โครงการวิจัย
"การวิจารณ์ในฐานะปรากฏการณ์ร่วมสมัย
เพื่อพัฒนาความรู้ด้านสังคมศาสตร์การวิจารณ์"

การรับ การเสพ การบริโภคงานศิลปะ

ได้รับการสนับสนุนจาก
สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย (สกว.)

การรับ การเสพ การบริโภคงานศิลปะ

ISBN :
พิมพ์ครั้งที่ 1
จำนวน เล่ม
สงวนลิขสิทธิ์
ราคา บาท
บรรณาธิการ : อรพินท์ คำสอน
รูปเล่ม : จักรนาท นาคทอง
พิสูจน์อักษร : อรพินท์ คำสอน
ออกแบบปก : จักรนาท นาคทอง
จัดพิมพ์โดย
สำนักพิมพ์ชมนาด
ชมนาด
ได้รับทุนอุดหนุนจากสำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย (สกว.)

พิมพ์ที่

จัดจำหน่ายโดย

สารบัญ

คำนำสำนักพิมพ์	6
คำนำของผู้อำนวยการ สกว.	7
คำนำบรรณาธิการ	9
การรับงานศิลปะในสังคมร่วมสมัย *เจตนา นาควัชระ*	11
การรับ การเสพ การบริโภคงานศิลปะ: วรรณศิลป์ *รื่นฤทัย สัจจพันธุ์*	25
การรับ การเสพงานทัศนศิลป์ในสังคมร่วมสมัย *จักรพันธ์ วิลาสินีกุล*	42
การรับ การเสพ การบริโภคงานศิลปะการละคร *พนิดา ฐปนางกูร*	47
การรับ การเสพสังคีตศิลป์ในสังคมร่วมสมัย *รังสิพันธุ์ แข็งขัน*	73
การวิจัยการรับการวิจารณ์ *สุชาติ ทองสิมา*	77

คำนำสำนักพิมพ์

ในประเทศไทย การเสพงานศิลปะเป็นกิจกรรมยามว่างที่มีกลุ่มผู้สนใจปฏิบัติอยู่เพียงจำนวนหนึ่ง กล่าวให้ชัดเจนขึ้นก็คือ ผลงานศิลปะทั้งวรรณศิลป์ ทัศนศิลป์ คีตศิลป์ และสังคีตศิลป์ เป็นที่ชื่นชมและบริโภคในกลุ่มวงการศิลปะกันเอง หรือเป็นผู้ที่ชื่นชอบศิลปะแขนงนั้นเป็นพิเศษ เว้นแต่ว่า งานศิลปะนั้นๆ จะมีลักษณะเชิงพาณิชย์ชัดเจน มีระบบการตลาดที่แข็งกว่าคุณค่าทางศิลปะ หรือมี “ดารา” เป็นจุดดึงดูดความสนใจจากสื่อมวลชนและคนทั่วไป

“การรับ การเสพ การบริโภคงานศิลปะ” เป็นงานวิจัยของ โครงการวิจัยการวิจารณ์ในฐานะพลังทางปัญญาของสังคมร่วมสมัย (ภาค 2) นำโดย ศาสตราจารย์เกียรติคุณ ดร. เจตนา นาควัชระ เมธีวิจัยอาวุโส ซึ่งสนใจในปรากฏการณ์การรับ การเสพ และการบริโภคงานศิลปะของคนในสังคมไทย จึงได้ศึกษาทั้งกระบวนการของการจัดเผยแพร่งานศิลปะ เพื่อวิเคราะห์ลึกถึงรากเหง้าของที่มาแห่งวิกฤตทางศิลปะในสังคมไทย ในขณะเดียวกันก็เพื่อสามารถมองสังคมไทยอย่างเข้าใจ สามารถตั้งรับ และยกระดับศิลปะทั้งกระบวนการ ตั้งแต่ผู้สร้าง และผู้รับ

ในสถานการณ์ที่สังคมไทยขาดแนวคิดในการยกระดับงานศิลปะของประเทศ “การรับ การเสพ การบริโภคงานศิลปะ” เป็นหนังสือเล่มสำคัญ ที่จะทำให้มองเห็นแนวทางที่จะยกระดับศิลปะทั้งกระบวนการ

สำนักพิมพ์ชมนาด มีความภาคภูมิใจอย่างยิ่ง ที่ได้รับความไว้วางใจในการจัดพิมพ์ “การรับ การเสพ การบริโภคงานศิลปะ” เล่มนี้ และหวังเป็นอย่างยิ่งว่าวงการวิชาการด้านศิลปะทั่วประเทศจะได้รับประโยชน์ยิ่งจากหนังสือเล่มนี้

สำหรับผู้ที่สนใจหนังสือของโครงการฯ สามารถสอบถามได้ ที่ สายส่งเคล็ดไทย โทร. 022259536 คุณ ทิชากร และที่ สำนักพิมพ์ชมนาด – คมบาง เว็บไซต์ www. combangweb.com หรือ โทร. 0840915282

สำนักพิมพ์ชมนาด

คำนำของผู้อำนวยการ สกว.

สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย (สกว.) ยึดถือเป็นนโยบายมาตั้งแต่เริ่มก่อตั้งว่า จะให้การสนับสนุนการวิจัยในทุกสาขา และในทุกรูปแบบ ถ้าการวิจัยนั้นสามารถตอบโจทย์ที่มีความสำคัญต่อประเทศชาติและต่อความก้าวหน้าทางวิชาการ การดำเนินการวิจัยเป็นหมู่คณะในด้านมนุษยศาสตร์จัดได้ว่าเป็นทิศทางใหม่สำหรับวงการวิจัยไทย ทั้งนักวิจัยและทั้ง สกว. เองในฐานะผู้ให้การสนับสนุนตระหนักดีว่า กำลังร่วมทางกันในการแสวงหาประสบการณ์ใหม่ที่น่าจะเป็นตัวจักรสำคัญในการปรับระบบการวิจัยของไทย

โครงการวิจัย *"การวิจารณ์ในฐานะปรากฏการณ์ร่วมสมัยเพื่อพัฒนาความรู้ด้านสังคมศาสตร์การวิจารณ์" ในช่วงแรก (1 เมษายน 2549 – 31 ธันวาคม 2550)* ซึ่งมี ผศ. ดร. ธีระ นุชเปี่ยม เป็นหัวหน้าโครงการ นับเป็นโครงการสืบเนื่องจากโครงการวิจัยเรื่อง *"การวิจารณ์ในฐานะพลังทางปัญญาของสังคมร่วมสมัย"* ซึ่งมีข้อบ่งชี้สำคัญประการหนึ่ง คือ การจะเข้าใจว่าการวิจารณ์เป็นพลังทางปัญญาที่เอื้อให้เกิดความเข้าใจมนุษย์และสังคมได้อย่างไรนั้น ต้องอาศัยความเข้าใจสภาพทางสังคมร่วมสมัยที่เกี่ยวกับการวิจารณ์ด้วย และเพื่อช่วยให้เกิดความเข้าใจสภาพสังคมที่เกี่ยวข้องกับการวิจารณ์ และการสร้างงานศิลปะสาขาต่างๆในฐานะที่เป็นปรากฏการณ์ร่วมสมัย โครงการวิจัยสืบเนื่องที่กล่าวถึงข้างต้น จะอาศัยแนวทางที่เรียกว่า "สังคมศาสตร์การวิจารณ์" (a social science of criticism) ซึ่งใช้แนวคิดและวิธีการของสังคมศาสตร์ ที่จะช่วยให้สามารถเชื่อมโยงความเป็นเหตุและผลของปัจจัยต่างๆ เช่น สถานะและระดับการศึกษาของผู้รับงานศิลปะ ความใกล้ชิดกับงานศิลปะ การล่มสลายของชุมชนที่ในปัจจุบันขาดความเชื่อมโยงระหว่างผู้สร้างกับผู้รับ และการครอบงำของบริโภคนิยมที่ส่งผลกระทบต่อรูปแบบและแนวทางของทั้งการสร้างและการรับงานศิลปะ ทั้งนี้เพื่อนำไปสู่เป้าหมายของการวิจัยที่มุ่งหาข้อสรุปและข้อค้นพบเกี่ยวกับความสัมพันธ์ระหว่างบริบททางสังคมที่กำลังเปลี่ยนแปลง การสร้างสรรค์งานศิลปะ การรับงานศิลปะ และการวิจารณ์ ในฐานะที่เป็นปรากฏการณ์ร่วมสมัย

สกว. พิจารณาแล้วเห็นว่า มีความจำเป็นที่จะต้องสนับสนุนให้เกิดการปรับองค์ความรู้ในด้านการวิจารณ์ให้เป็นประโยชน์ต่อการศึกษาสำหรับประชาชน จึงได้ให้ทุนสนับสนุนโครงการวิจัยนี้ที่มีลักษณะเป็นการวิจัยและพัฒนา โดยมีการศึกษาการสร้าง การรับ และการวิจารณ์งานศิลปะไปพร้อมๆกับการสร้างประสบการณ์ในการวิจารณ์ให้แก่กลุ่มบุคคลต่างๆ และในรูปแบบต่างๆ จะเห็นได้ว่าผลงานที่นำเสนอมา ณ ที่นี้ เป็นการนำประสบการณ์การรับและวิจารณ์งานศิลปะที่นำมาวิเคราะห์เพื่อหาข้อสรุปรวมในเชิงวิชาการที่จะนำไปประยุกต์ใช้ในวาระอื่นและโอกาสอื่นได้ด้วย

อาจจะเป็นไปได้ว่าการสั่งสมประสบการณ์ในการรับและการวิจารณ์ศิลปะเป็นทางที่จะนำไปสู่การสร้างประสบการณ์ในการวิจารณ์ชีวิตและสังคม ซึ่งน่าจะเป็นเครื่องยืนยันได้ว่า ทั้งผู้วิจัยและ สกว. ได้ร่วมกันเดินมาถูกทางแล้ว

ศ.ดร. ปิยะวัติ บุญ-หลง
ผู้อำนวยการสำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย

คำนำบรรณาธิการ

บทความที่รวมอยู่ในหนังสือ การรับ การเสพ การบริโภคงานศิลปะ นั้น ปรับมาจากบทอภิปรายที่ผู้วิจัยในโครงการ “การวิจารณ์ในฐานะพลังทางปัญญาของสังคมรวมสมัย” ได้รับเชิญจากศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธรให้ร่วมแสดงความคิดเห็นในหัวข้อ “การรับ-การเสพ-การบริโภคงานศิลปะ” ในการประชุมประจำปีทางมานุษยวิทยา ครั้งที่ 6 เมื่อวันที่ 30 มีนาคม 2549 ณ ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร คณะผู้วิจัยประกอบด้วย ศ.ดร. เจตนา นาควัชระ หัวหน้าโครงการ รศ.ดร. รื่นฤทัย สัจจพันธุ์ ผู้วิจัยสาขาวรรณศิลป์ อาจารย์จักรพันธ์ วิลาสินีกุล ผู้วิจัยสาขาทัศนศิลป์ อาจารย์พนิดา ฐปนางกูร ผู้วิจัยสาขาศิลปะการละคร อาจารย์ ดร. รังสิพันธุ์ แข็งขัน ผู้วิจัยสาขาสังคีตศิลป์ และอาจารย์สุชาติ ทองสิมา ผู้วิจัยการรับงานวิจารณ์ศิลปะ

จากการพิจารณาเนื้อหา มุมมอง แนวคิด อันรวมถึงทัศนะวิจารณ์ที่ผู้เขียนถ่ายทอดออกมานั้น จะเห็นได้ว่ามีทิศทางทางความคิดสอดคล้องไปในแนวทางเดียวกัน โดยเฉพาะอย่างยิ่งในประเด็นที่เกี่ยวกับลักษณะของการเสพงานศิลปะ บริบทสังคม คนกลาง การโฆษณา สื่อ กลไกการตลาด และกลยุทธ์ทางธุรกิจที่นอกจากจะมีผลต่อคุณภาพของงานศิลปะแล้ว ยังมีบทบาทในการชี้นำรสนิยมการรับและการบริโภคงานศิลปะของมหาชนส่วนใหญ่ในสังคมด้วย ทิศทางดังกล่าวเกิดจากที่คณะผู้วิจัยได้มีโอกาสทำงานร่วมกันมาเป็นเวลาหลายปี

หากพิจารณาในแง่องค์ประกอบหลักทางศิลปะอันได้แก่ การสร้าง การเผยแพร่ และการรับงานศิลปะ การรับงานศิลปะนับว่าเป็นหนึ่งในองค์ประกอบสำคัญที่ควรได้มีการศึกษาอย่างจริงจัง เพราะการจะพัฒนาวงการศิลปะไม่ว่าจะเป็นแขนงใดมิอาจที่จะมุ่งเน้นเฉพาะการสร้างและการเผยแพร่เท่านั้น แต่การพัฒนากลุ่มผู้รับก็สำคัญไม่ยิ่งหย่อนไปกว่ากัน เนื่องจากผู้รับนับเป็นอีกปัจจัยหนึ่งที่มีบทบาทสำคัญต่อการกำหนดทิศทางศิลปะ เพราะหากสังคมสามารถที่จะสร้างผู้รับที่เปี่ยมด้วยปัญญา เท่าทันการพัฒนาของศิลปินและแนวทางของศิลปะแล้ว ก็จะสามารถช่วยกำกับคุณภาพของงานศิลปะได้ด้วย แต่สังคมไทยยังคงละเลย

ที่จะพัฒนาและสร้างมหาชนผู้รับอันกอปรด้วยปัญญาไปพร้อมๆกับการพัฒนางานศิลปะ จนมหาชนส่วนใหญ่ถูกชักจูงให้เสพเฉพาะงานศิลปะที่เป็นที่รู้จักผ่านการโฆษณาหรือผ่านกลยุทธ์ทางการตลาดมากกว่าที่เสพงานศิลปะที่มีคุณภาพอย่างแท้จริง ดังที่ผู้วิจัยในทุกสาขาได้ตั้งข้อสังเกตเอาไว้โดยพิสดารแล้ว

นอกจากนี้ ทัศนะวิจารณ์ที่ปรากฏมิได้เป็นการวิพากษ์งานศิลปะเฉพาะชิ้น ศิลปินเฉพาะบุคคลหรือกลุ่มศิลปิน หรือเน้นเฉพาะงานศิลปะประเภทหนึ่งประเภทใด แต่ได้ขยายการวิจารณ์ครอบคลุมไปยังบริบทของสังคมร่วมสมัยที่มีผลต่องานศิลปะด้วย ไม่ว่าจะเป็นสื่อ รางวัล การโฆษณา หรือตัวกลางทางศิลปะ เช่น สำนักพิมพ์ ภัณฑารักษ์ หอศิลป์ หรือผู้จัดการของศิลปิน เพื่อเป็นการปลุกให้สังคมตระหนักและเท่ากันกลไกของวงการศิลปะ อันส่งผลต่อการรับและการเสพงานศิลปะของมหาชนส่วนใหญ่ นักวิจารณ์จึงเลี่ยงไม่ได้ที่จะต้องทำหน้าที่เป็น “ผู้ก่อกวนในทางปัญญา”* ที่มุ่งปลุกความสำนึกรู้ให้กับสังคมอย่างแท้จริง

อรพินท์ คำสอน

---

* เจตนา นาควัชระ ได้กล่าวถึง บทบาทของ “ผู้ก่อกวนในทางปัญญา” ไว้ใน “วรรณคดีศึกษากับอุดมศึกษา”. *เพื่อความอยู่รอดของมนุษยศาสตร์ : รวมบทความทางวิชาการ (2525-2532) กรุงเทพฯ* : สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2532, หน้า 255-291.

