณ์ของความหลากหลายทั้งทางธรรมชาติและทางวัฒนธรรมของประเทศไทยเพื่อดึงดูดนักท่องเที่ยวจากต่างประเทศ แต่เมื่อถึงเวลาที่ต้องประกาศความเป็นไทยอย่างเป็นทางการแล้ว การใช้สัญลักษณ์ไทยตามแบบฉบับของภาคกลางก็ยังคงเป็นมาตรฐานของเอกลักษณ์ไทยอยู่ดี[1]

ดังนั้น เมื่อมาถึงเรื่องของศิลปะการแสดง เอกลักษณ์ของชาติที่ได้รับการเชิดชูค่อนข้างเด่นชัดโดยหน่วยงานของรัฐต่างๆ ก็คือ โขน หนังใหญ่ หรือการแสดงนาฏศิลป์และดนตรีไทยแบบ “มาตรฐา นของกรมศิลปากร” มากกว่าที่จะนึกถึงศิลปะการแสดงของคนต่างภาค ต่างชาติพันธุ์หรือของชนกลุ่มน้อย ส่วนหนึ่งของการยึดถือค่านิยมในเรื่องนี้สืบเนื่องมาจากความพยายามที่จะเผยแพร่และเน้นย้ำให้เห็นถึงสิ่งที่เป็นมรดกทางวัฒนธรรมของชาติ อีกส่วนหนึ่งนั้นน่าจะมาจากความรู้สึกที่ชาวไทยมีความจงรักภักดีและผูกพันแนบแน่นต่อสถาบันกษัตริย์ซึ่งเป็นสถาบันที่ให้การอุปถัมภ์ศิลปะการแสดงแบบราชสำนักมาแต่อดีต จึงทำให้เกิดความภาคภูมิใจต่อมาตรฐานตามแบบราชสำนัก และเกิดความเชื่อที่ว่าศิลปะการแสดงจากราชสำนักนั้นคือศิลปะที่เป็น “ของสูง” ที่ทรงคุณค่าอย่างที่สุดในทุกๆด้านเหนือศิลปะพื้นบ้านทั่วๆไป การที่ความเชื่อนี้ได้รับการตอกย้ำและเผยแพร่ผ่านสื่อชนิดต่างๆอย่างแพร่หลายมาโดยตลอดระยะเวลาเกือบร้อยปีนั้น ทำให้ความเชื่อในเรื่อง “เอกลักษณ์ประจำชาติ” ไม่ได้รับการตั้งคำถาม โดยเฉพาะคำถามที่ว่าอัตลักษณ์เหล่านี้ คือ “เอกลักษณ์” ของชาติทั้งหมดโดยรวมได้จริงหรือ หรือว่า “เอกลักษณ์” ที่ว่านี้เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวของหน่วยสังคมที่มีอำนาจในการกำกับทิศทางของวัฒนธรรมในชาติ

ในขณะที่กระแสของการเรียกร้องความเคารพในพหุวัฒนธรรมกำลังเริ่มกระพือแรงขึ้นท่ามกลางกระแสของโลกาภิวัตน์ ซึ่งเน้นการดำรงอยู่ของความหลากหลายวัฒนธรรรมในหลายๆประเทศทั่วโลก วาทกรรมที่เกี่ยวกับความเป็นชาติที่เคยถูกใช้มาเป็นเวลายาวนานในประเทศไทยนั้น กำลังถูกท้าทายจากกระแสเหล่านี้ ตัวอย่างหนึ่งที่เห็นได้ชัดในขณะนี้คือ การเรียกร้องจากกลุ่มนักวิชาการกลุ่มหนึ่งให้มีการกลับไปใช้ชื่อของประเทศไทยว่า “สยาม” ดังเช่นก่อนปี พ.ศ. 2482 เพื่อแสดงให้เห็นว่า ประเทศนี้ไม่จำเป็นต้องอยู่ในสภาวะความกดดันของประเทศจักรวรรดินิยมเฉกเช่นในยุคสงครามโลกอีกต่อไป อีกทั้งความเป็นชาตินั้น ไม่ควรจะถูกจำกัดความเพียงแค่คำว่า “ไทย” เท่านั้น (ซึ่งมีนัยว่าเป็นเพียงชาติพันธุ์หนึ่งเท่านั้น) หากแต่ยังควรคำนึงถึงความแตกต่างและความหลากหลายทางชาติพันธุ์และทางวัฒนธรรมด้วย ดังนั้น แนวคิดในเรื่อง “ชาตินิยม” ที่ฝังรากลึกมาตั้งแต่ยุคสมัยรัตนโกสินทร์ในช่วงก่อนการเปลี่ยนแปลงการปกครอง และยุคหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครองหลังปี 2475 โดยเฉพาะในยุคของสงครามโลกครั้งที่สองนั้น ได้ส่งอิทธิพลมาจนถึงยุคของรัฐบาลในกาลต่อมา ไม่ว่าจะเป็นยุคของจอมพลแปลก พิบูลสงคราม (2481-2487) (2491-2500) จอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ (2501 – 2506) และอีกหลายรัฐบาล

จวบจนกระทั่งยุคของรัฐบาลปัจจุบัน จะเห็นได้ว่า วาทกรรมที่เกี่ยวกับความเป็นชาติไทยนั้น มักจะถูกนำมาใช้เมื่อประเทศชาติต้องเผชิญกับปัญหาวิกฤตทางการเมือง วาทกรรมเหล่านี้นอกจากจะถูกสร้างขึ้นเพื่อปลุกให้ประชาชนเกิดความรักและหวงแหนต่อแผ่นดินแล้ว ยังต้องการให้คนในชาติมีความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน เพื่อให้เกิดความสมานฉันท์และความสามัคคี ในขณะที่การปลุกปั่นความรู้สึกเหล่านี้หลายครั้งในประวัติศาสตร์ได้บรรลุวัตถุประสงค์ ทำให้คนในชาติรวมตัวกันต่อสู้กับสิ่งที่ถูกมองว่าเป็นศัตรู บางครั้งก็ทำให้เกิดการร่วมแรงร่วมใจกันต่อสู้กับอิทธิพลภายนอก เช่น การต่อสู้ของขบวนการเสรีไทย จึงทำให้ความเป็น “รัฐชาติ” นี้รอดพ้นจากการตกเป็นอาณานิคมของต่างชาติมาได้ แต่บางครั้งก็ทำให้ “แพะรับบาป” กลายเป็น “ศัตรู”ทางการเมือง เช่น เหตุการณ์ 6 ตุลาคม 2519 ดังนั้น คนไทยโดยทั่วไปจึงมีความภาคภูมิใจเป็นพิเศษต่อการมีเอกราชของไทย และแนวคิดในเรื่องของการเป็น “ชาติมหาอำนาจที่ไม่แพ้ชาติใด” จึงได้รับการถ่ายทอดมาโดยตลอดนับตั้งแต่ยุคสมัยจอมพล ป. พิบูลสงคราม

เมื่อพินิจในเรื่องของศิลปกรรมในชาติก็จะเห็นว่า ศิลปกรรมทุกแขนงไม่ว่าจะเป็นทัศนศิลป์ วรรณศิลป์ สังคีตศิลป์ หรือนาฏศิลป์(ซึ่งรวมการละครไว้ด้วย) ต่างก็มีวิวัฒนาการของตัวเองไปตามความเปลี่ยนแปลงของโลก ต่างก็ต้องต่อสู้เพื่อแย่งชิงพื้นที่ที่จะธำรงไว้ซึ่งอัตลักษณ์ของตัวเอง การต่อสู้นี้เกิดขึ้นกับศิลปกรรมทั้งที่เป็นทางการ เช่นกรณี “เอกลักษณ์ประจำชาติ” และที่ไม่เป็นทางการ เช่น “ความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตน” และอีกด้านหนึ่ง ต่างก็ต้องแสวงหาแนวทางที่จะพัฒนาศาสตร์และศิลป์ของตนให้เป็นที่ยอมรับได้ของผู้คนที่อยู่ร่วมสมัยกับตน ในที่นี้อาจจะไม่ได้จำกัดอยู่เพียงเพื่อนร่วมเขตแดนรัฐชาติเท่านั้น แต่อาจหมายถึงเพื่อนร่วมโลกอีกด้วย

เมื่อบริบทของสังคมไทยได้ก้าวเข้ามาสู่ยุคทุนนิยมอย่างเต็มตัว การเป็นส่วนหนึ่งของเศรษฐกิจมหภาคและสังคมโลกาภิวัตน์ย่อมจะเป็นสิ่งที่หลีกเลี่ยงไม่ได้ ศิลปกรรมทุกแขนงต่างก็ต้องเผชิญหน้ากับสังคมที่พร้อมจะเปิดเสรีในด้านการสื่อสารและการแลกเปลี่ยนผลประโยชน์ด้วยความรวดเร็ว การปะทะกับคลื่นของมหาอำนาจทางวัฒนธรรม โดยเฉพาะวัฒนธรรมตะวันตกนั้น นอกเหนือจะเป็นการเปิดประตูให้ศิลปินสามารถเกิดการแลกเปลี่ยนกับประชาคมโลกได้อย่างกว้างขวางแล้ว ย่อมหมายถึงการไหลบ่าเข้ามา “กลืนกิน” หรือเบียดเบียนพื้นที่ของศิลปกรรมในท้องถิ่นด้วย ปรากฏการณ์ล่มสลายของศิลปะและวัฒนธรรมท้องถิ่นที่เกิดขึ้นมาแล้วเป็นจำนวนมากย่อมนำมาซึ่งความวิตกกังวลแก่ผู้ที่มีความห่วงใยและหวงแหนใน อัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมของตัวเอง ในสภาวะการณ์เช่นนี้ ความรู้สึกต้องการ “ปกป้อง” สมบัติทางวัฒนธรรมย่อมจะต้องเกิดขึ้นเป็นธรรมดา เพื่อที่จะรักษาไว้ซึ่งมรดกทางวัฒนธรรมที่ได้ส่งทอดกันมาหลายชั่วอายุคน ในเวลาเดียวกัน ในส่วนของศิลปินเอง ก็มีจำนวนไม่น้อยที่ไม่ได้ต่อต้านวัฒนธรรมของต่างชาติอย่างสุดขั้ว หากแต่ต้องการที่จะสามารถ “แลกเปลี่ยน” วัฒนธรรมกับคนต่างชาติต่างวัฒนธรรมอย่างเท่าเทียมกัน เพื่อที่จะสร้างความเข้าใจและมิตรภาพระหว่างวัฒนธรรม ปัญหาของมหาชนที่มีความต้องการรับวัฒนธรรมตะวันตก กับปัญหาของการที่ศิลปินพยายามจะรักษาไว้ซึ่งอัตลักษณ์ของท้องถิ่นอย่างมีศักดิ์ศรีนั้น เป็นปัญหาคนละแบบ สิ่งที่สังคมยุคใหม่ต้องการอาจจะไม่ใช่การเลือกเข้าข้างฝ่ายใดฝ่ายหนึ่ง แต่อาจจะเป็นการเรียนรู้ที่จะดำรงอยู่ร่วมกันอย่างมีพลวัตที่สร้างสรรค์และมีความสมดุลต่างหาก

การค้นหา “ที่ทาง” ของการเป็น “คนไทย” ในสังคมโลกาภิวัตน์นั้นกำลังเกิดขึ้นอย่างเข้มข้นในทุกๆ วงการ ไม่ว่าจะเป็นวงการกีฬา ธุรกิจ การเมือง ไปจนถึงแวดวงศิลปะและวัฒนธรรม หน่วยงานรัฐบาลและเอกชนมีความตื่นตัวในเรื่องของภาพลักษณ์ของประเทศไทยในเวทีโลกในหลายๆเรื่อง ความต้องการที่จะ “ทัดเทียมอารยะประเทศ” นี้ได้รับการปลูกฝังมาอย่างต่อเนื่องในยุคสมัยรัตนโกสินทร์นี้ ดังนั้น การที่ศิลปินไทยสามารถแสดงออกซึ่งผลงานแบบตะวันตกได้อย่างประสบความสำเร็จนั้นถูกมองว่าคือการได้รับการยอมรับ “อย่างเป็นสากล” คนไทยภาคภูมิใจกับบัณฑิต อึ้งรังษี ที่สามารถเป็นวาทยากรผู้อำนวยเพลงให้กับวงซิมโฟนีออเคสตร้าจากทั่วโลก และภูมิใจกับภรณ์ทิพย์ นาคหิรัญกนก ในฐานะที่ได้เป็นนางงามจักรวาล แต่อาจจะภูมิใจได้ไม่

เต็มที่นักกับความสำเร็จของทาทา ยัง ในฐานะที่เป็นนักร้องแห่งเอเชีย เนื่องจากการแต่งกายและการแสดงออกของเธอบนเวทีแสดงคอนเสิร์ต ดังนั้น อาจกล่าวได้ว่า สังคมไทยยอมรับใน “คุณค่า” หรือ “รางวัล” ที่นานาชาติยอมรับ หากรางวัลนั้นๆไม่ขัดต่อหลักการความเชื่อตามค่านิยมของตน ดังนั้นจึงไม่ใช่เรื่องแปลกที่ศิลปกรรมหลายสาขานั้น แม้ว่าจะต้องต่อสู้กับ “ขนบ” ในทางศิลปะดั้งเดิมอยู่บ้าง แต่สุดท้ายแล้วต่างก็ยังเปิดพื้นที่ให้เกิดเสรีภาพของการแสดงออกในการสร้างสรรค์ผลงานของปัจเจกศิลปิน จนทำให้เกิดผลงานที่หลากหลายและเกิดการพัฒนาอย่างมากมายทั้งทางด้านรูปแบบและเนื้อหา นับตั้งแต่แนวประเพณี แนวประเพณีประยุกต์ ไปจนถึงแนวตะวันตก และ แนวตะวันตกประยุกต์ ดังจะเห็นได้จากกรณีของวรรณศิลป์ ทัศนศิลป์ สังคีตศิลป์ และศิลปะการละคร แต่ในส่วนของนาฏศิลป์ที่เป็นทางการของชาติ เช่น นาฏศิลป์ที่มีรากฐานมาจากราชสำนักหรือที่เรียกกันทั่วไปว่า “นาฏศิลป์ไทย”นั้น มีประวัติและเส้นทางของการพัฒนาที่ค่อนข้างแตกต่างไปจากศิลปะแขนงอื่นๆ เนื่องจากว่านาฏศิลป์นั้นเป็นศิลปะที่มีขนบธรรมเนียม ประเพณี และประวัติศาสตร์ที่เชื่อมโยงและผูกติดอยู่กับเรื่องเล่า ตำนาน ความเชื่อทางจิตวิญญาณ ความเชื่อทางสังคม และความเป็นชนชั้นในสังคมไทยอย่างแน่นแฟ้น ดังนั้น เส้นทางของการพัฒนานาฏศิลป์ไทยจึงหลีกเลี่ยงการเผชิญหน้ากับกติกาทางสังคมและความเชื่อเหล่านี้ไปไม่พ้น

เมื่อพิจารณาถึงประวัติของนาฏศิลป์ไทย นับตั้งแต่ระบำ รำ ฟ้อน ไปจนถึง โขน และละครแบบต่างๆแล้วก็จะพบว่า ประวัติศาสตร์ที่ได้รับการจารึกไว้เป็นหลักฐานนั้น ส่วนมากจะเป็นประวัติของนาฏศิลป์จากมุมมองของบัณฑิตจากราชสำนัก แม้กระนั้นก็ตาม หลักฐานอ้างอิงเชิงลายลักษณ์อันว่าด้วยประวัติของพัฒนาการของนาฏศิลป์ไทยโดยละเอียดและรอบด้านในทางปฏิบัตินั้นแทบจะหาไม่ได้เลย ที่ปรากฏหลงเหลืออยู่นั้นก็ยังไม่เพียงพอต่อการตอบคำถามที่แน่นอนชัดเจนได้ว่า โขน และนาฏศิลป์ไทยมีความเป็นมาอย่างไรและมีวิวัฒนาการอย่างไรก่อนที่จะกลายมาเป็นนาฏศิลป์ไทยแนวประเพณีในยุคหลังเปลี่ยนแปลงการปกครองเป็นต้นมา แม้จะมีผู้กล่าวอ้างว่า สิ่งที่พอจะเป็นหลักฐานปรากฏนั้นมีคงเหลือมาบ้างจากสมัยปลายกรุงศรีอยุธยา[2] และในยุคต้นรัตนโกสินทร์[3] แต่หลักฐานเหล่านี้ก็เป็นหลักฐานที่เกิดขึ้นมาเพียงไม่กี่ร้อยปี ยังไม่สามารถอธิบายความคลุมเครือในเรื่องของต้นกำเนิดและเส้นทางวิวัฒนาการได้ แม้จะมีผู้อธิบายไว้บ้างในตำรานาฏศิลป์ไทยแทบทุกเล่ม แต่เมื่อวินิจฉัยคำอธิบายเหล่านั้น ก็จะพบว่าประกอบขึ้นจากการสันนิษฐานเป็นจำนวนมาก ข้อสันนิษฐานเหล่านี้เกิดจากการผสมผสานเรื่องราวจากหลักฐานอันน้อยนิดทางประวัติศาสตร์กับความเชื่อตามตำนานที่มาจากคัมภีร์นาฏยศาสตร์[4]ของอินเดีย ซึ่งมีรากฐานจากลัทธิพราหมณ์ในเรื่องอิทธิฤทธิ์ของเทพ เทวดาและวิญญาณของครูที่ได้ล่วงลับไปแล้ว อุปสรรคในด้านความขาดแคลนหลักฐานที่ชัดเจนจากอดีตนั้นทำให้การวิเคราะห์นาฏศิลป์ไทยในเชิงประวัติศาสตร์และเชิงสุนทรียศาสตร์เป็นไปด้วยความยากลำบากสำหรับผู้ที่ศึกษาในด้านนี้

จึงไม่ใช่เรื่องแปลกเลยที่ตำราทางด้านนาฏศิลป์ไทยหลายเล่มในปัจจุบัน มักจะอธิบายนาฏศิลป์ไทยจากอดีตในเชิงยกย่องความสำคัญหรือในเชิงบอกเล่าประวัติ(ในส่วนที่มีหลักฐานพอให้สันนิษฐาน สรุป หรืออ้างอิงได้) มากกว่าที่จะอธิบายในด้านความหมาย ความคิดสร้างสรรค์ หรือเนื้อหา ทั้งนี้เนื่องจากว่าการให้คุณค่าแก่นาฏศิลป์ในเชิงสังคม[5] น่าจะเป็นการวิธีการ “รักษาระดับความสำคัญทางสังคม” ของนาฏศิลป์ที่มีมาแต่อดีตเพื่อให้ยังทรงคุณค่าไว้ได้ในปัจจุบัน

ในสายตาของผู้ที่มองว่านาฏศิลป์ไทยคือเอกลักษณ์ประจำชาติอย่างหนึ่งแล้ว สิ่งที่ถูกมองว่าจะเป็นภัยต่อเอกลักษณ์ไทยในส่วนนี้คือ “วัฒนธรรมตะวันตก” ดังเช่นที่ วิมลศรี อุปรมัย กล่าวเอาไว้ว่า

> *“ในอดีตกาล วิชานาฏศิลป์ได้รับการยกย่องให้เป็นของสูง เป็นเครื่องบันเทิงใจสำหรับในพระราชฐานและบุคคลสูงศักดิ์ จึงมีแบบแผนเป็นมาตรฐานโดยเฉพาะ ฉะนั้น ผลสืบเนื่องจากการร่ายรำ*

เชิงนาฏศิลป์และการละครในสมัยก่อน จึงแตกต่างไปจากการแสดงพื้นเมืองในจังหวัดต่าง ๆทั้งเจ็ดสิบสามจังหวัด ต่อมาระยะเริ่มต้นของการเปลี่ยนแปลงการปกครองจากระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชมาเป็นระบอบประชาธิปไตย วิชาทางด้านนาฏศิลป์ก็เริ่มอับเฉาลงไปเพราะขาดผู้นำ ตลอดจนผู้อุปถัมภ์ค้ำจุน จนเกือบหาค่ามิได้ และขณะเดียวกัน ศิลปทางตะวันตกก็เข้ามาแทนที่ เราใช้ศิลปตะวันตกมาสนองอารมณ์ เพื่อก่อให้เกิดความรื่นเริงสนุกสนานจนมองไม่เห็นความสำคัญของศิลปประจำชาติไทย [....] สิ่งเหล่านี้นับว่าก่อให้เกิดปัญหาติดตามมาหลายด้าน ไม่ว่าจะเป็นด้านเศรษฐกิจ สังคม การเมืองและการศึกษา ตลอดจนวัฒนธรรมที่ดีงามของชาติ" (1).

คำกล่าวข้างต้นมีทั้งความจริงและความเชื่อ(ที่อาจจะไม่ใช่ความจริงเสมอไป)บางอย่างที่ปรากฏอยู่ทั่วไปในเอกสารที่เกี่ยวข้องกับความเสื่อมค่านิยมในนาฏศิลป์ (หรือวัฒนธรรมไทย) "ศิลปะหรือวัฒนธรรมตะวันตก" สามารถถูกวางให้เป็นได้ทั้ง "พระเอก" และ "ผู้ร้าย" ในเวทีของการพัฒนาศิลปะและวัฒนธรรมในชาติ แล้วแต่ว่าจะเป็นฉากใด หากพิจารณาในเรื่องของการยอมเปิดรับวัฒนธรรมตะวันตกในประเทศไทยตั้งแต่ยุคโบราณแล้ว ก็จะพบว่าเป็นเรื่องที่ผูกโยงมากับการแลกเปลี่ยนผลประโยชน์ระหว่างประเทศ ไปจนถึงแนวคิดที่จะรักษาชาติไทยไว้ท่ามกลางอิทธิพลของชาติต่าง ๆมาโดยตลอด และเมื่อมาถึงยุคสมัยที่ "โลกเก่า" (สังคมในสมัยสมบูรณาญาสิทธิราช) ต้องสูญเสียพื้นที่บางส่วนไปให้กับ "โลกใหม่" (สังคมสมัยประชาธิปไตย) ภายใต้สภาพเศรษฐกิจ และความเปลี่ยนแปลงทางการเมืองของโลกในยุคก่อนและหลังสงครามโลกครั้งที่สองนั้น ประเทศไทยจาก "โลกเก่า" จึงต้องพยายามที่จะปรับตัวให้เข้ากับโลกยุค "สมัยใหม่" ที่อุดมการณ์ทางการเมืองถูกแยกขั้วเป็นสองฝ่ายทั้งฝ่ายเสรีนิยมและฝ่ายคอมมิวนิสต์ให้ได้ ประเทศไทยเองนอกจากต้องเผชิญกับอุปสรรคและปัญหาต่าง ๆที่เป็นผลมาจากของการเปลี่ยนแปลงระบอบการปกครองในประเทศแล้ว ยังต้องเผชิญกับสภาวะกดดันจากบริบทที่เปลี่ยนแปลงไปของโลกอีกด้วย รัฐบาลสมัยจอมพล ป. จึงต้องพยายามที่จะต่อสู้กับความเปลี่ยนแปลงทั้งหลายเหล่านี้ ด้วยการเลือกที่จะใช้วิธีการแบบ "เผด็จการ" ด้วยการวางตัวเองให้เป็นผู้กำหนดนโยบาย กฎ กติการอบด้านให้กับประชาชน ท้ายที่สุดแล้ว ผลของการใช้อำนาจแบบนี้นั้น แม้ว่าจะเป็นการสร้างมายาคติในเรื่องของ "ชาตินิยม" ได้เป็นอย่างดีและสามารถทำให้เกิด "แพะรับบาป" ทางการเมืองในหลาย ๆยุคสมัยก็ตาม โดยเฉพาะอย่างยิ่งในยุค "ขวาพิฆาตซ้าย" ที่มีการกวาดล้างผู้ที่มีความคิดทางการเมืองแตกต่างไปจากรัฐบาลอย่างเข้มงวดและรุนแรง จึงไม่อาจเรียกได้เต็มปากเต็มคำว่า แนวทางแบบเผด็จการนั้นสามารถ "พาให้ชาติพ้นภัย" ได้ทั้งหมดเสียทีเดียว ค่านิยมหลายประการที่เกิดจากนโยบายที่พยายามจะกลายวัฒนธรรมไทยให้ทันสมัยตามอย่างตะวันตก (โดยเฉพาะอเมริกา)นั้น ยังส่งอิทธิพลทางความคิดหลายอย่างที่ครอบงำประชาชนมาจนถึงปัจจุบัน โดยเฉพาะอย่างยิ่งแนวคิดที่ว่า มาตรฐานแบบอเมริกันคือต้นแบบอันอารยะในการพัฒนาประเทศ

ท่ามกลางกระแสการเปลี่ยนแปลงตามยุคสมัยทั้งหลาย นาฏศิลป์ไทยจึงหนีไม่พ้นที่จะถูกกำหนดให้เป็นเครื่องมืออย่างหนึ่งของฝ่ายผู้มีอำนาจในทางการเมือง นับตั้งแต่การเป็นส่วนสำคัญส่วนหนึ่งของราชประเพณีและการบันเทิงในราชสำนักในยุคสมบูรณาญาสิทธิราช มาจนถึงยุคประชาธิปไตยแบบขวาจัด มาจนถึงยุคประชาธิปไตยแนวทุนนิยมเช่นในปัจจุบัน ในยุคของการเปลี่ยนแปลงการปกครอง นาฏศิลป์ไทยได้รับการเปลี่ยนผ่านจากการเป็นสมบัติของราชสำนักมาเป็นของรัฐบาล[6] ในท่ามกลางสภาวะเศรษฐกิจที่ตกต่ำในช่วงปี พ.ศ. 2471 -2488 นั้น ศิลปะการแสดงทั้งของรัฐบาลและเอกชนต่างก็ได้รับผลกระทบอย่างหนัก และเมื่อสิ้นสุดสงครามรัฐบาลภายใต้การบริหารของจอมพลแปลก พิบูลสงคราม นายกรัฐมนตรี ได้เข้ามามีบทบาทควบคุมดูแลนโยบายและข้อกำหนดต่าง ๆให้กับกรมศิลปากร วิทยานิพนธ์ของ จิรพร วิทยศักดิ์พันธ์ ได้แสดงให้เห็นอย่างชัดเจนถึงการใช้อำนาจของรัฐในการควบคุมศิลปะการแสดง ทั้งที่เป็นศิลปะของหลวง และศิลปะของชาวบ้าน ลัทธิชาตินิยมภายใต้การปกครองแบบเผด็จการทหารของจอมพล ป. นั้น เป็นลัทธิชื่นชมตะวันตก ต่อต้านอำนาจของสถาบัน

กษัตริย์ และมีวาระในการที่ต้องการ “ยกระดับ” ศิลปวัฒนธรรมในชาติให้ประกอบด้วยความมีเอกลักษณ์ที่โดดเด่น ชัดเจน และมีความสง่างามที่สามารถทัดเทียมกับอารยะประเทศ นอกจากนั้น จอมพล ป.ยังให้ความสำคัญต่อการใช้นโยบายทางศิลปวัฒนธรรมในการสนับสนุนนโยบายของรัฐบาลในด้านต่าง ๆ ผ่านกระทรวงวัฒนธรรม[7] และสภาวัฒนธรรม อีกด้วย รัฐบาลได้ทำการประชาสัมพันธ์และอธิบายถึงความสำคัญของการใช้วัฒนธรรม (ระดับสูงเท่านั้น) ในการต่อสู้กับ “ภัย” คอมมิวนิสต์ไว้อย่างกว้างขวางทั้งทางสื่อสิ่งพิมพ์ต่าง ๆและทางวิทยุ ด้วยข้อความดังตัวอย่างเช่น

> *“ปัจจุบันนั้น นานาชาติต่างรู้สึกกันว่าวัฒนธรรมเท่านั้นที่จะเป็นปัจจัยทำให้ประชาชนส่วนใหญ่มีความเจริญรุ่งเรืองถาวรอยู่ยืนนาน และวัฒนธรรมระดับสูงเท่านั้น ที่จะเป็นปัจจัยให้ชาติต่าง ๆมีความเข้าใจดีต่อกัน และสามารถต้านทานลัทธิอันชั่วร้าย ถือว่าเป็นอันตรายต่อความสงบสุขของโลกไว้ได้... พึงระวังว่า การแตกแยกกัน การยกตนเหนือผู้อื่น การคอรัปชั่น การแทรกซึมของคอมมิวนิสต์ และสงครามปรมาณู สิ่งเหล่านี้เพียงอย่างใดอย่างหนึ่ง ก็สามารถทำลายประเทศชาติได้ทุกขณะ (วิทยุสารประจำวัน, 11 มีนาคม 2496)”*[8]

การให้ความสำคัญกับวัฒนธรรมระดับสูง ในที่นี้ย่อมหมายถึงวัฒนธรรมดั้งเดิมแบบราชสำนักเท่านั้น เพื่อเป็นการเชิดชูและให้ความทรงคุณค่าต่อมรดกทางวัฒนธรรมที่มีการสืบทอดต่อกันมาแต่อดีต นอกเหนือจากการสร้างความหวงแหนในมรดกของราชสำนักแล้ว รัฐบาลยังหวนกลับมาส่งเสริมวัฒนธรรมบันเทิงของที่เป็นที่นิยมของประชาชนอยู่แต่เดิมมาก่อน โดยจากที่เคยสั่งห้ามแสดงศิลปะท้องถิ่นบางชนิดในตอนแรก มาเป็นการสนับสนุนให้ใช้ศิลปะการแสดงของท้องถิ่นในการสนับสนุนนโยบายของรัฐบาล ตลอดจนเชิดชูในความเป็นเอกลักษณ์ของตนเอง เพื่อต่อสู้กับกระแสคอมมิวนิสต์ ดังนั้น ในยุคหลังของจอมพล ป. (2491-2500) มาจนถึงยุคของจอมพลสฤษดิ์ จึงมีรายการประกวดประชันไปจนถึงการสนับสนุนให้มีลิเกวิทยุ ละครปลุกใจ หมอลำ และเพลงปลุกใจมากมาย

ผลที่ตามมาจากการแทรกแซงศิลปะและวัฒนธรรมของท้องถิ่นต่าง ๆด้วยการกำหนดให้ศิลปินต้องปฏิบัติตามนโยบายของรัฐบาลนั้น ทำให้นาฏศิลป์ไทยในบางส่วนถูกกำหนดให้เกิดเป็นมาตรฐานแบบของกรมศิลปากร และกลายมาเป็นมาตรฐานที่ชี้นำให้นาฏศิลป์ตามท้องถิ่นต่าง ๆต้องพยายามหันมาปรับตัวตามมาตรฐานที่ถูกวางเอาไว้ วาทกรรมในเรื่อง “เอกลักษณ์ที่สูงส่ง” ของชาติ จึงกลายเป็นสิ่งที่นาฏศิลปินภาคภูมิใจและหวงแหน ดังนั้นในช่วงเวลาของการปกครองประเทศโดยรัฐบาลเผด็จการนั้น รัฐบาลประสบความสำเร็จในการใช้ศิลปะตลอดจนสื่อชนิดต่าง ๆในการครอบงำทางอุดมการณ์ทางการเมือง หรือที่ Antonio Gramsci เรียกว่าสภาวะ Hegemony นั่นเอง

เมื่อรัฐบาลวางให้นาฏศิลป์ไทยอยู่ในการดูแลของกรมศิลปากร นอกจากจะดูแลมรดกทางวัฒนธรรมในหลาย ๆด้านแล้ว ยังมีสำนักการสังคีต ซึ่งมีภารกิจเกี่ยวกับการคุ้มครอง ป้องกัน อนุรักษ์ บำรุงรักษา ฟื้นฟู ส่งเสริม สร้างสรรค์ เผยแพร่ จัดการศึกษา ค้นคว้า วิจัย พัฒนา สืบทอดศิลปะและทรัพย์สินมรดกทางศิลปวัฒนธรรมของชาติอีกด้วย แต่ในอีกด้านหนึ่งในส่วนของนาฏศิลป์ไทยที่อยู่ภายใต้สำนักการสังคีตซึ่งอยู่ภายใต้โครงสร้างอำนาจของรัฐก็มีอำนาจเฉพาะตัวที่ได้รับการสถาปนาอย่างเป็นทางการ จึงอาจกล่าวได้ว่าหน่วยงานของรัฐมีทั้งทุนและอำนาจที่จะปฏิบัติหน้าที่ต่าง ๆได้ ส่วนหนึ่งของหน่วยงานที่สังกัดต่อกรมศิลปากร คือวิทยาลัยนาฏศิลป์[9] อันเป็นสถานที่ซึ่งนอกจากจะมีการเรียนการสอนนาฏศิลป์ควบคู่ไปกับหลักสูตรสายสามัญแล้ว ยังมีการสืบทอดขนบธรรมเนียมและประเพณีของนาฏศิลป์ไทยอย่างต่อเนื่อง