การรับงานศิลปะในสังคมร่วมสมัย

เจตนา นาควัชระ

บทนำนี้ในส่วนหนึ่งเป็นการนำข้ออภิปรายของนักวิจัย 4 คน ใน 4 สาขา คือการวิจารณ์วรรณศิลป์ ทัศนศิลป์ ศิลปะการละคร และสังคีตศิลป์ มาวิเคราะห์ และในอีกส่วนหนึ่งเป็นการเสนอทัศนะเพิ่มเติมของผู้เขียนเอง จากประสบการณ์ที่ได้สัมผัสกับงานศิลปะและงานวิจารณ์ศิลปะทั้ง 4 แนว และจากการที่ได้ร่วมงานการวิจัยในหัวข้อ “การวิจารณ์ในฐานะพลังทางปัญญาของสังคมร่วมสมัย” รวม 2 ภาค เป็นเวลาต่อเนื่องถึง 6 ปี (2542-2548)

การที่ผู้เขียนยึดมุมมองของมนุษยศาสตร์เป็นหลักก็เพราะได้มีประสบการณ์ในการพิเคราะห์งานศิลปะในแง่มุมต่างๆ บนรากฐานของวิทยาการด้านนี้มาแล้ว นอกจากนี้ผู้เขียนยังสามารถยืนยันได้ว่า การที่ได้มีโอกาสศึกษาตัวงานศิลปะ และงานวิจารณ์ศิลปะมานั้น เป็นหนทางหนึ่งที่จะสร้างความแข็งแกร่งให้แก่ศาสตร์แขนงนี้ได้ด้วย จะขออนุญาตอ้างผลงานของตนเองย้อนหลังไปถึงปี 2521 ในบทความเรื่อง “พื้นฐานการวิจัยทางมนุษยศาสตร์” ผู้เขียนได้พยายามชี้ให้เห็นถึงความแตกต่างของวิทยาการใน 3 สาขาหลัก คือ วิทยาศาสตร์ สังคมศาสตร์ และมนุษยศาสตร์ เอาไว้ถึงในส่วนที่เกี่ยวกับข้อมูล (หรือเนื้อหา) วิธีการ ผลงาน และผลกระทบ[1] ในส่วนที่เกี่ยวกับมนุษยศาสตร์โดยเฉพาะนั้น ได้จัด “งานสร้างสรรค์” ไว้เป็นส่วนหนึ่งของข้อมูล โดยที่ได้ระบุวิธีการว่าเป็น “การตีความและการวินิจฉัยประสบการณ์” โดยที่ผลงานของศาสตร์แขนงนี้ก็คือ “ความหมายและคุณค่า” และผลกระทบก็คือ “ความสำนึกในคุณค่าของความเป็นมนุษย์” ถ้าจะนำ

หลักการหรือหลักวิชาที่กล่าวมาข้างต้นมาวิเคราะห์สภาพของการรับหรือการเสพงานศิลปะใน 4 แขนงดังที่วิทยากรได้เสนอไว้ ก็คงจะเลี่ยงข้อสรุปที่สำคัญไม่ได้ว่าการรับงานศิลปะในสังคมไทยปัจจุบันมีปัญหา และก็คงเป็นปัญหาที่หนักหน่วงไม่น้อยเลย แต่ในขณะเดียวกันก็พอจะมองเห็นได้ว่า ในบางภาคส่วนของสังคมและในบางลักษณะ ศักยภาพที่จะใช้ศิลปะในการสร้าง “ความสำนึกในคุณค่าของความเป็นมนุษย์” ก็ยังมีอยู่

ถ้ามนุษยศาสตร์ให้ความสนใจเป็นพิเศษต่อ**ประสบการณ์** การรับหรือการเสพงานศิลปะก็เป็นประเด็นที่น่าจะหาความกระจ่างได้ด้วยวิธีการของศาสตร์นี้ เราคงจะต้องเริ่มต้นที่ประสบการณ์ในระดับ**ปัจเจกบุคคล** ในแง่นี้การพิเคราะห์ประสบการณ์ในศิลปะทั้ง 4 สาขา รวมทั้งการรับงานวิจารณ์ในสาขาเหล่านั้นอาจมีข้อแตกต่างกันอยู่บ้าง ในเรื่องของ**วรรณกรรม**นั้น โดยปกติผู้ประพันธ์คนหนึ่งสื่อสารไปยังผู้รับหรือผู้อ่านแต่ละคน ถึงจะมีผู้อ่านเป็นเรือนหมื่นเรือนแสนแต่ประสบการณ์ที่ได้จากการสัมผัสตัววรรณกรรมนั้นยังเป็นเรื่องของปัจเจกบุคคลอยู่ ในส่วนที่เกี่ยวกับ**ทัศนศิลป์** โดยส่วนใหญ่ยังเป็นเรื่องของทัศนศิลปินคนหนึ่งที่สื่อสารไปยังผู้ชมแต่ละคน เช่นเดียวกับวรรณกรรม แม้ผู้รับจะมีจำนวนมาก แต่ประสบการณ์ทางสุนทรียะย่อมเป็นเรื่องของผู้รับแต่ละคนอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ **ศิลปะการละคร** อันเป็นประเภทหนึ่งของ**ศิลปะการแสดง** ย่อมมีลักษณะที่แตกต่างออกไป เพราะการแสดงโดยทั่วไป (ยกเว้นการแสดงเดี่ยวในบางครั้ง) เป็นผลงานร่วมของคณะละคร ที่ในหลายๆ กรณีพยายามที่จะร่วมมือกันตีความบทละครที่เขียนขึ้นด้วยคนคนเดียว แล้วสื่อความมายังผู้ชมที่ชุมนุมกันอยู่ จริงอยู่แม้ว่าจำนวนผู้ชมจะมีมากกว่าหนึ่งคน แต่ประสบการณ์ในการรับย่อมเป็นเรื่องของประสบการณ์ทางสุนทรียะของแต่ละบุคคล ผู้ชมจำนวนหนึ่งที่ไปชมละครเรื่องเดียวกัน ในสถานที่เดียวกัน ในรอบเดียวกัน ก็ยังได้รับประสบการณ์ทางอารมณ์ความรู้สึกที่แตกต่างกันไป จริงอยู่ การที่ผู้ชมมาชุมนุมกันอยู่ในสถานที่เดียวกัน และในเวลาเดียวกันย่อมจะเลี่ยงไม่ได้ที่จะมีปฏิสัมพันธ์ทางอารมณ์ความรู้สึกต่อกันและกัน ประเด็นของจิตวิทยามวลชน (mass psychology) จึงเป็นประเด็นที่ไม่ควรมองข้าม (และฝ่ายจัดการในสังคมร่วมสมัยของเราก็ใช้ประโยชน์จากจิตวิทยามวลชนนี้อย่าง

เต็มที่ในการสร้างความคลั่งไคล้ไหลหลงในตัวดารา ซึ่งก่อให้เกิดผลในเชิงพาณิชย์ได้อย่างมหาศาล) สิ่งที่กล่าวมานี้อธิบายปรากฏการณ์ในทาง**สังคีตศิลป์**ได้เช่นกัน คีตกวีหนึ่งคนสร้างงานขึ้นมา โดยในการแสดงนั้นต้องใช้นักดนตรีและนักร้องจำนวนหนึ่งทำหน้าที่ตีความตัวงานและสื่อความไปยังผู้รับ ซึ่งในกรณีนี้ก็อีกเช่นกัน ผู้ฟังหรือผู้ชมการแสดงดนตรีแต่ละคนอาจจะได้รับประสบการณ์ทางสุนทรียะที่แตกต่างกัน แม้ผู้ชมหรือผู้ฟังจะมีจำนวนมากเพียงใดก็ตาม

สมมุติฐานของบทนำนี้ก็คือ การสร้าง การสื่อ และการรับความหมาย และคุณค่าที่ดีที่สุดน่าจะเป็นการรักษา**สถานะความเป็นปัจเจกบุคคล**ของผู้รับเอาไว้ให้ได้มากที่สุด เพราะปัจเจกบุคคลที่มีประสบการณ์ทางศิลปะ ที่ช่างคิด ที่เปี่ยมด้วยวิจารณญาณ ย่อมจะอยู่ในฐานะที่จะประเมินคุณค่าของงานศิลปะได้ดีกว่ากลุ่มคนที่ตกเป็นเครื่องมือของการโฆษณา(ชวนเชื่อ) ของพ่อมดหมอผีแห่งสังคมร่วมสมัยของเรา สมมุติฐานที่ 2 ของบทนำนี้คือการตลาด (อันรวมถึงการตลาดที่เกี่ยวกับการบริโภคงานศิลปะ) มุ่งที่จะทำลายปัจเจกลักษณ์ของผู้รับ โดยการกล่อมให้**มหาชน**กลายเป็น **ฝูงชน** ที่นับวันแต่จะสูญเสียปัจเจกลักษณ์ของตนไป โดยชอบที่จะคิดตามกัน เชื่อตามกัน ชอบสิ่งเดียวกัน ภายใต้อิทธิพลของการโฆษณา ซึ่งนักวิจัยทั้ง 4 คนได้ตอกย้ำให้เห็นถึงพลัง (ที่อาจจะไม่สร้างสรรค์เสมอไปนัก) ของกิจกรรมหลักของสังคมร่วมสมัยที่ว่านี้ ข้อสังเกตเบื้องต้นที่ว่าด้วยปัจเจกลักษณ์และการสูญเสียปัจเจกลักษณ์ยังเป็นข้อสังเกตที่ตั้งอยู่บนรากฐานของมนุษยศาสตร์ แต่ถ้าจะก้าวล่วงไปถึงกลไกการทำมหาชนให้เป็นฝูงชน ในการจัดการให้เกิด “ตลาด” ของศิลปะ ในการชี้ชวนชักชวนให้เกิดรสนิยมร่วมกันในหมู่คนจำนวนมาก ประเด็นเหล่านี้น่าจะเป็นเรื่องของ**สังคมศาสตร์** แต่ในท้ายที่สุด ดังที่ผู้เขียนจะชี้ให้เห็นในตอนท้ายของบทความนี้ **การวิจารณ์**จะต้องเข้ามามีบทบาทในเรื่องของการปลุกปัญญาให้แก่มหาชน และทั้งมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์จะต้องร่วมมือกันหาทางทำให้การวิจารณ์เป็นพลังทางปัญญาของสังคมขึ้นมาให้ได้

จะขอย้อนกลับมาอภิปรายประเด็นที่ว่าด้วยประสบการณ์ ผู้เขียนได้เน้นให้เห็นแล้วข้างต้นถึง**ความเป็นหนึ่ง**ของประสบการณ์ แต่สิ่งที่เราน่าจะเรียกร้องเพิ่มสูงไปกว่านั้น คือการค้นพบ**ความเป็นเอก**ของประสบการณ์ ซึ่งต้องอาศัย

วิจารณญาณของผู้รับที่จะผลักดันให้เกิดการประเมินคุณค่างานศิลปะ การประเมินคุณค่างานศิลปะที่กล่าวมานี้ไม่มีกฎเกณฑ์ที่ตายตัว แต่ขึ้นอยู่กับประสบการณ์ที่สั่งสมมานาน และยิ่งไปกว่านั้นคือความสามารถที่จะอธิบายความรู้สึกหรืออารมณ์สุนทรียะที่อยู่ในส่วนลึกออกมาในลักษณะที่เป็นเหตุเป็นผล สื่อสารให้ผู้อื่นร่วมรับรู้ได้ ประสบการณ์อันทรงคุณค่าของปัจเจกบุคคลที่เจ้าตัวมีความจัดเจนพอที่จะแยกแยะออกมาได้ และวินิจฉัยให้เห็นได้ว่าทรงคุณค่าอย่างไร เป็นกระบวนการแบ่งปันทางปัญญาอันสามารถสร้างความแข็งแกร่งให้แก่สังคมอารยะได้ ความจัดเจนและความมั่นใจในระดับบุคคลที่กล่าวมานี่แหละคือพื้นฐานอันสำคัญของการวิจารณ์ แต่สิ่งที่จะขาดไปเสียไม่ได้ในเรื่องของการวิจารณ์ก็คือความสามารถในการถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกและความคิดด้วยภาษาที่สื่อความได้ชัดเจน รวมถึงภาษาที่เน้น ให้เห็นถึงความเป็นหนึ่ง และความเป็นเอกของประสบการณ์ ที่กล่าวมานี้เป็นการเน้นบทบาทที่สำคัญของภาระในการถ่ายทอดประสบการณ์ที่ได้จากงานศิลปะในรูปของการวิจารณ์

เป็นที่ยอมรับกันโดยทั่วไปว่า ศิลปะแต่ละสาขาถ่ายทอดความหมายและคุณค่าด้วยวิธีการที่แตกต่างกัน ทัศนศิลป์เน้นการรับประสบการณ์ด้วยจักษุประสาท สังคีตศิลป์เป็นเรื่องของการรับประสบการณ์ด้วยโสตประสาท จิตรกรรมสื่อความได้อย่างสมบูรณ์ด้วยภาพ ถ้าต้องการภาษามาเสริมบ้างก็เป็นเพียงแค่ชื่อที่ศิลปินตั้งกำกับมากับภาพนั้นๆ จิตรกรรมไทยโบราณมุ่งเล่าเรื่องที่รู้จักกันอยู่แล้วในรูปของวรรณคดี ถ้าจะมีกลอนมาเสริมให้ภาพบ้าง ก็ถือว่ามิใช่แก่นของงานประเภทนี้ ศิลปะแขนงต่างๆ อาจร่วมมือกัน ผสานกัน ส่องทางให้แก่กันเพื่อให้เกิดความเข้มข้นในทางสุนทรียะ[2] แต่โดยปกติศิลปะอื่นๆ นอกเหนือไปจากวรรณศิลป์ สื่อความได้ด้วยธรรมชาติและเงื่อนไขของตัวเองโดยไม่ต้องอาศัย**ภาษา**มาเป็นตัวสื่อความ ผู้วิจัยสาขาทัศนศิลป์ชี้ให้เราเห็นถึงปรากฏการณ์ในวงการศิลปะร่วมสมัยนานาชาติ ซึ่งศิลปะแห่งความคิด (conceptual art) ก่อตัวขึ้นจากแวดวงทัศนศิลป์ โดยมิได้ยึดติดกับประเภทของศิลปะอีกต่อไป แต่อาจจะเป็นการเชิญชวนให้มาร่วมประสบการณ์ทางสังคม (เช่นรับประทานอาหารร่วมกันในกรอบของ “การแสดง” ในบางลักษณะเคยมีทัศนศิลปินไทยลงมือปรุง “ผัดไทย” ให้ผู้ที่มาร่วมงานได้รับประทาน

และถือว่าประสบการณ์ครั้งนั้นเป็น **งานสร้างสรรค์ทางศิลปะ**) ศิลปะประเภทที่เรียกกันเป็นภาษาอังกฤษว่า "performance art" (มิใช่ "performing art") จะถือความสำคัญของความคิดเป็นหลัก โดยไม่ใส่ใจในเรื่องของฝีมือ จนทำให้ผู้เขียนเองเคยชวนให้เกิดการโต้แย้งขึ้นมาด้วยการเรียกศิลปะประเภทนี้ว่า "ศิลปะ**ใคร่**แสดง" คือจะนับเป็น "ศิลปะ**การ**แสดง" ได้ไม่สะดวกปากหรือสะดวกใจนัก เพราะก็ต้องกล่าวกันตรงๆ ว่า "ฝีมือไม่ถึง" หรือ "ฝีมือไม่มี" แต่ด้วยปรัชญาอันเป็นหลักของศิลปะประเภทใหม่นี้ ฝีมือไม่สำคัญ[2]

การจะถือว่างานชิ้นใดหรือปรากฏการณ์ใดเป็นงานศิลปะหรือไม่ขึ้นอยู่กับ **ความสามารถในการใช้ภาษา** ในการที่จะให้นิยามใหม่ ให้เหตุผลชุดใหม่ดึงดูดผู้รับด้วยวาทกรรมที่น่าประทับใจ คุณค่าของศิลปะประเภทใหม่นี้จึงเป็นคุณค่าเชิงปรัชญา (ซึ่งนักปรัชญาอาจเหมาเอาว่าเป็นปรัชญากำมะลอก็ได้) ศิลปินไทยดูจะเปิดใจรับศิลปะแนวใหม่นี้อย่างเต็มที่ ด้วยการสนับสนุนของภัณฑารักษ์ที่นับว่าหัวก้าวหน้า และนักวิจารณ์จำนวนหนึ่งซึ่งพร้อมเสมอที่จะเปิดทางให้แก่สิ่งแปลกใหม่ เป็นที่สังเกตได้ว่าผู้รับไม่อยู่ในฐานะที่จะใช้วิจารณญาณวินิจฉัยคุณค่าของ "ศิลปะ" แนวใหม่นี้ได้ เพราะขาดความคุ้นชินและขาดกรอบอ้างอิง (frame of reference) ทั้งนี้และทั้งนั้น ศิลปะแบบประเพณีให้ความสำคัญกับฝีมือ (โดยที่ไม่ได้ละเลยความสำคัญทางความคิด) และการแสดงความสามารถข้ามสาขาหรือหลากสาขาก็เป็นขนบที่วงการศิลปะของไทยให้การยอมรับอยู่แล้ว การที่ "ศิลปะ" แนวใหม่ไร้ประเภท (genre) ไม่ยึดติดกับประเภทใดก็ใช่ว่าจะต้องถูกประณามว่าไม่เป็นศิลปะ ถึงไม่ยึดติดอยู่กับประเภทใด แต่ยังใส่ใจที่จะแสดงฝีมือ ก็พอที่จะยอมรับกันได้ แต่การจะใช้วาทกรรมเชิงสุนทรียศาสตร์มาทดแทนฝีมือในการสร้างสรรค์นั้น ดูจะยังห่างไกลจากความคิดของไทยอยู่มาก เพราะเราไม่เคยคิดว่า "ช่าง" มีสถานะที่ต่ำกว่า "ศิลปิน" ในท้ายที่สุดศิลปะของคนช่างคิดที่ไร้ฝีมือ ก็คงจะกลายเป็นของเล่นของคนกลุ่มเล็กๆ แปลกแยกออกมาจากผู้คนส่วนใหญ่ โดยที่คิดว่าผู้รับไม่มีความสำคัญ หรือไม่กลุ่มผู้รับก็เป็นเพียงกลุ่มคนที่นักคิดทั้งหลายเก็บเอาไว้เล่นเอาเถิดด้วยในยามเหงา ที่กล่าวมาทั้งหมดนี้มิได้หมายความว่าศิลปะแห่งความคิดแขนงใหม่นี้ปราศจากงานที่ทรงคุณค่าไปเสียทั้งหมด ในกรณีที่ผู้ทรงความคิดกับศิลปิน