อย่างไรก็ดี แม้ว่าจะมีการเปิดสถาบันการศึกษาสังกัดกรมศิลปากรคือวิทยาลัยนาฏศิลป์เป็นจำนวนมากถึงสิบสามแห่งทั้งประเทศ อีกทั้งยังมีหน่วยงานอื่น ๆเช่น สำนักการสังคีต และสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ในสังกัด

ของกรมศิลปากร ตลอดจนภาควิชานาฏศิลป์ไทยในสถาบันระดับอุดมศึกษามากมายหลายแห่ง ทุกสถาบันต่างมีความมุ่งมั่นที่จะคอยดูแลรักษาและสืบทอดศิลปะของไทยแขนงนี้โดยเฉพาะ แต่ความพยายามทั้งหมดนี้ ก็ไม่ได้ทำให้นาฏศิลป์ไทยได้รับความนิยม หรือได้รับความเข้าใจจากประชาชนทั่วไปในสังคมไทยร่วมสมัยได้ดีเท่าที่ควรในสายตาของประชาชนทั่วไป นาฏศิลป์ได้เปลี่ยนจากการเป็นราชูปโภคในอดีตมาเป็นเครื่องมือสำหรับมหรสพต่าง ๆในรัชกาลปัจจุบัน ถึงแม้ว่ายังทรงคุณค่าด้วยวาทกรรม “สมบัติของชาติที่มีมาแต่โบราณ” แต่ก็ยังไม่อาจทำให้ภาพลักษณ์บางประการ เช่น ความ “ล้าสมัย” ความสวยงาม หรือแม้แต่ความซ้ำซากจำเจ ลบหายไปจากคนทั่วไปได้ อดีตอธิบดีกรมศิลปากร[101] ธนิต อยู่โพธิ์ 2522, 7-9 (http://student.swu.ac.th/hm471010014/cp101.html) เคยวิเคราะห์ถึงปัญหาและทางออกของนาฏศิลป์ไทยไว้ว่า

> *“หลังจากสงครามโลกครั้งที่สองมาแล้ว อิทธิพลจากตะวันตกได้ไหลบ่าเข้ามาในประเทศไทยอย่างรวดเร็ว เมื่อคนรุ่นใหม่ที่ได้เกิดขึ้นในยุคก่อนสงครามหรือหลังสงคราม ไม่เคยมีภูมิหลังในทางนาฏศิลป์ไทยและดนตรีไทยเลย เพราะเหตุสองประการที่ได้กล่าวถึงมาแล้วข้างต้น นาฏศิลป์และดนตรีจากตะวันตกจึงมีโอกาสที่จะแผ่อิทธิพลเข้ามายังคนไทยในยุคปัจจุบันได้โดยง่ายและโดยสะดวก คนรุ่นปัจจุบันส่วนมากฟังเพลงตะวันตกได้อย่างซาบซึ้ง ในขณะที่ไม่สามารถจะได้รับความจรุงใจจากดนตรีไทย ทางด้านนาฏศิลป์ก็เช่นเดียวกัน ความรู้สึกของคนส่วนใหญ่ในปัจจุบันนั้นเห็นว่าทั้งนาฏศิลป์ไทยและดนตรีไทยเป็นของที่อืดอาดล่าช้าไม่ทันกาลสมัย และไม่ทันใจคน ไม่ได้รับความสนุกในการชมนาฏศิลป์ หรือการฟังดนตรีไทยเท่ากับที่ได้รับจากนาฏศิลป์และดนตรีตะวันตก ถ้าหากจะมีการสนับสนุนนาฏศิลป์และดนตรีไทยในปัจจุบันนี้ ก็เป็นการสนับสนุนที่เกิดจากคติชาตินิยมอยู่ไม่น้อย เพราะเหตุว่านาฏศิลป์และดนตรีนั้นเป็นของไทย จึงจำเป็นต้องสนับสนุนด้วยความรักชาติ ปัญหาสำคัญในการที่จะให้นาฏศิลป์และดนตรีไทยยังมีชีวิตอยู่ต่อไปได้ จึงอยู่ที่ตรงนี้ ปัญหานั้นคือ ทำอย่างไรจะให้คนไทยยุคปัจจุบันชมนาฏศิลป์ไทยได้ด้วยความสนุกสนานเพลิดเพลิน และฟังดนตรีไทยได้โดยมีอารมณ์และมีความเข้าใจในดนตรีของไทย ทางแก้ปัญหานี้ตลอดจนเรื่องอื่น ๆ ที่เกี่ยวกับปัญหานี้ เช่น วิธีการถ่ายทอดนาฏศิลป์และดนตรีไทยให้แก่คนยุคใหม่ วิธีเสนอ (Presentation) นาฏศิลป์ไทยและดนตรีไทยในปัจจุบันตลอดจนการดัดแปลงให้ทันกาลทันสมัย”*

ในขณะที่ ธนิต อยู่โพธิ์ คิดว่าการปรับนาฏศิลป์ไทยให้ “ทันสมัย” จะเป็นการช่วยให้นาฏศิลป์ไทย “รอด” ได้ ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช ได้เสนอแนวความคิดที่ว่าควรจะต้องปรับที่การรับรู้หรือความเข้าใจอย่างซาบซึ้งต่อนาฏศิลป์ไทยมากกว่าที่คิดกับนาฏศิลป์ไทยด้วยทัศนคติแบบชาตินิยมเพียงอย่างเดียว
ม.ร.ว. คึกฤทธิ์กล่าวถึงปัญหาและทางรอดของนาฏศิลป์ไทยไว้ดังนี้

> *“ทุกวันนี้ท่านก็คงได้ทราบว่าได้เลือนหายไปจากชีวิตไทยเป็นอย่างมาก เกือบจะเรียกได้ว่าไม่มีเหลือ และในการที่มีก็เป็นการบังคับหรือเป็นการจงใจเจตนาที่จะทำให้นาฏศิลป์ไทย ดนตรีไทยเกิดขึ้น กระผมไม่แน่ใจว่าทุกครั้งที่มีการแสดงดนตรีไทยหรือมีนาฏศิลป์ไทยที่มีผู้มาฟังมาชมนั้น ส่วนหนึ่งของผู้ที่มาฟังเพราะสักแต่ว่ามันเป็นดนตรีไทย เป็นนาฏศิลป์ไทยคือกระผมแยกไม่ออกในคนฟังและคนชมว่า ที่มาฟังเพราะมี appreciation นั้นมีสักกี่คน และที่มีการฟังเพราะมี nationalism นั้นสักกี่คน เพราะฉะนั้นปัญหาสำคัญก็อยู่ที่ว่า ถ้าหากเราจะฟื้นฟูรักษาศิลปะทั้งสองอย่างนี้ไว้ด้วย nationalism คือความรักชาติอย่างเดียว เพราะความคิดที่ว่า เมื่อเป็นของไทยต้องดีต้องวิเศษ ต้องรักษาไว้ละก็ตาม ความเห็นส่วนตัวผมเห็นว่าจะไปไม่รอด แต่ถ้าเราจะฟื้นฟูหรือทำอย่างไรเพื่อจะรักษาไว้ด้วย*

appreciation ความเข้าใจด้วยความรักด้วยความชื่นชมแล้ว ผมว่าจะไปรอด เพราะว่าความรัก ความชื่นชม ความเข้าใจนั้น ย่อมจะทำให้เกิดมีชีวิตมีพลังขึ้นใหม่ และมีความเคลื่อนไหวต่อไปได้"

ปัญหาของความรักและความชื่นชมต่องานศิลปะหรือที่เรียกว่าความซาบซึ้งในอรรถรสของศิลปะ (appreciation) นั้นสามารถมองได้จากมุมมองแบบผู้สร้างกับผู้รับ ซึ่งไม่จำเป็นต้องเหมือนกันเสมอไป ความซาบซึ้งในนาฏศิลป์และดนตรีไทยของคนไทย(บางส่วน)ในอดีตนั้น มักเกิดจากความเชี่ยวชาญในการชมจนสามารถเกิดความดื่มด่ำซาบซึ้งไปกับผลงาน ความซาบซึ้งแบบนี้เกิดจากการเป็นผู้รับงานที่มีความละเอียดอ่อนและมีความเข้าใจอย่างลึกซึ้ง ในบางกรณีนั้นก็มีความสามารถในการแสดงหรือเท่าทันกลเม็ดเด็ดพรายในการแสดงไม่ยิ่งหย่อนไปกว่าผู้แสดงเสียเอง แต่ผู้ชมในยุคหลังนั้นเป็นผู้ชมที่ขาดทักษะในการชมนาฏศิลป์ไทย เนื่องจากมหรสพของคนไทยนั้นถูกแทนที่ด้วยภาพยนตร์และโทรทัศน์ ตลอดจนสื่อประเภทอื่นๆ ดังนั้น ผู้ชมในยุคนี้จึงไม่อาจเรียกได้ว่า เป็นผู้ชมที่มีความซาบซึ้งดื่มด่ำต่อนาฏศิลป์ไทยเฉกเช่นผู้คนในยุคก่อน ยิ่งไปกว่านั้นผู้ชมร่วมสมัยเป็นจำนวนมาก เห็นว่านาฏศิลป์ไทยเป็นสิ่งที่ “เชย” หรือ “ล้าสมัย” ดังนั้น แม้ว่าจะมีผู้คนที่รักและหวงแหนนาฏศิลป์ไทยและทำหน้าที่สืบทอดดูแลศิลปะด้านนี้อยู่ตามสถาบันต่างๆ แต่ภาพลักษณ์ของนาฏศิลป์ไทยที่ถูกมองว่า “เชย” นั้นก็ยังคงเป็นเรื่องที่ไม่ดึงดูดใจคนรุ่นใหม่ให้เข้าหา วิกฤตการณ์ของวงการนาฏศิลป์ไทยจึงจำต้องเกิดขึ้นอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ หากการต่อสู้ในเรื่องของการแย่งชิงพื้นที่ทางวัฒนธรรมเป็นสงครามอย่างหนึ่ง คงพูดได้ว่า นาฏศิลป์ไทยเหลือพื้นที่ของตัวเองในสังคมไทยน้อยลงไปทุกที โดยเฉพาะอย่างยิ่งเมื่อสื่อบันเทิงได้เป็นส่วนหนึ่งของเทคโนโลยีที่ใช้ในครัวเรือน การตระหนักถึงวิธีการที่จะ “เข้าถึง” ผู้คนร่วมสมัยเพียงอย่างเดียวคงไม่เพียงพอ แต่คงต้องกอปรไปด้วยการคิดค้นหาแนวทางใหม่ๆในการทำให้ผู้คนร่วมสมัยสามารถหันมาชื่นชมและซาบซึ้งกับนาฏศิลป์ไทย พูดอีกอย่างหนึ่งก็คือ ศิลปินต้องหาวิธีการนำเสนอนาฏศิลป์ไทยในแบบที่ทำให้ผู้คนร่วมสมัยสามารถเชื่อมโยงกับชีวิตของเขาได้ แต่ในเวลาเดียวกันก็ไม่ทำลายจิตวิญญาณดั้งเดิมของนาฏศิลป์

ความจริงแล้วมีศิลปินจำนวนมากนับตั้งแต่อดีตมาจนกระทั่งปัจจุบันที่พยายามจะ “พัฒนา” นาฏศิลป์ไทย นับตั้งแต่การพยายาม “ผสมผสาน” นาฏศิลป์แบบตะวันตกกับนาฏศิลป์ไทย เช่น การแสดงบัลเลต์โดยใช้เรื่องไทยๆ เช่น มโนราห์ ไปจนถึงความพยายามในการคิดประดิษฐ์นาฏศิลป์ชุดใหม่ๆขึ้นมา โดยทั่วไปนั้น ในขนบของนาฏศิลป์ไทยนั้น จะไม่นิยมให้ผู้ที่เป็นศิษย์คิดหรือสร้างสรรค์ผลงานที่ “แตกแถว” ไปจากทางของครู โดยมากแล้วอภิสิทธิ์ของการคิดริเริ่มนั้นจะอยู่ในดุลยพินิจของครู ธรรมเนียมที่ถือปฏิบัตินี้ เป็นวิธีการหนึ่งในการอนุรักษ์นาฏศิลป์ไทยไว้ ซึ่งยึดถือ “ครู” เป็นสรณะทางศิลปศาสตร์ ความเชื่อในเรื่องของการเคารพคำสอนของครูนั้นถูกผสมผสานไปกับการยึดถือในเรื่องความศักดิ์สิทธิ์ของวิชาและความศักดิ์สิทธิ์ในดวงวิญญาณของครูทั้งหลายที่ได้ล่วงลับไปจนถึงครูที่ยังมีชีวิตอยู่ในปัจจุบัน ดังนั้น ไม่ว่าศิลปินคิดที่จะสร้างงานใดๆก็ตาม จำเป็นต้องมีการ “ไหว้” หรือ “บูชา” ครูก่อนเสมอ ดังนั้น ในวงการนาฏศิลป์ไทยนั้น สิ่งที่ “ถือ” กันมากที่สุด คือเรื่องการไม่คิด “นอกครู” หรือปฏิบัติตนไม่ในทางที่จะนำมาซึ่งความเสื่อมเสียศักดิ์ศรีหรือเกียรติภูมิของครู วัฒนธรรมของการเคารพและบูชาครูนี้ แม้ว่าจะช่วยให้นาฏศิลป์ไทยสามารถรักษาพื้นที่ทางวัฒนธรรมของศิลปการแสดงไว้ได้ในทางหนึ่ง แต่อีกทางหนึ่งนั้นก็เป็นอุปสรรคต่อความกล้าคิดสร้างสรรค์ของผู้สร้างงานรุ่นใหม่ๆ เนื่องด้วยกลัวถูกกล่าวหาว่า “ผิดครู” นั่นเอง ดังนั้น กติกาของการคิดงานใหม่นั้น จึงค่อนข้างอยู่ใน “ขอบเขต” ของการ “อนุญาต” จากครู และอยู่ในขอบเขตของ “ขนบการแสดง” ที่ได้ยึดถือปฏิบัติกันมา หากมีการ “แตกแถว” หรือ คิด “นอกครู” ผลที่ตามมาจากการกระทำที่ “ผิดครู” คือ การต่อต้านทางสังคมจากประชาคมนาฏศิลป์ นอกจากนี้ ยังมีความเชื่ออีกว่า วิญญาณของครูอาจจะ “ลงโทษ” บุคคลผู้นั้นด้วยวิธีการต่างๆ

ด้วยเหตุที่กล่าวมาทั้งหมดนี้ จึงทำให้การดำรงอยู่ในวิชาชีพทางนาฏศิลป์ในสังคมไทยนั้น ผูกติดอยู่กับเรื่องของระบบความเชื่อในเรื่องอิทธิฤทธิ์และสิ่งศักดิ์สิทธิ์ต่างๆอย่างแน่นแฟ้น

แต่ถึงกระนั้น วงการนาฏศิลป์ไทยก็ใช่ว่าจะไม่มีการพัฒนา หรือการคิดสร้างสรรค์ชิ้นงานใหม่ๆ ความจริงแล้ว วงการนี้มีการคิดค้นสิ่งใหม่ๆอยู่ตลอดเวลา โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ในแวดวงของสถาบันการศึกษาต่างๆ มีการคิดค้นระบำ รำ ฟ้อน ชุดใหม่ๆออกมามากมาย นับตั้งแต่ระบำที่ได้รับแรงบันดาลใจจากงานวรรณกรรม จิตรกรรมหรือประติมากรรมโบราณ (เช่น ระบำโบราณคดี ระบำเทพบูชิต ระบำบ้านเชียง ฯลฯ) ไปจนถึง ระบำหรือ ฟ้อนที่ได้รับแรงบันดาลใจจากการสังเกตวิถีชีวิตหรือประเพณีของผู้คนในท้องถิ่น (เช่น ระบำจักสาน ระบำฝัดข้าว ระบำร่อนทอง รำตำหูกผูกขิด เซิ้งแหย่ไข่มดแดง ฯลฯ) แต่แม้ว่าจะมีการคิดประดิษฐ์นาฏศิลป์ชุดใหม่ๆ ออกมามากมายตามภูมิภาคต่างๆทั่วประเทศ ก็ยังไม่สามารถทำให้นาฏศิลป์ไทยได้รับการยอมรับว่าเป็นส่วนหนึ่งของสำนึกทางศิลปะในความคิดของผู้คนร่วมสมัยได้ ความนิยมในนาฏศิลป์ไทยที่ถดถอยลงไปเรื่อยๆนี้หากไม่มีความพยายามที่จะแก้ไขเปลี่ยนแปลงบางสิ่งบางอย่างแล้ว ก็เป็นที่น่ากังวลใจว่า นาฏศิลป์ไทยอาจจะกลายเป็นเพียงวาทกรรมที่สวยงามแต่ปราศจากความสำคัญที่แท้จริงในชีวิตของคนไทยไปในที่สุด นั่นก็คือสภาพของความเสื่อมและการล่มสลายทางศิลปะการแสดงของไทยนั่นเอง

บทความชิ้นนี้ไม่มีเจตนารมณ์ที่จะชี้ทางรอดให้กับนาฏศิลป์ไทย หากแต่มีความประสงค์ที่จะชี้ให้เห็นว่ายังมีคนรุ่นใหม่ เช่น กรณีของ พิเชษฐ กลั่นชื่น ที่เห็นความสำคัญของการสืบสานคุณค่าของนาฏศิลป์ไทยให้มีความหมายที่เชื่อมโยงได้กับผู้คนร่วมสมัย เพียงแต่ “วิธีการ” นั้นอาจจะแตกต่างไปจากที่เคยปฏิบัติกันมา แม้ว่า “วิธีการนำเสนอ” ในแบบของพิเชษฐนั้น อาจจะยังไม่เป็นที่ยอมรับของวงการนาฏศิลป์ไทยในปัจจุบัน แต่ก็ยังมีคนไทยและคนต่างชาติจำนวนไม่น้อยที่ยังให้ความสนใจต่อวิธีคิดและวิธีการนำเสนอของเขา และ มองเห็นคุณค่าของผลงานลักษณะนี้ในเชิงนวัตกรรมและความคิดสร้างสรรค์

เชิงอรรถ

[1] ตัวอย่างเล็กๆที่เกิดขึ้นเร็วๆนี้จะเห็นได้จากข้อถกเถียงที่กำลังเกิดขึ้นกับกรณีการแต่งกายแบบชาวไทยภูเขาในฐานะ “ชุดประจำชาติ” ของ นางสาวฟ้ารุ่ง ยุติธรรม ในการประกวดนางงามจักรวาล ปี 2550 ที่ประเทศเมกซิโก ว่าเหมาะสมหรือไม่ ตัวแทนจากหน่วยงานรัฐบาลให้ความคิดเห็นว่าการนำเสนอชุดประจำชาติไทยนั้นต้องอยู่ในแบบของ “ชุดไทยราชนิยม” (เท่านั้น) และต้องใช้ให้เหมาะสมกับวาระและโอกาส “ชุดไทยพระราชนิยม” มี 8 ชุด คือ ชุดไทยเรือนต้น ชุดไทยจิตรลดา ชุดไทยอมรินทร์ ชุดไทยบรมพิมาน ชุดไทยจักรี ชุดไทยดุสิต ชุดไทยจักรพรรดิ และชุดไทยศิวาลัย ชุดไทยพระราชนิยมเหล่านี้เป็นชุดที่สมเด็จพระนางเจ้าฯ พระบรมราชินีนาถได้ทรงโปรดเกล้าให้มีการค้นคว้า ศึกษา ออกแบบตามหลักฐานทางประวัติศาสตร์เพื่อให้เกิดชุดประจำชาติที่เหมาะสมและสวยงาม ทั้งนี้ พระราชดำรินี้เป็นผลสืบเนื่องมาจากคราที่สมเด็จพระนางเจ้าฯ พระบรมราชินีนาถ ได้โดยเสด็จพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว เสด็จพระราชดำเนินเยือนยุโรปและสหรัฐอเมริกาอย่างเป็นทางการ เมื่อพุทธศักราช 2503

[2] เช่น การอ้างจดหมายเหตุของเมอสิเออ เดอ ลาลูแบร์ ราชทูตชาวฝรั่งเศสที่เข้ามาในประเทศไทยในสมัยสมเด็จพระนารายณ์ อ้างว่าได้ชมโขน ละคอน และระบำ แต่ก็ไม่ได้ให้รายละเอียดของการแสดงไว้มากนัก

[3] จากพระนิพนธ์ของสมเด็จกรมพระยาดำรงราชานุภาพ ในหนังสือ *ละครฟ้อนรำ*
หลักฐานด้าน “การรำ” ที่เหลืออยู่นั้น ที่เก่าที่สุดมีเพียงฉบับที่สร้างขึ้นในสมัยรัชกาลที่หนึ่งซึ่งเหลืออยู่เพียงส่วนต้นเท่านั้น ส่วนปลายก็สูญหายไป อีกเล่มหนึ่งเป็นภาพเขียนท่ารำในสมัยรัชกาลที่สอง พระองค์คาดว่าน่าจะเป็นฉบับที่คัดลอกมาจากต้นฉบับในสมัยรัชกาลที่หนึ่ง พระนิพนธ์ของสมเด็จกรมพระยาดำรงราชานุภาพนั้นถือได้ว่าเป็นหลักฐานที่สำคัญ แม้กระนั้นก็ตาม พระองค์เองก็ทรงยอมรับว่าเนื่องจากทรงนิพนธ์ในยุคสมัยรัชกาลที่เจ็ด หลักฐานเดิมจากสมัยกรุงศรีอยุธยาได้สูญหายไปมาก ดังนั้นจึงพบว่าพระองค์ทรงใช้การ “สันนิษฐาน” ในการนิพนธ์เรื่องราวต่างๆที่เกี่ยวกับประวัติที่มาของนาฏศิลป์ไทย (58).

[4] คัมภีร์นาฏยศาสตร์ เป็นคัมภีร์รวบรวมองค์ความรู้ด้านการปฏิบัติและทางสุนทรียศาสตร์ของนาฏศิลป์อินเดีย กล่าวถึงต้นกำเนิดของนาฏศิลป์ว่า เกิดจากการร่ายรำของพระอิศวร ซึ่งร่ายรำให้เทพยาดา ตลอดจนฤาษีได้ชมและภารตฤาษีได้นำมาแต่งเป็นตำราเพื่อสั่งสอนมนุษย์

[5] นาฏศิลป์ได้ทำหน้าที่รับใช้ผู้สูงศักดิ์และถูกใช้เป็นสัญลักษณ์อย่างหนึ่งในการแสดงสถานภาพทางสังคมของผู้สูงศักดิ์

[6] ในปี พ.ศ. 2478 นั้น กองมหรสพที่เคยสังกัดอยู่กับสำนักราชวังต้องถูกโอนไปสังกัดกรมศิลปากร เป็นสำนักงานของกระทรวงธรรมการ ดังนั้น ศิลปินโขน ละคร นักดนตรี และช่างศิลป์จึงต้องไปเป็นข้าราชการของกรมศิลป์ด้วย

[7] ตั้งขึ้นเมื่อ 8 มีนาคม พ.ศ. 2495

[8] อ้างจาก ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์, หน้า 137

[9] วิทยาลัยนาฏศิลป์ เดิมมีชื่อว่า “โรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์” เปิดสอนครั้งแรกเมื่อวันที่ 17 พฤษภาคม พ.ศ. 2477 นับเป็นสถาบันของชาติแห่งแรกที่ให้การศึกษา ทั้งวิชาสามัญและวิชาศิลปะ ขึ้นอยู่กับกรมศิลปากร กระทรวงศึกษาธิการ ผู้ก่อตั้งโรงเรียนนี้คือ พลตรีหลวงวิจิตรวาทการ อธิบดีคนแรกของกรมศิลปากร ต่อมาเมื่อ พ.ศ. 2478 ทางการมีความประสงค์ที่จะให้วิชาศิลปทางโขน-ละคร และดนตรี มารวมอยู่ในสังกัดเดียวกัน จึงได้โอนครูอาจารย์ทางนาฏศิลป์และดุริยางคศิลป์ กับศิลปินประจำราชสำนักของพระมหากษัตริย์ รวมทั้งเครื่องดนตรี เครื่องโขน เครื่องละครของหลวงบางส่วนจากกระทรวงวัง ให้มาสังกัดกรมศิลปากร กรมศิลปากรจึงได้แก้ไขปรับปรุงการศึกษาของโรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์ให้กว้างขวางยิ่งขึ้น

ต่อมาโรงเรียนนี้ผ่านการเปลี่ยนแปลงชื่อและการสังกัดต่อหน่วยงานหลายครั้ง และ ในปี 2515 ได้เปลี่ยนวิทยฐานะมาเป็น “วิทยาลัยนาฏศิลป์” โดยในปี 2519 ได้เข้าเป็นสถาบันสมทบของสถาบันเทคโนโลยีราชมงคล สำหรับนักเรียนที่ต้องการวุฒิการศึกษาในระดับปริญญาตรีในคณะนาฏศิลป์และดุริยางค์ ต่อมาเมื่อมีการสถาปนาสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ขึ้นในปี 2541 วิทยาลัยนาฏศิลป์จึงได้ย้ายมาสังกัด “สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์” โดยจัดการศึกษาในระดับปริญญาตรีด้านช่างศิลป์ นาฏศิลป์ ดุริยางคศิลป์ ทั้งไทยและสากล รับนักศึกษาที่สำเร็จการศึกษาในระดับนาฏศิลป์ชั้นสูง เข้าศึกษาต่ออีก 2 ปี ในคณะศิลปนาฏดุริยางค์ และคณะศิลปศึกษา จวบจนถึงปัจจุบัน (ข้อมูลจาก http://www.cda.bpi.ac.th)

นาฏศิลป์ไทยร่วมสมัยกับการต่อสู้ทางวัฒนธรรมในยุคโลกาภิวัตน์ ของ
อาจารย์ปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์ เป็นบทนำในหนังสือ
***พิเชษฐ กลั่นชื่น : ทางไปสู่นาฏศิลป์ไทย* (รอการตีพิมพ์)**

เป็นที่ยอมรับกันโดยทั่วไปว่าเรื่องของมหรสพในสังคมไทยนั้นเปลี่ยนแปลงไปตามสภาพสังคมในแต่ละยุคสมัย ศิลปะการแสดงที่ยังสามารถดำรงอยู่ได้ในสังคมไทยโดยตัวเองนั้น โดยมากแล้วก็เป็นศิลปะการแสดงที่มีการปรับตัวเองให้เข้ากับความต้องการของผู้ชมและสังคมยุคใหม่ ตัวอย่างเช่นกรณีที่เกิดขึ้นกับหมอลำซิ่ง ลิเก และโนรา ซึ่งล้วนแต่มีการปรับในเรื่องของบท จังหวะที่ใช้ในการแสดง ไปจนถึงการดัดแปลงรูปแบบการแสดงให้มีความกระชับ รวดเร็วขึ้น หรือมีการผสมผสานเครื่องดนตรีใหม่ๆ ตลอดจนการปรับจังหวะและลีลาการแสดงแบบตะวันตกเข้าไปในรูปแบบการแสดงเหล่านี้ เพื่อทำให้เกิดความแปลกใหม่และความดึงดูดใจต่อผู้ชมในปัจจุบัน สิ่งที่เกิดขึ้นส่งผลต่อความเข้าใจของประชาชนที่มีต่อตัวศิลปะการแสดงประเภทนั้นๆ ตลอดจนทำให้เกิดการ “กลาย” ซึ่งสุนทรียลักษณ์และสุนทรียรสของการแสดงในแขนงเหล่านั้น ลักษณะที่ถูก “กลาย” ไปนั้น แม้ว่าจะช่วยให้ศิลปะการแสดงชนิดนั้นสามารถดำรงพื้นที่หรือมีชีวิตทางมหรสพไว้ได้บ้าง แต่ก็หมายถึงการสูญเสียอัตลักษณ์ทางศิลปะในบางส่วนไปเช่นเดียวกัน หากการสูญเสียเหล่านี้มีมากจนเกินไปก็อาจจะนำไปสู่ความล่มสลายทางอัตลักษณ์ดั้งเดิมของศิลปะแขนงนั้นได้ ดังนั้น ประเด็นของการหาสมดุลระหว่างการ “อนุรักษ์” และการ “พัฒนา” ในปริมณฑลของศิลปะดั้งเดิมจึงยังเป็นสิ่งที่มีการถกเถียงและมีการท้าทายจากศิลปินและสังคมอยู่มาตลอดทุกยุคทุกสมัย

การจัดสัมมนาเรื่อง “มองการอภิวัฒน์นาฏศิลป์ไทยผ่านผลงานของ พิเชษฐ กลั่นชื่น” โดยโครงการวิจัยการวิจารณ์ฯ เมื่อวันที่ 18 พฤศจิกายน พ.ศ. 2549 นั้น เป็นเวทีวิชาการที่เอื้ออำนวยให้เกิดการอภิปรายในเรื่องต่างๆที่เกี่ยวกับนาฏศิลป์ไทยอย่างกว้างขวาง โดยมีโจทย์สำคัญคือผลงานเรื่อง “I am a Demon : ผมเป็นยักษ์” เป็นกรณีหนึ่งในการนำไปสู่การเปิดประเด็นในเรื่องต่างๆ เหตุผลหนึ่งของการใช้ชีวิตและผลงานของพิเชษฐเป็นกรณีศึกษานั้น ก็เป็นเพราะเส้นทางการทำงานในสาขานาฏศิลป์ของพิเชษฐนั้นมีความเฉพาะตัวที่แปลกและโดดเด่นไม่เหมือนใคร เขาคงเป็นนาฏศิลปินเพียงคนเดียวในยุคปัจจุบันที่ได้รับทั้ง “ดอกไม้” และ “ก้อนอิฐ” จากวงการนี้ ผลงานของเขานำมาซึ่งความชื่นชมยินดีพร้อมๆกับการถกเถียงและประณาม ในด้านหนึ่งนั้นเขาได้รับความชื่นชมอย่างยิ่งจากสื่อสิ่งพิมพ์ต่างๆถึงความกล้าหาญในการสร้างสรรค์งานศิลปะการแสดงที่มีการนำศิลปะดั้งเดิมมาจัดแสดงในรูปแบบของเขาเองได้อย่างแปลกใหม่ และยังได้รับรางวัลศิลปาธรจากสำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย กระทรวงวัฒนธรรมในปี 2549 แต่อีกด้านหนึ่งในวงการนาฏศิลป์ไทยซึ่งนิยมการวิจารณ์แบบมุขปาฐะนั้นเขากลับถูกกล่าวหาว่าเป็นผู้ทำลายความงามและความศักดิ์สิทธิ์ของนาฏศิลป์ไทย การปะทะกันระหว่างความคิดที่แตกต่างนั้นเป็นเรื่องที่เกิดขึ้นมาตลอดทุกยุคสมัยของสังคมที่มีพลวัตที่เอื้อต่อการเปลี่ยนแปลง โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ในโลกที่เปลี่ยนแปลงไปสู่โลกาภิวัตน์อย่างรวดเร็วเช่นในปัจจุบันนั้น การปะทะกันระหว่างแนวคิดแบบเสรีนิยมกับอนุรักษ์นิยมย่อมจะเป็นเรื่องที่เกิดขึ้นได้ในทุกสังคม โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ในสังคมที่กำลังจะก้าวเข้าไปสู่สังคมแบบประชาธิปไตย ผลงานของพิเชษฐคือตัวอย่าง หรือกรณีศึกษากรณีหนึ่งในสังคมที่ “กำลังเปลี่ยนแปลง” นี้ที่อาจจะช่วยให้เรามองเห็นและเข้าใจ “ตัวเอง”ได้ดีขึ้น

หากจะต้องสรุปประเด็นสำคัญที่เกิดจากสัมมนาที่ได้จัดขึ้นไปนั้น ย่อมสามารถสรุปได้หลากหลายหัวข้อ ผู้อ่านสามารถจะศึกษารายละเอียดได้จาก “รายงานการสัมมนา” ซึ่งได้มีการบันทึกและสรุปรายละเอียดต่างๆไว้เป็นอย่างดี ดังนั้นบทความนี้จึงจะทำหน้าที่สังเคราะห์มโนทัศน์หลักๆอันเกิดจากเกิดจากสัมมนาในครั้งนี้