ผู้มีฝีมือเป็นคนเดียวกัน งานที่ทรงคุณค่าก็ย่อมจะเกิดได้เสมอ ขอให้ให้เวลากับกลุ่มผู้รับอีกสักพักหนึ่ง ไม่ช้าไม่นานพวกเขาคงจะมีประสบการณ์พอที่จะบอกได้ว่าอะไรเป็นของแท้ อะไรเป็นของเทียม

ข้อพินิจข้างต้นเป็นเรื่องของประสบการณ์ตรง คือผู้รับสัมผัสกับงานต้นแบบโดยตรง และในกรณีของศิลปะการแสดงก็เป็นการแสดงสด แต่เราจำเป็นจะต้องรับความจริงว่าในโลกปัจจุบันการรับประสบการณ์ที่ผ่านตัวสื่อ (mediated experience) เป็นที่แพร่หลายมาก ผู้เขียนได้กล่าวไว้ในวาระอื่นๆ แล้วว่า การรับประสบการณ์ผ่านตัวสื่อเป็นส่วนหนึ่งของการเผยแพร่ศิลปะ และการให้การศึกษาแก่ประชาชน กรณีของสังคีตศิลป์เป็นตัวอย่างที่เด่นชัดมาก ดนตรีคลาสสิกที่ถ่ายทอดในรูปของการอัดเสียง หรือการแสดงที่ยอดเยี่ยมอาจจะบันทึกเอาไว้ด้วยแถบบันทึกภาพ ให้โอกาสแก่คนจำนวนมากได้เข้าถึงงานศิลปะที่ทรงคุณค่า[3] 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) ต่องานต้นแบบให้ดีที่สุดเท่าที่จะทำได้ ไม่มีการแสดงอหังการใดๆ ว่าจะทดแทนหรือล้มล้างต้นแบบ ระบบการรับหรือการเสพงานศิลปะด้วย**การใช้เทคโนโลยีอย่างมีสติ**เช่นนี้เป็นสิ่งที่เกื้อหนุนศิลปวัฒนธรรมได้เป็นอย่างดี

แต่บาปขั้นปฐมของมนุษย์ในรูปของกิเลสก็เข้ามาแทรกแซง และบดบังความภักดี (fidelity) ต่องานศิลปะที่กล่าวมาข้างต้นเสีย เพราะตัวกลางที่เป็นคนก็คือผู้ที่มุ่งหาประโยชน์ก็เข้ามาบิดเบือนกระบวนการรับและการเสพงานศิลปะเพื่อประโยชน์ในเชิงพาณิชย์ อันที่จริงการถ่ายทอดงานศิลปะด้วยการถ่ายแบบ

(reproduction) โดยหลักการแล้ว ก็ยังสามารถที่จะเปิดโอกาสให้ผู้รับในฐานะปัจเจกบุคคลได้สัมผัสกับงานศิลปะ (ในรูปที่ถ่ายแบบมา) และวินิจฉัยคุณค่าได้ด้วยตนเองแต่ในที่สุดระบบการจัดการและระบบตลาดก็แทรกตัวเข้ามา โดยมุ่งทำลายวิจารณญาณส่วนตน เพื่อที่จะทดแทนด้วยการประเมินคุณค่าที่ตระเตรียมมาล่วงหน้าอย่างลงตัวแล้ว งานศิลปะใดที่ไม่พยายามครอบงำมหาชนด้วยการโฆษณาก็ย่อมที่จะเสี่ยงกับการขาดผู้รับ ผู้วิจัยสาขาวรรณศิลป์พรรณนากลไกของตลาดหนังสือไว้อย่างพิสดาร โอกาสที่ผู้ที่รักการอ่านจะเดินเข้าไปในร้านหนังสือ (ที่สงบเงียบ) เพื่อที่จะเลือกซื้อหนังสือที่ตนพอใจ โดยทดลองอ่านบางตอนจากเล่มนั้นเล่มนี้ (ในความสงบ) กำลังจะหมดยุคลงแล้ว งานสัปดาห์หนังสือที่จัดกันปีละ 2 ครั้ง เป็นงานมหกรรมที่สร้างความตื่นเต้นในทุกรูปแบบ และเป็นกรณีศึกษาที่น่าสนใจยิ่งในเรื่องของการตลาด เส้นเดินทางจากผู้แต่ง ผ่านตัวงาน ไปสู่ผู้อ่าน ในปัจจุบันได้ถูก**ตัวกลาง**เข้ามากำกับ การกำกับตลาดกับการกำกับรสนิยมของผู้อ่านจึงเป็นกิจกรรมที่เปิดขึ้นพร้อมกัน ผู้วิจัยในโครงการ “การวิจารณ์ในฐานะพลังทางปัญญาของสังคมร่วมสมัย” พบว่ากลไกของตลาดได้เข้ามาครอบงำสื่อมวลชนทุกชนิด อันรวมถึงสิ่งพิมพ์ ซึ่งไม่เต็มใจที่จะให้พื้นที่กับการวิจารณ์งานศิลปะหลังการนำออกเสนอต่อสาธารณชนที่เรียกว่า review แต่จะเน้นการนำเสนองานก่อนนำออกแสดงในรูปที่รู้จักกันในนามของ preview ซึ่งบางครั้งจะให้รายละเอียดมาก (ในเชิงบวก) เสียจนผู้อ่านเกิดความเข้าใจผิดได้ว่าเป็น review ที่ประเมินค่างานไว้สูงมาก จึงควรที่จะได้ไปสัมผัสด้วยตนเอง นั่นคือผลพวงของความหมกมุ่นอยู่กับการโฆษณาอย่างไร้ขอบเขต จนทำให้เป็นการปิดโอกาสที่ผู้รับในฐานะปัจเจกบุคคลจะได้ใช้วิจารณญาณในการประเมินคุณค่างานศิลปะด้วยตนเอง[4] ยิ่งไปกว่านั้นความหมกมุ่นดังกล่าวก็ย่อมส่งผลต่อการสร้างสรรค์เช่นกัน เพราะฝ่ายผู้สร้างไม่จำเป็นต้องใส่ใจกับการผลิตงานที่มีคุณภาพ เพราะถ้าโหมโฆษณาไปในทางบวก มหาชนหรือฝูงชนก็ถูกแปรสภาพให้เป็นฝูงแกะได้โดยไม่ยากนัก ดังที่เห็นๆ กันอยู่

การที่จะสร้างแรงต้านกระแสบริโภคนิยมที่กล่าวมานี้มิใช่เป็นเรื่องง่าย การวิจารณ์เป็นทางเลือกทางหนึ่งที่อาจจะช่วยสร้างความสมดุลได้บ้าง ถ้าเราจะถือว่านักวิจารณ์ทำหน้าที่เป็น “คนกลาง” ที่ช่วยชักชวนและชี้นำมหาชนให้ใช้

วิจารณญาณในการรับงานศิลปะ นักวิจารณ์ก็เลี่ยงไม่ได้ที่จะต้องปะทะกับกลุ่ม "คนกลาง" อื่นๆ ที่เห็นได้ง่ายก็คือฝ่ายจัดการและฝ่ายโฆษณาประชาสัมพันธ์ แต่เราอาจจะลืมไปก็ได้ว่ามี "คนกลาง" อีกกลุ่มหนึ่ง ที่ดูประหนึ่งจะผลักดันตนเองขึ้นมาครองอำนาจตามกระแส "นานาชาติ" ดังเช่นกลุ่ม "ภัณฑารักษ์" ที่ในบางครั้งร่วมมือกับศิลปินกำมะลอที่ไร้ฝีมือ ในการสร้างวาทกรรมอันโอ่อ่าขึ้นมาครอบมหาชน ดังที่ได้กล่าวมาแล้วข้างต้นในส่วนที่เกี่ยวกับทัศนศิลป์ที่เปลี่ยนแปลงไป ผู้เขียนได้เคยวิเคราะห์บทบาทของการวิจารณ์ในการที่จะพิทักษ์ประโยชน์ของมหาชนไว้แล้วในการปาฐกถานำเรื่อง "Fervently Mediating: Criticism between the Artist and the Public" ในการประชุมนานาชาติของ "The Overseas International Art Project" เมื่อวันที่ 10 มิถุนายน 2546 โดยได้ตั้งประเด็นไว้ว่า "ถ้าเช่นนั้นเราจะวางการวิจารณ์ไว้ ณ ที่ใด ในเมื่อบริบทของศิลปะเป็นเช่นนี้ ในที่สุดการวิจารณ์ก็จำจะต้องวางตั้งไว้ในฟากของ**ฝ่ายค้าน** นั่นก็คือตกอยู่ในสถานการณ์ที่ชวนพิศวง ซึ่งทำให้กลุ่มคนกลางกลุ่มหนึ่ง (และก็ต้องถือว่านักวิจารณ์เป็นคนกลางด้วย) จำต้องปะทะกับกลุ่มคนกลางอื่นๆ (รวมทั้งศิลปินที่ต้องกลายเป็นคนกลางไป) ทั้งนี้เพื่อขจัดอุปสรรคที่ขัดขวางมิให้มหาชนได้เข้าถึงงานศิลปะที่ทรงคุณค่า"[5]

แต่เราจะคาดหวังได้อย่างไรว่ามหาชนใส่ใจที่จะใช้ประโยชน์จากงานวิจารณ์ ผู้วิจัย "การรับการวิจารณ์" ได้ให้ข้อสรุปเอาไว้ว่า ผู้รับจำนวนไม่น้อย อันรวมถึงผู้ที่อยู่ "ในวงการ" และนิสิตนักศึกษาที่เล่าเรียนในหลักสูตรศิลปะแขนงต่างๆ มีประสบการณ์ในการอ่านงานวิจารณ์น้อยมาก หรือในบางกรณีแทบไม่มีเลย[6] ประเด็นอันเป็นผลของการวิจัยการรับการวิจารณ์อีกประเด็นหนึ่งที่น่าวิตกยิ่งก็คือ ผู้ที่อยู่ในสาขาเอง รู้จักงานต้นแบบที่นักวิจารณ์นำมาวิเคราะห์น้อยมาก แม้ในสังคมปัจจุบันระบบการถ่ายแบบ (reproduction) หรือการอัดเสียง (recording) จะก้าวหน้าไปมากแล้วก็ตาม ข้อสรุป ณ ที่นี้ก็คงจะเป็นว่า ความสนใจที่มีต่องานศิลปะเองเป็นเงื่อนไขที่ก่อให้เกิดความสนใจในงานวิจารณ์ **สหสัมพันธ์**ที่ว่านี้เป็นตัวบ่งชี้สภาวะทั่วไปของวงการศิลปะในสังคมปัจจุบันได้ อันเป็นประเด็นที่ผู้เขียนได้กล่าวไว้ใน "ปาฐกถา ศิลป พีระศรี" (ครั้งที่ 10: 2548) โดยได้ตั้งหัวข้อเอาไว้ว่า "บ้านเมืองจะอับจน ถ้าผู้คนร้างศิลปะ" และถ้าพิจารณาดูอย่างกว้างๆ เราก็อาจ

จะต้องเลี่ยงคำวินิจฉัยไปไม่ได้ที่ว่า บ้านเมืองอับจนลงทุกทีแล้ว และที่น่าสะพรึงกลัวไปกว่านั้นก็คือว่า ถ้าจะถือว่า ความอับจนทางศิลปะ (ซึ่งส่วนหนึ่งเป็นความอับจนของการรับงานศิลปะ) มีสหสัมพันธ์กับความอับจนในลักษณะทั่วไปแล้วละก็ เราอาจจะเดินมาใกล้จุดที่ “กรุงแตก” แล้วหรือไม่

ผู้เขียนมีความเชื่อส่วนตัวอย่างหนึ่งว่า “ถ้าคิดอะไรไม่ออก ให้กลับไปหาชาวบ้าน” โครงการวิจัย “การวิจารณ์ในฐานะพลังทางปัญญาของสังคมร่วมสมัย” (ภาค 2) ได้เคยกลับไปหาชาวบ้านในส่วนที่เกี่ยวกับดนตรีไทย และก็พบว่าชุมชนเล็กๆ ในจังหวัดสระบุรี วัยรุ่น (ซึ่งในเมืองกรุงคงจะใช้เวลานอกจากการเรียนในโรงเรียนและเรียนกวดวิชาแล้วไปเดินตามห้างสรรพสินค้า หรือเล่นเกมคอมพิวเตอร์) ใช้เวลาในการฝึกดนตรีไทยจนถึงขั้นที่จะออกแสดงได้อย่างเต็มภาคภูมิ และโครงการฯ ก็ได้เชิญดนตรีจากชุมชนนั้น 2 วงมาบรรเลงในรายการ “เมื่อศิษย์ครูเดียวกันปะทะกันที่ตลิ่งชัน” เมื่อวันอาทิตย์ที่ 12 มิถุนายน พ.ศ. 2548 กรณีดังกล่าวน่าศึกษาเป็นอย่างยิ่ง 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 โดยที่ผู้สร้างกับผู้รับเป็น

คนกลุ่มเดียวกัน ในหลายๆ กรณีความสามารถในทางปฏิบัติมิได้แตกต่างกัน จะสลับบทบาทกันเมื่อใดก็ได้ (นั่นคืออุดมคติที่กวีและนักการละครชาวเยอรมัน Bertolt Brecht [1898-1956] ได้ตั้งเอาไว้ว่าละครที่พึงปรารถนาคือละครของชุมชนที่ปราศจากพรมแดนระหว่างผู้สร้างกับผู้รับ และอยู่ได้ด้วยนักแสดงสมัครเล่น) ในส่วนที่เกี่ยวกับการวิจารณ์ดนตรีนั้น ผู้วิจัยการรับการวิจารณ์ยืนยันว่าในสาขาสังคีตศิลป์ ไม่สามารถแยกผู้รับออกเป็นผู้อยู่ "ในวงการ" หรือ "นอกวงการ"[7] ได้ เพราะถึงผู้ที่มิได้ปฏิบัติการดนตรีเป็นอาชีพก็มีความสามารถในเชิงปฏิบัติ ทั้งในเรื่องความรู้ด้านดนตรี ทั้งในด้านของการแสดงออกซึ่งทัศนะวิจารณ์ เพียงแต่ว่าในขนบของสังคมไทยแบบประเพณี การวิจารณ์จะดำเนินไปในรูปของมุขปาฐะมากกว่าลายลักษณ์ เป็นอันว่า**ผู้รู้**ทางดนตรีก็คือผู้ที่รักและสมัครเข้ามาเล่นนั่นเอง

ในโลกสมัยใหม่ที่ได้รับการหนุนจากเทคโนโลยีการสื่อสาร เราคงจะต้องตีความมโนทัศน์ที่ว่าด้วย "ชุมชน" เสียใหม่ การอยู่ร่วมกันเป็นชุมชนมิได้หมายความถึงการที่สมาชิกของชุมชนเกาะกลุ่มกันอย่างใกล้ชิดในเชิงกายภาพ และสังสรรค์กันในระบบ "มนุษย์สัมผัสมนุษย์" เสมอไป การเกาะกลุ่มกันโดยมีเทคโนโลยีการสื่อสารเป็นตัวเชื่อมก็เป็นปรากฏการณ์ใหม่ที่เราไม่อาจปฏิเสธได้ ในบางครั้งสถานีวิทยุกระจายเสียงทำหน้าที่เป็นศูนย์กลางของชุมชน เช่นในกรณีของการจัดรายการดนตรีทางวิทยุกระจายเสียง ถ้าผู้จัดเป็นกลุ่มคนที่ใช้วิจารณญาณในการเลือกเฟ้นงานที่มีคุณค่ามาเสนอ มีการแนะนำโดยให้ข้อมูลที่เป็นประโยชน์ หรือมีการให้ทัศนะวิจารณ์ที่กระตุ้นความคิด ชุมชนนั้นก็อาจจะเป็นชุมชนที่สร้างมาตรฐานให้แก่ตนเอง และอาจเป็นต้นแบบที่ดีที่น่าจะกระตุ้นให้เกิดชุมชนในลักษณะที่พ้องกันขึ้นมาได้ อันที่จริงบทบาทสร้างสรรค์ของวิทยุกระจายเสียงในบริบทของสังคมไทยไม่ใช่ของใหม่ โดยเฉพาะในส่วนที่เกี่ยวกับดนตรี ผู้เขียนได้เคยกล่าวไว้ในวาระอื่นแล้วว่า **เพลงไทยสากล** เป็นประเภทของศิลปะ (genre) ที่จัดได้ว่าเป็นสิ่งมหัศจรรย์ที่เกิดขึ้นในวงการศิลปะของไทย เพราะภายในเวลาเพียง 2 ทศวรรษก็สามารถพัฒนาตนเองไปถึงขั้นวุฒิภาวะในทางศิลปะได้ สถานีวิทยุกระจายเสียงแห่งประเทศไทย ในความควบคุมของกรมโฆษณาการ (ต่อมาเปลี่ยนชื่อเป็นกรมประชาสัมพันธ์) จัดตั้งวงดนตรีกรมโฆษณาการขึ้นในปี 2482 เป็นวง

ดนตรีประจำสถานีวิทยุกระจายเสียงเช่นเดียวกับวงดนตรีต่างๆ ของ BBC และผู้ก่อตั้งเป็นผู้ที่มีวิจารณญาณสูง สามารถเลือกเฟ้นนักดนตรี นักแต่งเพลง และนักร้องที่ดีที่สุดในประเทศไทย ให้มาร่วมกันสร้างงานเพลงไทยสากลที่กลายเป็นงานอมตะมาจนทุกวันนี้ "ชุมชน" ที่กล่าวมานี้อาจจะเป็นชุมชนที่เกาะตัวกันอย่างหลวมๆ ในกรอบของการส่งกระจายเสียงและการรับฟังวิทยุกระจายเสียง แต่เมื่องานที่มีคุณภาพเกิดขึ้นได้ ชุมชนนี้จึงเป็นชุมชนที่ใส่ใจในเรื่องของคุณภาพมาตลอด ส่งผลกระทบต่อเนื่องในรูปของการขยายวง ของการสร้างและการร้องเพลงไทยสากลออกไปอย่างกว้างขวาง มีนักแต่งเพลงอื่นๆ ที่สร้างงานที่มีคุณภาพขึ้นมานอกกรอบของสถานีวิทยุกระจายเสียงแห่งประเทศไทย นักร้องที่มีฝีมือเกิดขึ้นมาในแวดวงอื่นเช่นกัน แม้แต่ประเภทของศิลปะที่เรียกว่า "เพลงลูกทุ่ง" ก็เป็นผลพลอยได้จากการที่คนในชนบทรับฟังดนตรีของกรมโฆษณาการและได้ยินสำเนียงผิดเพี้ยนไปจากของเดิม และ ความ "เพี้ยน" ที่กล่าวมานี้คือแรงผลักดันให้เกิดเพลงในแนวใหม่ขึ้นมา (ตามทัศนะของศิลปินแห่งชาติ พยงค์ มุกดาในการอภิปราย ณ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เมื่อเดือนสิงหาคม 2517)[8]

พัฒนาการล่าสุดในเรื่องของ "ชุมชน" เป็นผลกระทบจากระบบ Internet ซึ่งในแง่หนึ่งก็น่าจะเป็นตัวผลักดันให้เกิดการแสดงทัศนะวิจารณ์ที่เข้มข้นได้ โอกาสที่จะได้แสดงความเห็นโดยฉับพลัน โอกาสที่จะได้มีการตอบโต้กันโดยฉับพลันเช่นกันดูจะสะท้อนแนวทางดั้งเดิมของมุขปาฐะ อันเป็นแก่นของสังคมไทยแบบประเพณี แต่ความไร้ขอบเขตของ cyberspace การที่สมาชิกของ "ชุมชน" มิได้พบกันในโลกแห่งความเป็นจริง ทำให้การรักษามารยาทในทางสังคมหย่อนยานไปโดยไม่ได้ตั้งใจ นั่นก็คือแทนที่จะเป็นสื่อที่เสริมปัญญา ก็กลับกลายเป็นเครื่องมือของชุมชนอนารยะไปอย่างน่าเสียดาย เพราะขาดความเข้าใจว่าวัฒนธรรมแห่งการวิจารณ์ที่แท้จริงควรเป็นอย่างไร

ในส่วนที่เกี่ยวกับการรับการวิจารณ์ และการสร้างวัฒนธรรมแห่งการวิจารณ์นั้น ประสบการณ์จากการวิจัยในโครงการ "การวิจารณ์ในฐานะพลังทางปัญญาของสังคมร่วมสมัย" บ่งบอกว่าไม่ควรเพ่งความสนใจไปสู่ผู้รับแต่เพียงอย่างเดียว แต่ควรจะให้ความสำคัญต่อกลุ่มผู้สร้างด้วย กลุ่มผู้สร้างที่ให้ความสำคัญต่อ

การวิจารณ์มากที่สุด คือกลุ่มผู้สร้างและผู้แสดงละคร โดยเฉพาะละครประเภทที่รู้จักกันในนามของ “ละครผอม” จากการที่คณะผู้วิจัยได้จัดกิจกรรมร่วมกับนักแสดงกลุ่มนี้ทั้งในรูปแบบของการสัมมนา และการจัดแสดงตัวอย่าง เป็นที่แน่ชัดว่าศิลปินกลุ่มนี้ใจกว้าง พร้อมที่จะรับฟังข้อวิจารณ์ทุกรูปแบบ รวมถึงการวิจารณ์ที่เป็นไปในทางลบ[9] เป็นที่น่าสังเกตว่าเขาเหล่านั้นมักจะเป็นผู้ที่ผ่านการศึกษาระดับอุดมศึกษามาแล้ว ใช้เวลาในช่วงที่ศึกษาไปในการร่วมกิจกรรมที่เอื้อประโยชน์ต่อสาธารณะ เป็นนักคิด มีความสามารถในการแสดงออก และมีอุดมคติที่มุ่งจะใช้ละครเป็นกลไกในการสร้างปัญญาให้แก่สังคม ส่วนใหญ่มิได้เรียนการแสดงมาโดยตรง แต่เป็นนักแสดง**สมัครเล่น** เท่ากับเป็นการยืนยันขนบของไทยที่ว่า “เพราะรักจึงสมัครเข้ามาเล่น” บางคนจบการศึกษามาในสาขาที่ “ทำเงิน” ได้ในสังคมร่วมสมัยแต่ก็ตัดสินใจเข้ามาในวงการแสดง 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 ไม่ว่านักวิจารณ์จะพยายามชี้ให้เห็นว่า “ละครผอม” เหล่านี้คือพลังทางปัญญาของสังคมที่แท้จริง มหาชนส่วนใหญ่ก็ให้ความสนใจต่อ “ละครอ้วน” มากกว่า อันหมายถึงละครดาราที่ลงทุนสูง สร้างความตระการตาในเรื่องของสี แสง เสียง (ดังที่ผู้วิจัยด้านศิลปะการละครได้พรรณนาเอาไว้ว่าในหลายๆ กรณี ละครประเภทนี้เลี้ยงตัวได้) ล่าสุดมีแนวโน้มที่จะเลียนแบบละคร musical ของอังกฤษ และอเมริกาที่ลงทุนสูงมาก และใช้เทคโนโลยีมาหนุนการแสดงอย่างเต็มที่ อีกทั้งมีความชัดเจนในทางธุรกิจด้วยการหาผู้สนับสนุนได้อย่างกว้างขวาง และก็ใช้งบประมาณในการโฆษณาสูงมากเช่นกัน การแสดงประเภทนี้ได้รับความสนใจจากมหาชนสูงมาก เราก็คงเวียนกลับมา ณ จุด

เดิมที่ว่า พาณิชยศิลป์ของสังคมไทยร่วมสมัยเป็นปฏิปักษ์ต่อการใช้วิจารณญาณของปัจเจกบุคคลอย่างแน่นอน

ถ้าเช่นนั้น ทางออกจากวังวนนี้น่าจะเป็นอย่างไร ผู้เขียนยังเชื่อที่จะคิดว่าต้นแบบของชุมชนดนตรีไทย เป็นแนวทางที่เราจะสามารถนำมาปรับปรนสำหรับสังคมร่วมสมัยได้ สังคมไทยเป็นสังคมของการปฏิบัติ โดยเฉพาะในเรื่องของศิลปะ แต่เดิมมาเราไม่มีวิชาการที่เกี่ยวกับศิลปะ ในรูปของประวัติศาสตร์ศิลป์ หรือทฤษฎีศิลป์ เพราะความรู้เหล่านี้แฝงอยู่ในการปฏิบัติ ที่กล่าวมานี้มิใช่ข้อเรียกร้องให้ผู้คนส่วนใหญ่มุ่งเรียนวิชาศิลปะเพื่อจะไปประกอบอาชีพ แต่การปฏิบัติที่กล่าวถึงนี้คือกระบวนการในการสร้าง “ผู้รักสมัครเล่น” เป็นที่รู้กันอยู่ว่า ผู้ที่ปฏิบัติเป็นนั้นมักจะถูกหลอกได้ยากมาก ผู้ที่สร้างประสบการณ์ทางศิลปะได้ก็คือผู้รับประสบการณ์ทางศิลปะที่ดีที่สุด

ยังมีประเด็นปัญหาอีกบางประการที่การวิเคราะห์ในเชิง**มนุษยศาสตร์**ไม่อาจให้คำตอบที่ชัดเจนได้ และจำเป็นจะต้องส่งลูกต่อให้**สังคมศาสตร์** อาทิประเด็นที่ว่าด้วยความเป็นสาธารณะของการสร้างสรรค์ทางศิลปะ และการวิจารณ์ศิลปะ หมายความว่าการสร้างวิจารณญาณที่เฉียบคม การสร้างรสนิยมอันดีจะกระทำได้ก็แต่เฉพาะในระดับบุคคล หรือในระดับชุมชนเท่านั้นหรือ การให้การศึกษาที่เป็นสาธารณะ (public education) สำหรับคนหมู่มาก มีกลไกอย่างไรจึงจะไม่ทิ้งเรื่องของคุณภาพ การรวมตัวกันเข้าเป็นกลุ่มในยุคปัจจุบัน มักจะเป็นไปเพื่อสร้างผลกำไร และในท้ายที่สุดก็กลายเป็นการรวมกลุ่มกันเพื่อเอาเปรียบผู้อื่น หรือหลอกผู้อื่น การรวมกลุ่มที่มีลักษณะสร้างสรรค์เป็นอย่างไร และควรเป็นอย่างไร บทบาทของรัฐอยู่ ณ ที่ใด บทบาทของกลุ่มเอกชนควรเป็นอย่างไร สถาบันการศึกษา โดยเฉพาะสถาบันอุดมศึกษา อันเป็นความหวังของประชาชนว่าจะเป็นแหล่งเพาะศึกษิตกลับใจอ่อนยอมตามกลไกของตลาด มีตัวอย่างจากสังคมอื่น ยุคอื่น ที่จะเป็นบทเรียนให้แก่เราได้หรือไม่ว่า การรับและการเสพงานศิลปะที่เป็นกิจสาธารณะอันเปี่ยมด้วยพลังทางปัญญาเป็นอย่างไร เรายังมีการบ้านที่จะต้องทำร่วมกันอีกมาก หนังสือเล่มเล็กเล่มนี้เป็นเพียงแรงกระตุ้นน้อยๆ ที่จะช่วยสะกิดสะเกาให้เกิดความสำนึกว่า เมื่อมีปัญหาแล้วต้องร่วมกันหาทางแก้

เชิงอรรถ

(1) เจตนา นาควัชระ “พื้นฐานการวิจัยทางมนุษยศาสตร์”ใน : เจตนา นาควัชระ : *ทางไปสู่วัฒนธรรมแห่งการวิจารณ์* (พิมพ์ครั้งที่ 2) กรุงเทพฯ : ผู้จัดการ 2538, หน้า 261-264.

(2) เจตนา นาควัชระ “ทิศทางใหม่ของทัศนศิลป์ร่วมสมัย : สิ่งที่ท้าทายนักวิจารณ์ศิลปะ” ใน: เจตนา นาควัชระ. *ศิลป์ส่องทาง : รวมบทความวิชาการ* กรุงเทพฯ: คมบาง 2546, หน้า 228-233.

(3) 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…”

(4) เจตนา นาควัชระ “หน้าที่อันหนักหน่วง : การวิจารณ์ในฐานะสื่อกลางระหว่างศิลปินกับมหาชน” ใน : เจตนา นาควัชระ. *จากแผ่นดินแม่สู่แผ่นดินอื่น : รวมบทความวิชาการและบทวิจารณ์* กรุงเทพฯ : คมบาง, หน้า 34.

(5) เรื่องเดียวกัน, หน้า 36.

(6) สุชาติ ทองสิมา “การวิจัยการรับการวิจารณ์” ใน: *จากศิลปะสู่การวิจารณ์* (อ้างแล้ว), หน้า 313-316.

(7) เรื่องเดียวกัน, หน้า 323.

(8) เจตนา นาควัชระ *ทฤษฎีเบื้องต้นแห่งวรรณคดี* (พิมพ์ครั้งที่ 2) กรุงเทพฯ: ศยาม 2542, หน้า 29. (ผู้เขียนอ้างถึง พยงค์ มุกดา ในประเด็นอื่นๆ แต่มิได้กล่าวถึงเพลงลูกทุ่งไว้ จึงขอรายงานจากความทรงจำไว้ ณ ที่นี้)

(9) *จากศิลปะสู่การวิจารณ์.* (อ้างแล้ว), หน้า 35-36.

การรับ การเสพ การบริโภคงานศิลปะ : วรรณศิลป์[1]

รื่นฤทัย สัจจพันธุ์

1. ลักษณะเฉพาะของการเสพรับงานวรรณศิลป์

ในที่นี้จะกล่าวเฉพาะงานวรรณศิลป์ที่เป็นลายลักษณ์อักษร ซึ่งสั่งสมจากอดีตและเพิ่มมากขึ้นในยุคที่รับวัฒนธรรมจากตะวันตก ทำให้เกิดการสร้างวัฒนธรรมการอ่านในสังคมไทยที่เริ่มในหมู่ชนชั้นสูง และต่อมาแพร่หลายออกไปสู่มหาชนที่มีการศึกษา

คุณลักษณะของงานศิลปะที่บันทึกไว้เป็นลายลักษณ์อักษร ทำให้สามารถผลิตซ้ำได้เสมอ แม้ว่าอาจจะมีการผิดเพี้ยนไปจากงานต้นแบบบ้าง ดังในกรณีผู้คัดลอกไม่ใส่ใจในการรักษาตัวสะกดการันต์ เปลี่ยนแปลงคำ หรือลอกเนื้อความขาดตกบกพร่อง หรือในกรณีที่มีการชำระต้นฉบับใหม่ โดยคัดเลือกเฉพาะสำนวนที่ไพเราะและตัดทอนถ้อยคำที่ไม่สุภาพออกไป เช่น การชำระเสภาเรื่อง *ขุนช้างขุนแผน* ดังนั้น ผู้รับงานวรรณศิลป์สามารถอ่านต้นฉบับวรรณกรรมที่แต่งขึ้นเมื่อหลายร้อยปีมาแล้ว ในขณะที่ผู้รับงานศิลปะการแสดง และดนตรีไม่มีโอกาสได้ชมการแสดงละครและดนตรีในบรรยากาศเดียวกับที่แสดงเมื่อหลายสิบปีก่อน เพราะในการแสดงละคร หรือบรรเลงเพลง แม้สามารถแสดงซ้ำได้หลายครั้ง แต่ทุกครั้งจะต่างไปจากเดิมไม่มากก็น้อย

นอกจากสามารถผลิตซ้ำและอ่านซ้ำข้ามเวลา ข้ามยุคสมัยแล้ว งานวรรณศิลป์ยังไม่จำกัดสถานที่ เวลา และอิริยาบถของผู้อ่านอีกด้วย นอกจากนี้งานวรรณศิลป์ยังไม่กำหนดให้ผู้อ่านเสพรับผลงานให้เสร็จสิ้นในคราวเดียวเหมือน

ดูละคร ฟังดนตรี หรือชมงานทัศนศิลป์ ผู้อ่านสามารถเก็บความทรงจำทั้งเนื้อหาและอารมณ์ได้ต่อเนื่องเมื่อติดตามอ่านนวนิยายที่ลงพิมพ์เป็นตอนๆ ในนิตยสารรายสัปดาห์หรือรายปักษ์

แม้จะเป็นงานศิลปะที่สามารถผลิตซ้ำได้ตลอดเวลาตราบที่วรรณกรรมเรื่องนั้นเป็นที่นิยม แต่ผู้อ่านในแต่ละยุคสมัยสามารถตีความวรรณกรรมเรื่องหนึ่งๆ ในแง่มุมใหม่ได้เสมอ วรรณกรรมบางเรื่องอาจสัมพันธ์กับบริบททางสังคม และวัฒนธรรมสมัยใดสมัยหนึ่งอย่างมีนัยยะสำคัญ แต่บางเรื่องสามารถตีความเชื่อมโยงกับบริบทปัจจุบันโดยข้ามเวลา ข้ามถิ่นที่ ข้ามวัฒนธรรมได้ ตัวอย่างสรรนิพนธ์บทวิจารณ์ที่โครงการวิจัย “การวิจารณ์ในฐานะพลังทางปัญญาของสังคมร่วมสมัย ภาค 1” คัดเลือกไว้ เช่น บทวิจารณ์นวนิยายเรื่อง*ข้างหลังภาพ*ของศรีบูรพา ซึ่ง บรรจง บรรเจิดศิลป์ ในนามปากกา พ. เมืองชมพู วิจารณ์ไว้เมื่อ พ.ศ. 2493 โดยใช้กรอบทฤษฎีมาร์กซิสม์ และใน พ.ศ. 2544 ชูศักดิ์ ภัทรกุลวณิชย์ ได้วิจารณ์โดยใช้กรอบความคิดเรื่องศิลปะการใช้ภาษาโวหารและการวาดภาพชีวิตเลียนแบบวรรณกรรมอัศวินในยุคกลางของยุโรป นอกจากบทวิจารณ์ 2 บทที่คัดสรรแล้ว นวนิยายเรื่อง*ข้างหลังภาพ* ยังมีบทวิจารณ์อีกหลายบทหลายวาระ โดยใช้กรอบความคิดต่างๆ กันไป