ตลอดจนการศึกษาค้นคว้าเพิ่มเติม เพื่อชี้ให้เห็นถึงสาระสำคัญ ตลอดจนบทบาทหน้าที่อันสำคัญของผลงานนาฏศิลป์ร่วมสมัยที่มีต่อสังคมปัจจุบัน ประเด็นหลักที่เกิดจากการสัมมนาในครั้งนี้ คือการตั้งคำถามกับความหมายในหลากหลายแง่มุมของคำว่า “นาฏศิลป์ไทย” โดยเฉพาะอย่างยิ่งการพยายาม “ขยาย” นิยามของคำๆ นี้ ตลอดจนบทบาทและหน้าที่ของนาฏศิลป์ไทยให้มีขอบเขตกว้างไกลไปกว่าเดิม แม้ว่าคำตอบที่ได้จากการสัมมนานี้อาจจะไม่ใช่ข้อสรุปสุดท้าย แต่กระบวนการตั้งคำถามและแสวงหาคำตอบนั้น ได้นำไปสู่การค้นพบข้อเท็จจริงหลากหลายแง่มุมที่เกี่ยวข้องกับอดีต ปัจจุบัน และอนาคตของนาฏศิลป์ไทยได้อย่างน่าทึ่ง

การให้ความหมายกับ “นาฏศิลป์ไทย” ในสังคมไทย

เนื่องจากประวัติศาสตร์ของนาฏศิลป์ไทยก่อนสมัยปลายกรุงศรีอยุธยานั้นยังเป็นเรื่องที่ไม่มีข้อสรุปที่ชัดเจนและแน่นอน ไม่ว่าจะเป็นเรื่องของต้นกำเนิด ตลอดจนเส้นทางของพัฒนาการต่างๆ นั้น โดยมากเกิดจากการสันนิษฐานมากกว่าเกิดจากการมีหลักฐานบ่งชี้ที่ชัดเจน และข้อสันนิษฐานต่างๆนั้นก็มักจะมีการเชื่อมโยงที่มาของนาฏศิลป์ไทยกับเทววิทยาและนาฏยศาสตร์โบราณของอินเดีย แม้ว่าจะมีการฟื้นฟูและพัฒนานาฏศิลป์ไทยในสมัยรัตนโกสินทร์ และสร้าง “มาตรฐาน” ของนาฏศิลป์ไทยขึ้นในสมัยที่พ้นจากระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชไปแล้ว แต่นาฏศิลป์ไทยก็ยังคงบทบาทในการสนองหรือรับใช้ชนชั้นที่แตกต่างกันในสังคมไทยมาโดยตลอด ดังนั้น การให้ “ความหมาย” กับนาฏศิลป์ไทย จึงขึ้นอยู่กับว่า “ใคร” คือผู้บัญญัติความหมาย และบัญญัติขึ้นเพื่อสนองประโยชน์ของบุคคลกลุ่มใด และเป็นการบัญญัติเพื่อวัตถุประสงค์อันใด

เมื่อพิจารณาตามหลักฐานเชิงลายลักษณ์ที่เกือบทั้งหมดถูกสร้างขึ้นมาในสมัยรัตนโกสินทร์ จะพบว่า “นาฏศิลป์ไทย” ได้รับการจารึกและให้ความหมายจากมุมมองของราชสำนักเป็นหลัก นับตั้งแต่พระราชพงศาวดารไปจนถึงจดหมายเหตุต่างๆ[1] แม้แต่หนังสือตำราที่ว่าด้วยนาฏศิลป์ไทยในยุครัตนโกสินทร์ที่ได้รับการเรียบเรียงขึ้นในปัจจุบันก็ยังคงเป็นการอธิบายนาฏศิลป์ไทยในแง่มุมของนาฏศิลป์จากราชสำนักเป็นส่วนใหญ่เช่นเดียวกัน การกล่าวถึงนาฏศิลป์ไทยโดยให้ความสำคัญในฐานะที่เป็นราชูปโภคประเภทหนึ่งนั้น นอกจากจะเป็นการให้ความสำคัญกับนาฏศิลป์ไทยในเชิงยกย่องว่าเป็นสิ่งวิจิตรประณีตแล้ว ยังเป็นการให้ความสำคัญในเชิงสถานภาพทางสังคมอีกด้วย จากการวิเคราะห์ของนักวิชาการไทย[2] ต่างก็เห็นไปในทางเดียวกันถึงบทบาทและความสำคัญของนาฏศิลป์ในฐานะที่เป็นเครื่องราชูปโภคที่สำคัญของพระมหากษัตริย์ และเห็นว่าพระมหากษัตริย์ในยุครัตน--โกสินทร์ก็ทรงมีบทบาทสำคัญต่อวิวัฒนาการของนาฏศิลป์ไทยเช่นเดียวกัน[3] จากหลักฐานที่ปรากฏจึงอาจกล่าวได้ว่า จวบจนถึงยุคสมัยที่เกิดการเปลี่ยนแปลงการปกครอง คำว่า “นาฏศิลป์ไทย” ตามที่ถูกใช้โดยทั่วไปนั้นเป็น “สัญญะ” ที่ไม่ได้อยู่ในความหมายที่ครอบคลุมถึงนาฏศิลป์ที่อยู่นอกขอบข่ายของราชสำนัก(ซึ่งรวมถึงเจ้านายชั้นสูงด้วย)แต่อย่างใด และการพาดพิงถึงการแสดงนาฏศิลป์ที่อยู่นอกเหนือไปจากนาฏศิลป์ของราชสำนักนั้นมักจะถูกพาดพิงว่าเป็นนาฏศิลป์ของชาวบ้าน นาฏศิลป์พื้นบ้าน หรือนาฏศิลป์ของราษฎร ซึ่งมักจะถูกกำหนดให้มีสถานภาพทางสังคมต่ำกว่านาฏศิลป์ไทยของราชสำนักมาโดยตลอด การให้ความสำคัญเชิงวิชาการต่อนาฏศิลป์ของราษฎรนั้นจึงเกิดขึ้นหลังจากที่สังคมไทยพยายามเปลี่ยนแปลงไปสู่สังคมแบบประชาธิปไตยและเริ่มเห็นความสำคัญของวัฒนธรรมที่อยู่นอกราชสำนัก

ในขณะที่นาฏศิลป์ของราษฎรมีทักษะในการปรับปรนตัวเองให้เข้ากับยุคสมัยเพื่อความอยู่รอดของตัวเองมาโดยตลอดนั้น ปัญหาที่นาฏศิลป์ไทย(จากราชสำนัก)ต้องเผชิญอย่างหนักหน่วงในยุคสมัยจอมพล ป. พิบูลสงคราม คือการสูญเสียสถานภาพจากการเป็นสมบัติของราชสำนักมาเป็นสมบัติของรัฐบาล ซึ่งไม่ได้เป็นผู้ที่เชี่ยวชาญหรือมีความเข้าใจที่ลึกซึ้งในศิลปะแขนงนี้แต่อย่างใด ภายใต้ผู้นำที่ต้องการสร้างรัฐชาติที่ทัดเทียมตะวันตก จอมพล ป. จึงเห็นว่านาฏศิลป์ไทยสามารถเป็นเครื่องมือหนึ่งของรัฐบาลในการปฏิรูปวัฒนธรรมในชาติในยุคสมัยที่ภัยจากสงครามเย็นยังท้าทายความเป็น “รัฐชาติ” ของไทยในทุกๆด้าน จอมพล ป. เลือกใช้นโยบายที่

อิงกับมาตรฐานตะวันตก ตลอดจนพยายามที่จะกำหนดนาฏศิลป์ของชาติในแบบฉบับ “มาตรฐาน” เพื่อให้เกิด “เอกลักษณ์” อันเป็นที่เชิดหน้าชูตาแก่ประเทศไทย การกำหนด “มาตรฐาน” ด้วยการสร้างแบบฉบับของกรมศิลปากรขึ้นมา ไม่ว่าจะเป็นโขน ละคร ระบำ รำ ฟ้อน นั้น แม้ว่าจะนำไปสู่การอนุรักษ์สมบัติของราชสำนักไว้ได้ในบางส่วนและทำให้เกิดความชัดเจนในทางอัตลักษณ์ของสำนักนี้ แต่ก็ทำให้ช่องว่างระหว่างนาฏศิลป์ที่เป็นของราษฎรแต่เดิมกับนาฏศิลป์ฉบับของรัฐบาลกำหนดนั้นกว้างขึ้นไปอีกไม่น้อย ดังนั้นอาจกล่าวได้ว่า แม้ดูโดยผิวเผินแล้ว “นาฏศิลป์ไทย” (ฉบับมาตรฐาน) นั้นจะได้รับการอุปถัมภ์จากรัฐบาล แต่ก็ต้องเผชิญกับวิกฤตอันเกิดจากการเปลี่ยนแปลงการปกครองมากมาย[4] ประกอบกับความตกต่ำทางด้านเศรษฐกิจในยุคหลังสงครามโลก ทำให้นาฏศิลป์ไทยต้องตกอยู่ในสภาพที่เสี่ยงต่อการสูญเสียพื้นที่ของตัวเองเป็นอย่างยิ่ง ดังนั้น การรักษาไว้ซึ่งบทบาทหน้าที่ของการอนุรักษ์ ฟื้นฟูและพัฒนานาฏศิลป์ไทยจึงกลายเป็นภารกิจหลักของฝ่ายนาฏศิลป์ของกรมศิลปากรไป อาจกล่าวได้ว่าในขณะที่การให้ความหมายกับ “นาฏศิลป์ไทย” ที่เป็นทางการนั้นอยู่ในการควบคุมของผู้มีอำนาจในการปกครองบ้านเมืองมาโดยตลอดนั้น นาฏศิลป์ของราษฎรก็มีการปรับปรนเปลี่ยนแปลงอย่างค่อนข้างเป็นอิสระพอสมควร บรรยากาศของการเป็นประเทศที่ “เปิด” หรือ “เสรี” ในการรับวัฒนธรรมอื่นๆด้วยนั้น ทำให้ “นาฏศิลป์” ทุกสำนักในประเทศไทย (ในที่นี้หมายถึงละคร ฟ้อน รำ และระบำต่างๆ จากทั้งในและนอกหน่วยงานด้านศิลปวัฒนธรรมของรัฐ) ต้องเผชิญกับการแข่งขันในทุกๆรูปแบบ ในที่นี้รวมทั้งการเพิ่มพูนขึ้นของผลงานศิลปะร่วมสมัยในทุกๆแขนง ในขณะที่ศิลปะการแสดงของราษฎร[5]สามารถปรับปรนสถานภาพของตัวเองให้เข้ากับผู้ชมจากบริบทต่างๆอย่างเสรีและรับใช้สังคมในหลากหลายมิติ นับตั้งแต่ประเพณีท้องถิ่น ไปจนถึงวัฒนธรรมการบันเทิง (โดยที่ในหลายๆกรณีนั้นอาจจะยอมสูญเสียอัตลักษณ์ดั้งเดิมบางส่วนไป) แต่นาฏศิลป์ไทยกลับต้องเผชิญกับสภาวะที่ต้องต่อสู้กับการสูญเสียพื้นที่ของตัวเองให้กับลักษณะที่เปลี่ยนไปของผู้ชมในสังคมยุคปัจจุบันตลอดจนการผุดขึ้นมาของนาฏศิลป์รูปแบบใหม่ๆอยู่เนืองๆ ปัญหาหนึ่งที่ “นาฏศิลป์ไทย” ในแนวประเพณีต้องเผชิญแต่ก็ไม่สามารถจะทำอะไรได้ก็คือปรากฏการณ์ของนาฏศิลป์ไทยร่วมสมัยที่ได้เข้ามาสร้างความหมายใหม่ๆให้กับนาฏศิลป์ไทยด้วยวิธีคิดและวิธีการที่แตกต่างไปจากขนบการแสดงแบบ “มาตรฐาน” โดยสิ้นเชิง ดังนั้นจึงไม่ใช่เรื่องที่แปลก หากสิ่งใหม่ๆเหล่านี้กำลังทำให้ระบบความเชื่อเดิมๆกำลังถูกสั่นคลอน ผู้ชมรุ่นใหม่ดูเหมือนว่าจะให้ความสนใจและความชื่นชมนาฏศิลป์ไทยร่วมสมัยมากกว่านาฏศิลป์ตามแบบประเพณี แล้ว“นาฏศิลป์ไทย” จะไปทางไหน และจะรักษาเอกลักษณ์และพื้นที่ที่ตนเองรักษามาด้วยความยากลำบากได้อย่างไร หรือว่านี่คือปรากฏการณ์อย่างหนึ่งที่กำลังทำให้ “นาฏศิลป์ไทย” อาจจะต้องปรับตัวครั้งใหญ่อีกครั้ง

ความสำเร็จของการสร้างสรรค์ผลงานนาฏศิลป์ไทยร่วมสมัยในแบบของ พิเชษฐ กลั่นชื่น นั้น นับว่าเป็นปรากฏการณ์ที่ทั้งน่าตื่นเต้นสำหรับผู้ที่แสวงหาผลงานนาฏศิลป์ไทยร่วมสมัยที่มีความแปลกใหม่และมีอัตลักษณ์ที่น่าสนใจ แต่ในเวลาเดียวกันผลงานของเขาก็สร้างความตกใจและความวิตกกังวลสำหรับผู้ที่หวาดหวั่นต่อการทำศิลปะดั้งเดิม แม้ว่าเขาจะได้รับรางวัลศิลปาธรซึ่งเป็นประหนึ่งการยอมรับในความสามารถของเขาในการแสดงจากสำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย[6] ซึ่งมีอุดมการณ์ทางศิลปะที่ค่อนข้างแตกต่างไปจากหน่วยงานด้านศิลปวัฒนธรรมอื่นๆของรัฐ แต่เขาก็ถูกต่อต้านจากกลุ่มผู้เฝ้าระวังรักษาศิลปะไทยเชิงอนุรักษ์นิยมไม่น้อย[7] ผลงานของพิเชษฐนอกจากจะมีความ “แปลก” ในสายตาของบุคคลทั่วๆไปแล้ว ยังสร้าง “ความอึดอัดขัดใจ” กับผู้ที่ตั้งใจอยากจะเห็นนาฏศิลป์ไทยที่อยู่ในนิยามตามขนบเดิมอีกด้วย[8] คำถามที่เกิดขึ้นซ้ำๆจากบุคคลกลุ่มหลังนี้คือ “ถ้าพิเชษฐอยากจะประกาศนาฏศิลป์ของตัวเอง ทำไมไม่คิดนาฏศิลป์ชนิดใหม่จริงๆขึ้นมา ทำไมต้องอิงกับโขนหรือรำไทย ซึ่งมีขนบธรรมเนียมที่ยึดถือกันมาแต่โบราณ” “ทำไมพิเชษฐต้องทำผิดขนบโบราณในการแสดง เช่น ไม่นุ่งเครื่องแต่งกายตามประเพณี หรือการไม่แสดงเรื่อง หรือชุดรำตามแบบฉบับเดิม” “พิเชษฐพยายามจะทำอะไร ทำไมจึงชอบทำอะไรที่แผลงๆที่คนอื่นเขาดูไม่รู้เรื่อง”

คำถามเหล่านี้สะท้อนให้เห็นถึงช่องว่างทางความคิดระหว่างศิลปินผู้สร้างงานร่วมสมัย(ที่อิงกับศิลปะแนวประเพณี)กับกลุ่มผู้อนุรักษ์ศิลปะแนวประเพณีที่ค่อนข้างกว้างมาก ช่องว่างนี้มีรากฐานมาจากอุดมการณ์และความคิดทางศิลปะที่แตกต่างกัน แม้ว่าพิเชษฐจะร่ำเรียนมาทางนาฏศิลป์ไทยโดยตรง[9] แต่เขาก็ไม่ได้เดินตามเส้นทางของนาฏศิลป์ไทยในแบบฉบับของกรมศิลปากรซึ่งมักจะเริ่มต้นจากการเข้าศึกษาในวิทยาลัยนาฏศิลป์ แต่พิเชษฐเริ่มฝึกโขนกับครูชัยยศ คุ้มมณีเป็นการส่วนตัวในขณะที่เขาเป็นนักเรียนมัธยมปลายในสายสามัญทางวิทยาศาสตร์ ในขณะที่เขาใช้ชีวิตการเรียนรู้ทางนาฏศิลป์ในแบบขนบโบราณที่บ้านครู แต่ที่โรงเรียนเขาถูกสอนให้คิดแบบวิทยาศาสตร์ คือรู้จักที่จะตั้งคำถาม ออกแบบการทดลอง และพิสูจน์ข้อสมมุติฐาน พิเชษฐยังคงยืนยันมาถึงปัจจุบันว่าเวลาที่เขาเรียนรู้นาฏศิลป์ไทยตามขนบนั้น แม้ว่าเขาจะยอมรับและเคารพในขนบเหล่านั้น แต่เขามักจะไม่ยอมเชื่อโดยง่ายจนกว่าจะค้นพบหลักการหรือเหตุผลที่อยู่เบื้องหลังสิ่งเหล่านั้น เส้นทางการเรียนรู้ของเขาเป็นแบบ “นอกระบบ” ทั้ง “วิธีการเรียน” และ “วิธีการคิด” มาตั้งแต่ต้น และเขาเริ่มมาเอาจริงเอาจังกับการฝึกปรือทักษะก็เมื่อมาศึกษาต่อในระดับปริญญาตรี แต่ดูเหมือนว่าการศึกษาแบบ “ในระบบ” เป็นรากฐานเพียงส่วนหนึ่งของการแสวงหาความรู้ความเข้าใจในเรื่องของนาฏศิลป์ของเขา แม้จะมีจุดกำเนิดจากนาฏศิลป์ไทย แต่ก็เกิดการขยายขอบเขตไปสู่นาฏศิลป์ตะวันตก ศิลปะการละคร(แบบตะวันตก) รวมทั้งทัศนศิลป์ การขยายฐานความคิดและฐานประสบการณ์ของเขานั้นล้วนเกิดจากการได้รับโอกาสที่ดีๆหลายครั้งในช่วงรอยต่อสำคัญของชีวิต เช่น การที่เขาได้ไปแลกเปลี่ยนประสบการณ์กับศิลปิน “นักเต้น” จากนานาชาติครั้งแรก เมื่อปี 2544 นั้นเป็นจุดเปลี่ยนที่สำคัญมากในชีวิตของเขา ที่สำคัญคือเขาได้ใช้โอกาสเหล่านี้ในการแสวงหาประสบการณ์ที่กว้างขวางไม่ว่าจะเป็นในประเทศหรือต่างประเทศ คงมีนาฏศิลปินไทยเพียงไม่กี่คนที่ได้รับโอกาสเช่นนี้และใช้โอกาสเหล่านี้ในการครุ่นคิดถึงเรื่องราวทางศิลปะในหลากหลายมิติอย่างเอาจริงเอาจัง การที่เขาต้องไปพบเจอกับประสบการณ์ที่ใช้อุดมการณ์ทางศิลปะที่แตกต่างกันนั้น ทำให้พิเชษฐเกิดการเปรียบเทียบระหว่างสิ่งที่เขาเป็น สิ่งที่เขาได้ฝึกมา สิ่งที่เขาถูกสอนให้เชื่อในสำนักศิลปะดั้งเดิมของเขา กับศิลปินคนอื่นๆทั้งที่เป็นคนไทยและคนต่างชาติ ในแง่หนึ่งนั้น การเปรียบเทียบทำให้เขาเห็นอัตลักษณ์ทางสายพันธุ์ศิลปะของเขาชัดเจนขึ้น (ซึ่งนำไปสู่การสร้างสรรค์ผลงานที่โดดเด่นทั้งหลายของเขาในวาระต่อมา) แต่ในอีกแง่หนึ่งก็ทำให้เขาเห็นทั้งจุดเด่นและจุดด้อยของตัวเองและของ “นาฏศิลป์ไทย” ดีขึ้นเช่นกัน

การให้ความหมายกับ “นาฏศิลป์ไทย” ของพิเชษฐ กลั่นชื่น

พิเชษฐ กลั่นชื่นเรียกตัวเองว่า “ศิลปินนักรำไทย” ด้วยเหตุผลหลายประการ ประการแรกคือการที่เขาใช้ท่วงท่าลีลาของนาฏศิลป์ไทยเป็นพื้นฐานในการเคลื่อนไหวร่างกายของเขา (เพราะนาฏศิลป์ไทย โดยเฉพาะโขนคือรากเหง้าในการฝึกฝนของเขา) และประการที่สองคือเขาใช้สิ่งที่เขาค้นพบทั้งทางเทคนิคและทางสุนทรียศาสตร์ของนาฏศิลป์ไทยในการนำเสนอผลงานที่เกิดจาก “ความคิด” ซึ่งเป็นของเขาเอง คำว่า “ศิลปิน” ในความหมายสากลนั้น ไม่ได้หมายถึงเพียงผู้ชำนาญในการปฏิบัติการทางศิลปะเท่านั้น แต่ยังหมายถึงผู้ที่มีความสามารถในการสร้างสรรค์ผลงานอย่างมีความโดดเด่นและเป็นตัวของตัวเองอีกด้วย เมื่อครั้งที่พิเชษฐได้รับทุนจาก Asian Cultural Council ไปแลกเปลี่ยนและศึกษาดูงานด้านนาฏศิลป์ที่ประเทศสหรัฐอเมริกา ร่วมกับศิลปินนักเต้นที่มาจากนานาชาติเมื่อปี 2544 นั้น เขาได้พบกับ “ศิลปิน” สองคนที่ทำให้เขาต้องครุ่นคิดถึงความหมายที่แท้จริงของการเป็น “นักรำไทย” ของเขา จูลี มิโล(Julia Milow) ผู้ตั้งคำถามกับพิเชษฐ์ว่า “*ในฐานะที่เป็นนักเต้นฉันรู้ว่าคุณสามารถรำตามแบบฉบับประเพณีที่ครูของคุณสอนได้ แต่ฉันอยากรู้ว่า ในวันนี้(ในฐานะนักเต้นที่เป็นอิสระ) คุณเป็นใคร (อะไรคือผลงานที่คุณคิดได้เอง)*”[10] การถูกตั้งคำถามในเชิงอัตลักษณ์เช่นนี้ เป็นสิ่งที่พิเชษฐไม่เคยพบเจอมาก่อนในแวดวงนาฏศิลป์ไทยในประเทศไทย การถูกตั้งคำถาม จึงเป็นเหตุให้เขาต้องหันมาขบคิด หาหนทางทดลอง เพื่อแสวงหาคำตอบให้กับตัวเอง คำถามนี้ท้าทายให้เขาพยายามแสวงหา “ศิลปะที่อยู่ในตัวเขา” ซึ่งจะต้องไม่ใช่เพียงการปฏิบัติตามอย่างครูเท่านั้น แต่จะต้องสร้างสรรค์ผลงานชิ้นใหม่เกิดจากการใช้ความคิดที่

เกิดจากตัวเขาเองจริงๆ คำถามทำนองนี้อาจเป็นคำถามที่ปกติธรรมดาสำหรับศิลปินร่วมสมัยในสาขาอื่นๆ แต่สำหรับสาขานาฏศิลป์ไทยแล้ว คำถามเช่นนี้สร้างความขัดแย้งต่อขนบของการอนุรักษ์โดยสิ้นเชิง นอกจากนี้ ในวาระการได้ไปศึกษาแลกเปลี่ยนในสหรัฐในครั้งนี้ พิเชษฐยังได้พบกับ “ต้นแบบ” ของ “ศิลปินนักเต้น” สำหรับเขา คือ วิลเลี่ยม ฟอร์ไซธ์ (William Forsythe) ผู้ซึ่งมีรากฐานการเต้นมาจากบัลเล่ต์ แต่ภายหลังหันมานำเสนองานแบบร่วมสมัยและประสบความสำเร็จเป็นอย่างสูงในระดับนานาชาติ ฟอร์ไซธ์ได้อธิบายว่านาฏศิลป์ตามแบบแผนนั้น แม้ว่าจะมีความสำคัญอย่างใหญ่หลวงต่อการสอนให้ร่างกายรู้จัก “จัดระบบ” การทำงานเคลื่อนไหวได้เป็นอย่างดี แต่จุดอ่อนของการแสดงบัลเล่ต์ตามประเพณีคือการขาดขั้นตอนของกระบวนการคิดงานใหม่ๆ เนื่องจากนักเต้นต้องพยายามเต้นตามแบบฉบับอยู่เช่นนั้น นี่คือจุดที่ทำให้ฟอร์ไซธ์เกิดความเบื่อและคิดจะสร้างงานของเขาเอง โดยที่เขาเริ่มจากการทำความเข้าใจกับโครงสร้างของการเคลื่อนไหวเดิมเสียก่อน จากนั้นจึงเริ่มคิดค้นผลงานที่เป็นแบบฉบับของเขาเอง นอกเหนือจากบุคคลต้นแบบสองท่านนี้แล้ว พิเชษฐยังได้พบเจอโลกใหม่ที่ประเทศไทยไม่มี นั่นก็คือวงการเต้นในฐานะที่เป็นงานศิลปะแบบมืออาชีพ โดยที่ศิลปินนักเต้น (professional dance artists) คือผู้ที่ได้รับเกียรติในฐานะผู้สร้างสรรค์ผลงานที่เป็นงานศิลปะทั้งในแนวศิลปะแบบประเพณีและแนวอื่นๆ โดยที่ศิลปินเหล่านี้สามารถดำรงชีวิตได้โดยการประกอบอาชีพจากการเต้นหรือจากการออกแบบท่าเต้น สถานภาพเหล่านี้สำหรับประเทศไทยนั้น โดยมากจะเกิดขึ้นก็ต่อเมื่อนาฏศิลป์จำต้อง “รับใช้” วงการต่างๆ เช่น วงการบันเทิง วงการธุรกิจการท่องเที่ยว หรือวงการราชการ สิ่งที่สังคมไทยยุคใหม่ยังขาดแคลนคือ **พื้นที่ของวงการศิลปะการแสดงที่เป็นอิสระ อยู่นอกปริมณฑลของการควบคุมของรัฐบาลหรือระบบธุรกิจ** การขาดแคลนพื้นที่ทางวิชาชีพสำหรับศิลปะการแสดงที่เป็นอิสระอย่างแท้จริงนี่เอง เป็นต้นเหตุของวิกฤตการณ์สำหรับผู้ที่ต้องการทำงานละครหรือนาฏศิลป์แบบอิสระ โลกใหม่ของอาชีพศิลปินนักเต้นที่พิเชษฐได้พบเห็นในต่างประเทศนั้น จึงเป็นโลกที่ให้ทั้งสิทธิและเสรีภาพที่ศิลปินนักเต้นคนหนึ่งสามารถใช้ความรู้ ความคิด ความสามารถของตนเองในการพิสูจน์ว่าเขามีผลงานที่เป็นที่ยอมรับของผู้คนร่วมสมัยกับเขาหรือไม่ โดยไม่จำเป็นต้องมีเกราะของความเป็นข้าราชการหรือวาทกรรม “เอกลักษณ์ของชาติ” คอยคุ้มครอง ประสบการณ์เหล่านี้ทำให้เขาเกิดคำถามว่า *“แล้วทำไมประเทศไทยจึงไม่มีศิลปินนักรำไทย (แบบวิชาชีพ) ที่ทำงานศิลปะที่ได้มาตรฐานในระดับสูง เป็นไปได้หรือไม่ที่สามัญชนเช่นเขาอาจจะริเริ่มสิ่งนี้ให้เกิดขึ้นในประเทศไทย”* เขาตอบคำถามเหล่านี้ด้วยการก่อตั้งคณะนาฏศิลป์ของเขาเอง ในนาม LifeWork Company และเขาก็เริ่มสร้างสรรค์ผลงานที่มีแบบฉบับที่ “เป็นตัวของตัวเอง” แต่ก็มีรากเหง้าทางจิตวิญญาณและเทคนิคของ “นาฏศิลป์ไทย” เป็นหัวใจสำคัญ

การแสดงในชุดต่างๆของเขา นับตั้งแต่ ชุด อิทัปปัจจยตา (2546-47) ชุดพญาฉัททันต์ลงสรง (2547) ชุด “Pichet Klunchun and Myself” (แสดงร่วมกับ Jérôme Bel[11]) (2548-49) และ ชุด “ผมเป็นยักษ์ : I am a Demon” (2548-50) นั้น ล้วนแต่สะท้อนให้เห็นถึงอุดมการณ์ทางศิลปะของเขา ซึ่งเกือบทั้งหมดเป็นการใช้เทคนิคการแสดงของนาฏศิลป์ไทย การเต้น และการออกแบบท่าเต้น ในการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงในแนวร่วมสมัยเพื่อที่จะสื่อสารกับสังคมร่วมสมัยโดยที่พยายามรักษาไว้ซึ่งสิ่งที่เขาเรียกว่า “จิตวิญญาณดั้งเดิม” ของนาฏศิลป์ไทยไว้ด้วย ข้อสังเกตบางประการเกี่ยวกับผลงานของพิเชษฐมีดังนี้

ผลงานแต่ละชิ้นล้วนเป็นงาน “คิดใหม่” (original) ถึงแม้ว่าจะมีการใช้เทคนิคหรือรูปแบบในการเคลื่อนไหวที่มาจากนาฏศิลป์ไทยเป็นหลัก แต่ก็เป็นการคิด “ต่อ” ว่าจะนำเทคนิคและร่างกายแบบนักรำไทยอย่างไร จึงจะ “สื่อสาร” ในสิ่งที่ศิลปินต้องการจะพูด ไม่ว่าเนื้อหาของการสื่อสารนั้นอาจจะมาจากการคิดจินตนาการเอาเอง[12] หรือ มาจากเรื่องราวที่มีปรากฏอยู่แล้ว[13] หรือ การใช้เรื่องราวและความคิดเห็นจากชีวิตของตัวเองในการสร้างประเด็นในการแสดง[14] ความจริงการนำเสนอการแสดงชุดใหม่ๆไม่ใช่เรื่องใหม่สำหรับวงการนาฏศิลป์ในประเทศไทย วิทยาลัยนาฏศิลป์ ตลอดจนกลุ่มคนทำงานด้านนาฏศิลป์ก็มีการคิดสร้างสรรค์ผลงานชิ้นใหม่ๆออกมาเป็นจำนวนมาก โดยมากมักจะเป็นการนำไวยากรณ์ของนาฏศิลป์ไทยมานำเสนอเรื่องราวที่อาจจะ

เป็นเรื่องเล่าหรือบทกลอนต่างๆ หรือในบางกรณีก็อาจจะเป็นการคิดประดิษฐ์ระบำชุดใหม่ๆ โดยการ “ปะติดปะต่อท่ารำ” หรือ “ผสมผสาน” ท่ารำเพื่อให้เกิดการแสดงในชุดใหม่ขึ้นมา แต่ทั้งหมดนี้ก็ยังอยู่ในปริมณฑลของการใช้เรื่องราวแบบอนุรักษ์นิยมซึ่งมักจะนำเสนอวิถีชีวิตและวิธีคิดตามกรอบประเพณีเดิม แต่ผลงานของพิเชษฐนั้น มีความกล้าที่จะนำเสนอความแปลกใหม่ในแง่ของความคิดเชิงปรัชญา[15] อีกทั้งยังกล้าแสวงหาเนื้อหาที่ตั้งคำถามเกี่ยวกับอัตลักษณ์ของตัวเอง[16] จึงทำให้ความแปลกใหม่ของเขา เป็นความแปลกใหม่เชิง “วิธีคิด” ไม่ใช่ความแปลกใหม่ของการประดิษฐ์ท่ารำให้กับชุดการรำใหม่ๆ