วรรณศิลป์ยังมีความสัมพันธ์กับศิลปะสาขาอื่นอย่างใกล้ชิด มักมีการ “แปรรูป” วรรณกรรมไปเป็นละคร ภาพยนตร์ เพลง ภาพจิตรกรรม งานประติมากรรม ภาพการ์ตูน ดังมีตัวอย่างจำนวนมากยืนยันข้อเท็จจริงนี้ ดังนั้น การเสพรับงานวรรณศิลป์จึงอาจอาศัยช่องทางผ่านสื่อศิลปะแขนงอื่น แต่ด้วยเหตุที่สื่อศิลปะแขนงอื่นๆ มีข้อจำกัดที่ไม่สามารถให้รายละเอียดได้มากเท่ากับงานวรรณศิลป์ การรับงานวรรณกรรมด้วยสื่อศิลปะอื่นจึงอาจส่งผลให้ผู้รับกลับไปอ่านวรรณกรรมเรื่องนั้นอีกครั้งหนึ่งเพื่อเสพอรรถรสให้ครบสมบูรณ์ ดังจะเห็นได้ว่านวนิยายที่มีผู้นำไปสร้างเป็นละครโทรทัศน์จะมียอดขายสูงกว่าการขายตามปกติ

ด้วยคุณลักษณะของวรรณกรรมที่มีอายุยาวนาน พกพาไปทุกที่ได้สะดวก มีข้อจำกัดน้อยเรื่องกาลเทศะในการอ่าน และมีราคาถูกเมื่อเทียบกับการเสพรับศิลปะสาขาอื่นๆ ทำให้การเสพรับวรรณกรรมมีอย่างต่อเนื่อง แม้ว่าปริมาณ

ของงานประพันธ์ที่มีวรรณศิลป์จะดูเหมือนคงที่ แต่การขยายตัวของวรรณกรรมประเภทอื่นๆ ก็ได้สร้างกลุ่มคนอ่านกลุ่มใหม่ๆ เพิ่มขึ้น

2. อิทธิพลของสื่อ / เทคโนโลยี / โฆษณา / การตลาด มีผลต่อการเสพรับงานวรรณศิลป์

2.1 การตลาดสร้างระบบ "ตัวกลาง"

วรรณคดีเดินทางออกจากราชสำนักมาเป็นสินค้าแห่งความบันเทิง ในยุคที่มีการพิมพ์และการผลิตหนังสือพิมพ์และนิตยสารต่างๆ การผลิตวรรณกรรมเพื่อสร้างรสนิยมการอ่านของปัญญาชนในยุคนั้นเริ่มขยายตัวมากขึ้น จึงทำให้ความสัมพันธ์ระหว่าง ผู้แต่ง – ผู้อ่าน/ผู้รับ ขยายตัวเป็น ผู้แต่ง - สำนักพิมพ์ – ผู้อ่าน สำนักพิมพ์เป็น "ตัวกลาง" ที่มีอิทธิพลสูงมาก เพราะมีบทบาทในฐานะนายทุนผู้ผลิต สำนักพิมพ์สามารถ "สร้าง" นักเขียนให้ "เกิด" ในวงวรรณกรรมได้ เพราะเป็นฝ่ายนำเรื่องไปตีพิมพ์เผยแพร่ สำนักพิมพ์ที่ผลิตนิตยสารและหนังสือเล่มจำนวนมากจะมีนักเขียนยินดีเข้าไปสังกัดอยู่มาก เช่น ในอดีตมีสำนักพิมพ์*เพลินจิตต์* ซึ่งได้ชื่อว่าเป็น "ราชาสำนักพิมพ์" สำนักพิมพ์*แสนสุข* สำนักพิมพ์*ประพันธ์สาส์น* เป็นต้น นักเขียนบางคนไม่นิยมระบบตัวกลางเช่นนี้ เพราะไม่ได้รับยุติธรรม โดยเฉพาะค่าเรื่อง ได้มีการสร้างกลุ่มอิสระขึ้นเพื่อต่อรองกับนายทุน เช่น กลุ่ม*จักรวรรดิศิลปิน* ของ สด กูรมะโรหิต ก่อตั้งใน พ.ศ. 2487 และมีอายุการทำงานเพียงปีเดียว ในปี 2508 อาจินต์ ปัญจพรรค์ ไม่พึ่งพาระบบตัวกลาง โดยแยกออกมา "พิมพ์เอง ขายเอง" กำหนดราคาขายต่ำกว่าหนังสือจากสำนักพิมพ์ทั่วไป ในราคา "โอเลี้ยงห้าแก้ว" ทำให้ประสบความสำเร็จอย่างสูง ในปัจจุบันมีนักเขียนตั้งสำนักพิมพ์เพื่อพิมพ์ผลงานของตนเองอยู่ไม่น้อย เช่น ชาติ กอบจิตติ วินทร์ เลียววาริณ ชมัยภร แสงกระจ่าง ฯลฯ แต่ยังต้องพึ่งพาระบบจัดจำหน่ายและร้านหนังสืออยู่นั่นเอง

เมื่อวรรณกรรมกลายเป็นสินค้าประเภทหนึ่ง จำเป็นต้องมีสำนักพิมพ์และบริษัทจัดจำหน่าย หรือเดิมเรียกกันว่าสายส่ง ทำหน้าที่เป็น "ตัวกลาง" ในการบริหารจัดการด้านการผลิต การเผยแพร่และการดูแลผลประโยชน์ โดยแบ่งสัดส่วน

ค่าตอบแทนระหว่างผู้แต่งกับ “ตัวกลาง” ในอัตรา 10 : 90 ทุนทางปัญญาและจินตนาการของผู้แต่ง 10 % ส่วนทุนในการผลิต การจัดจำหน่าย การตลาด การโฆษณาประชาสัมพันธ์ และกำไร ในการดำเนินการรวม 90% (ส่วนจัดจำหน่าย 40 % แบ่งให้ร้านหนังสือ 25 %) เป็นที่แน่ชัดว่ากำไรจะเพิ่มสูงขึ้นตามยอดพิมพ์จำหน่ายที่เพิ่มสูงขึ้น ดังนั้น การตลาดจึงมีบทบาทมากในการกำหนดการผลิตหนังสือสู่ท้องตลาด

นักเขียนและบรรณาธิการอาจมีหัวใจศิลปินในการสร้างผลงานสร้างสรรค์เต็ม 100% แต่เมื่อต้นฉบับหนังสือเล่มหนึ่งจะเข้าสู่กระบวนการผลิต คำถามแรกคือ

ขายได้หรือไม่?

ฉะนั้น บุคคลในสำนักพิมพ์ที่ร่วมพิจารณาว่าผลงานเรื่องนั้นควรพิมพ์หรือไม่ พิมพ์จำนวนเท่าใด จะประกอบด้วยบุคคลหลายฝ่าย ทั้งบรรณาธิการ ฝ่ายศิลป์ ฝ่ายขาย ฝ่ายการตลาด ฝ่ายประชาสัมพันธ์ ฯลฯ คำถามที่อภิปรายในกลุ่มผู้พิจารณาเป็นทำนองว่า

ชื่อคนเขียนเป็นที่รู้จักในแวดวงนักอ่านหรือไม่
ชื่อหนังสือกระตุ้นความสนใจของกลุ่มเป้าหมายหรือไม่
ปกหนังสือสะดุดตาหรือโดดเด่นบนแผงหนังสือหรือไม่
การจัดหน้าและรูปเล่มทันสมัยหรือชวนอ่านหรือไม่
กลุ่มผู้ซื้อเป้าหมายควรเป็นใคร
จำนวนพิมพ์เท่าไรจึงคุ้มทุน
เหมาะแก่การจัดงานเปิดตัวหนังสือหรือไม่ รูปแบบควรเป็นอย่างไร
ฯลฯ

ในวงการหนังสือมีคำอยู่ 2 คำ คือ คำว่าหนังสือดี และ หนังสือ*ขายดี* หนังสือดีเป็นวรรณกรรมชั้นเลิศ ได้รับการยกย่องยาวนาน ได้รับรางวัลวรรณกรรมหรือ ฯลฯ โดยอาจจะเป็นหนังสือขายดีหรือขายไม่ดีก็ได้ ส่วนหนังสือขายดี

เป็นหนังสือที่มียอดขายสูงเพราะเกิดกระแสมหาชนนิยม ส่วนมากหนังสือขายดีมักเป็นหนังสือที่พร่องวรรณศิลป์และด้อยคุณค่าทางปัญญาเมื่อเทียบกับหนังสือดี แต่ขายดีเพราะปัจจัยอื่นเกื้อหนุนถูกจังหวะเวลา เช่น เป็นผลงานของบุคคลที่มีชื่อเสียงในสังคม (ผู้อ่านไม่สนใจว่าจะเขียนด้วยตนเองหรือมี “นักเขียนผี” เขียนแทนให้) หรือเสนอประเด็นที่อยู่ในความสนใจของสาธารณะ หรือเป็นวรรณกรรมที่นำไปสร้างเป็นละคร ภาพยนตร์ เป็นต้น แต่หนังสือขายดีก็อาจจะเป็นทั้งหนังสือดีและหนังสือที่สอดคล้องกับกระแสนิยมควบคู่กันไป การทำหนังสือดีให้ขายดีด้วยเป็นโจทย์ที่ท้าทายผู้ผลิตหนังสือ ในขณะที่ความเป็นศิลปินของนักเขียนทำให้ไม่คำนึงถึงโจทย์ยากข้อนี้มากนัก โดยเฉพาะอย่างยิ่งนักเขียนในอดีต ในอดีตมีการผลิตหนังสือไม่มากและหลากหลาย ในขณะที่ปัจจุบันการผลิตหนังสือขยายขอบเขตกว้างขวาง มีหนังสือประเภทต่างๆ ให้เลือกอ่านมากขึ้น คนอ่านหนังสือ ในฐานะเสพงานศิลปะมีเท่าเดิมหรืออาจลดลง[2] แต่นักอ่านที่เสพรับความบันเทิงชั่วคราว หรือประสบการณ์สำเร็จรูปมีเพิ่มขึ้น ธุรกิจการผลิตหนังสือจึงเย้ายวนนักลงทุนอยู่ไม่น้อย และการทำให้หนังสือขายดีจึงต้องอาศัยกลยุทธ์ทางการตลาดไม่น้อยไปกว่าคุณค่าของหนังสือเล่มนั้นเอง

2.2 การโฆษณา/ประสัมพันธ์เป็นเรื่องจำเป็น

ยุคโลกาภิวัตน์ที่มีการเชื่อมโลกด้วยสื่อเทคโนโลยีเช่นปัจจุบัน ทำให้สื่อมีอิทธิพลอย่างสูงต่อการสร้างวัฒนธรรมประชานิยม ประกอบกับอำนาจของทุนนิยมทำให้ทุกสิ่งกลายเป็นสินค้า ไม่เว้นแม้แต่สมบัติทางศิลปะและวัฒนธรรม

งานวรรณศิลป์จำต้องพึ่งพาอาศัยสื่อในการโฆษณา/ประชาสัมพันธ์เช่นกัน นอกจากสำนักพิมพ์บางแห่งซื้อพื้นที่โฆษณาในหนังสือพิมพ์โดยตรงแล้ว ยังใช้วิธีทางอ้อมคือส่งหนังสือให้คอลัมนิสต์หน้าวรรณกรรม เพื่อเผยแพร่ข้อมูลของหนังสือ เขียนแนะนำหนังสือ หรือวิจารณ์หนังสือ แล้วแต่ความเหมาะสม นอกจากนี้ยังใช้สื่อวิทยุ บางคลื่นวิทยุมีรายการแนะนำหนังสือโดยตรง บางคลื่นวิทยุอาจจะให้หนังสือที่ได้รับอภินันทนาการจากสำนักพิมพ์ หรือผู้เขียนเป็นของรางวัลแก่ผู้ฟังในการตอบคำถาม เคยมีรายการโทรทัศน์เกี่ยวกับวรรณกรรมอยู่บ้าง เช่น

รายการแวดวงวรรณกรรมของมหาวิทยาลัยรามคำแหง แต่ปัจจุบันไม่มีรายการเหล่านี้อีกแล้ว นอกจากนี้ การ “สร้างข่าว” ก็เป็นอีกวิธีการหนึ่งของการประชาสัมพันธ์หนังสือ การ “เปิดตัวหนังสือ” พิมพ์ใหม่จึงเป็นกลยุทธ์การตลาดอย่างหนึ่งที่นิยมกันมากในปัจจุบัน เพราะนอกจากสร้างข่าวให้เผยแพร่ทางสื่อมวลชนทั้งหนังสือพิมพ์และโทรทัศน์ ยังสร้างกระแสการอ่าน ซึ่งจะยาวนานเพียงใดนั้นคุณภาพของหนังสือ จะเป็นตัวบ่งชี้

การโฆษณาประชาสัมพันธ์เป็นกลไกการตลาดที่จำเป็นในโลกทุนนิยม การทำหนังสือเป็นธุรกิจที่มีการลงทุน แม้จะไม่ได้มีการแข่งขันเอากำไรสูงอย่างผลิตภัณฑ์อื่นๆ แต่ความที่มีหนังสือนานาประเภทเป็นตัวเลือกหลากหลาย ทำให้การสร้างฐานนักอ่าน หรือ “ขาประจำ” ของนักเขียนแต่ละคน ย่อมเป็นเรื่องที่นักเขียนอาชีพคำนึงถึง ในสมัยก่อนนักเขียนและนักอ่านติดต่อกันทางจินตนาการ การใช้นามปากกา หรือนามแฝงของนักเขียน นอกจากเพื่อความสะดวกในการทำงานแล้ว เหตุผลอีกส่วนหนึ่งน่าจะเป็นเพราะนักเขียนไม่ต้องการให้ตัวตนของเขาปรากฏต่อสาธารณะ สิ่งที่นักเขียนต้องการคือให้มหาชนรู้จักงานเขียนของเขา นักเขียนสมัยก่อนมักกล่าวว่าเขาไม่ใช่นักพูด ไม่ใช่ดารา ไม่มีความจำเป็นต้องแสดงตัวต่อสาธารณชน แต่ในเวลาไม่เกิน 20 ปีมานี้ กลไกการตลาดผลักดันให้นักเขียนปรากฏตัวในเวทีสาธารณะมากขึ้น พบปะนักอ่านของเขามากขึ้น ดังจะเห็นจากการเปิดตัวหนังสือ และการ “เดินสาย” อภิปรายเรื่องวรรณกรรม ตลอดจนการที่นักเขียนบางคนเปิดเว็บไซต์เพื่อสื่อสารกับนักอ่านของเขาโดยตรง

วินทร์ เลียววาริณเป็นนักเขียนรุ่นใหม่ที่กล้าประกาศความมุ่งมั่นในการทำหนังสือดีให้ขายได้โดยอาศัยการตลาด การศึกษาวิชาสถาปัตยกรรมศาสตร์ซึ่งเป็นทั้งวิทยาศาสตร์และศิลปะ การศึกษาวิชาการตลาดเพื่อส่งเสริมการทำงานเป็นครีเอทีฟโฆษณา ทำให้วินทร์ประสานความรู้และประสบการณ์เหล่านี้ในการสร้างสรรค์งานเขียนที่ “ออกแบบ” ทั้งรูปแบบและเนื้อหา แม้จะไม่ใช่นวัตกรรมใหม่ แต่เขาก็ทำแล้วได้ผลยิ่งกว่านักเขียนคนอื่นที่เคยทดลองใช้วิธีเหล่านั้นมาก่อน ยิ่งเมื่อเขาตั้งสำนักพิมพ์เพื่อพิมพ์ผลงานของตนเอง เขานำกลยุทธ์การตลาดมาใช้วางแผนในการผลิตและการจำหน่าย นักเขียนแบบอนุรักษ์นิยมอาจตั้งข้อรังเกียจกับ

การ “ขาย” งานศิลปะแบบเป็นสินค้า แต่ในโลกทุนนิยม แม้งานศิลปะก็จำเป็นต้องอาศัยการตลาด วินทร์ เลียววาริณ แสดงแนวคิดเรื่องนี้ไว้ว่า

> *นักเขียนหลายคนอาจไม่ชอบวิธีการใช้ “การตลาดมารับใช้วรรณกรรม” แบบนี้ เพราะดูเหมือนว่านี่ไม่ใช่การใช้ “ฝีมือ”ล้วนๆ นั่นขึ้นอยู่กับมุมมองว่าการตลาดคืออะไร หนังสือเป็นสินค้าอย่างหนึ่งหรือไม่ และขอบเขตของศิลปะและพาณิชย์อยู่ที่ใด มีตัวอย่างมากมายที่หนังสือดีเยี่ยมขายไม่ออก ตัวอย่างล่าสุดคือนวนิยายเรื่อง “เงาสีขาว” ของ “แดนอรัญ แสงทอง” ที่ขายไม่ออกในเมืองไทย แต่ดังระเบิดในฝรั่งเศส ผมอาจคิดผิดก็ได้ แต่ประเด็นที่ผมพยายามจะบอกคือ ผมคิดว่านักเขียนไม่ควรปฏิเสธเครื่องมืออื่นๆ นอกเหนือจากปากกา หากมันทำให้หนังสือขายได้ การออกแบบรูปเล่ม หน้าปกให้สวยงามดึงดูดตาไม่ใช่เรื่องเลวร้าย การใช้ภาพประกอบและแบบอักษรให้หนังสือน่าอ่านขึ้นไม่ได้ทำให้วรรณกรรมลด “ความบริสุทธิ์” ลงแต่อย่างใด อาหารที่มีคุณประโยชน์ทางโภชนาการใส่ในจานสวยงามจะเป็นไรไป? (2545 : 115-6)*

> *“ใจจริงผมก็อยากให้คนกลับมาอ่านวรรณกรรมกันเยอะๆ เพราะวรรณกรรมมันเริ่มคล้ายยาขมชนิดหนึ่ง ในตลาดก็มีวรรณกรรมดีๆ อยู่ แต่มันเยอะเสียจนไม่รู้จะอ่านเล่มไหน หมายความว่าเรื่องมันดีแต่เสนอเรื่องไม่น่าอ่าน ไม่มีจุดขายตั้งแต่วินาทีแรก มันก็ไร้ประโยชน์ที่จะดึงสายตาให้คนอ่าน... ผมกำลังขายวรรณกรรม เพื่อให้คนไทยได้อ่านหนังสือเพิ่มมากขึ้น” (อ้างถึงใน 2543 : 76)*

วินทร์อาจไม่ใช่นักเขียนคนแรกที่พยายาม “ขาย” ผลงานของเขาด้วยชื่อ(เสียง) ของเขาเอง อย่างที่เขากล่าวว่า ชื่อของนักเขียนก็เป็น “แบรนด์เนม” แต่เขาเป็นนักเขียนที่อธิบายสิ่งที่เขาจำต้องทำนี้โดยเปิดเผย

การโฆษณา/ประชาสัมพันธ์หนังสือในรูปแบบต่างๆ เป็นประโยชน์ต่อผู้บริโภคในปัจจุบัน เพราะร้านหนังสือเล็กๆ สำหรับ “คอวรรณกรรม” แทบไม่มีเหลือให้นักอ่านไปเลือกสรรเลือกเสพหนังสืออย่างเพลิดเพลินอารมณ์ เมื่อเราเข้าร้านหนังสือใหญ่ ๆ ซึ่งขายหนังสือตอบสนองรสนิยมการอ่านทุกประเภท เราจะพบว่าร้านหนังสือแบบนี้เป็นเพียงสถานที่ที่ไปถามหาซื้อหนังสือที่ต้องการ จ่ายเงินแล้วเดินออกเท่านั้น และมักจะพบอีกว่าบ่อยครั้งพนักงานขายไม่ทราบว่าหนังสือที่เราต้องการวางอยู่ตรงส่วนใดของร้าน ดังนั้น การเข้าร้านหนังสือโดยตั้งใจซื้อหนังสือเล่มหนึ่งแล้วได้หนังสือกลับมาอีกหลายเล่มเหมือนอย่างที่เคยเกิดเสมอยามเมื่อเดินร้านหนังสือสมัยก่อนแทบจะไม่เกิดขึ้นเลยในปัจจุบัน

2.3 รางวัลวรรณกรรมส่งเสริมการขาย ?

การให้รางวัลวรรณกรรมเป็นกลยุทธ์การส่งเสริมการแต่งและการอ่านวรรณกรรมที่เริ่มมีขึ้นในประเทศไทยมาตั้งแต่สมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว วรรณคดีสโมสรวางหลักเกณฑ์การให้รางวัลและคัดเลือกหนังสือ 10 ประเภทเพื่อประกาศยกย่อง หลังจากนั้นมีการให้รางวัลวรรณกรรมในระดับชาติเช่นนี้อีกหลายรางวัลจนถึงปัจจุบัน รางวัลวรรณกรรมที่รู้จักกันดี เช่นรางวัลคณะกรรมการพัฒนาหนังสือแห่งชาติ รางวัลบัวหลวง รางวัลซีไรต์ เป็นต้น นอกจากองค์กรของรัฐและเอกชนแล้ว สำนักพิมพ์หลายแห่งก็สร้างรางวัลวรรณกรรมของตน ทำให้มีการให้รางวัลวรรณกรรมมากขึ้นในปัจจุบัน เนื่องจากในแต่ละปีมีการผลิตหนังสือออกมามาก หลากหลายทั้งปริมาณและคุณภาพ ตลาดหนังสือจึงเป็นตลาดสินค้าที่มีขนาดใหญ่ขึ้น การให้รางวัลวรรณกรรมจึงเป็นกลวิธีหนึ่งของการส่งเสริมคุณภาพของการเขียน และการอ่านให้เข้มข้นมากยิ่งขึ้น การให้รางวัลวรรณกรรมใดก็ตามน่าจะมีจุดมุ่งหมายในการยกย่องฝีมือความสามารถของนักเขียน ส่งเสริม ให้กำลังใจ ในการสร้างสรรค์ผลงานที่ดีต่อไป ผลที่เกิดตามมาทาง

อ้อมคือเป็นการเลือกเฟ้นหนังสือดีจากหนังสือทั่วไป และอาจจะทำให้เกิดกระแสนิยมในการเขียนและการอ่านหนังสือที่มีประโยชน์ มีคุณค่า และมีศิลปะ เคยมีผู้กล่าวว่า การตัดสินรางวัลใดก็ตามเป็นเพียง “รสนิยมรวมหมู่” ของคนกลุ่มหนึ่ง หากบังเอิญไปตรงกับรสนิยมของมหาชน การตัดสินนั้นก็ได้รับการยกย่องว่าถูกต้องเที่ยงธรรม แต่หากไม่ตรงกับรสนิยมของคนส่วนใหญ่ ก็จะได้รับการวิพากษ์วิจารณ์ไปจนถึงไม่ยอมรับมตินั้นๆ อย่างไรก็ตาม เราคงไม่คาดหวังให้ผลงานศิลปะที่ได้รับรางวัลใดรางวัลหนึ่งได้รับการยอมรับอย่างเป็นเอกฉันท์ ปฏิกิริยาทางความคิดที่หลากหลายของผู้รับต่างหากเป็นสิ่งที่พัฒนางานศิลปะมากกว่ารางวัล

กระนั้นก็ตาม รางวัลวรรณกรรมกลายเป็นเครื่องมือในด้านการตลาดไปพร้อมกันด้วย ไม่ว่าจะตั้งใจหรือไม่ก็ตาม เพราะนำไปใช้อ้างอิงในการโฆษณาประชาสัมพันธ์กันอย่างแพร่หลาย ความหลากหลายของหนังสือที่ผลิตขึ้นในแต่ละปี ทำให้ผู้อ่านจำนวนไม่น้อยเลือกอ่านหรือซื้อหนังสือ โดยเชื่อคุณภาพของหนังสือที่ได้รับรางวัล รัฐก็สนับสนุนความน่าเชื่อถือนี้ ดังจะเห็นได้ว่ากระทรวงศึกษาธิการมักเลือกหนังสือได้รับรางวัลเป็นหนังสืออ่านประกอบการเรียนหรือหนังสืออ่านนอกเวลา ถึงแม้รางวัลวรรณกรรมจะเป็นเครื่องมือการตลาด แต่ก็มิได้ประกันยอดขายได้เสมอไป ยกตัวอย่างจากวรรณกรรมที่ได้รับรางวัลซีไรต์ แม้บางเล่มจะมียอดขายพุ่งทะลุ 100,000 เล่มในเวลารวดเร็ว[3] แต่บางเล่มก็ไม่ได้มียอดขายสูงกว่าปกติเลย

2.4 การสร้างสรรค์ - การเสพรับหนังสือทางคอมพิวเตอร์

ความเติบโตของการสื่อสารระบบใยแก้วทำให้การใช้อินเตอร์เน็ตเข้ามามีบทบาทในชีวิตประจำวันของคนรุ่นใหม่ ทางเลือกใหม่ที่ไม่ต้องพึ่งตลาดทุนคือการเปิดเว็บไซต์ทางวรรณกรรม มีทั้งที่เป็นเว็บไซต์ของสำนักพิมพ์ ของนักเขียน และของกลุ่มผู้สนใจวรรณกรรม ได้แก่ www.pantip.com (ห้องสมุด และ เฉลิมไทย) www.dek-d.com, www.thaiwriter.net, www.bookcyber.net, www.prapansarn.com, www.manager.com, www.puendee.com, www.winbookclub.com เป็นต้น ในเว็บไซต์เหล่านี้จะมีคอลัมน์แนะนำหนังสือ

วิจารณ์หนังสือ ประวัตินักเขียน คำคมจากหนังสือ และมีห้องสนทนา (chat room) สำหรับแสดงความคิดเห็นในประเด็นที่ตั้งไว้อีกด้วย นอกจากนี้ในเว็บไซต์บางแห่งยังมีการออนไลน์นวนิยายในลักษณะเป็น e-book ด้วย ผู้เขียนนวนิยายออนไลน์เหล่านี้มักเป็นเด็กวัยรุ่น ส่วนผู้เสพรับ e-novel เช่นนี้ก็เป็นคนวัยเดียวกัน การเสพรับวรรณกรรมจึงขยายจากการอ่านหนังสือ/สิ่งพิมพ์ไปสู่การอ่านจากจอคอมพิวเตอร์ การสร้างสรรค์และการเสพรับวรรณกรรมในโลกไซเบอร์กำลังเป็นที่นิยมในหมู่นักอ่านรุ่นใหม่ อย่างไรก็ตาม มีสำนักพิมพ์บางแห่งนำนวนิยายออนไลน์เหล่านี้ไปพิมพ์เป็นหนังสือ หลายเล่มเป็นหนังสือขายดีในหมู่เยาวชน[4] ทั้งๆ ที่มีข้อบกพร่องในด้านภาษา ทั้งการใช้ภาษา และการสะกดการันต์ การสร้างเหตุการณ์ไม่ต่อเนื่อง และผิดข้อเท็จจริงอยู่ไม่น้อย ปรากฏการณ์นี้ชี้ให้เราเห็นว่าการศึกษาเรื่องวรรณกรรมร่วมสมัยจะหยุดเพียงแค่สิ่งพิมพ์ไม่ได้แล้ว แต่ต้องขยายไปสู่พฤติกรรมของการสร้าง-เสพวรรณกรรมของคนรุ่นใหม่ด้วย วรรณกรรมออนไลน์เหล่านี้ยังแสดงให้เห็นอิทธิพลของการเสพรับวรรณกรรมตะวันตก วรรณกรรมญี่ปุ่น และ วรรณกรรมเกาหลี รวมทั้งเกมคอมพิวเตอร์ อันเป็นกระแสนิยมของคนรุ่นใหม่อีกด้วย แนววรรณกรรมที่นิยมกัน นอกจากนิยายรักแล้ว ยังมีแนวแฟนตาซี แนววิทยาศาสตร์ หรือไซไฟ และแนวสืบสวน/ฆาตกรรม การใช้สื่ออินเตอร์เน็ตทำให้นักเขียนหน้าใหม่สร้างพื้นที่ในวงวรรณกรรมด้วยตนเองโดยไม่ต้องพึ่งระบบสำนักพิมพ์ แต่มีข้อเสียที่ไม่มีบรรณาธิการ “เจียระไน” ให้งดงามขึ้น ส่วนผู้รับก็มุ่งเสพความสนุกบันเทิงเป็นสำคัญ จึงน่าห่วงคุณค่าความเป็นศิลปะของวรรณกรรมทางอินเตอร์เน็ตอยู่ไม่น้อย

3. การสร้างมหาชนผู้รับ

มักมีผู้กล่าวว่าวัฒนธรรมการอ่านของคนไทยอ่อนแอมาก เคยมีผู้วิจัยพบว่าคนไทยอ่านหนังสือเพียงปีละ 6 บรรทัด เมื่อเทียบกับประเทศทางตะวันออกด้วยกัน คนสิงคโปร์ ญี่ปุ่น เกาหลี และเวียดนาม เพื่อนบ้านของเราเหล่านี้อ่านหนังสือมากกว่าคนไทยหลายเท่า แต่หากสำรวจกันจริงๆ ในปัจจุบัน คนไทยน่าจะอ่านหนังสือมากขึ้น เพราะธุรกิจหนังสือเติบโตขึ้นอย่างเห็นได้ชัด งานมหกรรม

หนังสือประจำปี ปีละ 2 ครั้ง มีผู้ไปร่วมงานอย่างล้นหลาม ยอดขายหนังสือในแต่ละปีขยับสูงขึ้นๆ จนสำนักพิมพ์ขนาดใหญ่ขนาดเล็กยินดีกันถ้วนหน้า เมื่อพิจารณารายละเอียดลงไปพบว่า ประเภทหนังสือที่ขยายตัวมากคือนิตยสาร โดยเฉพาะนิตยสารสำหรับผู้หญิง นอกจากนี้มีนิตยสารเฉพาะทางมากขึ้น ได้แก่ สุขภาพ อาหาร ท่องเที่ยว ตกแต่งบ้าน ฯลฯ ในด้านหนังสือเล่ม หนังสือขายดีคือหนังสือแปลประเภทบันเทิงคดี วรรณกรรมแปลจากตะวันตกยังได้รับความนิยมสูงเช่นเดิม แต่มีกระแสนิยมวรรณกรรมแปลจากตะวันออก โดยเฉพาะจากเกาหลีและญี่ปุ่นเพิ่มมากขึ้น หนังสือสารคดีได้รับความนิยมมากขึ้น ทั้งงานแปลและงานเขียนของนักเขียนไทย โดยเฉพาะอย่างยิ่งหมวดชีวประวัติ และหมวดกลยุทธ์ธุรกิจ หนังสือสารคดีที่ขยายตัวมากอย่างน่าสนใจ คือหนังสือธรรมะซึ่งเขียนโดยภิกษุรุ่นใหม่ หรือฆราวาสผู้ปฏิบัติธรรม หนังสือธรรมะเหล่านี้อธิบายหลักธรรมด้วยภาษาธรรมดา และประยุกต์หลักธรรมกับปัญหาในชีวิตประจำวัน ทำให้คนทั่วไปเสพรับได้ง่ายขึ้น การเปลี่ยนแนวคิดจาก “ธรรมะสำหรับคนสูงวัย” มาเป็น “ธรรมะสำหรับคนทุกวัย” ตลอดจนการออกแบบปก และการจัดทำรูปเล่มทันสมัย ทำให้แม้ผู้ไม่เคยสนใจหนังสือธรรมะมาก่อนก็อยากหยิบอ่าน มิติใหม่ของหนังสือธรรมะ จึงเป็นกรณีที่น่าศึกษาว่า การสร้างมหาชนผู้รับรุ่นใหม่ อาจจะต้องเริ่มจากแนวคิดว่า ต้องลดช่องว่างหรือทลายกำแพงระหว่างวรรณกรรมกับผู้อ่านลงบ้าง การสร้างรูปลักษณ์ของหนังสือให้สะดุดตาเหมือนผลิตภัณฑ์ที่มีหีบห่อสวยงาม เพื่อตอบสนองรสนิยมของผู้ซื้อรุ่นใหม่ที่ยินดีจ่ายแพงขึ้น

มีกรณีศึกษาในการสร้างมหาชนผู้รับอีกกรณีหนึ่งที่น่าสนใจไม่แพ้กัน คือ การนำวรรณกรรมมาสร้างใหม่เป็นหนังสือภาพ (picture book) และการ์ตูน (comic book) วรรณกรรมที่นำมาสร้างใหม่มีทั้งวรรณคดี นิทานพื้นบ้าน เรื่องราวของวีรบุรุษในประวัติศาสตร์และบุคคลสำคัญร่วมสมัย รวมทั้งนวนิยายบางเรื่อง หนังสือภาพสอดคล้องกับวัฒนธรรม “ตาดูหูฟัง” ของเด็กรุ่นใหม่ ซึ่งเคยชินกับการดูภาพยนตร์ วีซีดี ภาพในจอคอมพิวเตอร์และโทรศัพท์มือถือมากกว่าการอ่านหนังสือ หนังสือภาพเหล่านี้กำลังเป็นกระแสนิยมที่เคลื่อนตัวไปพร้อมกับภาพยนตร์การ์ตูน (animation) ที่มีบริษัทผู้ผลิตของคนไทยนำเสนอทางโทรทัศน์

และโรงภาพยนตร์อยู่หลายเรื่องในปัจจุบัน จุดประสงค์ที่สำคัญของการใช้หนังสือภาพและภาพยนตร์การ์ตูน คือเพื่อสร้างฐานผู้อ่านรุ่นเยาว์ให้เกิดความสนใจวรรณคดี และประวัติศาสตร์อันค่อนข้างจะเป็นวิชาที่เป็นยาขมสำหรับเด็กรุ่นใหม่ นอกจากภาพและสีสวยที่ดึงดูดตาผู้อ่านวัยเยาว์แล้ว เนื้อหายังสั้น กระชับ ไม่ซับซ้อน ทำให้ติดตามเรื่องได้ง่าย อย่างไรก็ตาม กรณีหนังสือภาพ ยังมีประเด็นที่น่าศึกษาวิจัยให้ละเอียดต่อไปอีก 2 ประเด็น ประเด็นแรกคือการเสพรับหนังสือภาพจะปูทางไปสู่การอ่านหนังสือที่เป็นตัวอักษรในโอกาสต่อไปได้จริงหรือไม่? หรือในทางตรงกันข้ามยิ่งทำให้คนสนใจการอ่านน้อยลงเพราะเสพรับด้วยภาพง่ายกว่าตัวหนังสือ ประเด็นที่สอง คือหนังสือภาพบางเล่มไม่รักษาข้อเท็จจริงของต้นเรื่องเดิม ทั้งโดยตั้งใจและไม่ตั้งใจ อันเป็นการทำลายคุณค่าของงานวรรณกรรมต้นฉบับ ใครควรมีบทบาท และความรับผิดชอบในการควบคุมดูแล?