นอกจากจะมีแปลกใหม่หรือ “แหกคอก” ในด้านเนื้อหาแล้ว ผลงานของพิเชษฐยังกล้า “แหกคอก” ในการนำเสนอนาฏศิลป์ไทยในรูปแบบที่เป็น “ศิลปะการเต้น” หรือในฐานะที่เป็นนาฏศิลป์บริสุทธิ์ (pure dance)อีกด้วย[17] เนื่องจากเป็นการแสดงที่สามารถจะนำเสนอแนวความคิด หรือเนื้อหาอะไรก็ได้ผ่านการใช้ร่างกายในลักษณะของนาฏศิลป์ไทยได้อย่างอิสระ และไม่จำเป็นต้องผูกติดอยู่กับขนบดั้งเดิมในแง่ของการแต่งกาย ตลอดจนวิธีการนำเสนอผลงานของพิเชษฐหลายชิ้นได้สะท้อนว่า ลักษณะที่แตกต่างจากธรรมเนียมการ “คิดงาน” แบบเดิม คือการที่เขาพยายามหา “รูปแบบ” หรือ “วิธีการ” จัดวางที่แปลกใหม่ให้กับ “นาฏศิลป์ไทย” โดยที่จะไม่เปลี่ยนแปลงพื้นฐานหรือแก่นของท่ารำทั้งปวง ผลงานหลายชิ้นของพิเชษฐสร้างข้อถกเถียงในวงการนาฏศิลป์ไทยแนวประเพณีไม่น้อย ตัวอย่างเช่นการที่เขานุ่งเพียงกางเกงตัวเดียวในการแสดงชุด “ผมเป็นยักษ์ : I am a Demon” นั้นเขาให้เหตุผลว่า “*ผมต้องการที่จะให้ผู้ชมเห็นว่า โครงสร้างของร่างกายที่ถูกใช้ในแบบของโขนนั้น เป็นรำไทยที่มีวิธีการแบบนี้ และมีความสวยงามแบบนี้*” และในกรณีที่เขาแหกกฎของการไม่สวมหัวโขนนั้น เขาให้เหตุผลว่า “*ผมจับหัวโขนเข้ามาไว้ในตัวผม*” และการแสดงชุดนี้ก็คงเป็นครั้งแรก ที่ลีลาการรำของการฝึกโขน ไปจนถึงการรำเป็นทศกัณฐ์ ได้ถูกนำเสนอต่อสาธารณชนโดยปราศจากอาภรณ์และเครื่องทรงตามที่ชาวไทยคุ้นเคย แต่ในท่ามกลางการ “เปลือย” รูปแบบภายนอกของโขนจนแทบจะหมดสิ้นนั้น ผู้รำก็ยังคงรักษาแก่นสำคัญของรูปแบบการเคลื่อนไหวตลอดจนขนบสำคัญดั้งเดิม เช่น การใช้ส่วนต่างๆของร่างกายในการรำ (ตามแบบฉบับเดิม) ตลอดจนการเลือกใช้ดนตรี เพลง สัญลักษณ์ และจังหวะที่ยังสื่อความหมายเชิงวัฒนธรรมของไทยแบบดั้งเดิมกับผู้ชม ไม่ว่าจะเป็นการแสดงนาฏศิลป์ตอนทศกัณฐ์เกี้ยวนางเบญจกาย หรือ การนำเสียงขับร้องประกอบการแสดงโดยไม่มีการเปลี่ยนแปลงท่วงทำนองจากของเดิมก็ดี หากจะมีบางสิ่งที่เขาอาจจะทำผิดแผกไปบ้าง สิ่งนั้นก็คือการใช้ “เวลา” บนเวที (เช่นการเปลี่ยน “จังหวะ” ของการเคลื่อนไหวเพื่อสื่อให้เห็นถึงการเปลี่ยนแปลงของ “เวลา”) และการเลือกใช้องค์ประกอบทางทัศนศิลป์ เช่น แสงหรือฉากอย่างเสรี เช่น การใช้ลำแสงเป็นวงกลมท่ามกลางบรรยากาศที่มืดมิดและว่างเปล่าบนเวทีเพื่อสะท้อนให้เห็นถึง “ภวังค์” หรือ “การคิดคำนึงถึงอดีต” ของผู้รำ และการใช้ภาพวีดิทัศน์ที่ครูพูดกับศิษย์ในอดีต องค์ประกอบเหล่านี้คือการเลือกสรรค์ของศิลปินอย่างมีเหตุผลทางศิลปะ ไม่ใช่เป็นเพียงการทำให้แปลกเท่านั้น

การนำเสนอผลงานนาฏศิลป์ไทยร่วมสมัยในแบบของพิเชษฐจึงเป็นการปลดปล่อยนาฏศิลป์ไทยให้เป็นอิสระจากกรอบของวัฒนธรรมแบบอนุรักษ์นิยม โดยรักษาอัตลักษณ์ของการรำในฐานะที่เป็นศิลปะของการใช้ร่างกาย หรือการเป็นนาฏศิลป์บริสุทธิ์ ผลที่ตามมาจากการให้นาฏศิลป์ไทยได้มีเสรีภาพทางด้านเนื้อหาและรูปแบบนั้น นอกจากจะทำให้นาฏศิลป์ไทยสามารถสื่อถึงเนื้อหาที่มีความริเริ่มสร้างสรรค์ใหม่ๆแล้ว ยังทำให้เกิดสุนทรียรสใหม่ๆที่เกิดจากการชมนาฏศิลป์ไทยในลักษณะใหม่นี้ด้วย ในขณะที่ผู้ชมฝ่ายอนุรักษ์นิยมอาจจะรู้สึกตะขิดตะขวงใจต่อการนำเสนอนาฏศิลป์ไทยในลักษณะใหม่นี้ แต่ก็มีผู้ชมอีกส่วนหนึ่งก็อาจจะรู้สึกเห็นคุณค่าและสุนทรียลักษณ์ของนาฏศิลป์ไทยในแบบที่อาจจะไม่เคยรู้สึกมาก่อน ผลพลอยได้ที่สำคัญคือความรู้สึกซาบซึ้งภูมิใจและเห็นคุณค่าของนาฏศิลป์ไทย โดยเฉพาะอย่างยิ่ง นาฏศิลป์ไทยแนวประเพณีซึ่งอาจจะเคยถูกมองว่าเป็นสิ่งที่ล้าสมัย หรือน่าเบื่อ แต่อาจจะได้รับการ “ประเมินคุณค่า” ด้วยแว่นอันใหม่จากผู้ชมยุคนี้ซึ่งอาจจะสนใจนาฏศิลป์ในฐานะที่เป็นศิลปะของการใช้ร่างกายมากกว่าการนำเสนอความสวยงามที่วิจิตรบรรจงตามรูปแบบ

ประเพณีดั้งเดิม(ซึ่งผู้ชมอาจจะเคยพบเห็นมาก่อนแล้ว หรืออาจจะยัง “เข้าไม่ถึง”ความวิจิตรประณีตของศิลปะโบราณ) หากเขาทำให้ผู้ชมร่วมสมัยสามารถสัมผัสถึงความงามในร่างกายของนาฏศิลป์ไทยได้สำเร็จ นั่นก็เท่ากับว่าเขาสามารถเชื่อมโยงประสบการณ์ของมนุษย์ในยุคปัจจุบันกับจินตนาการและการสร้างสรรค์ของศิลปินไทยในอดีตได้ในทางหนึ่ง “ภาษากาย” ซึ่งซุกซ่อนความหมายบางอย่างของความเป็นมนุษย์ไว้นับตั้งแต่หลายชั่วคนก็ได้มีโอกาสเปล่งความหมายที่ซ่อนอยู่ภายในกับผู้คนในยุคปัจจุบัน ไม่ว่าผู้ชมคนนั้นจะเป็นชนชาติใด ในทางตรงกันข้าม หากเขาทำไม่สำเร็จ เขาก็อาจจะถูกกล่าวหาว่าเป็น “กบฏ” ของวงการ เป็นผู้สร้างผลงานที่ทำลายศิลปะการแสดงที่มีการถ่ายทอดสืบสานมาอย่างยาวนาน อย่างไรก็ดี แม้ว่าจะมีเสียงแสดงความไม่พอใจในวิธีการนำเสนอของเขาอยู่บ้าง แต่ก็ยังไม่มีการแสดงออกที่เป็นรูปธรรมชัดเจนแต่อย่างใด ดังนั้น จึงอาจกล่าวได้ว่าการปลดปล่อยนาฏศิลป์ไทยให้พ้นจากกรอบอนุรักษ์นิย“ประสบการณ์” ในการได้เข้าถึงแก่นของนาฏศิลป์ไทยด้วยวิธีการที่บริสุทธิ์ และตรงไปตรงมา จึงสามารถช่วยให้ผู้ชมสามารถหวนกลับไปพิจารณาถึงสิ่งที่ซ่อนอยู่เบื้องหลังนาฏศิลป์ไทยแนวประเพณีและแสวงหาคุณค่าและความงามของวัฒนธรรมดั้งเดิมอย่างมีเหตุผล มากไปกว่าเพียงค่านิยมหรือความเชื่อที่มีตามกันมา

ลักษณะเฉพาะตัวของพิเชษฐ กลั่นชื่น

ในฐานะที่เป็น “นักเต้น” ร่วมสมัยในระดับนานาชาติคนหนึ่ง พิเชษฐ กลั่นชื่น มีลักษณะเฉพาะตัวที่อาจจะไม่เหมือนนักเต้นร่วมสมัยคนอื่นๆในส่วนที่เขาเป็นนักเต้นโขนมาก่อน เขาใช้เวลาฝึกฝนทางด้านโขนนานถึงสิบหกปีกับครูชัยยศ คุ้มมณีโดยฝึกตามขนบธรรมเนียมดั้งเดิมอย่างเคร่งครัด การศึกษาด้านนาฏศิลป์ในระดับปริญญาตรีช่วยให้เขาได้ฝึกทักษะนาฏศิลป์ไทยรวมทั้งนาฏศิลป์สากล เช่น บัลเลต์เพิ่มเติม และค้นพบว่า เขาไม่มีลักษณะทางรูปร่างหน้าตาหรือทักษะที่สอดคล้องกับค่านิยมของวงการนาฏศิลป์ไทยเท่าใดนัก เขาเริ่มแสวงหาโอกาสในการแสดงด้วยการศึกษาเพิ่มเติมและฝึกแสดงละครเวทีกับอาจารย์หลายท่านที่ภาควิชาการละคร คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เขาวนเวียนหาประสบการณ์การแสดงด้านละครเวทีและการทำงานเบื้องหลังอยู่หลายปี[18] แต่ก็ยังไม่ค้นพบเป้าหมายที่ชัดเจนของตัวเอง จนกระทั่งได้ไปศึกษาแลกเปลี่ยนดูงานในต่างประเทศในปี 2544 ที่นั่นเขาได้เห็นการให้ “ความหมาย” กับนาฏศิลป์ที่กว้างขวางและประกอบด้วยเสรีภาพ อีกทั้งยังได้เห็น “เป้าหมาย” ของการเป็นศิลปินนักเต้นมืออาชีพที่สามารถสื่อสารได้กับผู้ชมนานาชาติ อีกนัยหนึ่งเขาได้พบหนทางที่จะทำให้การเต้นเป็นอาชีพที่ถาวรได้ เพียงแต่สิ่งนี้ยังไม่เกิดขึ้นกับศิลปินในประเทศไทย แต่การที่เขาจะยืนอยู่บนเวทีโลกได้นั้น เขาจำเป็นต้องแสดงอัตลักษณ์ทางศิลปะที่ชัดเจน เขาไม่อาจแสดงนาฏศิลป์ไทยในแนวประเพณีซ้ำๆแบบเดิมไปตลอด เขาถูกท้าทายจากศิลปินนักเต้นชาติอื่นๆ และเพื่อศักดิ์ศรีของเขาเองและเพื่อที่ศักดิ์ศรีของนาฏศิลป์ไทย(ในฐานะที่เป็นศิลปะบริสุทธิ์)จะมีที่ยืนอย่างเป็นตัวของตัวเองบนเวทีโลก เขาจึงต้องสร้างสรรค์ผลงานที่นอกจากจะต้องใช้ความสามารถที่เขาได้รับการฝึกฝนมายาวนานแล้ว ยังต้องใช้ความคิดริเริ่มและความคิดสร้างสรรค์ที่สามารถสื่อความได้กับผู้ชมร่วมสมัยทั้งชาวไทยและชาวต่างชาติ โจทย์ข้อนี้ได้นำพาเขาไปสู่การศึกษาอย่างเอาจริงเอาจังด้วยตัวเอง(เพิ่มเติมจากการฝึก “รำ” มานานกว่าสิบหกปี) และเขากล้าที่จะทดลองสิ่งใหม่ๆเพื่อค้นหานวัตกรรมในการนำเสนอที่ลงตัว ผลที่ตามมาคือการสร้างนวัตกรรมทั้งในเชิงรูปแบบและเนื้อหา เขามีเอกลักษณ์เฉพาะตัวในการแสดงไปแล้ว ไม่ว่าเขาจะรู้ตัวหรือไม่ ในเวทีการแสดงนาฏศิลป์ เขาคือนักเต้นที่ประหยัดเครื่องแต่งกายและอุปกรณ์ประกอบการแสดงทั้งหลาย เขานิยมนุ่งกางเกงเพียงตัวเดียว หรืออาจจะเป็นกระโปรงจีบยาวรุ่มร่ามเพื่อที่เขาจะได้เปลื้องมันได้ระหว่างการแสดง อีกทั้งเขายังชอบโกนผมจนทำให้เขาอาจแลดูเหมือนนักบวชมากกว่าศิลปิน เขามักจะไม่ใช้เครื่องสำอางค์ใดๆยกเว้นแป้งขาวที่อาจใช้ทาใบหน้าศีรษะและลำตัวจนขาวโพลน เขาไม่พยายามที่จะทำรูปลักษณ์ของเขาให้สวยงามไม่ว่าจะด้วยวิธีการใดๆ หากจะมีสัญลักษณ์ใดปรากฏอยู่บนเวที สัญลักษณ์นั้นต้องเป็นสิ่งที่ได้รับการเลือกสรรมาแล้วอย่างตั้งใจ แต่การแสดงของ

เขามักจะนำมาซึ่งความทึ่งในความงามของการรำ การเต้น หรือการแสดงออกที่แปลกและให้อรรถรสของความเป็นไทยในรูปแบบที่ไม่เคยมีใครทำมาก่อน มีผู้ชมการแสดงของเขาจำนวนมากกล่าวถึงการแสดงของเขาว่า *"ไม่เคยเห็นทศกัณฐ์นี้"* ผู้ร่วมสัมมนาคนหนึ่งถึงกับกล่าวว่า *"ปรากฏการณ์การแสดงของพิเชษฐเป็นการนำเสนอ "ความเป็นสากล" ที่ไม่ใช่เรื่องของความเป็นตะวันตกหรือตะวันออก แต่เป็นประสบการณ์ของผู้ที่มีประสบการณ์อันลึกซึ้งทางจิตวิญญาณหรือทางศิลปะซึ่งผู้ปฏิบัติจะสามารถเข้าถึงและเข้าใจ ซาบซึ้ง และรู้สึกว่าเป็นสิ่งที่มหัศจรรย์ที่สุด"* ดังนั้น แม้ว่าเขาไม่ได้มีเครื่องทรงตามประเพณี แต่เขาก็สร้างประสบการณ์ให้กับจินตนาการและความรู้สึกของผู้ชมได้เป็นอย่างดี สำหรับพิเชษฐแล้วการรำกับการเดินทางของจิตวิญญาณคือเรื่องเดียวกัน ดังนั้น มิติทางจิตวิญญาณที่สื่อมายังผู้ชมได้สำเร็จคือความเฉพาะตัวอีกประการหนึ่งของนาฏศิลป์ของเขา

ลักษณะอีกอย่างหนึ่งของพิเชษฐ คือความกล้าแสดงออกซึ่งความคิดเห็นของตัวเองด้วยการวิพากษ์วิจารณ์อย่างชัดเจนและตรงไปตรงมา ความกล้าวิจารณ์อย่างเปิดเผยของเขา บางครั้งก็ทำให้เขากลายเป็น "แกะดำ" ของวงการนาฏศิลป์ไทยไปโดยปริยาย ตัวอย่างเช่น เขามักจะใช้คำว่า *"ผมกำลังทำสงครามทางวัฒนธรรม" "ผลงานของผมเป็นการเปิดเกมส์กับวัฒนธรรมเก่า"* เขาเคยให้สัมภาษณ์ว่า *"ผมรู้สึกเลยว่า นาฏศิลป์ไทยเป็นสินค้าตามเทศกาล เป็นเครื่องเคียงในอาหารจานหลัก ไม่ใช่เมนคอร์สอีกต่อไป เราจะซื้อมัน จะใช้มันก็ต่อเมื่อถึงวันสงกรานต์ วันลอยกระทง ซึ่งจริงๆแล้ว มันควรจะอยู่กับชีวิตปกติทุกๆวันได้ ทำยังไงจะให้คนหันกลับมาชื่นชมมันอีกครั้ง"*[19] ความกล้าแสดงความคิดเห็นของเขานั้น รวมไปถึงความกล้าที่จะเปิดเผยเคล็ดลับหรือแนวคิดหรือหลักวิชาที่อยู่เบื้องหลังผลงานของเขาด้วย ลักษณะเช่นนี้เป็นลักษณะที่แตกต่างหรือขัดแย้งกับวิธีการถ่ายทอดนาฏศิลป์ไทยแนวประเพณีโดยสิ้นเชิง จากข้อสังเกตของ บัญชา สุวรรณานนท์ วิธีการสอนนาฏศิลป์แบบดั้งเดิมนั้นถ่ายทอดโดยการฝึกให้ท่องและจำ ความรู้และเคล็ดวิชาทั้งหลายจึง "อยู่ในตัวครู" จุดนี้ต่างจากวิธีการช่างคิดและบันทึกของชาวตะวันตก ที่ยินยอมให้บันทึกความรู้ทั้งหลาย "ไว้นอกตัวครู" พิเชษฐ ยังนิยมที่จะจดบันทึกความคิดและการค้นพบใหม่ๆ และมักจะนำสิ่งเหล่านี้เข้าไปสอนในชั้นเรียน ในการตอบคำถามต่างๆที่ถูกซักถามระหว่างการสัมมนานั้น ดูเหมือนว่าเขาสามารถอธิบายนาฏศิลป์ไปจนถึงแก่นเลยทีเดียว[20] ความสามารถในการคิดวิเคราะห์ จำแนก สังเคราะห์ข้อมูลของเขานั้นก็เป็นสิ่งที่ช่วยให้เขาสามารถสร้างสรรค์ผลงานใหม่ๆได้ เขามีวิธีการอธิบาย "ที่มา" ของการเต้นแบบสมัยใหม่[21]ที่เขาใช้ในงานบางชิ้นได้โดยใช้แนวคิดเชิงวิเคราะห์และเปรียบเทียบ เช่น

> *"คุณก็ต้องรู้ก่อนว่า รำไทยจริงๆคืออะไร ต้องเรียนรู้กระบวนการของมันทั้งหมด คุณต้องจับเอาตัวนาฏศิลป์ไทย ที่เป็นส่วนของการเคลื่อนไหว เอามาลอกเปลือกออกดู อย่างเดียวกับหมอที่ลอกมนุษย์ตั้งแต่ หนัง กล้ามเนื้อ เส้นเอ็น เข้าไปยังกระดูก ทีละอัน-ละอัน ต้องอยู่กับมัน นี่แค่โครงสร้างเท่านั้นนะ ยังไม่ได้พูดถึงจิตวิญญาณ นั่นน่ะอีกเรื่องหนึ่งต่างหาก ต้องสรุปให้ได้ว่ามันคืออะไร รำไทยเป็นแค่เอามือตั้งวง กับ เอามือจีบหรือเปล่า ซึ่งสำหรับผมอันนั้นยังไม่ใช่ ...รำไทย เป็นเรื่องของสมดุลความเคลื่อนไหวอย่างต่อเนื่อง อย่างเป็นระบบ [...] แล้วโครงสร้างที่เป็นโครงสร้างหลักที่มาจากแม่บท – ท่ารำในแม่บท คือสิ่งที่เป็นหัวใจสำคัญ ถ้าเข้าใจมันเสียแล้ว ไม่ต้องมีวงกับจีบก็ได้ แต่ว่าสิ่งที่เป็นเนื้อแท้ของมันยังคงอยู่ ผมจะยกตัวอย่างเช่น –มีขนุนอยู่ลูกหนึ่ง ผ่าออกมาแล้ว เห็นเนื้อข้างใน คุณบอกได้ว่า นี่คือขนุน ผ่าเนื้อเข้าไปอีก แกะเอามาแต่เม็ด คุณก็ยังบอกได้ว่านี่คือขนุน เอาเม็ดนั้นไปต้ม คุณก็ยังรู้ว่ามันเป็นขนุน แต่ถ้าเอาเม็ดที่ต้มแล้วไปบดให้ละเอียด ใส่น้ำตาลลงไป แล้วเอาไปทำขนมปัง หรือขนมเค้ก ทีนี้ไม่มีใครรู้ ไม่มีใครดูออกแล้ว เพราะสิ่งที่คนเห็น มันคือข้างนอก เปลือกนอก ซึ่งมันเปลี่ยนรูปไปหมด แต่ความจริง ข้างในมันก็คือขนุนนั่นแหละ..."*[22]

และเขาก็มีความสามารถในการอธิบายหลักการเคลื่อนไหวของรำไทยได้โดยใช้ลักษณะของลายเส้น ทิศทาง และพลวัตของพลังงาน เพื่อให้เข้าใจโครงสร้างภายในของรำไทยอย่างชัดเจน เช่น

> *"หลักสำคัญของการเคลื่อนไหวของแขนและนิ้วมือในรำไทย คือหลักของวงกลมที่พัฒนาเข้าสู่จุดศูนย์กลางของร่างกาย โดยใช้การเคลื่อนที่ที่ต่อเนื่อง สัมพันธ์กันระหว่างมือ เท้า หน้า ลำตัว และนำพาการเคลื่อนไหวทั้งหมด กลับเข้าสู่จุดศูนย์กลาง และควบคุมพลังงานนั้นให้สมดุลอยู่ตลอดเวลา..."*[23]

เมื่อพูดถึงความเชื่อ "ความดั้งเดิม" หรือ "ขนบ" ของนาฏศิลป์ พิเชษฐคือผู้ที่ไม่ยอม "เชื่อ" ง่ายๆ เขาเป็นผู้ช่างสงสัย ช่างตั้งคำถาม ดังนั้น เขาจึงจำเป็นต้องศึกษาค้นคว้าเพิ่มเติมอยู่ตลอดเวลา เขาตั้งคำถามกับตัวเองไว้ว่า "*โขนคืออะไร ความหมายของโขนคืออะไร อะไรคือความเป็นสากล อะไรคือสิ่งที่มนุษย์ทั้งหลายมีร่วมกัน การเปลี่ยนรหัสให้เข้าใจโขนกันได้ทั้งโลกจะทำอย่างไร*" เขาพยายามแสวงหาคำตอบด้วยการมุ่งมั่นฝึกฝนอย่างเอาจริงเอาจัง เขาฝึกซ้อมรำทุกวัน ศึกษาประวัติศาสตร์ของนาฏศิลป์ไทยรวมทั้งประวัติศิลปินทางด้านนี้ของไทย เขาสะสมและศึกษาจากหนังสือ ตำรา เอกสารโบราณ ภาพถ่ายและบันทึกการแสดงต่างๆ เขาถึงกับกล้าตั้งคำถามกับสมมุติฐานที่นักวิชาการด้านนาฏศิลป์เคยเชื่อตามกันมา เขามีข้อสันนิษฐานของเขาเองในเรื่องนี้ และกำลังพยายามแสวงหาคำตอบ ความสนใจในด้านนาฏศิลป์ของเขานั้นครอบคลุมหลายมิติ นับตั้งแต่ประวัติบุคคล บริบททางสังคมและการเมือง ไปจนถึงวิวัฒนาการทางเทคนิคต่างๆ ตลอดจนปฏิสัมพันธ์ระหว่างนาฏศิลป์ไทยกับชาติอื่นๆตั้งแต่อดีตจวบจนปัจจุบัน ความปรารถนาอันเป็นอุดมคติของเขา คือการสร้างคณะโขนที่ประกอบด้วยคุณลักษณะที่เป็นแก่นแท้ดั้งเดิมทุกประการ

หากจะมองจากมุมมองแบบอนุรักษ์นิยม ความพยายามของ พิเชษฐ กลั่นชื่น คือการใช้ความอหังการในการทำตัวเป็นประหนึ่ง "เจ้าของ" นาฏศิลป์ไทย ทั้งๆที่เขาไม่ได้รับการสถาปนาอำนาจจากใคร อุดมการณ์ทางวิชาชีพและอุดมการณ์ทางศิลปะของเขาก็ดูประหนึ่งความฝันลมๆแล้งๆ ท่ามกลางสังคมบริโภคนิยมที่ไม่แยแสผลงานทางศิลปะทางนาฏศิลป์สักเท่าใด แต่เมื่อมองจากมุมของผู้มีศรัทธาต่อพลังของศิลปะ ความพยายามของพิเชษฐเปรียบได้กับการเข้าสู่สนามรบทางเศรษฐกิจและทางวัฒนธรรมที่ดูเหมือนว่าจะมองไม่เห็นชัยชนะได้ง่ายๆ นอกจากเขาจะต้องต่อสู้กับความแตกต่างทางอุดมการณ์กับฝ่ายอนุรักษ์นิยมแล้ว เขายังต้องต่อสู้กับความเฉยเมยของสังคมไทยอีกด้วย แต่เขาก็ได้ตัดสินใจแล้วว่าหมุดหมายของการทำสงครามในครั้งนี้ คือการคืนนาฏศิลป์ไทยให้กลับเป็นสมบัติของมนุษยชาติโดยปราศจากการแบ่งแยกด้วยเปลือกทางวัฒนธรรม ดังนั้น เขาคงหันหลังกลับไม่ได้ นอกจากที่จะพยายามฝ่าอุปสรรคทั้งหลายไปจนกว่าจะถึงที่หมาย

บรรณานุกรม

กาญจนา แก้วเทพ. *ศาสตร์แห่งสื่อและวัฒนธรรมศึกษา.* พิมพ์ครั้งที่ 2, กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2549.

กาญจนา แก้วเทพ (บรรณาธิการ), เธียรชัย อิสรเดช , อดุลย์ ดวงดีทวีรัตน์, ประยุทธ วรรณอุดม, อริยา เศวตามร์. *สื่อพื้นบ้านเพื่อการพัฒนา ภาพรวมจากงานวิจัย.* สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย (สกว.), 2548.

กรมพระยาดำรวราชานุภาพ (สมเด็จฯ). *ละครฟ้อนรำ (ประชุมเรื่องละครฟ้อนรำกับระบำรำเต้น).* กรุงเทพฯ:มูลนิธิสมเด็จกรมพระยาดำรวราชานุภาพและหม่อมเจ้าจงจิตรถนอม ดิศกุล และ สำนักพิมพ์ มติชน, 2546.

จตุรัส วรรณกร. *30 ปี14 ตุลา.* กรุงเทพฯ : วรรณสาส์น, 2537.

ธนิต อยู่โพธิ์. *ศิลปละคอนรำ หรือ คู่มือนาฏศิลป์ไทย.* พิมพ์ครั้งที่ 2, กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร 2531.

_____. *โขน.* พิมพ์ครั้งที่ 2, กรุงเทพฯ องค์การค้าของครุสภา, 2526.

สุธาชัย ยิ้มประเสริฐ (บรรณาธิการ). ๖๐ *ปี ประชาธิปไตยไทย.* กรุงเทพฯ : คณะกรรมการ ๖๐ ปี ประชาธิปไตย, 2536.

สุรพล วิรุฬหรักษ์. *วิวัฒนาการนาฏยศิลป์ไทยในกรุงรัตนโกสินทร์ พ.ศ. ๒๓๒๕ - ๒๔๗๗.* พิมพ์ครั้งที่ 2 กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2547.

ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์. *วัฒนธรรมบันเทิงในชาติไทย (การเปลี่ยนแปลงของวัฒนธรรมความบันเทิงในสังคมกรุงเทพฯ พ.ศ. ๒๔๙๑ - ๒๕๐๐).* กรุงเทพฯ: มติชน, 2549.

วิมลศรี อุปรมัย. *นาฏกรรมและการละคร* . กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์หนอน, 2526.

Sunthraraks, Pisanu. "*Luang Wichit Watakan: Hegemony and Literature.*" Diss. U of Wisconsin-Madison, 1986.

Witayasakpan, Jiraporn. "*Nationalism and Transformation of Aesthetic Concepts: Theatre in Thailand During the Phibun Period.*" Diss. Cornell U, 1992

"มองการอภิวัฒน์นาฏศิลป์ไทยผ่านตัวตนและผลงานของพิเชษฐ กลั่นชื่น" ของ อรพินท์ คำสอน เป็นบทความขนาดสั้น ที่ได้จากข้อสรุปจากการสัมมนา "มองการอภิวัฒน์นาฏศิลป์ไทยผ่านผลงานของพิเชษฐ กลั่นชื่น" (รอตีพิมพ์)

เกริ่นนำ

โครงการวิจัย "การวิจารณ์ในฐานะปรากฏการณ์ร่วมสมัยเพื่อพัฒนาความรู้ด้านสังคมศาสตร์การวิจารณ์" โดยการสนับสนุนจากสำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย (สกว.) ซึ่งมีระยะเวลาการดำเนินการ 3 ปี (1 เมษายน 2549 ถึง 31 มีนาคม 2552) นับเป็นโครงการต่อเนื่องจากโครงการวิจัย "การวิจารณ์ในฐานะพลังทางปัญญาของสังคมร่วมสมัย" ที่ดำเนินการตั้งแต่เดือนมกราคม 2542 ถึงเดือนมิถุนายน 2548 โครงการวิจัยฯ นี้เห็นว่าสิ่งท้าทายประการหนึ่งในสังคมปัจจุบันคือ*สภาวะร่วมสมัยที่แสดงออกด้วยการสร้างสรรค์และการรับศิลปะแขนงต่างๆ* และเพื่อเป็นการสนองตอบต่อพัฒนาการของยุคสมัยอย่างลึกซึ้งและมีคุณค่าเชิงสร้างสรรค์อย่างแท้จริง “การวิจารณ์” นับเป็นแนวทางหนึ่งในการทำความเข้าใจปรากฏการณ์ดังกล่าว อย่างไรก็ตาม “การวิจารณ์” ก็เป็นปรากฏการณ์ทางสังคมอย่างหนึ่งที่สะท้อนสภาวะร่วมสมัยและได้รับอิทธิพลจากกระแสร่วมสมัยต่างๆ ดังนั้น การทำความเข้าใจปรากฏการณ์นี้จึงจำเป็นต้องอาศัยความเข้าใจสภาพทางสังคมที่เกี่ยวข้องกับการวิจารณ์ด้วย

ในส่วนของสาขาศิลปะการละครนั้น เพื่อที่จะได้เห็นตัวอย่างการศึกษาที่เป็นรูปธรรม โครงการวิจัยฯจึงเลือกผลงานของพิเชษฐ กลั่นชื่น มาเป็นกรณีศึกษา แม้ว่าพิเชษฐ กลั่นชื่น จะเป็นผู้ที่ทำงานในแวดวงนาฏศิลป์และละครเวทีในฐานะนักแสดง ศิลปิน และนักเต้นมืออาชีพมานานกว่าทศวรรษ แต่ในสังคมไทยผู้ที่รู้จักเขาก็ยังคงอยู่ในวงจำกัดเฉพาะในแวดวงเดียวกันเท่านั้น อย่างไรก็ตาม เมื่อสำนักศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัยได้ประกาศยกย่องเขาเป็นศิลปาธร สาขาศิลปะการแสดง ประจำปี 2549 ก็ทำให้เขาเป็นที่รู้จักมากขึ้น รางวัล "ศิลปาธร" นี้อาจจะยังไม่เป็นที่คุ้นหูหรือรู้จักกันอย่างแพร่หลายมากนัก เนื่องจากเพิ่งกำเนิดขึ้นในปี พ.ศ. 2547 โดยสำนักศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย กระทรวงวัฒนธรรม ซึ่งนับเป็นรางวัลที่สร้างกำลังใจให้แก่ศิลปินร่วมสมัย เพราะมีวัตถุประสงค์เพื่อปลุกจิตสำนึกให้เห็นคุณค่าของศิลปินผู้ทุ่มเทชีวิตให้กับผลงานอย่างเต็มความสามารถ ศิลปินที่จะได้รับรางวัลนี้ได้ต้องเป็นผู้มีอายุระหว่าง 30 - 50 ปี เป็นผู้มีผลงานโดดเด่นและต่อเนื่องมาจนถึงปัจจุบัน ผลงานเหล่านั้นต้องส่งผลต่อวงการศิลปะและมีอิทธิพลต่อศิลปินรุ่นต่อๆไปด้วย สำนักศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัยจะคัดเลือกศิลปินที่เห็นควรยกย่องจำนวน 5 คน ในศิลปะ 5 สาขา ได้แก่ ทัศนศิลป์ วรรณศิลป์ ศิลปะการแสดง คีตศิลป์ และภาพยนตร์

พิเชษฐมิได้เป็นที่รู้จักเฉพาะในวงการนาฏศิลป์ของไทยเท่านั้น แต่เขาได้รับการยอมรับว่าเป็นผู้ออกแบบท่าเต้นรุ่นใหม่ระดับนานาชาติ (International Young Choreographer) เป็นศิลปินรับเชิญในเวทีร่วมสมัยในต่างประเทศ ทั้งในยุโรป อเมริกา และเอเชีย ซึ่งมีผู้ชมงานของเขาเกือบทั่วโลก และล่าสุดเมื่อเดือนกันยายน 2549 ที่ผ่านมา พิเชษฐได้รับรางวัล "Best Performance" จากผลงาน "Myself and Jérôme" ที่เป็นการแสดงร่วมกันระหว่างพิเชษฐ กับ Jérôme Bell นักแสดงชาวฝรั่งเศส รางวัลนี้เป็นรางวัลของสมาคมนักวิจารณ์ศิลปะยุโรป ซึ่งจะมีการคัดเลือกและให้รางวัลผลงานการแสดงทุกปี ปีละ 1 รางวัล

ด้วยเหตุนี้ โครงการวิจัยฯ จึงจัดสัมมนา "มองการอภิวัฒน์นาฏศิลป์ไทยผ่านผลงานของพิเชษฐ กลั่นชื่น" เมื่อวันที่ 18 พฤศจิกายน 2549 ที่ผ่านมา ณ ห้องประชุม 1 สำนักงานสนับสนุนการวิจัย (สกว.) โดยเชิญผู้รู้และผู้เชี่ยวชาญในสาขาศิลปะการละคร อาทิ รศ. อรชุมา ยุทธวงศ์ อาจารย์บัญชา สุวรรณานนท์ อาจารย์คำรณ

คุณะดิลก แขกรับเชิญ และผู้วิจัยของโครงการฯมาสนทนาแลกเปลี่ยนทัศนะและมุมมอง ซึ่งในการสัมมนาครั้งนี้ พิเชษฐ กลั่นชื่น ได้ร่วมเสวนาด้วย ซึ่งก่อนที่จะจัดสัมมนาในครั้งนี้ นักวิจัยของโครงการฯได้ศึกษาข้อมูลสัมภาษณ์พิเชษฐก่อนเพื่อที่จะนำข้อมูลดังกล่าวมาประชุมร่วมกัน พร้อมทั้งได้ชมงานของพิเชษฐเอง ทั้งที่เป็นการแสดงสด และเป็นแถบบันทึกภาพ เพื่อกำหนดแนวทางเบื้องต้นของการสัมมนาในครั้งนี้

ภูมิหลังอันเปรียบประดุจรากฐานอันมั่นคง

นับตั้งแต่เริ่มรู้จักและสัมผัสกับโขนเป็นครั้งแรก ความรัก ความดื่มด่ำ และความผูกพันกับศิลปะนี้บังเกิดและเพิ่มพูนขึ้นทุกวันตามเวลาที่ผ่านไป ตั้งแต่วันนั้นจวบจนบัดนี้เป็นเวลาเกือบ 20 ปีที่พิเชษฐยืนยันว่า **ไม่มีวันใดที่เขาไม่เต้นเสาเลย** (การเต้นเสาคือพื้นฐานของการฝึกโขนของไทย สำหรับผู้แสดงตัวยักษ์และลิง วิธีปฏิบัติคือ ยกเท้าซ้ายกับขวาขึ้นลงสลับกัน โดยย่อเข่าลงอยู่ตลอดเวลา เป็นการฝึกเรื่องจังหวะ กำลังกายของผู้เรียน และการรู้จักน้ำหนักในการวางเท้าและการทรงตัวของผู้เรียน) [พิเชษฐ กลั่นชื่น : 2546] เพราะเขาพบว่าการเต้นเสานอกจากจะเป็นการฝึกฝนแล้ว ยังช่วยสร้างจินตนาการให้กับเขาในเรื่อง"การเดินทาง"ด้วย จินตนาการเกี่ยวกับการเดินทางที่เกิดขึ้นนี้แบ่งได้เป็น 2 แบบ คือการเดินทางอยู่กับที่ และการเดินทางในระยะไกล

ถึงแม้ว่าเหตุผลเริ่มแรกของการฝึกโขนจะเป็นเพียงการหาที่หลบและใช้เป็นข้ออ้างสำหรับนักเรียนมัธยมคนหนึ่งเพื่อไม่ต้องกลับบ้านเร็ว แต่ต่อมาที่หลบแห่งนี้กลับกลายเป็นที่มั่นและเป็นเหมือนบ้านที่ให้ทั้งความอบอุ่นและความสงบทางจิตใจ รวมทั้งยังชักจูงให้เขาได้พบกับครูไชยยศ คุ้มมณี ครูโขนเลื่องชื่อของกรมศิลปากร ผู้มอบความรัก ความเมตตา และถ่ายทอดความรู้ทางนาฏศิลป์ชั้นสูงให้เขาอย่างทุ่มเทจวบจนสิ้นชีวิต โดยไม่คิดค่าสอน ตลอดระยะเวลา 16 ปีที่คนทั้งคู่ทำงานร่วมกัน ความรักและความผูกพันระหว่างครูกับศิษย์ได้แปรเปลี่ยนกลายเป็นความรักเยี่ยงพ่อกับลูก ครูไชยยศถ่ายทอดความรู้และทักษะทางนาฏศิลป์ทั้งหมดให้กับพิเชษฐ นับตั้งแต่ท่ารำ ขนบ จิตวิญญาณ รวมทั้งข้อห้ามและความเชื่อต่างๆทางนาฏศิลป์ เช่น ห้ามข้ามของทุกชิ้นที่เป็นเครื่องแต่งตัว ซึ่งพิเชษฐได้ปฏิบัติตามคำสั่งสอนของครูอย่างเคร่งครัดตลอดมา

เส้นทางการเรียนนาฏศิลป์ของพิเชษฐต่างจากผู้อื่นที่อยู่ในวงการนาฏศิลป์ เขาเริ่มเรียนการเต้นโขนจากครูไชยยศแบบตัวต่อตัวที่บ้านครู โดยไม่ได้เข้าเรียนในวิทยาลัยนาฏศิลป์ หากแต่เรียนมัธยมสายวิทย์-คณิต และสอบเข้าศึกษาต่อในระดับปริญญาตรีที่ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ด้วยเส้นทางชีวิตที่แตกต่างจากคนส่วนใหญ่ในแวดวงนาฏศิลป์ เป็นสาเหตุสำคัญที่ทำให้เขาไม่ได้รับการยอมรับจากผู้ที่อยู่ในแวดวงนี้เท่าใดนัก ส่งผลให้พิเชษฐต้องปรับตัวอย่างมาก นับตั้งแต่ตอนที่ศึกษาอยู่ที่จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ผู้เรียนทั่วไปต้องรำได้ทั้งตัวพระและตัวนาง เนื่องจากพิเชษฐเรียนมาจากครูเฉพาะตัวยักษ์ เขาจึงต้องเริ่มเรียนท่ารำตัวพระและตัวนางใหม่ ในขณะที่เพื่อนๆส่วนใหญ่ของเขาเรียนมาจากวิทยาลัยนาฏศิลป์ อีกทั้งในช่วงเวลาที่ศึกษาอยู่ พิเชษฐเริ่มตระหนักว่าตนเองมิใช่เป็นคนที่รำสวยและมีโครงหน้าที่เหมาะสำหรับการแสดงที่ต้องเปิดหน้าด้วย เขาจึงเริ่มแสวงหาทิศทางใหม่ของตนด้วยการเข้าเรียนทางด้านศิลปะการละครเพิ่มเติมที่คณะอักษรศาสตร์ และเมื่อสำเร็จการศึกษา พิเชษฐเลือกที่จะทำงานด้านศิลปะการละครกับชลประคัลภ์ จันทร์เรือง ประมาณ 3-4 ปี ก่อนที่จะได้ทุนจาก Asian Cultural Council ทางด้านการเต้น (dance) ที่ University of California, Los Angeles (UCLA) และทุนนี้รวมถึงการได้อยู่ที่นิวยอร์กเป็นเวลา 2 เดือนด้วย

การได้รับโอกาสให้ไปศึกษาด้านการเต้นในครั้งนี้ นับเป็นจุดเปลี่ยนสำคัญอีกครั้งหนึ่งในชีวิตของพิเชษฐ เขายอมรับว่าการเดินทางครั้งนี้ทำให้เขามองเห็นความฝันและทิศทางในการเป็นนักเต้นชัดเจนมากขึ้น ณ ที่นั้น พิเชษฐฝึกการเต้นทุกแบบที่สามารถเรียนได้ ไม่ว่าจะเป็น African dance, step dance, contemporary dance ฟลาเมงโก ไทชิ และโยคะ เพื่อให้รู้ว่าการเต้นแต่ละประเภทคืออะไร เป็นอย่างไร และแตกต่างจากนาฏศิลป์ไทยอย่างไร นอกจากนี้ เขายังได้พบกับบุคคลสำคัญ 2 คนที่ส่งผลต่อมุมมองและเส้นทางชีวิตต่อมาของ

เขาคือ จูลี มิโล (Julia Milow) ผู้ที่ตั้งคำถามสำคัญต่อพิเชษฐ หลังจากที่เขาเสนองานชุด "ฉุยฉายเบญจกาย" ว่า "ที่คุณนำเสนอมานั้นสวยมาก คุณรำสวยมาก โดยเฉพาะเมื่อรำเป็นผู้หญิง ซึ่งสิ่งเหล่านี้คุณรับมาจากครู แต่คำถามของฉันก็คือ วันนี้คุณเป็นใคร ฉันอยากรู้จัก" พิเชษฐยอมรับว่าคำถามนี้กระทบใจเขามาก จนกลายเป็นแรงผลักดันให้เขาทำการบ้านอย่างหนักและพยายามค้นหาตัวเอง ในช่วงนั้นเอง พิเชษฐมีโอกาสได้พบกับวิลเลียม ฟอร์ไซธ์ (William Forsythe) นักเต้นที่มีพื้นฐานมาจากบัลเลต์ และได้ผันตัวเองจากนักเต้นแบบคลาสสิกมาเป็นการเต้นแบบร่วมสมัย (contemporary dance) โดยเขาให้เหตุผลในการเปลี่ยนแปลงในครั้งนี้ว่า การเต้นแบบคลาสสิกมีประโยชน์สำหรับการฝึกฝน เพราะช่วยในการจัดระเบียบของร่างกายให้สมบูรณ์ แต่สิ่งที่เป็นข้อเสียคือนักเต้นจะไม่มีกระบวนการคิดที่เป็นของตัวเองเลย เนื่องจากนักเต้นต้องเต้นตามที่ฝึกฝนมาเท่านั้น ด้วยสาเหตุที่กล่าวมาข้างต้นจึงทำให้ฟอร์ไซต์เบื่อและหลีกออกมาเพื่อสร้างงานของตนเอง โดยสร้างเทคนิคใหม่ๆให้กับการเต้นของเขา ในขณะเดียวกันฟอร์ไซธ์ก็พยายามทำความเข้าใจว่าอะไรคือนัยสำคัญของโครงสร้างของการเคลื่อนไหวแบบเดิม พิเชษฐจึงนำวิธีการของฟอร์ไซธ์มาพิจารณาเพื่อหาแนวทางสำหรับตนเองต่อไป และเนื่องจากพิเชษฐตระหนักดีว่าการแสดงโขนแต่ละครั้งต้องใช้ผู้แสดงมากกว่า 10 คน หรืออย่างน้อยที่สุดก็ 5 คน เมื่อโขนไม่สามารถแสดงเดี่ยว (solo) ได้ เขาจึงจำเป็นต้องหาทิศทางใหม่ให้พบ เพื่อที่จะยืนหยัดด้วยตนเองให้ได้

การเรียนรู้และฝึกฝนนาฏศิลป์ไทยมายาวนานกับครูผู้เชี่ยวชาญ ก่อให้เกิดความแม่นยำและทักษะที่ดี ประกอบกับประสบการณ์ที่ได้รับมาทั้งทางด้านศิลปะการละครและการเต้นแบบตะวันตก รวมถึงโอกาสที่ได้สัมผัสกับศิลปินและยังได้คลุกคลีอยู่ในวงการศิลปะการแสดงและการเต้นทั้งในระดับชาติและระดับนานาชาติ เหล่านี้เป็นเสมือนคลังข้อมูลอันมหาศาลที่ช่วยทำให้เขามองเห็นแนวทางและวิธีการนำเสนออันหลากหลาย ยิ่งไปกว่านั้น พิเชษฐเป็นคนช่างคิดและชอบตั้งคำถามต่องานศิลปะอยู่เสมอ พิเชษฐเล่าว่าขณะที่เรียนกับครูไชยยศนั้น เวลาที่ครูให้เขาทำอะไร เขามักจะมีคำถามถามตนเองอยู่เสมอว่า "ทำไม..." และเขาก็พยายามแสวงหาคำตอบเพื่อไขข้อข้องใจต่อปัญหาที่เขาสงสัย ไม่ว่า "ท่ารำจริงๆแล้วคืออะไร ถ้ารำไทยไม่ใช่วง ไม่ใช่จีบ และไม่ใช่สิ่งที่อยู่ในแม่ท่า" หรือ "รำไทยสามารถสื่อกับนักเต้นชาติอื่นๆได้อย่างไร" เพราะสำหรับเขาแล้ว นาฏศิลป์หรือการเต้น (dance) จะไม่ได้หมายรวมถึงดนตรี เสื้อผ้า เครื่องประดับ หรือองค์ประกอบอื่นใด แต่จะเน้นเฉพาะร่างกายของศิลปินเท่านั้น พิเชษฐจึงพยายามขบคิดและเริ่มไขข้อข้องใจและหาความกระจ่างให้กับตนเองไปทีละขั้นตอน ขณะเดียวกันพิเชษฐก็ยังไม่ละเลยที่จะบันทึกสิ่งที่รู้ทุกวันเหมือนคลังข้อมูลส่วนตัว เพราะเขาเชื่อว่าวันหนึ่งสิ่งเหล่านี้จะกลายเป็นสิ่งที่จำเป็น หรืออาจเป็นหลักฐานในการขุดค้นเพื่อที่จะบอกว่าสิ่งนี้ต่อยอดจากสิ่งใด พิเชษฐเล่าว่าในการสร้างผลงานชุดหนึ่งๆ เขาจะมีสมุดเล่มใหญ่ๆ 1 เล่ม ไว้บันทึกตั้งแต่เริ่มความคิดที่หนึ่งว่าเขาคิดอะไร จนถึงจบกระบวนการสุดท้ายว่าแตกต่างไปจากความคิดดั้งเดิมอย่างไร

มุมมองต่อนาฏศิลป์เดิมและพัฒนาการที่เปลี่ยนแปลงไป

นาฏศิลป์ไทยนั้น พิเชษฐกล่าวว่าตัวงานมีการเปลี่ยนแปลงและมีพัฒนาการอยู่ตลอดเวลา จากประวัติศาสตร์นาฏศิลป์ไทยเห็นได้ว่าแบ่งออกได้เป็น 2 ช่วง ช่วงแรก คือ เมื่อศิลปินยังเป็นคณะเล็กๆและออกแสดงตามที่ต่างๆ ช่วงที่สอง คือ เมื่อศิลปินเข้าไปอยู่ในวัง คณะศิลปินที่ออกแสดงตามที่ต่างๆมีลักษณะเหมือนกับคณะลิเกในขณะนี้ แต่ละคณะจะมีมุขเด็ดๆของตัวเอง มีพระเอก นางเอก รูปแบบ และวิธีการเฉพาะตัว พิเชษฐเห็นว่าช่วงนั้นเป็นช่วงที่ศิลปะขยายตัว ทั้งในเรื่องของการออกแบบท่าเต้นและรูปแบบการแสดง แต่ในช่วงที่สอง เมื่อศิลปินเข้าไปอยู่ในวัง นับเป็นช่วงที่ศิลปินแข่งขันกันเองเพื่อตำแหน่งหน้าที่และยศศักดิ์ ช่วงนั้นจะมีการคิดท่าเต้นและนำมาเสนอเจ้านาย ในระยะนี้เองจะมีการสร้างงานใหม่ทั้งด้วยการทำซ้ำและแสวงหาสิ่งใหม่ แต่เมื่อนาฏยศิลปินทั้งหมดขึ้นตรงกับกรมศิลปากร ซึ่งนับตัวเองว่าเป็นทายาทราชสำนัก ศิลปะก็ถูกรวมศูนย์และมีความคิดที่จะนำเสนอนาฏศิลป์ที่มีรูปแบบที่สะอาดและสวยงาม ทำให้เทคนิคเดิมและรูปแบบเดิมของนาฏศิลป์ไทย

เปลี่ยนแปลงไป รวมถึงจิตวิญญาณดั้งเดิมของนาฏศิลป์ก็ถูกลดทอนไปด้วย คงเหลือแต่รูปแบบที่สวยงามเท่านั้น ขาดสภาวะของการสร้างใหม่หรือการสร้างสรรค์ พิเชษฐเห็นว่าเมื่อใดก็ตามที่ศิลปะถูกรวมศูนย์เข้าด้วยกันเป็นหนึ่งเดียว และส่งต่อสิ่งที่เรียกว่าเป็นหัวใจออกมาให้สืบทอด เมื่อนั้นการสร้างสรรค์ใหม่ก็จะไม่เกิดขึ้น

ความเป็นไทยหรือจิตวิญญาณต่างๆในนาฏศิลป์ไทยที่เคยมีมาเมื่อนานมาแล้วนั้น พิเชษฐเห็นว่าขณะนี้เมื่อสังคม ค่านิยม และวิถีชีวิตของคนเปลี่ยนไป จึงส่งผลให้นาฏศิลป์ก็ถูกเปลี่ยนด้วยเช่นกัน เพราะฉะนั้นความเชื่อเดิมที่เห็นว่านาฏศิลป์ไทยอยู่ในพื้นที่ที่เฉพาะเจาะจงจริงๆนั้นจึงค่อยๆเลือนหายไป เนื่องจากในปัจจุบันนาฏศิลป์ไทยปรากฏอยู่ทั่วไป ทำให้ความขลังทางจิตวิญญาณสูญหายไป และส่งผลให้นาฏศิลป์ไทยขาดความน่าสนใจและความน่าเชื่อถือ อย่างไรก็ดี พิเชษฐเห็นว่าความขลังไม่ใช่ประเด็นสำคัญสำหรับนาฏศิลป์ไทยในปัจจุบัน แต่ความเข้าใจเกี่ยวกับองค์ความรู้ทางนาฏศิลป์ต่างหากที่เป็นประเด็นสำคัญ เนื่องจากเมื่อเข้าใจว่านาฏศิลป์ไทยมีคุณค่าอย่างไร คุณค่าเหล่านั้นก็จะส่องประกายจนสะท้อนให้เห็นความขลังของตัวงานได้เอง การพิจารณาคุณค่าทางนาฏศิลป์แต่เดิมก็มักจะพิจารณาควบคู่กันไประหว่างความงามของนาฏศิลป์กับความสามารถของนักแสดง แต่ในสมัยนี้อาจสามารถพิจารณาแยกส่วนกันได้ ส่วนหนึ่งคือเรื่องของความงามของนาฏศิลป์ อีกส่วนเป็นเรื่องความสามารถของนักแสดงที่อาจจะไม่เกี่ยวข้องกับความงามก็ได้ ซึ่งพิเชษฐก็ได้ยกตัวอย่างที่เป็นรูปธรรมเกี่ยวกับการดูโขนมาอธิบายเพิ่มเติมว่า ทุกวันนี้ขณะที่ดูโขนจะไม่ค่อยเห็นการย่ำเท้าของตัวละคร เนื่องจากผู้แสดงส่วนหนึ่งไม่เข้าใจว่าการย่ำเท้านั้นเป็นการนำเสนอเรื่องการเดินทาง ผู้แสดงไม่ได้นำเสนอความหมายนี้แก่ผู้ชม เนื่องจากผู้แสดงส่วนหนึ่งลืมภาษา หรือลืมเรื่องราวที่จะถ่ายทอดลงไปในการเคลื่อนไหวทั้งหมดของตัวละคร นั่นคือสิ่งที่ขาดหายไปจากนาฏศิลป์ไทย

ในแง่การเรียนรู้และการถ่ายทอดทางนาฏศิลป์ไทยนั้น ผู้ร่วมสัมมนาท่านหนึ่งคือรังสิพันธุ์ แข็งขันเห็นว่าหลักสูตรการเรียนศิลปะแบบไทยขึ้นอยู่กับผู้เรียนไม่ใช่อยู่ที่ครูผู้สอน วิชาทางศิลปะส่วนใหญ่มีหลักสูตรเน้นที่ผู้เรียน ผู้เรียนพร้อมที่จะเรียนเพียงใด เป็นประเด็นที่น่าสนใจว่าทำไมครูบางคนจึงสอนนักเรียนเพียงเท่านี้ในขณะที่บางคนสอนถึง 16 ปี ดังเช่นครูไชยยศ และหากครูยังมีชีวิตอยู่ก็คงสอนพิเชษฐต่อไป เพราะนักเรียนยังไม่จบหลักสูตรที่ครูร่างไว้ในใจ ส่วนในเรื่องของกรอบวัฒนธรรมการเรียนรู้ของไทยนั้นอาจแบ่งออกได้เป็น 4 ขั้น ขั้นแรก คือ การรับความรู้แบบเลียนแบบโดยตรงจากครู ขั้นนี้ผู้เรียนทุกคนต้องผ่าน ขั้นที่สอง ครูเริ่มให้ความเข้าใจสิ่งที่ให้มาในขั้นแรก ขั้นที่สามเป็นขั้นของการครอบครอง ดันได้เอง เอาตัวรอดได้ แก้ปัญหาเองได้ โดยไม่จำเป็นต้องใช้สูตรสำเร็จที่ครูให้มา และขั้นสุดท้าย คือการที่จะเข้าไปมีส่วนร่วมในสังคม หมายถึงในสังคมของศิลปะนั้นๆเอง ในสังคมวงกว้าง หรือแม้กระทั่งในสังคมของระดับนานาชาติ สรุปได้ว่า เมื่อได้ครอบครองแล้วก็มีการพินิจพิจารณาจนสามารถนำงานของตนเองไปแบ่งปันให้ผู้อื่น หรือรับงานของผู้อื่นเข้ามาผสมผสานได้ และหลุดออกมาจากต้นแบบแล้ว ดังจะเห็นได้จากการเต้นเสาของพิเชษฐซึ่งไม่ใช่เป็นการแสดงท่าที่จะใช้แสดง แต่เป็นสิ่งที่ต้องทำอยู่หลังฉาก ทำอยู่กับบ้าน เทียบได้กับการซ้อมของนักดนตรีที่มีแบบฝึกหัดหลายอย่างที่ไม่ต้องทำในขณะที่เล่น แต่การทำแบบฝึกหัดเหล่านี้ ยิ่งทำนาน ยิ่งทำอยู่คนเดียวเป็นเวลานาน จะยิ่งเห็นอะไรที่ลึกลงไป และทำให้ค้นพบบางสิ่งบางอย่าง เมื่อเทียบการเต้นเสากับเทคนิคของการซ้อมระนาดในสมัยก่อนที่เรียกว่า "การตีฉาก" คือตีช้าๆ ตีทั้งแขน ตีไปนานๆ ตีไปเรื่อยๆ โดยไม่ต้องการความเร็ว แต่ต้องการความเท่ากันของน้ำหนักมือ เมื่อตีไปนานๆ สิ่งหนึ่งที่เกิดขึ้นกับร่างกายคือ รู้สึกเมื่อยล้า ไม่ต่างอะไรกับงานใช้กำลัง พอใช้กำลังไปเป็นเวลานานจะเกิดปัญญาขึ้นเองว่าทำอย่างไรกำลังที่ใช้ไปจะไม่เสียเปล่า มีเทคนิคบางอย่างที่เกิดขึ้นจากการใช้กำลังหนักๆ เช่น ครูดนตรีท่านหนึ่งชื่อ ครูประสิทธิ์ ถาวร (เสียชีวิตแล้ว) ท่านค้นพบว่าการตีฉากนานๆ สามารถจะรู้สึกถึงการทำงานของกล้ามเนื้อแต่ละส่วนได้ ท่านจึงทดลองเปลี่ยนไปใช้กล้ามเนื้อส่วนละเอียดที่ใช้ควบคุมการจับไม้ตีทำให้มีผลกับเสียงที่เปลี่ยนไป เทคนิคเหล่านี้ก็ได้รับการสืบทอดกันต่อมา แต่เป็นการสอนที่เป็นสูตรสำเร็จว่าหาก

จับไม้ตีระนาดด้วยวิธีนี้จะได้เสียงเช่นนี้ โดยไม่ผ่านกระบวนการทดลองด้วยตัวเองอย่างที่ครูประสิทธิ์ หรือพิเชษฐได้กระทำ

ความคิดเบื้องต้นในการสร้างงาน

ในการทำงานนั้น พิเชษฐเล่าว่าเขาจะมีแผนการที่ชัดเจนมาก ว่าในแต่ละช่วงเวลาจะหมกมุ่นอยู่กับเรื่องใด เช่น ช่วง 3 ปีที่ผ่านไปนับเป็นช่วงเวลาเพื่อที่จะเรียนรู้ว่าตะวันตกให้อะไร เขาจะไม่รำไทยเลยแม้สักครั้งเดียว แต่จะเต้นเพียงอย่างเดียวเพื่อต้องการที่จะทราบว่าการเต้นคืออะไร และเมื่อร่างกายทำงานกับการเต้นในลักษณะนี้แล้ว ร่างกายจะให้อะไรกลับคืนมา ส่วนในช่วงนี้พิเชษฐหันกลับมาสู่นาฏศิลป์ไทย และพยายามจะนำเสนอความคิดทั่วๆไปเพิ่มเข้าไปในการนำเสนอโดยนาฏศิลป์ไทย ส่วนในการสร้างผลงานแต่ละชิ้น เขาจะให้ความสำคัญกับประเด็นคิด (concept) เป็นอันดับแรก และรูปแบบ (form) เป็นลำดับถัดมา เริ่มต้นจากโครงสร้างใหญ่ก่อน ต่อจากนั้นจึงจะดำเนินไปตามลำดับขั้น พิเชษฐจะวางประเด็นก่อนว่าจะนำเสนอเรื่องใดและจะสื่อสารสิ่งใด หลังจากนั้นจะพิจารณาว่ามีส่วนใดในรูปแบบเดิมที่นำมาใช้ได้ หากใช้ไม่ได้ก็จำเป็นต้องแสวงหารูปแบบใหม่ สร้างใหม่ หรือเปลี่ยนรหัส (code) ใหม่ เนื่องจากเขาชอบแสวงหาสิ่งใหม่ๆให้กับนาฏศิลป์ไทย และในขณะเดียวกันก็พยายามหาสิ่งใหม่ๆจากนาฏศิลป์ไทยอยู่เสมอเพื่อที่จะนำมาตอบโจทย์ของการสร้างงานที่ตั้งไว้ให้ได้ โดยจะไม่นำสิ่งที่ทำไปแล้วกลับมาทำซ้ำใหม่ พิเชษฐย้ำว่าเขามักจะมีคำถามและคำตอบในทุกสิ่งที่สร้างเสมอว่าทำสิ่งนี้เพื่ออะไร สิ่งนี้มาจากที่ใด และสามารถไล่ไปทีละลำดับขั้นตอนได้ ส่วนการสร้างงานนั้นจะอยู่บนพื้นฐานของการสร้างสิ่งใหม่จากความรู้เดิมที่มีอยู่ด้วยวิธีการสองวิธี วิธีแรกคือ การฝึกฝนร่างกายตัวเองโดยทำสิ่งเดิมซ้ำๆอยู่นานมากกว่า 3 - 5 ชั่วโมง เพราะเชื่อว่าร่างกายก็จะให้ภาษาใหม่หรือให้สิ่งใหม่ทันที บางครั้งก็เป็นการพยายามหยุดจังหวะบางจังหวะ หรือเปลี่ยนจังหวะเพื่อหาภาษาใหม่ให้กับการรำ และการรำก็จะมีภาษาใหม่เกิดขึ้นทันทีเมื่อจังหวะถูกเปลี่ยนไป นับเป็นความงอกงามด้วยการทำซ้ำในโครงสร้างเดิม วิธีที่สองคือ การอยู่กับการเต้นมากกว่าปกติ เพราะเชื่อว่าสิ่งนี้จะช่วยให้การเต้นมีคุณภาพสูงขึ้น สำหรับโขนนั้น พิเชษฐเห็นว่ามีภาษาเดิมอยู่ เช่น แม่ท่า ท่าขึ้น และในขณะที่เรียน ผู้เรียนก็จะไม่ได้รับคำอธิบายว่าสิ่งเหล่านี้หมายความว่าอย่างไร แต่จะได้รับคำบอกให้ทราบแต่เพียงว่าสิ่งเหล่านี้เป็นโครงสร้างของท่าที่ต้องมีจังหวะแบบนั้น และเมื่อพิเชษฐทำลายจังหวะเดิมทิ้ง ก็เหมือนกับไม่มีสิ่งใดมากำกับจังหวะการเคลื่อนไหว (movement) ของตน แต่จะสร้างจังหวะแบบใหม่ขึ้นมาแทน และเมื่อสร้างความเชื่อต่อจังหวะใหม่ ในไม่ช้าจังหวะเหล่านั้นก็จะพัฒนาไปสู่กระบวนการอีกกระบวนการหนึ่ง โดยพิเชษฐยืนยันว่าสิ่งที่เกิดขึ้นใหม่เหล่านี้ก็ยังคงเป็นสิ่งเดิมอยู่ แต่ผ่านกระบวนการแบบใหม่เท่านั้นเอง

สำหรับการนำเสนอประเด็นของความร่วมสมัย (contemporary) ในผลงานนั้น สิ่งสำคัญที่พิเชษฐนำเสนอก็คือ ความเท่าเทียมกัน (equality) ในสังคม เนื่องจากเขาตระหนักว่าในวันนี้เมื่อวิชาโขนได้รับการส่งผ่านมาถึงตัวเขา และในฐานะที่เป็นนักเต้นคนหนึ่งที่สำเร็จการศึกษามาทางด้านนี้โดยตรงก็ควรจะมีสิทธิที่จะนำศิลปะแขนงนี้มาใช้หรือมานำเสนอในรูปแบบที่เขาคิดว่าเหมาะสม ไม่ว่าจะเป็นการเล่าเรื่องตัวเอง เล่าเรื่องคนอื่น หรือนำเสนอประเด็นต่างๆในสังคม ทั้งนี้ พิเชษฐมิได้คิดว่าเขาเป็นเพียงผู้เดียวเท่านั้นที่จะนำศิลปะแขนงนี้มาใช้หรือนำเสนอด้วยวิธีการใหม่ แต่ทุกคนที่เข้าใจและสามารถใช้ศิลปะแขนงนี้ได้อย่างถูกต้องก็มีสิทธิใช้ได้เช่นกัน ส่วนแนวคิดเกี่ยวกับการสร้างและการนำเสนอรูปแบบใหม่ทางนาฏศิลป์ไทยนั้น พิเชษฐกล่าวว่าเขามิใช่คนแรก แต่วิธีการเช่นนี้มีปรากฏอยู่แล้วในอดีต หากกลับไปศึกษาประวัติศาสตร์นาฏศิลป์ก็จะพบตัวอย่าง เช่น หนังสือเล่มหนึ่งเคยกล่าวว่า ครูมัลลี คงประภัศร์ ได้ออกแบบท่ารำเงาะ พราหมณ์เล็ก และพราหมณ์โตเอาไว้ ซึ่งนับเป็นท่าเต้นที่พิเศษมาก เพราะเงาะ พราหมณ์เล็ก และพราหมณ์โตมีลักษณะที่ไม่เข้าระบบของวัฒนธรรมหรือขนบของนาฏศิลป์เดิม กล่าวคือตัวละครของนาฏศิลป์นั้นจำเป็นต้องสวย แต่ตัวละครของเหล่านี้น่าเกลียด

จากที่พิเชษฐได้ศึกษาประวัติของครูมัลลีก็พบว่า ครูเติบโตมาจากนาฏศิลป์สายนอกวัง มิได้มาจากสายในวัง จึงทำให้มีโอกาสเร่ไปกับคณะละครต่างๆ ซึ่งในช่วงเวลานั้นครูก็ได้ออกแบบท่ารำของตัวละครชุดนี้ไว้แล้ว เมื่อครูเข้ามาอยู่ในกรมศิลปากร ครูจึงมีโอกาสนำเสนอท่ารำของตัวละครชุดนี้ออกมาจนเป็นที่รู้จักแพร่หลาย