ดังได้กล่าวมาแล้วว่าสำนักพิมพ์มีบทบาทอย่างมากในการสร้างกลุ่มผู้อ่าน ทั้งนี้เพื่อเหตุผลในทางธุรกิจการผลิตหนังสือหลากประเภทจึงมีจุดประสงค์เพื่อสร้างฐานผู้อ่านต่างเพศ ต่างวัย ต่างความสนใจ โดยใช้ศิลปะการจัดทำรูปเล่ม จิตวิทยาการตลาด และการประชาสัมพันธ์ เพื่อเข้าถึงผู้บริโภคให้มากที่สุด แต่สำหรับสินค้าทางปัญญาเช่นหนังสือ การทำธุรกิจเพื่อแสวงหากำไรอย่างเดียวคงไม่สามารถทำให้ธุรกิจยั่งยืนได้ การสร้างผู้อ่านจึงหมายรวมถึงการพัฒนาวุฒิภาวะของผู้อ่าน ให้ผู้อ่านมุ่งแสวงหาความรู้จากหนังสือเพื่อการต่อยอดทางปัญญาอย่างไม่สิ้นสุดไปพร้อมกันด้วย สำนักพิมพ์ใหญ่มีทุนมากมีศักยภาพในการสร้างฐานผู้อ่านได้มาก แต่สำนักพิมพ์เล็กๆ ของนักเขียนบางคนที่รักทำงานเป็นอิสระ ไม่พึ่งพาสำนักพิมพ์ใหญ่ก็สามารถสร้างฐานนักอ่านของตนได้เช่นกัน ดังเช่นวินทร์ เลียววาริณ กล่าวถึงชาติ กอบจิตติ อย่างชื่นชมว่า

ผมรักพี่ชาติ กอบจิตติ ตรงที่เขาเข้าใจความเป็นนักเขียนในประเทศนี้เป็นอย่างดี และไม่งอมืองอตีน เขาพิมพ์หนังสือเองทำการตลาดเองโดยไม่บ่น เขาสอนผมหลายอย่าง ตั้งแต่การออกตัว "เดินสาย" การไปพูดตามที่ต่างๆ เหล่านี้เป็นส่วนหนึ่งของการตลาดระยะยาว ไปจนถึงการตีพิมพ์เองเพื่อเลี้ยงตัวเองให้รอด พร้อมกับสร้างสรรค์งานที่เราอยากทำ (เรื่องเดิม : 116)

การสร้างกลุ่มคนอ่านของตนเองเช่นนี้ ยังศึกษาได้จากวรรณกรรมที่เรียกกันว่า"หนังสือมือทำ"[5] หนังสือชนิดนี้เป็นผลงานของนักเขียนที่เป็นขบถต่อระบบบ้าง นักเขียนหน้าใหม่บ้าง นักเขียนที่สำนักพิมพ์ปฏิเสธการพิมพ์ผลงานของเขาบ้าง นักเขียนจึงลงทุนผลิตผลงานเอง โดยใช้เทคโนโลยีต้นทุนต่ำ ผลิตจำนวนน้อยหรือตามจำนวนผู้ซื้อ แล้ววางขายตามงานแสดงศิลปะและวัฒนธรรม รวมทั้งขายตรงทางอินเตอร์เน็ต มีการจัดงานมหกรรมหนังสือมือทำไปแล้ว 2 ครั้ง เพื่อขยายกลุ่มคนอ่านให้กว้างขวางขึ้น และมีการประกวดให้รางวัลหนังสือมือทำประเภทต่างๆ เพื่อให้กำลังใจแก่นักเขียนเล็กๆ เหล่านี้

ความจริงการสร้างมหาชนผู้รับงานศิลปะเป็นนโยบายระดับชาติ แต่รัฐก็มิได้สนับสนุนอย่างจริงจังและต่อเนื่อง กลไกของรัฐไม่มีการประสานงานหรือร่วมมือกัน คณะกรรมการพัฒนาหนังสือแห่งชาติ กระทรวงศึกษาธิการก็มิได้มีคณะกรรมการระดับนโยบายอีกแล้ว มีแต่อนุกรรมการจัดการประกวดหนังสือดีเด่นประจำปี อุทยานการเรียนรู้ (TK Park) มีอยู่ไม่กี่แห่ง ในขณะที่รัฐควรปรับปรุงและสนับสนุนห้องสมุดที่มีอยู่เดิม ไม่ว่าจะเป็นหอสมุดแห่งชาติ ห้องสมุดสถาบันการศึกษา ห้องสมุดประชาชน และห้องสมุดประจำตำบล หมู่บ้าน และจังหวัดต่างๆ เมื่อพึ่งพากลไกของรัฐไม่ได้เต็มที่เช่นนี้ การที่สำนักพิมพ์และนักเขียนต้องทำงานหนักเพื่อสร้างนักอ่านของตนให้ได้ จึงดูเหมือนจะเป็นทางออกอย่างเดียวในปัจจุบัน

4. บทบาทของการวิจารณ์ต่อการรับการเสพงานวรรณศิลป์

จากการทำวิจัยในโครงการ “การวิจารณ์ในฐานะพลังทางปัญญาของสังคมร่วมสมัย” ใน 3 ปีแรกเป็นการรวบรวมสรรนิพนธ์บทวิจารณ์วรรณกรรม 50 บท แล้วนำมาวิเคราะห์ให้เห็นว่าบทวิจารณ์แต่ละบทมีคุณค่าในฐานะเป็นพลังปัญญาแก่ผู้รับและสังคมอย่างไร หลังจากนั้นมีการทำวิจัยผู้รับการวิจารณ์ โดยนำสรรนิพนธ์ไปทดสอบกับผู้รับกลุ่มต่างๆ ผลการวิจัยพบว่าแม้บทวิจารณ์บางบทจะเข้าใจได้ยาก เพราะผู้รับไม่เคยอ่านงานต้นแบบบ้าง ขาดความรู้เรื่องบริบทของวรรณกรรมบ้าง ภาษาของผู้วิจารณ์ยากเกินไปบ้าง แต่ส่วนใหญ่แล้วมีความเห็นพ้องกันว่า บทวิจารณ์ทำให้ผู้อ่านเกิดความคิด อาจจะเป็นการคิดตาม คิดต่อ หรือคิดแย้ง ในระดับมากน้อยแตกต่างกัน ตามประสบการณ์การอ่านของผู้รับแต่ละคน และส่วนใหญ่แล้วผู้รับมีความเห็นตรงกันว่าบทวิจารณ์กระตุ้นให้อยากกลับไปอ่านงานต้นแบบ ไม่ว่าจะเคยอ่านมาก่อนหรือไม่ ดังนั้น กล่าวได้ว่าการวิจารณ์วรรณกรรมมีคุณต่อผู้รับ โดยเฉพาะอย่างยิ่งเมื่อวรรณกรรมร่วมสมัยส่วนหนึ่งพัฒนาขึ้นทั้งในด้านเนื้อหา แนวคิด และกลวิธีการนำเสนอ ในขณะที่ผู้อ่านอ่อนประสบการณ์ด้านการอ่านจนตามไม่ทัน นักวิจารณ์อาจเข้ามาเป็นตัวกลางช่วยลดช่องว่างลง และเป็นมัคคุเทศก์[6] นำทางความคิด เพราะนักวิจารณ์ช่วยตีความหมายของงานวรรณศิลป์ โดยใช้แนวคิดหรือทฤษฎีอย่างใดอย่างหนึ่งหรือหลายอย่าง แต่ไม่ใช่ “คำตอบสุดท้าย” เพื่อเรียนรู้ประสบการณ์ของนักเขียน ในขณะเดียวกันช่วยให้ผู้อ่านอื่นๆ ได้ครุ่นคิดต่อเนื่อง หรือพบข้อโต้แย้ง ทำให้เกิดมุมมองหลากหลาย อันเป็นสิ่งที่ยกระดับคุณค่าของวรรณศิลป์นั้นให้สูงยิ่งขึ้น

การวิจารณ์วรรณกรรมเป็นการอ่านในระดับลึกกว่าอ่านเพื่อความบันเทิง บทวิจารณ์เป็นวรรณกรรมรูปแบบหนึ่งที่ให้ความรู้ สร้างความคิดแก่ผู้อ่าน วรรณกรรมดีๆ เรื่องหนึ่งอาจเป็นแรงบันดาลใจแก่นักวิจารณ์หลายคน ก่อให้เกิดบทวิจารณ์หลายบท หลายยุคสมัย บทวิจารณ์จึงเป็นมหรสพทางปัญญาที่เชื้อเชิญให้ผู้อ่านทั่วไปร่วมสนุกคิดไปด้วย เมื่อเป็นเช่นนี้จึงกล่าวได้ว่าการวิจารณ์ที่เป็นกิจสาธารณะมีบทบาทในฐานะเป็นส่วนหนึ่งของการให้การศึกษาแก่ประชาชน เพราะงานวรรณกรรมเป็นบทวิจารณ์ชีวิต การตีความของนักวิจารณ์วรรณกรรมก็เป็น

การวิจารณ์ชีวิตซ้อนอีกชั้นหนึ่ง ผู้อ่านเข้าใจความซับซ้อน ละเอียดอ่อน และแง่มุมหลากหลายของชีวิต โดยศึกษาผ่านวรรณกรรม บทวิจารณ์วรรณกรรมจึงเป็นสิ่งประเทืองปัญญาแก่ปัจเจกชนและเป็นพลังทางปัญญาแก่สังคมด้วย

การวิจารณ์วรรณกรรมมีประวัติความเป็นมายาวนานกว่า 200 ปี[6] โดยมีการนำทฤษฎีวิจารณ์จากตะวันตกมาใช้ในการวิจารณ์งานเขียนร่วมสมัย ในศตวรรษที่ผ่านมา จากการวิจัย[7] สำรวจพบข้อมูลบทวิจารณ์วรรณกรรมหลายพันชิ้น แต่การวิจารณ์วรรณกรรมของไทยไม่เข้มแข็งนักเพราะขาดความต่อเนื่อง อันเกิดจากปัญหาต่างๆ ที่วิจัยไว้แล้ว ได้แก่ ขาดพื้นที่ในการวิจารณ์ ขาดผู้วิจารณ์ที่ทำงานต่อเนื่องเพราะส่วนใหญ่เป็นนักวิชาการ ขาดวรรณกรรมที่เชิญชวนให้วิจารณ์ และขาดนักอ่าน เพราะยิ่งมีผู้อ่านวรรณกรรมน้อยลงเท่าใด ก็ยิ่งมีผู้อ่านบทวิจารณ์น้อยลงเท่านั้น ปัจจัยเหล่านี้สัมพันธ์กันเพราะเมื่อขาดผู้วิจารณ์และผู้อ่าน หนังสือพิมพ์ก็ให้พื้นที่แก่บทวิจารณ์น้อยลง เมื่อบทวิจารณ์ไม่ได้แสดงแนวคิดแหลมคมแปลกใหม่ ผู้อ่านก็สนใจบทวิจารณ์น้อย เมื่อไม่มีวรรณกรรมที่ท้าทายนักวิจารณ์ นักวิจารณ์ก็ไม่ให้ความสนใจกล่าวถึง หรือกลับไปวิจารณ์วรรณกรรมเก่าในมุมมองใหม่

เมื่อเป็นเช่นนี้แล้ว จะเห็นได้ว่าการสร้างนักอ่านและการพัฒนานักอ่าน ให้มีวุฒิภาวะในการเลือกอ่านเพิ่มขึ้นเป็นสิ่งจำเป็น การสร้างนักอ่านคุณภาพต้องทำไปพร้อมกับการสร้างนักเขียนคุณภาพ เมื่อวรรณกรรมกลายเป็นสินค้าทางวัฒนธรรมที่มีให้เลือกเสพอย่างมากมายหลากหลายคุณภาพ และในขณะที่ยังไม่มีหน่วยงานคุ้มครองผู้บริโภคศิลปะและวรรณกรรมที่คอยตรวจสอบผลงานที่อาจเป็นพิษภัยต่อผู้รับ นักวิจารณ์อาจต้องสวมรับบทบาทนั้นโดยต้องเชิดชูงานวรรณศิลป์ที่อยู่ท่ามกลางขยะวรรณกรรม ต้องสามารถเผยให้เห็นคุณค่าของวรรณกรรมดีๆที่ถูกละทิ้งด้วยอำนาจทุนนิยม ต้องชี้ให้เห็นความก้าวหน้าและถอยหลังของงานวรรณกรรม ตลอดจนทิศทางข้างหน้าอันพึงดำเนินไป บทบาทของการวิจารณ์ต่อการเสพรับงานวรรณกรรมจึงสำคัญ ต้องอาศัยเวลาและความเพียรพยายามสูง จนดูเหมือนว่าอาจจะเป็นแนวคิดในอุดมคติที่ไปถึงได้ยากขึ้นทุกที

เชิงอรรถ

(1)ปรับปรุงจากการอภิปรายเรื่อง “การรับการเสพการบริโภคงานศิลปะ” ในการประชุมประจำปีทางมานุษยวิทยา ***วัฒนธรรมบริโภค บริโภควัฒนธรรม*** ณ ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร วันที่ 30 มีนาคม 2549

(2) ยอดพิมพ์มาตรฐานจำนวน 3,000 เล่ม คงที่มาเป็นเวลาหลายสิบปี ทั้งๆ ที่จำนวนประชากรเพิ่มเป็นกว่า 60 ล้านคน

(3) คือหนังสือกวีนิพนธ์ *ใบไม้ที่หายไป* ของจิระนันท์ พิตรปรีชา ได้รับรางวัลซีไรต์ พ.ศ. 2532 และหนังสือรวมเรื่องสั้น *เจ้าหงิญ* ของ บินหลา สันการาคีรี ซึ่งนอกจากยอดพิมพ์จากสำนักพิมพ์มติชนแล้ว ยังมีผู้ลักลอบก็อบปี้พิมพ์ขายทั้งเล่มอีกด้วย

(4) เช่นนวนิยายไซไฟแฟนตาซี ชุด *เดอะ ไวท์โรด* ของ ดร. ป๊อบ (ฐาวรา สิริพิพัฒน์) เขียนลงเว็บไซต์ www.dek-d.com/dek-d/entertain/story/23 เมื่อ พ.ศ. 2544 ผู้เขียนอายุ 14 ปี เมื่อสยามอินเตอร์บุ๊คส์นำมาพิมพ์ 3 เล่ม ได้โฆษณาว่า เล่มแรกทำสถิติจำหน่าย 13 วัน 10,000 เล่ม อีกเล่มคือ*หัวขโมยแห่งบารามอส* เขียนโดย Rabbit เมื่อ พ.ศ. 2545 ลงใน www.sun-tree.net และนำไปลงใน www.pantip.com ทำให้นักอ่านอินเตอร์เน็ตนิยมมาก เมื่อสถาพรบุ๊คส์นำมาพิมพ์ ได้โฆษณาหน้าปกว่า “พิมพ์ครั้งที่ 2 ภายในสองสัปดาห์”

(5) ส่วนมากจะเรียกหนังสือประเภทนี้ว่า “หนังสือทำมือ” แต่ผู้เขียนบทความสมัครใจเรียกว่า “หนังสือมือทำ” ให้ถูกต้องตามการใช้ภาษาไทยมากกว่า

(6) ศัพท์ของ ดร. วิทย์ ศิวะศริยานนท์ ใน *วรรณคดีและวรรณคดีวิจารณ์*

(7) อ่าน สุวรรณา เกรียงไกรเพ็ชร์ และสุจิตรา จงสถิตย์วัฒนา (บรรณาธิการ) *ทอไหมในสายน้ำ : 200 ปีวรรณคดีวิจารณ์ไทย*, พิมพ์ครั้งที่ 2 , กรุงเทพฯ : ประพันธ์สาส์น, 2541.

(8) อ่าน รื่นฤทัย สัจจพันธุ์ และคณะ, *พลังการวิจารณ์ : วรรณศิลป์* , กรุงเทพฯ : ประพันธ์สาส์น, 2547. บทวิเคราะห์และสรรนิพนธ์สาขาวรรณศิลป์ จากการวิจัยเรื่อง “การวิจารณ์ในฐานะพลังทางปัญญาของสังคมร่วมสมัย” ได้รับทุน

อุดหนุนจากสำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย (สกว.)

หนังสืออ้างอิง

เพื่อนหนังสือ. 2538. กรุงเทพฯ : ดอกหญ้า ฉบับที่ 50 มกราคม. อ้างถึงใน ธเนศ เวศร์ภาดา.2543. *ทะเลปัญญา*. กรุงเทพฯ : ศยาม, หน้า 76.

รื่นฤทัย สัจจพันธุ์ และคณะ. 2547. *พลังการวิจารณ์ : วรรณศิลป์* , กรุงเทพฯ: ประพันธ์สาส์น. บทวิเคราะห์และสรรนิพนธ์สาขาวรรณศิลป์ จากการวิจัย เรื่อง “การวิจารณ์ในฐานะพลังทางปัญญาของสังคมร่วมสมัย” ได้รับทุนอุดหนุนจากสำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย (สกว.)