ในประเด็นการสร้างความเข้าใจเกี่ยวกับการนำเสนอแนวคิดในงานร่วมสมัยของตน พิเชษฐได้ให้ตัวอย่างเพื่ออธิบายแนวคิดและวิธีการสร้างงาน เช่น การแสดงชุด "ฉุยฉาย" พิเชษฐเล่าว่างานชิ้นนี้นับเป็นงานชิ้นแรกที่สร้างขึ้นเพื่อค้นหาว่า "เขาเป็นใคร" พิเชษฐอธิบายว่าเขาสร้างงานชิ้นนี้ขึ้นจากโครงสร้างเดิม เริ่มจากการนำเพลงเดิมและโครงสร้างของท่าเดิมมาทั้งหมด แต่คงไว้เฉพาะดนตรี และใช้ดนตรีเป็นตัวกำหนด ต่อมาก็พยายามบิดส่วนประกอบทั้งหมดในโครงสร้างของท่าเดิม รื้อท่าออกทีละท่า และดูว่าจะสามารถเคลื่อนที่ไปได้อย่างไร และจะเปลี่ยนตัวเองไปได้อย่างไร พิเชษฐยังเล่าว่าในวันแรกที่สร้างการแสดงชุด "ฉุยฉาย" เสร็จ ได้แสดงให้ครูไชยยศดูและถามครูว่ารู้สึกอย่างไร ก่อนที่ครูจะให้คำตอบ ครูถามว่าสิ่งนี้คืออะไร พิเชษฐก็อธิบายว่างานนี้พัฒนาจากสิ่งนั้น สิ่งนี้ หลังจากที่ครูซักถามข้อข้องใจต่างๆแล้ว ครูกล่าวว่า **"ถ้าสิ่งนี้ไม่ใช่ 'ฉุยฉาย' เดิม แล้วจะทำอะไรก็ได้ เพราะไม่ใช่ของเดิม แต่ถ้าเป็นของเดิมก็ต้องเป็นของเดิมห้ามเปลี่ยนแปลง"** พิเชษฐยืนยันว่าครูไชยยศไม่ใช่ครูนาฏศิลป์ท่านเดียวที่เห็นว่าสามารถสร้างหรือนำเสนอสิ่งใหม่ในงานนาฏศิลป์ได้ เนื่องจากเขาเคยอ่านหนังสือเล่มหนึ่งที่เขียนโดยครูอร่าม อินทรนัฏ ก็แสดงความเห็นในเรื่องนี้ไว้ด้วยเช่นกันว่า **"ถ้าคุณรู้คุณไม่ต้องกลัว เพราะว่าอย่างไรก็ตามสิ่งที่คุณรู้ก็จะไม่หายไป คุณสามารถที่จะสร้างขึ้นมาได้ และสามารถที่จะพัฒนาได้ เนื่องจากของที่มีอยู่เดิมจะไม่เคลื่อนตัวไปที่ใดทั้งสิ้น"** ซึ่งพิเชษฐเห็นด้วยกับครูอร่าม เพราะนาฏศิลป์ไทยมีสูตรของตัวเองอยู่ ถ้าอยากสร้างงานให้เหมือนเดิมต้องเดิมตามสูตร

*การสร้างสิ่งใหม่ในสิ่งเดิม*ตามความคิดของพิเชษฐ สามารถเห็นได้อย่างเป็นรูปธรรมในผลงานชุด "พญาฉัททันต์" เขาได้สร้างพญาฉัททันต์ที่ถือได้ว่าเป็นตัวละครตัวใหม่ทางนาฏศิลป์ไทยขึ้นมา เพราะในขนบเดิมกล่าวว่าละครในมีกติกากำหนดไว้ว่าต้องประกอบด้วยการที่ตัวละครใส่ศีรษะ ต้องมีเพลงหน้าพาทย์ และมีส่วนประกอบอื่นๆที่กำหนดเป็นสูตรตายตัวเอาไว้ ดังนั้น เมื่อมีกติกากำหนดไว้อย่างตายตัวเช่นนี้แล้ว พิเชษฐคิดว่าตัวเขาเองก็สามารถสร้างละครในเรื่องใหม่ขึ้นมาได้เช่นกัน เขาจึงสร้างพญาฉัททันต์ขึ้นมาเพื่อให้เป็นละครในเรื่องใหม่ โดยเริ่มด้วยการสร้างส่วนประกอบต่างๆตามสูตรที่กำหนดไว้ ในผลงานชุด "I am a demon" ที่เน้นการกล่าวถึงตัวเอง ความเป็นมาของตน รวมไปถึงความผูกพันระหว่างเขากับครูไชยยศ พิเชษฐได้นำการใช้แสงเพิ่มเข้าไปในการแสดงเพื่อหาวิธีที่จะให้โครงสร้างเดิมของโขนที่คนส่วนใหญ่บอกว่าเป็นจุดบอดนั้นกลายเป็นจุดเด่นให้ได้ จุดบอดในที่นี้คือ ตัวละครมีลักษณะแบนเป็น 2 มิติ เนื่องจากโขนลอกเลียนวิธีการมาจากหนังใหญ่ และอีกเหตุผลหนึ่งก็คือโขนจัดแสดงเพื่อถวายแด่พระมหากษัตริย์ เพราะฉะนั้นการหันหลังให้กษัตริย์จึงเป็นข้อห้าม ด้วยข้อจำกัดที่กล่าวมาข้างต้น จึงนำแสงเข้ามาใช้เพื่อให้เห็นมิติเพิ่มเป็นสามมิติ พิเชษฐกล่าวว่าสิ่งนี้คือกระบวนการที่จะปรับโดยให้โขนยังอยู่ด้วยวิธีการเดิมได้ นอกจากนี้ การที่พิเชษฐนำเสนอการแสดงชุดนี้ด้วยการนุ่งกางเกงตัวเล็กเพียงตัวเดียวก็เพื่อแสดงให้เห็นว่า โครงสร้างของร่างกายที่เป็นโขน เป็นรำไทย มีวิธีการอย่างนี้และสวยงาม

จากตัวอย่างผลงานที่พิเชษฐนำเสนอข้างต้น แสดงให้เห็นว่าพิเชษฐเปลี่ยนบริบทของความหมาย และบริบทของความงามในงานนาฏศิลป์ไทยประเพณีเสียใหม่ แต่เดิมความงามของนาฏศิลป์ไทยประเพณีจะเข้ากับบริบทของวรรณศิลป์ในเรื่องของวรรณคดี เพราะฉะนั้นความงามส่วนหนึ่งจึงมิใช่เป็นความงามที่ปราศจากตัวบท แต่เป็นความงามที่อิงอยู่กับตัวบท แต่พิเชษฐพยายามเปลี่ยนบริบทในส่วนนี้ให้เป็นความงามที่อยู่ในบริบทของตัวเอง คือเป็นความงามที่มีบริบทอยู่ในเรื่องของนาฏศิลป์โดยไม่ต้องอิงวรรณคดี หรือตัวเรื่องใดๆอีกต่อไป งานของพิเชษฐจึงเป็นความพยายามที่จะใช้นาฏศิลป์เล่าเรื่อง โดยทำให้สิ่งที่มองไม่ค่อยชัดเจนนั้น มีความชัดขึ้นด้วยการใช้เทคนิคแบบตะวันตกเข้ามาเสริม เช่น การที่พิเชษฐดึงจังหวะการเปลี่ยนตัวละครจากตัวหนึ่งไปสู่อีกตัวหนึ่ง

โดยจะดึงจังหวะช่วงระหว่างการเปลี่ยนให้ช้าลงและขยายช่องว่างดังกล่าวให้กว้างขึ้นเพื่อให้ผู้ชมสามารถสังเกตเห็นว่า พิเชษฐได้ก้าวเข้ามาและถอยออกไปจากตัวละครนั้นๆแล้ว

การสร้างงานร่วมสมัยของพิเชษฐที่ประณีต สามารถเสริมความเป็นมนุษย์ และสร้างงานที่มีลักษณะเน้นทางจิตวิญญาณอย่างมาก ลักษณะต่างๆที่กล่าวมานี้ช่วยสร้างปฏิสัมพันธ์กับผู้ชมได้เป็นอย่างดี ในเรื่องมิติทางจิตวิญญาณนั้น ศรวณีย์ สุขุมวาท ผู้ร่วมสัมมนาท่านหนึ่งเห็นว่าประเด็นนี้อาจเป็นเหตุผลสำคัญประการหนึ่งที่ทำให้ผู้ชมจำนวนมากที่อยู่ในแวดวงนาฏศิลป์ไม่เข้าใจและไม่ยอมรับงานของเขา เพราะสิ่งที่พิเชษฐทำคือ การเล่นกับเวลา การดึงเวลา การเคลื่อนไหวไปและกลับในเวลา และการพยายามสร้างวิธีการใช้เวลาแบบใหม่ โดยการสร้างชุดเวลาแบบใหม่ซึ่งเป็นภาษาที่คนส่วนใหญ่ที่ชินกับการใช้เวลาแบบเส้นตรง (linear) ไม่เข้าใจ ด้วยเหตุนี้จึงจำเป็นที่จะต้องอธิบายมิติการใช้เวลาแบบใหม่นี้เพื่อผู้ชมจะได้เข้าใจประสบการณ์ที่พิเชษฐนำเสนอ

ปฏิกิริยาของผู้รับต่อผลงาน

ในประเด็นเกี่ยวกับปฏิกิริยาของผู้รับนั้น พิเชษฐเชื่อว่าผู้ชมชาวไทยที่มาชมผลงานของเขาต้องมีความรู้ในระดับหนึ่ง ไม่ว่าจะเป็นความรู้ในนาฏศิลป์เดิม หรือความรู้ในประเด็นเกี่ยวกับชีวิตและเวลาที่เขานำเสนอ และเขาเองก็ยังยอมรับว่างานของตนนั้นบางครั้งก็มีหลายอย่างที่ผู้ชมไม่เข้าใจ หรือบางครั้งงานก็ไม่ชัดเจนพอ อย่างไรก็ดี พิเชษฐก็พยายามที่จะทำให้ผู้ชมสามารถเชื่อมโยงกับตัวงานได้ แต่ก็ไม่เปิดเผยทุกอย่างให้กระจ่างชัดเกินไป เพราะต้องการให้ผู้รับกลับบ้านด้วยความรู้สึกที่ยังต้องคงขบคิดถึงประเด็นบางประเด็นของตัวละครอยู่ นอกจากนี้ พิเชษฐแสดงความคิดเห็นเกี่ยวกับปฏิกิริยาของผู้รับชาวต่างประเทศต่อผลงานของเขาว่า ผู้ชมเหล่านั้นมิได้ตื่นเต้นกับตัวเขาเท่าใดนัก แต่ตื่นเต้นกับผลงานที่นำเสนอ ซึ่งเกิดจากปัจจัยบางอย่าง ประการแรกคือ งานของพิเชษฐแสดงให้เห็นว่าเขามีรากเหง้าเป็นของตัวเอง โดยที่ไม่ลืมตัวเอง ซึ่งสิ่งเหล่านี้ได้มาจากการที่เขาเริ่มค้นหาสิ่งที่เป็นไทย ด้วยการตั้งคำถามกับตนเองและแสวงหาคำตอบ ประการที่สองคือ ผู้ชมได้เห็นถึงการจัดการกับชีวิตของพิเชษฐว่า ในฐานะที่เขาเป็นนักเต้นที่มีแบบประเพณี ที่มีการเคลื่อนไหว (movement) ที่มีอายุถึง 200 ปีอยู่ในตัว เขาใช้ชีวิตอยู่กับสิ่งนี้อย่างไรในสังคมปัจจุบัน และประการสุดท้ายคือ พิเชษฐพยายามที่จะนำเสนอว่าเขาสามารถที่จะสื่อวัฒนธรรมการเต้นเดิมหรือนาฏศิลป์ไทยออกไปและนำเสนอให้เป็นสากลได้อย่างไร ซึ่งพิเชษฐเห็นว่าสามประเด็นหลักนี้ส่งผลให้งานของเขาสามารถสื่อความกับสังคมภายนอกในระดับนานาชาติได้

แต่การแสดงของพิเชษฐที่กล่าวว่าสามารถสื่อความได้ทุกชาติทุกภาษานั้น บัญชา สุวรรณนานนท์ ผู้ร่วมสัมมนาเห็นว่าผู้ชมเหล่านั้นรับงานด้วยความรู้สึกว่าแปลกวิเทศ (exotic) เหมือนกับการมาชิมอาหารไทย หรือรับงานด้วยความไม่รู้ และความแปลกวิเทศนี้ใช่หรือไม่ที่ทำให้ผลงานของพิเชษฐเป็นที่นิยมในต่างประเทศ ด้วยเหตุนี้จึงไม่อยากให้พิเชษฐตกอยู่ในความคาดหวังของชาวต่างชาติและยังสงสัยว่าความแปลกวิเทศที่ชาวต่างชาติชื่นชมและสามารถเข้าถึงได้ในงานของพิเชษฐนั้นคืออะไร หากถอดความเป็นไทยออกจากการแสดงของพิเชษฐแล้วก็ยังเชื่อว่าชาวต่างชาติก็ยังจะชื่นชอบอยู่ เพียงแต่ความรู้สึกแปลกจะหายไป เพราะสิ่งที่พิเชษฐแสดงนั้นเป็นภาษาสากลที่ผูกอยู่กับความสามารถในการออกแบบนาฏศิลป์และการแสดง

สำหรับประเด็นนี้ พิเชษฐเชื่อว่างานของเขามีสิ่งที่อยู่นอกเหนือจากความแปลก คือ อัตลักษณ์ ทั้งในแง่ความเป็นไทยและความเป็นเอเชีย ดังนั้น การที่ผู้รับต่างวัฒนธรรมจะเข้าใจหรือไม่นั้นต้องพิจารณาจากพื้นฐานทางสังคมเป็นหลักว่า สิ่งใดคือลักษณะร่วมระหว่างผู้แสดงกับผู้ชม เช่น การเคลื่อนไหว อันได้แก่ ท่าร้องไห้ หรือท่าตาย เพราะมีความเป็นสากลที่ทุกคนสามารถทราบและเข้าใจได้ แต่เมื่อใดก็ตามที่นำเสนอเรื่องเฉพาะของวัฒนธรรมหนึ่งวัฒนธรรมใด เช่น การนำเสนอเรื่องเกี่ยวกับของพระมหากษัตริย์ในสังคมที่ไม่มีกษัตริย์ หรือนำเสนอเกี่ยวกับพุทธศาสนาในสังคมคริสต์ก็จะเป็นเรื่องยาก สิ่งใดที่เป็นวัฒนธรรมร่วมจะ

อธิบายได้ง่ายกว่าวัฒนธรรมแยก หรือวัฒนธรรมเฉพาะที่ต้องอาศัยเวลานานมากในการอธิบาย ด้วยเหตุผลที่กล่าวมาแล้วทำให้พิเชษฐเสนองานโดยใช้ลักษณะร่วมทางวัฒนธรรมเพื่อให้เข้าใจง่าย หรือการใช้ตัวกลางและสร้างให้มีความหมายใหม่ สิ่งที่พิเชษฐให้ความสำคัญในการสื่อสารก็คือการสื่อสารกับวัฒนธรรมและกับงานศิลปะที่อยู่รอบตัว โดยรวบรวมเอาสิ่งต่าง ๆเหล่านี้นำเสนอออกมาเป็นชิ้นงาน ซึ่งนับเป็นกติกาของการสร้างความสุขและถือว่ามีความชัดเจนในการสร้างงาน

เจตนา นาควัชระ ผู้เข้าร่วมสัมมนาเห็นว่างานศิลปะที่ถ่ายทอดได้กับทั้งชาวไทยและชาวต่างประเทศนั้นยังมีปัญหาอยู่มาก และสิ่งที่สังคมไทยยังขาดอยู่ก็คือมหาชน (public) และปัญหานี้แก้ไขได้ยากยิ่ง ด้วยเหตุนี้จึงไม่ควรที่จะเรียกร้องให้ศิลปินทำหน้าที่สร้างผู้รับ แต่ต้องมีกลไกอื่นๆ ซึ่งเป็นกลไกของสังคม โดยไม่จำเป็นจะต้องเป็นกลไกที่ราชการจะต้องเข้ามาเกี่ยวข้องด้วยเสมอไป การวิจารณ์นับว่ามีบทบาทสำคัญในการสร้างผู้รับที่ตื่นตัวขึ้นรับงานที่มีคุณค่านั้นได้ ดังนั้น ปัญหาอันหนักหน่วงที่สุดของสังคมร่วมสมัยก็คือปัญหาของผู้รับ การสร้างผู้รับที่กอปรด้วยรสนิยมอันดีเป็นกระบวนการสั่งสมบารมีทางวัฒนธรรมที่ต้องการทั้งเวลาและต้องการทั้งกระบวนการสร้างพลังทางปัญญา นับเป็นเรื่องการศึกษาในระดับที่กว้างมาก ซึ่งไม่ใช่เป็นการศึกษาสำหรับศิลปินเท่านั้น แต่เป็นการศึกษาสำหรับผู้รับ และเป็นการสร้างมหาชนสำหรับงานศิลปะด้วย บทบาทและงานของพิเชษฐเป็นกรณีศึกษาที่ท้าทายมากว่า สังคมไทยปัจจุบันจะรับนวัตกรรมทางศิลปะได้อย่างไร เพียงใด

ความฝันในอนาคตและความคาดหวังต่อวงการนาฏศิลป์ไทย

พิเชษฐเห็นว่าสิ่งสำคัญที่วงการนาฏศิลป์ไทยน่าจะช่วยกันสร้างให้เกิดขึ้นอย่างเป็นรูปธรรมในสังคมก็คือคณะละคร (company) เนื่องจากคณะละครนับเป็นแหล่งปัจจัยสำคัญที่ช่วยรองรับบุคลากรที่สำเร็จการศึกษาทางนาฏศิลป์โดยตรง เพื่อให้พวกเขาเหล่านั้นสามารถที่จะยืนหยัดด้วยตนเองได้โดยไม่ต้องไปแอบแฝงอยู่ในแวดวงการทำงานของสาขาอื่น หรือรอให้รัฐเป็นผู้สนับสนุนเท่านั้น แต่สิ่งที่พิเชษฐมุ่งมั่นปรารถนาที่จะสร้างให้เกิดขึ้นคือ การที่ตัวเขาเป็นตัวแทนออกไปทำความรู้จักกับผู้กำกับ (director) และผู้จัดเทศกาลงานแสดง (festival) ต่าง ๆในสังคมนานาชาติ เพื่อให้พวกเขาเหล่านั้นทราบว่าในประเทศไทยมีศิลปินที่สื่อสารหรือสร้างงานในลักษณะนี้อยู่ และในขณะที่พิเชษฐอยู่ในประเทศไทย เขาก็พยายามที่จะสร้างคณะละครเล็ก ๆของตนเองขึ้นมา โดยอาจจะมีผู้ร่วมงานประมาณ 4-5 คน เพื่อสร้างผลงานที่มีคุณภาพและส่งการแสดงเหล่านี้ออกไปแสดงยังที่ต่าง ๆทั้งในและต่างประเทศ เมื่อกิจกรรมเหล่านี้สามารถที่จะทำงานเชื่อมต่อกันเป็นวงจรได้ก็จะทำให้ทั้งตัวเขาเองและศิลปินทางนาฏศิลป์ดำรงชีวิตอยู่ได้ เพราะเมื่อคณะละครเกิดขึ้นก็จะมีความต้องการนักเต้นหรือนาฏยศิลปิน และเมื่อคณะละครเปิดรับสมัครเพื่อคัดเลือกผู้แสดง ผู้ที่สำเร็จการศึกษาทางด้านนี้ก็จะสามารถเข้าร่วมการทดสอบและได้ทำงานในฐานะนักเต้น หากพิเชษฐสามารถดำเนินการตามที่เขาปรารถนาได้จริง ผลสำเร็จนี้ก็จะเป็นเสมือนตัวอย่างที่เป็นรูปธรรมที่ชี้ให้ผู้สำเร็จการศึกษาทางนาฏศิลป์เห็นว่าสามารถที่จะดำเนินชีวิตในเส้นทางนี้ได้

นอกจากการตั้งคณะละครแล้ว พิเชษฐยังสนใจที่จะนำเสนองานในลักษณะของการข้ามสาขาจากจากศิลปะแขนงหนึ่ง (art form) ไปสู่อีกแขนงหนึ่ง พิเชษฐเล่าว่าขณะนี้กำลังสนใจงานศิลปะที่เป็นฝีมือ นั่นคือ ลายไทย เพราะเชื่อว่าศิลปะสองแขนงนี้เชื่อมอยู่ด้วยกัน และเขาสามารถที่จะเต้น (dance) ออกมาเป็นลายไทยได้ด้วยมือ หลังจากที่พิเชษฐได้นำลายไทยและนาฏศิลป์ไทยมาเทียบกันก็พบว่า "ตัวเหงา" (ส่วนปลายของไม้ปิดหัวแปรมักทำเป็นรูปกนก) เมื่อขึ้นโครงสร้างที่หนึ่งสามารถขึ้นสามเหลี่ยมแล้วทำหางไหลได้ แล้วก็ทอนไปเรื่อย ๆ เช่นเดียวกับรำไทย พิเชษฐตั้งข้อสังเกตว่าไม่ว่าท่าอะไรก็แล้วแต่ ก็ขึ้นด้วยสามเหลี่ยม นั่งคุกเข่า แล้วก็ไล่ไปทีละอัน ออกที่แขน แล้วออกที่หน้า ที่มือ จึงนับได้ว่าศิลปะมีรูปแบบ (form) เดียวกัน แต่อาจจะเปลี่ยนรูปจากสองมิติเป็นสามมิติ

อย่างไรก็ตาม ความปรารถนาสูงสุดของพิเชษฐคือการนำโขนแบบดั้งเดิม ซึ่งก็คือ mask dance กลับมาแสดงและสื่อสารกับผู้รับหรือมหาชนในสังคมปัจจุบัน เพื่อให้เป็นที่ชื่นชอบของผู้ชม และเป็นโขนที่มีคุณภาพดีกว่าที่แสดงอยู่ พิเชษฐตั้งข้อสังเกตว่าทุกวันนี้ผู้ชมส่วนหนึ่งดูโขนไม่สนุกก็เพราะมีการตัดหัวใจของโขนทิ้ง นั่นคือการตัดเวลาออกไป อาจกล่าวได้ว่าวัฒนธรรมทางศิลปะของไทยคือการเฝ้ารอเพื่อนำไปสู่ประเด็นเล็กนิดเดียว แล้วให้ผู้ชมกลับไปมีความสุขต่อที่บ้าน แต่เมื่อการแสดงโขนตัดช้าปี่ออกไป การแสดงจึงมีเพียงการยกทัพ สู้รบ แล้วผู้ชมก็กลับบ้าน พิเชษฐเห็นว่าลักษณะเช่นนี้อาจเปรียบได้กับวรรณกรรมที่ไม่มีหัวเรื่องท้ายเรื่อง อีกทั้งยังรู้สึกด้วยว่าสังคมไม่เข้าใจว่าโขนคืออะไร และสิ่งนี้ก็หายไปจากสังคมในตัวของนาฏศิลป์ไทยเอง ด้วยเหตุนี้ เขาจึงเริ่มจะนำแต่ละองค์ประกอบของโขนมาขยายความใหม่ นับตั้งแต่ตบเข่า ถองเอว เต้นเสา ว่าหนึ่ง สอง สาม สี่ เป็นแบบนี้ และเมื่อนำมารวมกันก็จะเป็นแบบนี้ ทั้งนี้เพราะพิเชษฐเห็นว่าพื้นฐานเป็นสิ่งสำคัญ ถ้าพื้นฐานหายไปแล้ว การที่จะเข้าใจสิ่งต่อจากนั้นเป็นเรื่องที่เป็นไปไม่ได้ เช่น ผู้รับส่วนใหญ่ไม่เข้าใจว่าเหตุใดโขนถึงต้องเต้นอยู่ตลอดเวลา หรือมือต้องทำแบบนั้นแบบนี้ แต่ก็ไม่มีคำตอบต่อคำถามดังกล่าว ด้วยเหตุนี้ พิเชษฐจึงพยายามที่จะคืนสิ่งเหล่านี้กลับมาใหม่ให้กับสังคม โดยชี้ให้เห็นว่าโขนเริ่มต้นอย่างนี้ เพื่อช่วยปูพื้นฐานความเข้าใจตั้งแต่จุดเริ่มต้น และก่อนที่จะทำสิ่งนั้นได้ เขาจำเป็นต้องเรียนรู้กระบวนการของโขนใหม่ทั้งหมด รวมไปถึงกระบวนการที่อยู่รอบๆด้วยว่า ผู้อื่นสื่อสารด้วยการเต้น (dance) กันอย่างไร ถ่ายทอดกันอย่างไร และตัวตนที่แท้จริงของเขาในนาฏศิลป์ไทยเป็นแบบใด แล้วจึงจะประมวลสิ่งต่างๆที่ได้เหล่านี้เป็นข้อมูลสำคัญในการเลือกสรรว่า วิธีการแบบใดที่จะทำให้โขนแบบดั้งเดิมสามารถสื่อสารกับผู้รับในปัจจุบันได้อย่างสัมฤทธิ์ผลมากที่สุด

อนึ่ง จากการที่พิเชษฐเติบโตมากับการสอนของครูไชยยศ เขาจึงปรารถนาจะนำสิ่งที่ได้รับจากครูมาสอนผู้อื่นต่อไป ดังเช่นที่เขาได้รับโอกาสนี้มาแล้ว และในช่วงเวลาหนึ่งของชีวิตก่อนที่พิเชษฐจะผันตัวเองมาเป็นศิลปินอิสระอย่างเต็มตัว เขาเคยเป็นอาจารย์สอนนาฏศิลป์ไทยที่คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ และจากประสบการณ์สอนในครั้งนั้นทำให้เขาเชื่อว่าผู้ที่เติบโตมากับสายปฏิบัติจะต้องปฏิบัติ ต้องทำงานหนัก แล้วต้องเรียนให้เข้มกว่านักเรียนปกติ เพราะนาฏศิลป์เป็นการสื่อสารกับอารมณ์ ความรู้สึก ร่างกาย ถ้าผู้เรียนไม่รู้อารมณ์ ความรู้สึกของตัวเอง หรือไม่รู้ว่าร่างกายจะไปได้ขนาดไหน ก็เป็นไปไม่ได้ที่จะออกไปประกอบอาชีพในโลกภายนอกได้ แต่ในขณะนี้พิเชษฐขอเวลาเพื่อที่จะแสวงหาทิศทางในการสร้างงานของตนก่อน

บทสรุป

นาฏศิลป์ไทยสำหรับพิเชษฐ กลั่นชื่นนั้นมิได้เป็นเพียงศิลปะเพื่อความบันเทิงเท่านั้น แต่เป็นเสมือนศาสนา อันเป็นหนทางในการแสวงหาทางจิตใจ ด้วยเหตุนี้งานของเขาจึงเต็มไปด้วยพลังที่จะสื่อสารกับผู้ชมโดยเฉพาะอย่างยิ่งในเรื่องที่เกี่ยวกับมิติของเวลาและจิตวิญญาณ อันยากแก่การเข้าถึงและสื่อความกับผู้รับจำนวนมาก จึงทำให้ผลงานของเขาไม่เป็นที่รู้จักในวงกว้างนักในสังคมไทย ประกอบกับความกล้าคิด การเปลี่ยนแปลง และนำเสนองานในรูปแบบใหม่ที่แหวกแนวจากขนบทางนาฏศิลป์แบบดั้งเดิมสร้างความเข้าใจคลาดเคลื่อนให้แก่ผู้ที่อยู่ในแวดวงนาฏศิลป์ไทยจำนวนหนึ่งจนปฏิเสธไม่รับผลงานของเขา เพราะเห็นว่าสิ่งที่พิเชษฐนำเสนอนั้นเป็นสิ่งที่ "นอกครู" แต่ด้วยความมั่นใจในพื้นฐานทางนาฏศิลป์ไทยชั้นสูงที่เขาได้รับการถ่ายทอดจากครูไชยยศ คุ้มมณีอย่างเข้มข้น ประกอบกับประสบการณ์และเทคนิคเกี่ยวกับการเต้นสมัยใหม่และศิลปะการแสดงที่ได้รับมาจากต่างประเทศ รวมทั้งความมุ่งมั่นในการสร้างสรรค์ผลงานในรูปแบบใหม่ๆอยู่เสมอ ดังที่พิเชษฐนำอธิบายและชี้แจงไว้โดยพิสดารแล้วในการสัมมนา ก็น่าจะช่วยสร้างความกระจ่างและไขข้อข้องใจไปได้ส่วนหนึ่งแล้ว โดยเฉพาะการชี้ให้เห็นถึงมุมมองและแนวคิดสำคัญอันเป็นพื้นฐานในการปรับเปลี่ยนงานนาฏศิลป์ไทยให้มีความร่วมสมัยมากขึ้น เพื่อที่นาฏศิลป์ไทยจะสามารถสื่อความกับผู้รับและสังคมร่วมสมัยได้ทั้ง

ในระดับชาติและระดับนานาชาติ การปรับเปลี่ยนเหล่านั้นพิเชษฐชี้ให้เห็นว่าเขามิได้มีเจตนาลบหลู่หรือกระทำไปบนพื้นฐานของความไม่รู้จริง แต่เขาสามารถที่จะอธิบายพัฒนาการและแนวคิดการทำงานได้ในทุกขั้นตอน

เนื้อหาและประเด็นคิดที่ได้จากการสัมมนาในครั้งนี้อาจเป็นเพียงก้าวแรกสำหรับการทำความรู้จักและปูพื้นฐานเบื้องต้นให้แก่ผู้สนใจทั่วไปที่มิได้เชี่ยวชาญหรือชำนาญทางนาฏศิลป์ไทยนัก หากทว่าประเด็นเกี่ยวกับตัวตน แนวคิด และผลงานของพิเชษฐ นับว่าเป็นข้อมูลสำคัญต่อไปที่จะช่วยให้มองเห็น และตามทันแนวคิด รวมไปถึงรูปแบบการอภิวัฒน์นาฏศิลป์ไทยให้เข้ากับความเป็นปัจจุบันหรือความร่วมสมัย ผ่านผลงานชิ้นต่อๆไปของเขาได้ จึงนับได้ว่าเป็นหนทางหนึ่งที่จะช่วยสร้างมหาชนผู้รับงานศิลปะให้เกิดขึ้นได้ในสังคมไทย

"มุมมองจากการเสวนา 'A Wantanee Retrospective' " เพื่อเสนอมุมมองเกี่ยวกับการชมงานร่วมศิลปะสมัย ของ อรพินท์ คำสอน [ตีพิมพ์ใน *กรุงเทพธุรกิจ (จุดประกายบันเทิง)* วันศุกร์ที่ 10 สิงหาคม 2550, หน้า 7]

ในช่วงเย็นวันศุกร์ที่ 11 พฤษภาคม 2550 ผู้เขียนได้มีโอกาสเข้าร่วมฟังการเสวนาวงเล็กๆเกี่ยวกับงานนิทรรศการ "A Wantanee Retrospective" ที่จัดขึ้นโดยโครงการวิจัย "การวิจารณ์ในฐานะปรากฏการณ์ร่วมสมัยเพื่อพัฒนาความรู้ด้านสังคมศาสตร์การวิจารณ์" ณ PSC Art Gallery คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร วังท่าพระ งานแสดงครั้งนี้เป็นผลงานของวันทนีย์ ศิริพัฒนานันทกูร และจัดแสดงขึ้นระหว่างวันที่ 4 - 14 พฤษภาคม 2550

วันทนีย์เป็นศิลปินหญิงรุ่นใหม่ที่สำเร็จการศึกษาระดับปริญญาตรีด้านประติมากรรม จากคณะจิตรกรรมฯ มหาวิทยาลัยศิลปากร และขณะนี้เพิ่งจบการศึกษาระดับปริญญาโทด้านศิลปะ จากประเทศเยอรมนี นอกจากจะเป็นศิลปินแล้ว เธอยังเป็นนักวิจัยด้วย โดยทำงานวิจัยเกี่ยวกับการวิจารณ์ทัศนศิลป์ ในโครงการวิจัย "การวิจารณ์ในฐานะพลังทางปัญญาของสังคมร่วมสมัย" ซึ่งผลงานวิจัยได้รับการตีพิมพ์เผยแพร่แล้วเป็นส่วนหนึ่งของหนังสือ *พลังปัญญา : ทัศนศิลป์*

นิทรรศการนี้ส่วนหนึ่งเป็นการนำเสนอในรูปของ Video Art ซึ่งนับว่าเป็นรูปแบบการแสดงที่ยังไม่เป็นที่คุ้นชินกันนักในหมู่ผู้ชมชาวไทย หากผู้ชมเคยได้ชมผลงานของวันทนีย์มาบ้างในช่วงก่อนที่เธอจะเดินทางไปศึกษาต่อนั้น จะพบว่าประเด็นหลักในการนำเสนองานของเธอนั้นยังไม่เปลี่ยนไปจากเดิมเท่าใดนัก นั่นคือการใช้ตัวเองเป็นศูนย์กลางในการแสดงงาน แต่ในงานครั้งนี้มิได้มีแต่การนำเสนอเฉพาะตัวเธอเหมือนงานในช่วงแรกๆ ไม่ว่าจะเป็นการใช้โปสเตอร์พิมพ์ชื่อตัวเอง การสวมเสื้อที่พิมพ์ชื่อตัวเองและนำไปจัดแสดงและถ่ายเป็นวิเดโอไว้ในที่ต่างๆ

ในนิทรรศการครั้งนี้ วันทนีย์เพิ่มมิติของการให้ผู้อื่นพูดถึงผลงานของเธอด้วย เช่น การฉายมิวสิควิเดโอเพลง "God" ของจอห์น เลนนอน โดยตัดต่อเสียงจริงเพื่อแปลงเนื้อร้องของเพลงภาษาอังกฤษจาก *"ฉันไม่เชื่อในอะไรนอกจากตัวเอง"* เป็น *"ฉันไม่เชื่ออะไรนอกจากวันทนีย์"* หรือการนำเสนอคลิปวิเดโอสัมภาษณ์ก็มีผู้ให้สัมภาษณ์เป็นภาษาเยอรมันในเชิงสรรเสริญศิลปินเช่นกันว่า *"สุดยอด เธอเป็นหนึ่งในศิลปินที่โดดเด่นที่สุดในศิลปินของยุโรป"* ขณะเดียวกันเธอก็ไม่ลืมที่จะกล่าวถึงผลงานของตนเองด้วยการติดข้อความแจกแจงรายละเอียดบนผนังบนสองข้างทางเดินในห้องแสดงงาน โดยระบุว่าเธอได้เข้าร่วมกิจกรรมทางศิลปะในประเทศตะวันตกที่ใดบ้าง เช่น การกล่าวถึงการได้แสดงงาน Dokumenta ในเยอรมนี หรือ Venice Biennale ในอิตาลี ซึ่งนับเป็นสถานที่ในฝันของศิลปินหลายคนที่ปรารถนาที่จะมีโอกาสได้แสดงงานของตนสักครั้งหนึ่ง

จากการที่ผู้เขียนมิใช่ผู้ที่อยู่ในวงการทัศนศิลป์ ประกอบกับไม่ค่อยได้มีโอกาสชมงานนิทรรศการศิลปะบ่อยนัก โดยเฉพาะอย่างยิ่งศิลปะร่วมสมัย จึงทำให้เข้าใจสารที่ศิลปินต้องการสื่อได้ไม่กระจ่างชัดนัก เนื่องจากการจัดแสดงในครั้งนี้นับเป็นสิ่งที่ค่อนข้างใหม่มากสำหรับผู้เขียน และคงจะใหม่สำหรับผู้ชมที่ไม่ใช่ผู้ที่อยู่ในแวดวงนี้ด้วยเช่นกัน

การเสวนาในครั้งนี้ช่วยเปิดโลกทัศน์ของผู้เขียนให้เข้าใจงานศิลปะร่วมสมัยได้ดีขึ้น โดยเฉพาะอย่างยิ่งการเท่าทันความคิดของศิลปิน เนื่องจากวิทยากรต่างเป็นผู้รู้และผู้เชี่ยวชาญทางด้านศิลปะ ไม่ว่าจะเป็น ศ. ดร. เจตนา นาควัชระ และอาจารย์จากคณะจิตกรรมฯ มหาวิทยาลัยศิลปากรอีก 2 คน คือ อาจารย์จักรพันธ์ วิลาสินีกุล และ อาจารย์ ดร. เตยงาม คุปตะบุตร ต่างก็ชี้ให้เห็นตรงกันว่า เรื่องราวของศิลปินที่นำเสนอผ่านงาน

นิทรรศการในครั้งนี้มิใช่เรื่องจริงเสียทั้งหมด แต่ส่วนใหญ่เป็นเรื่องที่ศิลปินสร้างขึ้นดุจนิยาย ไม่ว่าจะเป็นข้อความที่ติดผนังทั้ง 2 ด้าน หรือคำพูดหรือเนื้อเพลงที่เสนอฉายผ่านวิเดโอดังที่กล่าวมาแล้วข้างต้น เนื่องจากศิลปินใช้ตนเองเป็นวัสดุในการแสดงและสิ่งที่แสดงนั้นก็มิใช่ตัวตนของศิลปิน แต่เป็นการเชื่อมโยงตัวศิลปินไปสู่บริบทต่างๆ โดยศิลปินตั้งใจใช้การล้อเลียน (parody) เช่นนี้ เพื่อวิพากษ์วงการศิลปะทั้งในประเทศและต่างประเทศ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในแง่ที่ว่า วงการนี้กำหนดให้ศิลปินผลักดันตัวเองเพื่อให้มีโอกาสได้แสดงผลงานในสถาบันที่มีชื่อเสียงทางศิลปะ จนดูประหนึ่งว่าสถานที่แสดงจะเป็นเครื่องประกันคุณภาพของตัวงานไปโดยอัตโนมัติ ด้วยเหตุนี้ วันทนีย์จึงสนองตอบด้วยการยกย่องตัวเองในลักษณะที่เป็นการล้อเลียนสิ่งที่ศิลปินส่วนใหญ่ทำกันอยู่ โดยเธอจงใจเขียนประวัติของตนเองตามความคาดหวังของวงการเสียจนคนดูเกิดความสงสัยตั้งแต่เริ่มชมงาน

อาจารย์เจตนาชี้ให้เห็นว่าการชมงานแบบหยิกแกมหยอกเช่นนี้ ผู้ชมที่จะสนุกและรับอารมณ์ขันของศิลปินได้จะต้องมีประสบการณ์การชมนิทรรศการศิลปะที่มากพอ จนสามารถนึกถึงพิพิธภัณฑ์สมัยใหม่ต่างๆ และงานต้นแบบจำนวนหนึ่งที่ศิลปินนำมาอ้าง ซึ่งผู้ชมในที่นี้มิได้หมายถึงผู้ปฏิบัติที่เรียนมาทางทัศนศิลป์เท่านั้น หากแต่เป็นผู้เข้าชมที่มีประสบการณ์ในการชมนิทรรศการศิลปะมากพอที่จะเข้ามาชื่นชมและสนุกในการชมศิลปะครั้งนี้

อีกประเด็นหนึ่ง คือ การสร้างความเข้าใจในการชมงานศิลปะให้กับผู้รับชาวไทย อาจารย์จักรพันธ์ตั้งข้อสังเกตในเรื่องนี้ว่าสังคมไทยยังขาดผู้รับที่มีความพร้อม จึงนับว่าเป็นเรื่องที่เสี่ยงมากในการจัดนิทรรศการในลักษณะที่ศิลปินเน้นการเล่นกับบริบทเป็นสำคัญเช่นนี้ อาจารย์เจตนาเห็นด้วยและชี้ให้เห็นว่าในช่วง 50 ปีที่ผ่านมา งานศิลปะจำนวนมากไม่ได้เป็นส่วนหนึ่งในชีวิตประจำวันของคนในสังคม และเมื่อศิลปะถูกดึงออกจากบริบทและชีวิตของคนจำนวนมาก เราจึงต้องไปชมงานศิลปะในพื้นที่เฉพาะ เช่น หอศิลป์ จึงทำให้งานศิลปะสามารถสื่อความได้กับผู้ชมเฉพาะกลุ่มเท่านั้น ประกอบกับศิลปินและปรากฏการณ์ทางศิลปะในประเทศไทยพัฒนางานไปเร็วมาก จนคนทั่วไปตามไม่ทัน เนื่องจากในสังคมไทยขาดคนกลางที่จะทำหน้าที่เป็นตัวเชื่อมระหว่างศิลปะหรือวงการศิลปะกับประชาชน อีกทั้งวงการศิลปะสมัยใหม่ไม่สนใจความคงทนของตัวงาน เช่น ศิลปะจัดวาง แต่มุ่งเน้นการสร้างความประทับใจให้แก่ผู้ชม ซึ่งนิทรรศการนี้ก็ประสบปัญหาเช่นนี้ด้วย อาจารย์เตยงามเสริมว่ารัฐและกลุ่มคนกลาง เช่น art marketer จึงจะต้องทำหน้าที่ให้การศึกษาผู้ชมเพื่อสร้างความพร้อมในการรับสารในทางศิลปะมากขึ้น ทั้งนี้ อาจารย์จักรพันธ์เห็นว่าการพัฒนาความรู้เหล่านี้ไปสู่ประชาชนต้องอาศัยผู้ที่มีความรู้และความเข้าใจในศิลปะอย่างแท้จริงด้วย

เมื่อรับฟังความเห็นต่างๆของวิทยากรแล้ว ทำให้ต้องย้อนกลับไปพิจารณางานของวันทนีย์ใหม่อีกครั้งจึงพบว่า ข้อความในตอนแรกที่รู้สึกเหมือนว่าเป็นการยกย่องตัวเองของศิลปิน ไม่ว่าจะเป็นข้อความในบัตรเชิญที่ว่า *"Intellectual artists can make only quality artistic works. Stupid artists can make anything."* หรือแม้แต่คำพูดที่นำเสนอผ่านสื่อต่างๆ หรือข้อความต่างๆที่ติดไว้ที่ฝาผนัง เช่น *"ฉันไม่เข้าใจว่าทำไมคนอื่นถึงกลัวที่จะเรียกตัวเองว่าศิลปิน สำหรับฉัน ฉันกลัวกับการที่จะบอกว่าตัวเองไม่ใช่ศิลปินมากกว่า"* กลับกลายเป็นข้อความล้อเลียนที่ศิลปินแฝงนัยของการวิพากษ์ทั้งศิลปินและวงการศิลปะไว้อย่างแยบยล

แต่เราจะรู้เท่าทันศิลปินและงานศิลปะร่วมสมัยได้อย่างไร หากเรายังขาดความเข้าใจระหว่างผู้ชมกับงานศิลปะ จะทำอย่างไรจึงจะทำให้ผู้ชมส่วนใหญ่ในบ้านเราสนุกไปกับการชมงานศิลปะ เหมือนเช่นที่ผู้เขียนได้รับอรรถรสในการชมงานในครั้งนี้ หากทำได้ การชมงานศิลปะจะเป็นเรื่องสนุก เพราะผู้ชมจะเป็นเสมือนผู้ถอดรหัสเพื่อให้เข้าถึงแก่นความคิดที่ศิลปินนำเสนอ งานศิลปะจะไม่ใช่เรื่องน่าเบื่อ แต่เป็นเรื่องที่ต้องขบคิดเพื่อแสวงหาคำตอบ คงถึงเวลาแล้วที่ผู้เกี่ยวข้องน่าจะช่วยและสนับสนุนให้เกิดการให้ความรู้กับประชาชนในเรื่องศิลปะให้มากกว่าที่เป็นมา ผู้ที่รู้เรื่องศิลปะจำเป็นต้องยอมเปลืองตัวทำหน้าที่นักวิจารณ์ให้มากกว่านี้ เพราะนักวิจารณ์

เท่าที่มีอยู่จำนวนหนึ่ง ถ้าไม่จงใจข่มเรา ก็มักจะเขียนงานวิจารณ์ที่อ่านไม่รู้เรื่อง ขนาดวิจารณ์หนังสือศิลปะแบบเปิดๆดูโดยไม่อ่านก็ยังมีอยู่เกลื่อนไป!

ภาคผนวก 3

บทวิจารณ์

84 ปี มัณฑนา โมรากุล

เจตนา นาควัชระ

มัณฑนา โมรากุล นักร้องแนวหน้าของวงดนตรีกรมโฆษณาการ (หรือที่ภายหลังเปลี่ยนชื่อมาเป็นกรมประชาสัมพันธ์) จะมีอายุครบ 84 ปี ในวันที่ 30 มีนาคม 2550 แม้ว่าเธอจะเลิกร้องเพลงไปเป็นเวลานานหลายทศวรรษแล้ว แต่เพลงที่เธอร้องก็จัดได้ว่าเป็นเพลงอมตะ เราคงจะต้องยกย่องทั้งผู้แต่งเพลง และทั้งผู้ตีความ คือผู้ร้องในยุคนั้น ว่าเป็นผู้ที่สร้างสิ่งมหัศจรรย์ในทางศิลปะขึ้นมาได้ในช่วงระยะเวลาอันสั้น เพลงไทยสากลเป็นประเภทของศิลปะที่หลอมรวมอัจฉริยภาพในด้านคีตศิลป์ทั้งของไทยและของตะวันตกเข้ามาไว้ด้วยกันอย่างแนบสนิท ศิลปินรุ่นบุกเบิกใช้เวลาประมาณเพียง 20 ปี ก็สามารถนำศิลปะประเภทใหม่ขึ้นสู่สภาพที่เรียกว่า*วุฒิภาวะ*ได้ เพลงไทยสากลสามารถสะท้อนอารมณ์ความรู้สึกและความคิดของคนไทยได้อย่างดีเยี่ยม นักแต่งเพลงและนักดนตรีรุ่นบุกเบิกโดยเฉพาะกลุ่มของเอื้อ สุนทรสนาน เป็นผู้ที่ได้รับการศึกษาด้านดนตรีคลาสสิกตะวันตกมาอย่างดีมาก และในขณะเดียวกันก็มีโอกาสได้เรียนรู้ดนตรีไทยอย่างลึกซึ้งด้วยการที่ได้รับมอบหมายให้เป็นผู้บันทึกเพลงไทยเดิมลงเป็นโน้ตสากล กล่าวได้ว่า เพลงไทยสากล (หรืออีกนัยหนึ่งเพลงไทยแนวตะวันตก) เป็นการตื่นตัวขึ้นรับโอกาสใหม่ที่มากับดนตรีตะวันตก และสามารถใช้ศักยภาพของวัฒนธรรมทั้งสองได้อย่างเต็มที่ นับเป็นโชคมหาศาลที่เทคโนโลยีการอัดเสียงได้พัฒนาขึ้นมาถึงขั้นที่สามารถสร้างพยานหลักฐานให้ปรากฏชัดถึงความสามารถอันยอดเยี่ยมของศิลปินเหล่านี้ไว้ได้

ถ้าไม่มี มัณฑนา โมรากุล เพลงไทยสากลจะพัฒนาขึ้นมาได้ถึงขั้นที่เป็นศิลปะอันยอดเยี่ยมได้ละหรือ คำถามในแนวนี้เป็นการสดุดีมัณฑนา โมรากุล เกินกว่าเหตุหรือไม่ แต่หลักฐานก็มีปรากฏชัดว่านักแต่งเพลงระดับบรมครูของเรา อาทิ เอื้อ สุนทรสนาน นารถ ถาวรบุตร และเวส สุนทรจามร อาจจะได้มอบงานที่ดีที่สุดที่พวกท่านได้เคยสร้างขึ้นมาให้แก่มัณฑนา โมรากุล นอกจากนี้ ผู้ประพันธ์คำร้อง โดยเฉพาะอย่างยิ่ง แก้ว อัจฉริยะกุล และ สุรัฐ พุกกะเวส ก็สามารถตอบสนองข้อเรียกร้องของผู้แต่งทำนองได้อย่างดียิ่งเช่นกันด้วยวรรณศิลป์ที่ลุ่มลึกและหลากหลาย กระบวนการหลอมรวมคีตศิลป์ให้เข้ากับวรรณศิลป์ดูจะถึงขั้นที่เรียกได้ว่าสมบูรณ์แบบ เป็นต้นแบบที่คนรุ่นหลังจำนวนหนึ่งพยายามจะเอาเป็นตัวอย่าง แต่ก็มีคนรุ่นหลังอีกจำพวกหนึ่งที่คงจะเบือนหน้าหนี เพราะเกลียดวรรณคดีเป็นทุนเดิมอยู่แล้ว กล่าวได้ว่า นักร้องให้แรงบันดาลใจแก่นักแต่งเพลงและในขณะเดียวกันนักแต่งเพลงก็ให้เพลงที่ท้าทายความสามารถของนักร้องอย่างเต็มเปี่ยมเช่นกัน ผู้สันทัดกรณีมีความเห็นพ้องต้องกันว่า เพลงของมัณฑนา โมรากุล ส่วนใหญ่เป็นเพลงที่ร้องยาก และเป็นปัญหาสำหรับนักร้องรุ่นหลัง ถ้ามุ่งลอกแบบมัณฑนาก็เท่ากับเป็นการทำอัตวินิบาตกรรม ถ้าพยายามจะตีความใหม่ ก็ต้องเป็นผู้ที่ช่างคิดพินิจพิเคราะห์ และในขณะเดียวกันมีความสามารถในการขับร้องสูงมาก รายการแสดงดนตรีเพื่อเป็นเกียรติแก่มัณฑนา โมรากุล ในวาระอายุครบ 7 รอบ เมื่อวันที่ 25 มีนาคม ที่ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธรนั้น เป็นเพียงแค่การแสดงความสวามิภักดิ์ของผู้ที่รักและบูชาคุณมัณฑนา แต่คงจะเรียกว่าเป็นการแสดงสาธารณะ (public concert) ได้ไม่เต็มปากนัก ยกเว้นนักร้องที่โดดเด่นเพียง 1 หรือ 2 คน ดูจะเป็นเรื่องของลูกๆหลานๆที่มาฉลองอายุของผู้อาวุโสมากกว่า

งานของคุณมัณฑนาเป็นงานที่เราไม่ควรตั้งไว้บนหิ้ง และก็มิใช่งานที่ควรจะนำมาลอกแบบ แต่น่าจะเป็นงานตัวอย่างที่ชี้ให้เห็นว่า ครั้งหนึ่งมีนักร้องคนหนึ่งที่โชคดีมากที่มีนักแต่งเพลงกลุ่มหนึ่งสร้างงานที่ดีที่สุดขึ้นมาท้าทายเธอ จากการวิจัยที่คณะนักวิชาการในโครงการ "การวิจารณ์ในฐานะพลังทางปัญญาของสังคมร่วมสมัย" (ด้วยการสนับสนุนของสกว.) ได้เสนอเอาไว้ในหนังสือ *เบิกฟ้า มัณฑนา โมรากุล* (2547) เป็นที่แน่ชัดว่า พรสวรรค์แต่เพียงอย่างเดียวคงมิอาจจะหนุนเนื่องให้มัณฑนา โมรากุล ขึ้นมาถึงระดับที่เรารู้จักกันได้ เธอเป็นศิลปินที่ใฝ่รู้

พร้อมที่จะเรียนรู้ตลอดเวลา และได้รับคำชมจากนักดนตรีรุ่นพี่ว่าเรียนรู้ได้เร็วมาก นอกจากนั้น เธอก็เป็น "นักวิจัย"ในรูปแบบหนึ่ง คือทดลองหาแนวทางในการขับร้องด้วยตนเอง ยิ่งไปกว่านั้น ก็มีความสามารถในการวิเคราะห์ตัวงานได้อย่างดีเลิศ วิเคราะห์ทั้งเนื้อร้องและทำนองให้ถ่องแท้ก่อนที่จะนำมาร้อง เธอเป็นศิลปินผู้ตีความที่มีความเข้าใจทั้งในธรรมชาติของคีตศิลป์และธรรมชาติของมนุษย์ทั้งในทางกว้างและทางลึก เพลงที่เธอขับร้องไว้จึงมีความหลากหลายมากในด้านเนื้อหาและอารมณ์ความรู้สึก ในรายการแสดงดนตรีเมื่อวันที่ 25 มีนาคม เธอได้ให้สัมภาษณ์เอาไว้ว่า แม้แต่เพลงปลุกใจที่เธอได้รับมอบหมายให้ร้อง (ซึ่งจากจุดยืนของปัจจุบันเราอาจจะมองว่าเป็นเพลงเชิดชูผู้นำแบบโฆษณาชวนเชื่อ) เธอก็เต็มใจร้องอย่างสุดความสามารถ ไม่ได้หมายความว่าเธอสยบกับทรราช แต่เป็นเรื่องของศิลปินคนหนึ่งซึ่ง*หน้าที่กับความพึงใจส่วนตน*หลอมรวมกันเข้าเป็นเอกภาพได้ในทุกเมื่อ ถ้าจะหันไปพิจารณาเพลงรักที่โศกสลด ก็คงจะหานักร้องที่หยั่งลึกลงไปจนถึงกันบึ้งของชีวิตมนุษย์ เช่น มัณฑนา โมรากุล ได้ยากนัก สำหรับอารมณ์ขันที่มากับคีตศิลป์นั้นเล่า มัณฑนาก็ตอบสนองได้อย่างไร้ปัญหา แม้จะให้ร้องนำในเพลงของคนขี้เมา ก็ร้องได้อย่างไม่เคอะเขิน จะให้ร้องเพลงสะท้อนความสะเทิ้นเขินอายของสาวแรกรุ่นก็ร้องได้เช่นกัน คุณูปการที่มีต่อวงการเพลงของมัณฑนา โมรากุลยากที่จะพรรณนาได้หมดสิ้น นอกจากนี้ เธอก็ยังมีเมตตาต่อนักร้องรุ่นหลัง เธอชมเชยนักร้องบางคนที่ร้องฉีกแนวออกไปจากแบบอย่างของเธอเอง กล่าวอีกนัยหนึ่ง เธอเข้าใจดีว่าคีตศิลป์จะอยู่ได้ก็ด้วย*การตีความใหม่*

ถ้าประวัติศาสตร์คือสิ่งที่ผ่านเลยไปกับกาลเวลา ประวัติศาสตร์ที่ฝากฝังตัวไว้กับงานศิลปะคือประวัติศาสตร์ที่มีชีวิต ภาพของคุณมัณฑนาที่นั่งอยู่บนเวทีศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธรตลอดเวลากว่า 4 ชั่วโมง เมื่อวันที่ 25 มีนาคม 2550 เป็นภาพที่ชวนประทับใจยิ่ง (ประวัติศาสตร์ยังอยู่กับเราให้เห็นเป็นรูปธรรม) พวกเราตั้งความหวังเอาไว้ว่า เราจะมาชุมนุมกันอีกเพื่อฉลองอายุครบ 90 ปีของคุณมัณฑนา โมรากุล จะเป็นไปได้เช่นนั้นหรือไม่ ไม่มีใครรู้ ที่แน่นอนก็คือ ผลงานของเธอจะดำรงอยู่ต่อไปกับประวัติศาสตร์ของคีตศิลป์ไทย

ตีพิมพ์ใน : *กรุงเทพธุรกิจ* (จุดประกาย) (วันศุกร์ที่ 30 มีนาคม 2550)

70 ปี รองทอง ทองลั่นธม

เจตนา นาควัชระ

รวงทอง ทองลั่นธม ศิลปินแห่งชาติ จะมีอายุครบ 70 ปี ในวันที่ 8 พฤษภาคม 2550 เธอปรารภไว้หลายครั้งแล้วว่าอยากจะเกษียณตัวเองจากความเป็นนักร้องเสียที แต่ก็คงจะใจไม่แข็งพอ ก็จะให้ใจแข็งได้อย่างไร ในเมื่อผู้ฟังจำนวนไม่น้อย (ที่ไม่จำเป็นต้องเป็นสมาชิกแฟนคลับของเธอ) ยังยืนยันว่า เธอยังร้องเพลงได้ และในการร้องของเธอนั้น ยิ่งร้องก็ยิ่งไปได้ลึก เพลงที่เธอเคยร้องอัดแผ่นไว้เมื่อ 40 ปีก่อนนั้น บัดนี้เธอก็ยังคงร้องได้ ร้องไม่เหมือนเมื่อก่อน เป็นการร้องที่บ่งบอกว่าการแสวงหาตัวตนของเธอเองเป็นกระบวนการที่ยังไม่จบสิ้น กล่าวด้วยภาษาชาวบ้านก็คงจะว่าเป็นว่า "ยิ่งแก่ ยิ่งเก่ง" แม้ว่าลักษณะบางประการจะชี้ให้เห็นถึงวัยที่ล่วงเลยอย่างเลี่ยงไม่ได้

ศิลปินไทยจำนวนมากไม่ว่าจะอยู่ในสาขาใด มีปัญหาเรื่องการปรับตัวขึ้นสู่*วุฒิภาวะ* หลายคนย่ำอยู่กับที่กินบุญเก่า หาทางออกจากวังวนของความสำเร็จในอดีตไม่ได้ นักวิชาการที่เฝ้าศึกษางานของศิลปินบางคนอย่างต่อเนื่อง จำต้องฝืนใจลงความเห็นว่า ท่านเหล่านั้นตาย (ในทางศิลปะ) เสียแล้วตั้งแต่อายุ 40-50 ปี และก็หาคำตอบไม่ได้ว่าเหตุใดจึงเป็นเช่นนั้น คำตอบที่ง่ายที่สุด (เพราะเป็นคำตอบที่มาจากปัจจัยภายนอก) ก็คือ "เมรัยพิฆาต" (และบางคนก็ตายจริงๆในทางกายภาพ) แต่นั่นเป็นเรื่องของสุภาพบุรุษเสียเป็นส่วนใหญ่ และสุภาพสตรีในหมู่ศิลปินที่ก้าวไปข้างหน้าอีกไม่ได้เล่า เป็นเพราะอะไร

ในหมู่นักร้องที่คงพอมองเห็นกันอยู่บ้าง บางคนหลงเสน่ห์ตัวเอง พุ่งความสนใจไปในจุดที่เป็นเสน่ห์ซึ่งดึงดูดผู้ฟังได้เมื่อหลายสิบปีมาแล้ว มาบัดนี้ก็ยิ่งสะดุดหยุด ณ จุดเหล่านั้น ถ้าทอดเสียงหวานและผู้คนชมว่าหวาน ยิ่งวัยล่วงเลยมาก็จงใจทอดให้หวานยิ่งขึ้นไปอีก เมื่อวัยและสังขารไม่อำนวย ความหวานนั้นจึงกลายเป็นน้ำผึ้งขม เมื่อหันหลับมาพิจารณากรณีของรวงทอง เธอมีความสามารถที่น่ายกย่องอยู่ประการหนึ่ง นั่นก็คือความสามารถในการเฝ้าพิจารณาตัวเอง ในการวิเคราะห์ตนเอง และในการที่จะแสวงหาตนเองอย่างไม่หยุดยั้ง ในบางกรณีเธออาจจะใช้เวลาหลายทศวรรษกว่าจะค้นพบตัวเอง (ดังที่ผมได้เคยกล่าวเอาไว้ในบทวิจารณ์ชื่อ "เมื่อวัยวุฒิกับวุฒิภาวะมาบรรจบกัน : รายการรวงทองมินิมาราธอนที่โรงละครแห่งชาติ" [*สกุลไทย* ปีที่ 49 ฉบับที่ 2544 : 22 ก.ค. 46 ตีพิมพ์ซ้ำใน *จากแผ่นดินแม่สู่แผ่นดินอื่น : รวมบทความวิชาการและบทวิจารณ์* 2548 : หน้า 93-98])

ศิลปินระดับแนวหน้าจะพึ่งพรสวรรค์แต่ถ่ายเดียวมิได้ รวงทองรู้จักใช้ปัญญาในการปรับการสร้างผลงานของตนให้สูงขึ้นเรื่อยๆ ท่าทางบนเวทีของเธอนั้นเป็นท่าของดาราอย่างแน่นอน แต่กรณีของเธอมิใช่ดาราที่หลงตัวเอง เธอยังฝึกร้องเพลงอยู่ทุกวัน ร้องไปก็หาทางใหม่ไป ไม่พอใจกับสิ่งที่เคยทำมาแล้ว ไม่พอใจกับระดับที่ไปถึงแล้ว *ความทะเยอทะยานของรวงทองในวันนี้ที่จะร้องเพลงให้ดีกว่ารวงทองเมื่อวันวาน* คือวิสัยของศิลปินที่รุ่นน้องรุ่นหลานน่าจะถือเป็นแบบอย่าง ผมไม่ต้องการจะทำให้บทความนี้กลายเป็นอาศิรวาทไป ความจริงมีอยู่ว่า มีอยู่ช่วงหนึ่ง (นานถึง 14 ปี) ในชีวิตศิลปินของเธอ ที่มาตรฐานของเธอตกต่ำลงไป แทบจะกล่าวได้ว่าร้องไม่ออก ร้องช้าลง ความแม่นยำของระดับเสียงไม่มั่นคง ความจริงเธอป่วยด้วยโรคภูมิแพ้ที่รุนแรง แต่ก็โชคดีที่หาสาเหตุพบและรักษาให้หายขาดได้

รวงทองมีโชคดีอีกหลายประการ ซึ่งเธอไม่เคยปฏิเสธความโชคดีเหล่านั้น นั่นก็คือเธอเป็นศิษย์ที่มีครู และในกรณีของครูเอื้อ สุนทรสนานนั้น เธออาจใกล้ชิดกว่านักร้องคนอื่น เพราะยินดีฝากตัวเขาไปเป็น "เด็กในบ้าน" เป็นส่วนหนึ่งของครอบครัวของครู และครูก็ถ่ายทอดวิชาการร้องเพลงให้ในระบบที่เราอาจเรียกว่าระบบทิศาปาโมกข์ และสิ่งที่สำคัญยิ่งไปกว่านั้นก็คือครูย่อมได้แรงดลใจจากศิษย์คนนี้ และพวกเราที่ชื่นชอบเพลงไทย

สากลก็เลยได้รับอานิสงส์จากครูและศิษย์คู่นี้ นั่นคือเพลงอมตะจำนวนหนึ่งที่ครูเอื้อแต่งขึ้นให้รวงทองเป็นผู้ขับร้อง ซึ่งจัดได้ว่าเป็นสุดยอดของเพลงไทยสากล และก็เป็นโชคดีอีกเช่นกันที่ผู้ประพันธ์คำร้องระดับแนวหน้าหลายท่าน อาทิ ครูแก้ว อัจฉริยะกุล สร้างเนื้อร้องที่เปี่ยมด้วยวรรณศิลป์เสริมเข้ามาอีกแรงหนึ่ง ผมไม่จำเป็นต้องเอ่ยชื่อเพลงเหล่านี้ที่เรารู้จักกันดี

ถ้าจะกล่าวถึงปรากฏการณ์ในเรื่องของนักแต่งเพลงและนักร้อง"ส่องทางให้แก่กัน"แล้วละก็รวงทองนับว่าโชคดีอีกนั่นแหละ ที่ได้ร่วมงานกับนักแต่งเพลงชั้นครูอีกหลายท่าน หลังจากที่ได้ลาออกจากวงดนตรีกรมประชาสัมพันธ์ไปเผชิญโลกภายนอกที่ท้าทาย และก็นับเป็นโชคอันมหาศาลที่ในยุคหลังกึ่งพุทธกาล วงการดนตรีของไทยยังมีนักแต่งเพลงที่ยอดเยี่ยมอยู่อีกหลายท่าน (ถ้ารวงทองเกิดช้าไป 40 ปี เธอคงจะต้องเผชิญกับทะเลทรายแห่งคีตศิลป์ไทยเป็นแน่) เพลงเหล่านั้นยังอยู่กับเรามาจนทุกวันนี้ อาทิ "แรมพิศวาท" ของพยงค์ มุกดา "รอยมลทิน" ของ "พรพิรุณ" "แน่หรือคุณขา" ของ สมาน กาญจนผลิน และ "แม้แต่ทะเลยังระทม" ของ สง่า อารัมภีร สรุปได้ว่ารวงทองมีประสบการณ์ในเรื่ององค์แห่งคีตนิพนธ์ (repertoire) ที่กว้างขวางมาก เธอเป็นหนึ่งในเสาหลักของเพลงไทยสากลในฐานะประเภทของศิลปะ (artistic genre)

รวงทองเป็นศิลปินผู้ตีความ (interpretative artist) ที่ไม่เคยหยุดอยู่กับที่ ในกรณีที่เธอนำเพลงที่นักร้องรุ่นพี่ เช่น มัณฑนา โมรากุล (ผู้ซึ่งเธอเคารพนับถือ) มาตีความใหม่ เธอแสดงความคารวะต่อนักร้องต้นแบบด้วยแนวคิดใหม่ที่น่าทึ่ง จะขอยกตัวอย่างเพลง "วังบัวบาน" มัณฑนา โมรากุล ร้องได้จับใจเรา เพราะเธอสามารถชักพาเราให้เข้าไปเป็นส่วนหนึ่งของความทุกข์ระทมของบัวบาน รวงทอง ทองลั่นธม เสนอทิศทางที่เป็นของเธอเอง ซึ่งปรากฏชัดในการแสดงที่โรงแรมตรัง เมื่อวันที่ 28 พฤษภาคม 2549 เธอแสดงบทบาทของผู้เล่าเรื่องของผู้สังเกตการณ์ซึ่งชี้ให้เห็นความสง่างามของโศกนาฏกรรมของสาวชื่อบัวบาน ที่มิได้ตายอย่างคนไร้ค่า แต่ดิน น้ำ ลม ฟ้ารวมแรงกันสร้าง "สุสานเทวีผู้มีความช้ำ" โดยที่เราถูกกลืนเข้าไปเป็นส่วนหนึ่งของกลุ่มสักขีพยานนั้นด้วย

ด้วยประสบการณ์ที่ลุ่มลึกและกว้างขวาง รวงทองตัดสินใจที่จะสร้างคุณูปการในมิติใหม่ ด้วยการทำหน้าที่สอนการขับร้องให้แก่นักร้องรุ่นหลัง ทั้งที่เป็นนักร้องอาชีพและนักร้องสมัครเล่น ศิษย์ของรวงทองที่ออกแสดงเมื่อวันที่ 28 พฤษภาคม 2549 สะท้อนทิศทางของ "สำนักรวงทอง ทองลั่นธม" ได้อย่างชัดเจน เธอน่าจะเป็นครูที่ถ่ายทอดความรู้และความชำนาญได้ดี มิใช่ด้วยการร้องให้ลูกศิษย์ฟังเป็นตัวอย่างเท่านั้น แต่ด้วยการอธิบายที่แจ่มชัด รวงทองเป็นผู้ที่ใช้ภาษาได้อย่างยอดเยี่ยม สามารถอธิบายอารมณ์ความรู้สึกด้วยภาษาที่ไพเราะและเป็นเหตุเป็นผล ถ้าท่านไม่เชื่อผมโปรดลองอ่านบทอภิปรายของเธอในการสัมมนา "มัณฑนาวิชาการ" เมื่อวันที่ 15 พฤศจิกายน 2546 ณ มหาวิทยาลัยศิลปากร วังท่าพระ (ตีพิมพ์ในหนังสือ *เบิกฟ้า มัณฑนา โมรากุล* 2547 : หน้า 175-181)

อาจเป็นครั้งแรกในวงการเพลงไทยสากลที่จะมีการจัด "ชั้นเรียนตัวอย่าง" (master class) เป็นส่วนหนึ่งของการสัมมนาและการแสดงดนตรีในรายการ *รวงทองส่องทางศิลป์* ในวันที่ 3-4 พฤศจิกายน 2550 ณ ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร ตลิ่งชัน ผู้คนเริ่มเรียกเธอว่า "อาจารย์รวงทอง" สำหรับผู้อาวุโส วิทยาทานคือการสร้างบุญกุศลที่ดีที่สุด

ตีพิมพ์ใน : *กรุงเทพธุรกิจ* (จุดประกาย) (วันศุกร์ที่ 4 พฤษภาคม 2550)

เพลงรักริมฝั่งโขง : เกือบจะหลุดพ้นจากหนองน้ำเน่าแล้ว แต่...

เจตนา นาควัชระ

ละครโทรทัศน์ *เพลงรักริมฝั่งโขง* ที่ออกอากาศเป็นครั้งสุดท้ายเมื่อคืนวันที่ 14 พฤษภาคม 2550 จัดได้ว่าเป็นละครยอดนิยม เราคงจะต้องถามตัวเองว่าเพียงแต่นางเอกสวยและพระเอกหล่อเท่านั้นคือเสน่ห์ของละครเรื่องนี้ใช่ละหรือ ผมอยากจะคิดว่ามีอะไรที่ลึกกว่านั้น สิ่งที่ประทับใจผมมากในละครเรื่องนี้อาจจะเรียกได้ว่าเป็นเรื่องของมโนทัศน์หลักที่ว่าด้วยเรื่องความดีงามของคน การจะจับสารที่หนักหน่วงจากละครที่มุ่งสร้างความบันเทิงเป็นสำคัญนั้น เป็นสิ่งที่ยากยิ่ง เพราะสิ่งที่เป็นแก่นมักถูกสิ่งที่เป็นกระพี้กลบไปเสียสิ้น ฉากที่ประทับใจผมมากที่สุด คือ ฉากที่ครูเพลงสติฟั่นเฟือนนัดให้พิณไปพบกับ"ปีศาจ" เพื่อที่จะเอาวิญญาณแลกกับเพลงพิณขั้นสูงสุด นี่มันแก่นเรื่องที่นักวรรณคดีรู้จักกันดี โดยเฉพาะอย่างยิ่งในละครเรื่อง*เฟาสต์* (Faust) ของมหากวีเยอรมันเกอเธ่ (Goethe) ซึ่งตัวเอกได้ขายวิญญาณไปให้กับปีศาจ และกว่าจะหลุดพ้นจากเงื้อมมือของอธรรมมาได้ก็ด้วยอานิสงส์ของหญิงที่เขารักและทำลายไปโดยไม่ได้ตั้งใจ พระเอกพิณของเรามีความบริสุทธิ์ผุดผ่องแห่งวิญญาณเหนือจากอาจารย์มหาวิทยาลัยแก่ๆที่ชื่อเฟาสต์มากนัก เพราะเมื่อถูกถามว่าจะขออะไร แทนที่เขาจะขอพรปีศาจให้แก่ตัวเอง เขากลับคิดถึงคนรักของเขา โดยขอให้เธอได้พบกับพ่อ หลังจากที่พลัดพรากจากกันไปถึง 20 ปี พฤติกรรมตลอดเรื่องของพิณสม่ำเสมอ แม้จะเป็นคนอารมณ์หวั่นไหวง่าย ดื้อรั้น ไม่ฟังเหตุผล แต่ก็คงเข้ากับคำคมของมหากวีเกอเธ่ที่ว่า "คนดีนั้น แม้จะตกอยู่ในความมืดบอด ก็ยังสำนึกถึงหนทางอันถูกต้อง" ถึงอย่างไร คนดูก็เดาได้ว่าเรื่องนี้ต้องลงเองด้วย happy ending แต่กว่าจะไปถึงจุดนั้น ทั้งผู้แสดงและผู้ชมก็สะบักสะบอมเต็มที เพราะผู้เขียนบทสร้างอุปสรรคที่มาเป็นชุดต่อเนื่องกัน ซึ่งส่วนใหญ่ขาดความสมจริง แทนที่จะชวนให้เรากระหายที่จะรู้ว่าเมื่อไรพระเอก-นางเอกจะพ้นเคราะห์เสียที เรากลับเริ่มเหนื่อยหน่ายกับการดำเนินเรื่องที่ยืดยาดเสียแล้ว

ฉากเล็กๆอีกฉากหนึ่งที่ดูจะเป็นองค์ประกอบของละครน้ำเน่า ก็คือฉากที่รสรินตามจำปาเข้าไปในห้องน้ำและใช้ที่รโหฐานนั้นเป็นที่บริภาษเธอด้วยวาทกรรมละครโทรทัศน์ที่เผ็ดร้อนและหยาบกร้าน ผู้ชมคงคาดว่าไม่นานก็คงจะตบกันอย่างแน่นอน แต่ก็ไปไม่ถึงจุดนั้น แม้ว่ารสรินจะท้านางเอกคือจำปาให้ตบ แต่สาวจากฝั่งโขงซึกตะวันออกไม่ยอมทำกิจอันหยาบช้าเช่นนั้น ผู้เล่นเป็นจำปา คือ ดารารับเชิญจากสาธารณรัฐประชาชนลาวเล่นบทในตอนนี้ได้อย่างยอดเยี่ยม ความนิ่ง ความละเมียด ความพอเหมาะพอดี และการวางตัวที่ปราศจากความเกร็ง ทำให้เธอแสดงได้สมบทบาทที่ผู้สร้างและผู้กำกับการแสดงต้องการจะให้เป็นตัวเอกของละครเรื่องนี้ ความสามารถในการแสดงของ*อเล็กซานดร้า ธิดาวัลย์ บุญช่วย* โดยทั่วไปอยู่ในเกณฑ์ที่น่าทึ่ง โดยเฉพาะช่วงที่ต้องพูดบทยาวๆ สังเกตได้ว่าเธอเข้าใจดีว่า เธอกำลังพูดอะไร กับใคร ณ ที่ใด ต้องการจะสื่อสารอะไร ดูราวกับว่าเธอจะได้รับการฝึกฝนมาแล้วในด้านของละครคลาสสิก (แต่ก็อาจจะเป็นเรื่องของสัญชาตญาณของนักแสดงที่มีพรสวรรค์ก็ได้) ผมเดาเอาว่า แม้เธอจะอายุยังไม่ถึง 20 ปี แต่พื้นการศึกษาที่ได้รับมาจากโรงเรียนและจากทางบ้าน คงจะแน่นพอประมาณในส่วนที่เกี่ยวกับวรรณศิลป์ บทที่น่าสนใจคือ ตอนที่เธอปฏิเสธรักต่ออดิศร และบรรยายความผูกพันที่เธอมีต่อพิณ นี่มันละครโทรทัศน์ที่เกือบจะยกระดับขึ้นสู่ละครพูดชั้นดีได้แล้ว น่าเสียดายนักที่ไม่ช้าไม่นานก็ถูกบดบังไปด้วยเทคนิคการแสดงของละครน้ำเน่าอีก

ถ้าตั้งชื่อละครว่า *เพลงรักริมฝั่งโขง* เราก็คงจะคาดหวังได้ว่า เพลงและดนตรีต้องเป็นจุดเด่นและก็เป็นเช่นนั้นจริงๆ โดยเฉพาะ 2 เพลงหลักคือ *สาวลาวบ่าวไทย* กับ *สัญญาหน้าพระธาตุ* ซึ่งฟังแล้วติดหู อาจจะเป็นเพราะเล่นซ้ำหลายครั้ง และก็ใช้เป็นดนตรีประกอบ (background music) ไปด้วย กล่าวโดยทั่วไป การใช้วงดนตรีพื้นเมืองอีสานมาปรับให้ทันสมัยเล็กน้อย จัดได้ว่าทำได้ดี น่าเสียดายที่มีเพลงน้อยเกินไป ผมไม่ได้เรียกร้องให้ทำละครเรื่องนี้เป็นละครเพลงไปเสียเลย เพราะผู้ประพันธ์และผู้กำกับการแสดงก็จงใจจะให้*เพลงรักริม*

*ฝั่งโขง*เป็นละครแนว "ดรามา" แต่เพลงก็เป็นเสาหลักของละครเรื่องนี้ อเล็กซานดร้าร้องเพลงได้ในระดับที่โดดเด่น สำหรับศุกลวัฒน์ คณารส ผู้เล่นบทของพิณนั้น เรื่องกำหนดให้เขาเป็นนักร้องประจำวง "เสียงสวรรค์" ซึ่งในที่สุดผันตัวเองเข้ากรุงฯ กลายเป็นนักร้องยอดนิยมที่ประสบความสำเร็จในเชิงธุรกิจ เพลงเหล่านี้ตามท้องเรื่องครูสมานหัวหน้าวงดนตรีเป็นผู้แต่งให้เขาร้อง และในหลายตอนก็กลายเป็นเพลงที่สะท้อนชีวิตส่วนตัวของเขาสะท้อนความทุกข์ระทมที่เกิดขึ้นโดยบังเอิญ ณ จุดนี้ ศุกลวัฒน์ต้องรับบทหนัก เพราะต้องร้องเพลงเพลงเดียวกันในช่วงที่ต่างกันตามท้องเรื่อง ถ้าร้องในช่วงที่ยังมีความปกติสุขก็เป็นอย่างหนึ่ง ถ้าร้องในช่วงที่ทุกข์หนัก เสียงก็จะออกมาอีกแนวหนึ่ง ต้องขอชมเชยผู้กำกับการแสดงที่พยายามให้นักแสดงได้ใช้ความสามารถในแนวนี้ได้อย่างประจักษ์ชัด

ก็เรื่องการให้โอกาสหรือไม่ให้โอกาสแก่นักแสดงนั่นแหละที่เป็นประเด็นหลักซึ่งเราน่าจะนำมาอภิปรายกันในส่วนที่เกี่ยวกับละครโทรทัศน์บ้านเราในปัจจุบัน โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ตัวประกอบทั้งหลายถูกกำกับหรือบังคับให้เล่นตามสูตรของละครสกุลน้ำเน่า ในเรื่องนี้ ผู้ที่เล่นบทของผกามาศ รสรินและลำดวนไม่ได้รับโอกาสที่จะได้แสดงความสามารถเท่าที่ควรจะเป็น ต้องแสดงอากัปกิริยาซ้ำๆซากๆ เขาเหล่านี้แทบไม่มีบุคลิกภาพของปัจเจกบุคคลเท่าไรนัก แต่กลับกลายเป็นรูปแบบของตัวละคร (type) ที่ตายตัว สำหรับคู่รักอีกคู่หนึ่ง คือ ผู้รับบทเป็นสำลีและสะเดา อาจจะได้โอกาสมากกว่า แต่ก็ไม่มากนัก โชคดีที่พระเอกและนางเอกยังได้บทที่เปิดทางให้แสดงความสามารถเฉพาะตัวได้มาก นักแสดงบ้านเราในยุคปัจจุบันไม่ค่อยจะมีโอกาสได้เติบโตขึ้นสู่วุฒิภาวะในทางศิลปะ สภาพการณ์เมื่อ 20 ปีที่แล้วอาจจะดีกว่านี้ ไม่ต้องดูตัวอย่างอื่นไกล ขอให้ดูกรณีของ จินตหรา สุขพัฒน์ ก็จะเห็นได้ชัดว่า จากสาวน้อยผู้น่ารักในภาพยนตร์เรื่อง *Good Morning Vietnam* มาสู่บทของแม่พลอยในเรื่อง *สี่แผ่นดิน* นั้น เธอมีโอกาสได้ก้าวไปข้างหน้าอย่างชัดเจนมากในฐานะนักแสดง เมื่อไรผู้สร้างละครโทรทัศน์จะเอาจริงเอาจังกับงานของตนให้มากกว่านี้ และสร้างบทที่ท้าทายให้แก่นักแสดง ไม่เช่นนั้นหนุ่มสาวเหล่านี้ ไม่ช้าไม่นานก็จะย่ำอยู่กับที่ ไม่มีวันที่จะเติบโตในทางศิลปะได้เลย

อาจมีความเข้าใจผิดบางอย่างว่า การแสดงอารมณ์ที่เร้าใจคนดูได้นั้น ไม่มีวิธีการใดที่จะดีไปกว่าการให้ตัวละครตบกัน มีอาจารย์จากภาควิชาการละครท่านหนึ่งได้รับเชิญให้ไปฝึกละครกับนักเรียนในจังหวัดต่างๆในประเทศไทย และเธอก็ต้องประหลาดใจเป็นอย่างยิ่งที่ว่า ทุกครั้งที่ให้นักเรียนร่วมกันสร้างละครขึ้นมาเองสักฉากหนึ่ง ทุกฉากจะต้องมีการตบกันอย่างไม่ละเว้น ก็รู้กันอยู่ดีว่าต้นตออยู่ ณ ที่ใด ละครชั้นนำนั้น ตัวละครอาจจะเชือดเฉือนกันด้วยวาจา โดยไม่ต้องใช้พลังทางกายภาพเลย ถึงเวลาแล้วที่เราจะต้องกลับไปอ่าน *อิเหนา* หรือ *มัทนะพาธา*

อันที่จริง *เพลงรักริมฝั่งโขง* เกือบจะหลุดพ้นจากบ่วงกรรมของละครน้ำเน่าไปแล้ว ทั้งนี้ก็คงเพราะเกรงใจดารารับเชิญจากประเทศเพื่อนบ้าน ไม่เช่นนั้นก็คงจะให้เธอใช้คันชักไวโอลิน (ที่เธอเล่นได้ดีอันนั่นแหละ) เป็นอาวุธประทุษร้ายฝ่ายตรงข้ามเสียเมื่อไรก็ได้ ข้อเสนอแนะต่ออาคันตุกะผู้มากด้วยพรสวรรค์และความสามารถก็คงจะเป็นว่า ถ้าจะรับเชิญครั้งต่อไป ควรจะขอโอกาสตรวจร่างบทละครทั้งหมดเสียให้ถี่ถ้วนเสียก่อนว่า กอปรด้วยรสนิยมเพียงใด หรือไม่ สำหรับนักแสดงฝ่ายไทยก็เช่นกัน เมื่อไรจะรวมตัวกันสักครั้ง เพื่อต่อสู้กับธุรกิจบันเทิง (ที่ประเมินผู้ดูผู้ชมไว้ต่ำเกินไป) โดยนัดกันไม่เล่นละครที่บังคับให้พวกเขาต้องตบกัน โปรดอย่ารอนานไปนักเลย หาไม่หน่วยราชการเยื้องสถานีขนส่งสายใต้อาจจะออกคำสั่งออกมาว่า "ต่อไปนี้ ห้ามตบ"

กล่าวโดยรวม เราคงจะต้องยอมรับว่าที่ชอบพูดกันเรื่องเมืองพี่-เมืองน้องนั้น เป็นที่แน่ชัดในละคร *เพลงรักริมฝั่งโขง*ว่า ใครคือเมืองพี่ในด้านของศิลปะการแสดง แสงสว่างที่ส่องทางให้แก่เราในครั้งนี้มาจากฝั่งกรุงศรีสัตนาคนหุต

ตีพิมพ์ใน : *กรุงเทพธุรกิจ* (จุดประกาย) (วันศุกร์ที่ 17 พฤษภาคม 2550)

คงกฤช ไตรยวงค์ "กวีนิพนธ์ของ อังคาร กัลยาณพงศ์ ในทัศนะนักอ่านรุ่นใหม่"
[รอตีพิมพ์]

ผู้เขียนได้อ่านงานกวีนิพนธ์ของอังคาร กัลยาณพงศ์ เป็นครั้งแรกในสมัยที่เรียนอยู่ชั้นมัธยมศึกษาตอนต้น ในหนังสือเรียนภาษาไทยชุด **ทักษสัมพันธ์** ซึ่งเป็นบทที่ตัดมาจากบทกวีที่ชื่อ “บุพการี” จากนั้นจึงได้ติดตามอ่านผลงานเล่มอื่นๆ พบว่างานของท่านอังคารมีความงดงามทั้งการใช้คำ เสียงและจังหวะ มีความลึกซึ้งและมีความสะเทือนอารมณ์สูงมาก บางบทก็มีความซับซ้อนหลายนัยและเร้าการตีความ บางบทแม้จะคิดว่าเข้าใจดีแล้วในตอนแรก ครั้นกลับมาอ่านซ้ำหรือนึกทวนซ้ำเมื่อเวลาผ่านไป ก็พบว่ายังตีความไปในแนวทางอื่นได้อีก ผู้เขียนเห็นว่าเป็นคุณลักษณะประการหนึ่งของบทกวีที่มีคุณค่า

ตัวอย่างบทกวีที่มีลักษณะดังกล่าว ได้แก่ บทที่ชื่อ “ปณิธานกวี” ในหนังสือรวมกวีนิพนธ์ชื่อเดียวกันนี้ ที่ยกตัวอย่างบทนี้เนื่องจากเป็นที่รู้จักกันดีและเป็นบทแรกๆที่ผู้เขียนได้อ่านและเกิดความรู้สึกประทับใจระคนพิศวง เนื่องจากกวีกล้าที่จะประกาศว่า “จะไม่ไปแม้แต่พระนิรพาน” แรกทีเดียวผู้เขียนตีความกวีนิพนธ์บทนี้ว่า เป็นการสื่อถึงคติของพระโพธิสัตว์ที่จะช่วยเหลือสรรพสัตว์ด้วยการสร้างสันติสุขให้เกิดขึ้นในโลก โดยอาศัยกวีนิพนธ์เป็นตัวสื่อพระพุทธธรรมหรือสัจธรรมที่สะท้อนออกมาจากธรรมชาติ ต่อมาเมื่อผู้เขียนมีประสบการณ์ในการอ่านพอสมควรแล้วได้กลับมานึกทวนซ้ำอีกครั้งก็พบว่า อาจจะไม่ใช่เช่นนั้นทั้งหมดก็ได้ เพราะมีบทหนึ่งกล่าวว่า “เพื่อลบรอยทุกข์โศก ณ โลกมนุษย์/ที่สุดสู่ยุคสุขเกษมศานต์/วารนั้นฉันจะป่นปนดินดาน/เป็นฟอสซิลทรมานอยู่จ้องมอง” ผู้เขียนเกิดความสงสัยว่า ในเมื่อสร้างสันติให้เกิดขึ้นแล้ว เหตุใดกวีจึงใคร่จะฝังตัวเป็นฟอสซิลที่ทรมานจ้องมองดูผลงานของตัวเองอยู่อีก จึงตีความใหม่ว่า น่าจะเป็นโวหารแบบอธิพจน์ (hyperbole) ที่กวีใช้สื่อถึงพลานุภาพแห่งวรรณศิลป์ รวมทั้งความยิ่งใหญ่ของตัวกวีผู้สร้างงาน แต่ก็ดูจะเป็นการตีความที่ตื้นเขินและดูถูกอัจฉริยภาพของกวีผู้ยิ่งใหญ่มากเกินไป จนได้อ่านการตีความของ ศ.ดร.เจตนา นาควัชระ ก็ทำให้ได้เข้าใจว่าเป็นทวิลักษณ์ในตัวของกวี กล่าวคือ มีทั้งคติพระโพธิสัตว์ อันเป็นอิทธิพลของพุทธศาสนา และการยกย่องศิลปะถึงขั้นกิจของเทพ (apotheosis of the arts) ในกรอบของวัฒนธรรมตะวันตก อันเป็นอิทธิพลจากการที่กวีได้ศึกษาศิลปะตะวันตกกับศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี อย่างไรก็ตาม ผู้เขียนเห็นว่ากวีนิพนธ์บทนี้น่าจะยังเปิดทางให้กับการตีความในแนวทางอื่นได้อีกเช่นกัน เพราะแม้แต่บทกวีที่ซับซ้อนน้อยกว่านี้ของท่านอังคาร คือ บทที่ชื่อ “ปณิธานกวี” คำโคลงในหนังสือ **กวีนิพนธ์** ก็ยังมีนักวิชาการบางท่านใช้ทฤษฎี “รื้อสร้าง” (deconstruct) ออกมาอย่างซับซ้อน ไม่ว่าเราจะเห็นด้วยหรือไม่ก็ตาม แต่ก็เท่ากับเป็นการตอกย้ำถึงความรุ่มรวยในความหมายของกวีนิพนธ์นั่นเอง

แม้ว่าผลงานของท่านอังคารส่วนมากตีพิมพ์รวมเล่มแล้วหลายปี แต่ก็ยังสื่อความได้กับคนรุ่นหลังเช่นผู้เขียนเอง หรืออาจจะกล่าวอีกนัยหนึ่งคือมีความร่วมสมัย เช่น แก่นเรื่องความรักของบุพการี นอกจากนี้ยังมีประเด็นที่เกี่ยวกับการสะท้อนปัญหาและการวิพากษ์วิจารณ์สังคม อันได้แก่ ปัญหาสิ่งแวดล้อม ปัญหาคอรัปชั่น การรัฐประหาร การยึดธนนิยมเป็นสรณะ ค่านิยมที่เน้นการบริโภค ความสับสนในเรื่องคุณค่าในสังคม ขยายวงไปถึงปัญหาระดับโลก เช่น อาวุธนิวเคลียร์ บางบทอ่านแล้วรู้สึกทึ่งที่สภาพการณ์ไม่ได้เปลี่ยนไปในทางที่ดีขึ้นทั้งที่เวลาผ่านไปนานแล้ว มิหนำซ้ำยังหนักข้อขึ้นไปอีก ผู้เขียนขอยกตัวอย่างโคลงบางบทจาก **บางกอกแก้วกำศรวลหรือนิราศนครศรีธรรมราช**

.....

งามนักเรียนร่านร้อน กลกาม
ควงคู่สู่สมหวาม อร่อยแพร้ว

ซุกซ่อนซ่ากันตาม โรงม่อย
หมดมั่วมีครรภ์แล้ว รีดทิ้งหฤหรรษ์ ฯ
นักศึกษาเห่อบ้า ปริญญา
ลืมสิ่งวิเศษปัญญา ค่าฟ้า
ประทานช่วยชีวา สมัยใหม่
หมายเร่งเห็นค่าหล้า สละให้สมัยขวัญ ฯ

.....

(**บางกอกแก้วกำศรวลฯ**, หน้า 167)

ผู้เขียนเห็นว่าปัญหาที่โคลงทั้งสองบทข้างต้นสะท้อนออกมานั้น เป็นปัญหาที่สืบเนื่องมาจนถึงปัจจุบัน มิหนำซ้ำก็ดูจะหนักและซับซ้อนมากขึ้นด้วยซ้ำ เพราะในปัจจุบัน ปัญหาเรื่องการมีเพศสัมพันธ์อันไม่เหมาะสมของเยาวชนนั้น นอกจากจะ “ซุกซ่อน” แล้ว อาจจะถูกเปิดเผยผ่านอินเทอร์เน็ตในรูปของคลิปวิเดโอแอบถ่ายหรือจงใจถ่ายเก็บไว้ดูเล่นส่วนตัว ส่วนประเด็นเรื่องการ “เห่อบ้าปริญญา” นั้นก็เห็นได้ชัดจากกโลบายต่างๆในการ “ขายปริญญา” ของสถาบันทางการศึกษา ซึ่งสนนราคาดูจะเป็นที่พอใจกันทั้งผู้ซื้อและผู้ขาย

นอกจากประเด็นทางสังคมแล้ว สารอันลุ่มลึกทางปรัชญาในงานของท่านอังคารก็สามารถสื่อความกับคนรุ่นหลังได้เช่นกัน และกล่าวได้อย่างมั่นใจมากขึ้นว่ามีความร่วมสมัย เพราะความร่วมสมัยในประเด็นทางสังคมนั้นจะต้องพิจารณาปัจจัยภายนอกตัวบทด้วย นั่นก็คือปรากฏการณ์ทางสังคม ซึ่งอาจจะมีประเด็นให้ถกเถียงได้อีกมาก ในขณะสารทางปรัชญานั้นผูกอยู่กับตัวบทมากกว่า ผู้เขียนเห็นว่า สารทางปรัชญาในกวีนิพนธ์โดยรวมของท่านอังคาร ได้แก่ คุณค่าความหมายของชีวิตที่สัมพันธ์กับโลกธรรมชาติและจักรวาล กวีตั้งคำถามถึงคุณค่าความของชีวิตไว้ในบทกวีหลายบท ยกตัวอย่างเช่น

หวังแสวงอะไรในชีวา แสวงหาค่าวิญญาณเลิศล้ำ
งานอมตะใดได้กระทำ เป็นทานทิพย์แท้แต่แดนดิน ฯ
ถึงจะได้แก้วแหวนเงินทอง ของวิเศษณปัฐพีนี้สิ้น
ประโยชน์อะไรถ้าใจมลทิน ขายวิญญาณแลกการทั้งปวง ฯ

(**กวีนิพนธ์**, หน้า 190)

.....

น้ำไหลอายุไขก็ไหลล่วง ใบไม้ร่วงชีพก็ร้างอย่างฝัน
ฆ่าเวลาคือพร่าคืนวัน จะกำนัลโลกนี้มีงานใด

.....

(**ลำนำภูกระดึง**, หน้า 206)

กวีชี้ให้เห็นว่า ชีวิตนี้สั้นนัก เราควรตั้งอยู่ในความไม่ประมาท และควรทำในสิ่งที่สร้างคุณค่าความหมายให้แก่ชีวิต นั่นก็คือการสร้างสรรค์ “งาน” สำหรับตัวกวีเองแล้ว งานดังกล่าวก็คือการ “แปลค่าแท้ดาราจักรมากมาย/ไว้เป็นบทกวีแด่จักรวาล” นั่นเอง กวีนิพนธ์หลายชิ้นของท่านอังคารแสดงถึงความคิดที่ว่า จักรวาล โลกธรรมชาติเป็นแหล่งเรียนรู้ที่สำคัญของมนุษย์ ดังจะเห็นได้ชัดเจนจากบทกวีที่ชื่อ “จาฤกอดีต” ที่เปรียบเทียบโลกเป็นห้องสมุดใหญ่ แต่การที่มนุษย์จะเรียนรู้ให้ได้มาซึ่งความเข้าใจหรือปัญญานั้นจำเป็นจะต้อง “ลับแววตาให้คมกริบ”

.....

ลับแวว ตาให้คมกริบ เฟ้นหยิบปัญญาเก่งกล้า
เรียนภาษาดินน้ำฟ้า หาปีติชื่นชมรมณีย์ ฯ
จะพบความหมายชีวิต อันลิขิตในมิ่งขวัญนี้
ใช้นฤมิตแวว ชีวี ที่อมตะชนะความตาย ฯ

.....

(**กวีนิพนธ์**, หน้า 169)

ความหมายชีวิตที่เกิดจากการ “เรียนภาษาดินน้ำฟ้า” ได้แก่ การมีงานกำนัลแด่โลกหรือทำให้ชีวิตมีคุณค่าความหมายต่อโลกโดยไม่เห็นแก่ตัว ดังจะเห็นได้จากการใช้ความเปรียบว่า “ดอกไม้” ให้กลิ่นหอมโดยไม่หวังผลตอบแทน หรือเปรียบกับ “เมฆ” ซึ่งยอมกลั่นตัวเป็นสายฝนเพื่อมอบความฉ่ำเย็นแก่โลกมนุษย์ โดยเฉพาะความเปรียบเรื่องเมฆนี้ ผู้เขียนพบว่ากวีใช้อยู่บ่อยครั้ง ผู้เขียนเห็นว่าบทที่น่าสนใจมากคือบทที่ชื่อว่า “เมฆ” ใน **ลำนำภูกระดึง** ซึ่งแสดงให้เห็นว่า คุณค่าของเมฆในแง่อุดมคติ เปรียบกับปราชญ์ผู้อุทิศตนเพื่อประโยชน์สุขของมนุษย์ สิ่งที่น่าสนใจในบทนี้ก็คือ นอกจากกวีจะตีความธรรมชาติเพื่อสื่อความทางปรัชญาแล้ว ยังแฝงการกล่าวถึงเรื่องส่วนตัวของกวีอีกด้วย ดังบทที่ว่า “เมฆเอ๋ยสัตว์ปากส้วมรุมด่า/เย้ยหยันว่านิรรูปเหลวร้ายล้ำ/นั่นแหละธาตุอิสระเสรีนำ/มโนคติทิพย์แท้แด่แดนไตร” โดยปกติแล้วท่านอังคารมักจะโต้ผู้ที่วิจารณ์ผลงานของท่านว่าผิดฉันทลักษ์นั้น มักจะใช้ถ้อยคำที่รุนแรง แสบสันต์ แต่ในกวีนิพนธ์บทนี้ชี้ให้เห็นว่า กวีสามารถสงวนอารมณ์และสื่อด้วยวิธีการที่ลึกซึ้งแยบยลยิ่งขึ้นได้ ถ้าหากเลือกที่จะทำ

กวีนิพนธ์ของท่านอังคารชี้ให้เราเห็นถึงความสำคัญของอุดมคติ นอกจากจะแผ่ใจไปสู่เพื่อนมนุษย์แล้ว ยังแผ่ใจไปถึงเพื่อนร่วมโลก ทั้งอาณาจักรพืชและอาณาจักรสัตว์ ในยุคสมัยเช่นปัจจุบัน คำว่าอุดมคติแทบจะเป็นคำที่ฟังดูแล้วแปร่งหู เท่ากับเป็นสัญญาณเตือนว่า สังคมเรากำลังขาดอะไรไป และเราก็อาจจะต้องหวนกลับไปหาสิ่งนั้น ผู้เขียนเห็นว่ากวีนิพนธ์ของท่านอังคารยังสามารถสื่อความกับคนรุ่นใหม่ได้ และจำเป็นต้องสื่อความให้ได้ แต่ในยุคที่เราวัดสถิติการอ่านเป็นอัตราส่วนบรรทัดต่อปีเช่นนี้ ก็นับว่าเป็นสิ่งที่ยากอย่างยิ่งที่จะทำให้การอ่านกวีนิพนธ์ด้วยความชื่นชมยินดีเกิดขึ้นในสังคมไทย