วินทร์ เลียววาริณ และปราบดา หยุ่น. 2545 . *ความน่าจะเป็นบนเส้นขนาน.* กรุงเทพฯ : กายมารุต.

การรับ การเสพงานทัศนศิลป์ในสังคมร่วมสมัย

จักรพันธ์ วิลาสินีกุล

ผู้รักงานศิลปะที่นิยมไปชมนิทรรศการศิลปะขณะนี้อาจต้องประหลาดใจ เพราะแทนที่จะได้ชมศิลปะตามที่ปรารถนา ผู้ชมอาจพบว่ากำลังเข้าไปเป็นส่วนหนึ่งของกิจกรรมบางอย่าง บ้างคล้ายงานเลี้ยงสังสรรค์ส่วนตัวของศิลปิน บ้างก็คล้ายห้องทำงานของศิลปินมากกว่าเป็นนิทรรศการที่จัดเสร็จแล้ว เมื่อมองไปรอบ ๆภายในห้องก็ยากที่จะระบุว่า ข้าวของอะไรเป็นงานศิลปะ ในหอศิลป์บางแห่งผู้ชมอาจต้องนั่งชม (บางครั้งก็ต้องนอนชม) ภาพจากเครื่องฉายวิดีทัศน์เป็นเวลานานโดยไม่อาจสรุปได้ในภายหลังว่าที่ได้ชมไปนั้น ควรจะเรียกว่าเป็นศิลปะประเภทใดแน่ ในบางกรณีผู้ชมอาจประหลาดใจมากขึ้น เมื่อพบว่าห้องนิทรรศการถูกจัดให้กลายเป็นห้องนั่งเล่นบ้าง ห้องเรียนศิลปะบ้าง หรือแม้แต่เป็นห้องออกกำลังกายก็มี สิ่งที่น่าสนใจก็คือ ในวันเปิดนิทรรศการดังกล่าวนี้มีแต่ศิลปินกับเพื่อนพ้องเท่านั้นที่มาชื่นชมสิ่งที่จัดแสดง แต่หลังจากวันเปิดนิทรรศการไปแล้วกลับร้างผู้ชม หรือถ้ามีผู้ชมพลัดหลงเข้ามาบ้าง ก็จะใช้เวลาไม่นานนักที่จะตัดสินใจเดินกลับออกไป

แม้ศิลปะร่วมสมัยจะมีหน้าตาแปลกออกไปเพียงใด แต่วงจรของโลกศิลปะ ก็ยังต้องประกอบไปด้วย ผู้สร้างสรรค์ ตัวงานศิลปะ และผู้ชมหรือผู้รับ โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ความเป็นศิลปะจะดำรงอยู่มิได้หากปราศจากการยอมรับในความเป็นศิลปะของสิ่งนั้น โลกของศิลปะจึงขาดผู้รับไม่ได้ กล่าวอีกนัยหนึ่ง ศิลปินผู้สร้างงานต้องการการยอมรับในผลงานของตน แม้จะเป็นการยอมรับจากผู้ชมในวงจำกัดก็ตาม ดังนั้น ไม่ว่าศิลปะร่วมสมัยจะแหวกแนวออกไปมากเพียงใด แต่ก็ไม่อาจทิ้งบริบทเดิมของศิลปะได้โดยสิ้นเชิง จึงกล่าวได้ว่าไม่มีศิลปินคนใดเดินออกไป

นอกกรอบได้จนถึงขั้นที่คนวงในเองตามไม่ทัน ณ จุด นี้ ผู้รับจำนวนไม่มากนักในโลกศิลปะกลายเป็นผู้ที่มีบทบาทสำคัญขึ้นมา เพราะนักทฤษฎีศิลปะ ภัณฑารักษ์ และผู้จัดการให้เกิดศิลปะ ที่นัยว่าเป็นผู้รู้วงในต่างพากันสนับสนุนและอธิบายแทนศิลปินว่า การสร้างสรรค์แบบแหวกแนวนั้นเป็นศิลปะเพราะเหตุใด โลกของศิลปะร่วมสมัยจึงคล้ายเกมอย่างหนึ่ง ระหว่างศิลปินกับภัณฑารักษ์และผู้ให้การสนับสนุนกิจกรรมศิลปะทั้งหลาย ฝ่ายหนึ่งมิอาจหยุดนิ่งกับนิยาม และรูปแบบเดิมของศิลปะเพราะถูกกล่าวหาว่าล้าหลัง ไม่ร่วมสมัย และไม่สร้างสรรค์ จึงต้องวิ่งหนีประวัติศาสตร์ที่เคยมีคนทำกันมา โดยทำทีว่าจะหนีออกนอกกรอบ แต่ยังเหนี่ยวรั้งขอบของโลกศิลปะไว้แน่น อีกฝ่ายหนึ่งก็วิ่งไล่ พยายามเปิดช่องทางพื้นที่ในโลกศิลปะให้เกิดความเป็นไปได้กว้างขึ้น

เมื่อโลกของศิลปะร่วมสมัยกลายเป็นเกมที่ผู้เล่นสบตากันก่อน โลกของศิลปะจึงกลายเป็นโลกของคนวงใน และเมื่อไม่อาจทิ้งผู้รับส่วนใหญ่ในสังคมได้ ศิลปินและผู้จัดศิลปะจึงต้องใช้สื่อประชาสัมพันธ์ว่า ศิลปะร่วมสมัยประเภทที่ผู้ชมหาตัวงานไม่พบนี้ เป็นศิลปะที่มีความก้าวหน้าในระดับนานาชาติ ในบางครั้งคำอธิบายถึงเหตุและที่มาของศิลปะประเภทนี้ก็น่าฟังมากกว่าการชมงานศิลปะนั้นเสียเอง ในภาวะของการรับงานศิลปะเช่นนี้ ผู้ชมงานศิลปะร่วมสมัยจึงมีความสงสัยและมีคำถามขึ้นในใจ หากคำถามแรกยังมิใช่ “ศิลปะชิ้นใด นิทรรศการใดมีคุณค่าควรไปชม” แต่เป็นคำถามคลาสสิกที่ไม่มีข้อยุติที่ว่า “ศิลปะคืออะไร” เมื่อผู้รับยังต้องคอยถามตัวเองเสียก่อนว่า “สิ่งที่เห็นเป็นศิลปะหรือไม่” ความสงสัยไม่แน่ใจที่ไม่ได้รับคำตอบอันชัดเจนย่อมทำให้ผู้ชมลังเลที่จะรับงานทัศนศิลป์ ในภาวะเช่นนี้ก็เท่ากับเป็นการกันผู้ชมออกไปจากโลกของศิลปะโดยปริยาย

อันที่จริง ศิลปะร่วมสมัยของไทยเป็นวงการของคนจำนวนไม่มากนักมาตั้งแต่เริ่มต้น แรงผลักดันให้เกิดพัฒนาการ รวมทั้งแรงปรารถนาที่คนในวงการทัศนศิลป์ไทยต้องการจะไปให้ถึงก็มาจากแหล่งเดียวก็คือ ความเคลื่อนไหวของศิลปะร่วมสมัยของโลก น่าสังเกตว่าก้าวกระโดดของทัศนศิลป์ไทย ถึงขั้นยอมรับว่ารูปแบบและการจัดกิจกรรมต่างๆเป็นงานศิลปะได้นั้น ไม่ได้เป็นสิ่งที่ริเริ่มขึ้นในวงการศิลปะร่วมสมัยของไทยเอง แต่เป็นการรับเอาแนวคิด รูปแบบ และวิธีการ

ตามอย่างศิลปะในต่างประเทศมาใช้ โดยแท้แล้ว ศิลปะร่วมสมัยของไทยรับและย่อส่วนปัญหาของศิลปะร่วมสมัยของโลกเข้ามาไว้ในตัว ปมของศิลปะร่วมสมัยที่สำคัญก็คือ การยอมรับและเชื่อถือตามแนวคิดสากลที่ว่างานศิลปะที่มีคุณค่าจะต้องมีความใหม่ บุกเบิกแนวทางต่างไปจากเดิมจึงจะนับได้ว่าเป็นการสร้างสรรค์ ศิลปินร่วมสมัยจึงแสวงหารูปแบบใหม่ นิยามใหม่ หรือความเป็นไปได้ใหม่ๆ เพื่อแสดงถึงความล้ำหน้า ก้าวหน้า ขณะเดียวกันก็ต้องปฏิเสธรูปแบบและนิยามเดิมของศิลปะเพื่อไปหาความใหม่ น่าสังเกตว่าแนวคิดของศิลปะร่วมสมัยผูกโยง “คุณค่า” เข้ากับ “ความใหม่” โดยให้ชื่อว่า “การสร้างสรรค์” แต่ศิลปะของไทยและเอเชียในอดีตไม่ได้ฝากคุณค่าของศิลปะไว้กับการบุกเบิกรูปแบบใหม่ จึงไม่ประสบกับปัญหาการหักล้างอดีตของตัวเอง

การที่ศิลปินตะวันตกแสวงหาแนวทางใหม่ๆ และปฏิเสธรูปแบบนิยามที่ศิลปินรุ่นก่อนได้บุกเบิกไว้นั้น ในแง่หนึ่งมีสาเหตุมาจากต้องการต่อต้านการค้างานศิลปะ การสะสมงานศิลปะของรัฐ และการที่รัฐคอยสอดส่อง กำหนดทิศทางและรสนิยมในการรับงานศิลปะของประชาชน ศิลปินกลุ่มหนึ่งจึงแหวกหนีออกจากการสร้างงานศิลปะที่เป็นวัตถุ และหนีออกจากการจัดนิทรรศการศิลปะในพื้นที่หอศิลป์ของรัฐและเอกชนที่เน้นการค้า ดังที่รู้จักกันว่าเป็นศิลปะแนวคอนเซปชวล (conceptual) ในชั้นแรกศิลปินในแนวทางนี้ยังมิได้ปฏิเสธการสร้างสรรค์งานศิลปะที่เป็นวัตถุเสียเลยทีเดียว เป็นแต่เพียงให้ความสำคัญกับความคิดเป็นหลัก การแหวกออกจากอำนาจการค้ากับอำนาจการจัดการศิลปะของรัฐเช่นนี้ได้รับการสนับสนุนเป็นอย่างดีจากนักวิจารณ์ นักทฤษฎีศิลปะ และภัณฑารักษ์ที่ไม่ต้องการเห็นการผูกขาด เมื่อมีหลายฝ่ายสนับสนุนศิลปินก็พัฒนาผลงานต่อไปได้ การสร้างสรรค์ใหม่ของศิลปินบนแนวคิดที่ต้องอ้างอิงและหักล้างนิยามเดิมของศิลปะนั้น ไม่นานนักโลกของศิลปะก็กลายเป็นของผู้อ้างอิงและหักล้างความคิดซึ่งรู้กันแต่เพียงคนในวงจำกัด ทางออกของโลกศิลปะเพื่อที่จะไม่ต้องหักล้างตัวเองไปจนถึงขั้นไม่เหลือสาระใดๆอีก ก็คือการขยายบริบทของศิลปะออกไปรวมกับเนื้อหา เรื่องราว หรือเหตุการณ์ทางสังคม

ในแง่หนึ่ง การขยายตัวออกไปของบริบททางศิลปะไปสู่บริบททางสังคม เปิดโอกาสให้ศิลปินปรับเปลี่ยนพื้นที่และกิจกรรมทางสังคมไปเป็นพื้นที่และกิจกรรมทางศิลปะของตน เพียงศิลปินประกาศตนว่าจะจัดกิจกรรมศิลปะขึ้นที่นั่นที่นี่ ดังเช่น ผู้ชมอาจพบว่าตัวเองเข้าไปเป็นส่วนหนึ่งของกิจกรรมศิลปะโดยมิได้ตั้งใจ เมื่อโดยสารไปบนแท็กซี่คันหนึ่งที่ศิลปินจัดเตรียมไว้เป็นหอศิลป์เคลื่อนที่ หรือผู้ชมที่ตั้งใจเข้าไปชมงานศิลปะในหอศิลป์ แต่กลับได้รับเสิร์ฟอาหารที่ศิลปินจัดเตรียมไว้เพื่อให้ผู้ชมได้มีส่วนร่วมในงานศิลปะ ในแง่นี้ ขอบเขตของศิลปะจึงไม่มีความชัดเจนทั้งสถานที่ รูปแบบ และนิยาม ในอีกด้านหนึ่ง ศิลปินไม่จำเป็นต้องใช้ฝีมือหรือลงมือสร้างสรรค์งานด้วยตัวเองอีกต่อไป เพราะสามารถวางแผนให้ผู้อื่นที่มีความชำนาญกว่าช่วยจัดทำกิจกรรมขึ้นมา นอกจากนี้ศิลปินยังสามารถเปลี่ยนบุคคลหรือเรื่องราวเหตุการณ์ที่มีอยู่จริงในสังคมให้กลายเป็นตัวละครหนึ่ง หรือเหตุการณ์หนึ่งในผลงานของศิลปิน โดยการสร้างกิจกรรมทับลงบนเหตุการณ์นั้นโดยตรง หรือใช้ (จ้าง) วานให้บุคคลนั้นๆมาปรากฏอยู่ในกิจกรรมของตน เมื่อศิลปินสามารถเปลี่ยนคน หรือเรื่องราวเหตุการณ์ทางสังคมให้กลายเป็นองค์ประกอบในผลงานของตนได้ ก็สามารถเปลี่ยนให้ผลงานของศิลปินคนอื่นๆเข้ามาอยู่ในผลงานของตนได้เช่นกัน ผู้ชมจึงอาจได้เห็นผลงานของศิลปินรุ่นเยาว์หลายคนถูกรวบรวมไว้ในพื้นที่จัดนิทรรศการศิลปะที่ประกาศว่าเป็นผลงานของศิลปินอีกคนหนึ่ง ในแง่นี้ บทบาทของศิลปินร่วมสมัยจึงคลุมเครือ ไม่แน่ชัดว่าเป็นผู้สร้างสรรค์ หรือเป็นนักจัดการศิลปะเช่นเดียวกับภัณฑารักษ์

สำหรับนักทฤษฎีศิลปะและภัณฑารักษ์ที่สนับสนุนให้โลกของศิลปะขยายบริบทกว้างขึ้น มักให้เหตุผลว่าเพราะต้องการให้คนหมู่มากในสังคมมีส่วนร่วมกับโลกศิลปะ หรือทำให้ศิลปะเข้าถึงคนส่วนใหญ่ได้ แบบที่เรียกกันว่า “การสร้างประชาธิปไตยในโลกศิลปะ” กล่าวกันว่าการปรับให้ศิลปะกลายเป็นกิจกรรมก็คือการแก้ไขปมปัญหาอันยาวนานของศิลปะร่วมสมัย ที่รู้กันดีว่างานทัศนศิลป์มักเป็นสมบัติของคนส่วนน้อย และไม่ใช่สมบัติสาธารณะที่คนส่วนใหญ่จะเข้าถึงหรือเข้าใจได้ง่าย อย่างไรก็ตาม ความคิดเห็นของนักทฤษฎีอาจถูกต้องและเป็นจริงในสังคมที่ศิลปะในลักษณะนี้ถูกริเริ่มขึ้น แต่ในกรณีของทัศนศิลป์ไทย คำอธิบายเดียว

กันนี้คงใช้ไม่ได้ ข้อเท็จจริงที่ปรากฏก็คือ ศิลปะในแนวทางของกิจกรรมนี้ไม่ได้เปิดกว้างแก่ผู้รับอย่างแท้จริง เป็นแต่เพียงทำให้ดูแนบเนียนว่า เป็นกิจกรรมที่เปิดโอกาสให้ผู้ชมมีส่วนได้ แต่โดยเนื้อแท้แล้ว กิจกรรมเหล่านี้ต้องอาศัยโลกของศิลปะ สถานะของความเป็นศิลปิน หรือสถานที่ของหอศิลป์ช่วยรับรองความเป็นศิลปะของกิจกรรมนั้น มิฉะนั้นแล้ว กิจกรรมเหล่านี้อาจไม่ได้รับการมองหรือการยอมรับจากผู้ชมว่าเป็นศิลปะ เท่ากับว่าศิลปะประเภทนี้ก็ยังเป็นที่เข้าใจและ “เล่น” กันอยู่ในวงจำกัดเท่านั้น ดังนั้นคำกล่าวอ้างอิงถึงผู้รับส่วนใหญ่จึงเป็นคำสวยหรูที่ยกให้สมเหตุ สมฐานะของศิลปะที่ได้ชื่อว่าเป็นการบุกเบิกครั้งใหญ่ของวงการทัศนศิลป์

เราคงต้องยอมรับความจริงว่า ไม่ว่าศิลปินจะสร้างสรรค์งานในแบบใดก็ตาม การรับงานศิลปะร่วมสมัยในสังคมไทยเป็นเรื่องของคนจำนวนไม่มากนัก การอ้างเอาการมีส่วนร่วมทางศิลปะของผู้ชมส่วนใหญ่ เพื่อสร้างโอกาสในการทดลองทางศิลปะใหม่ อาจไม่ได้ช่วยให้สถานะของการรับงานทัศนศิลป์ในสังคมไทยดีขึ้น แต่ที่น่าวิตกยิ่งไปกว่านั้นก็คือการจับมือกันของคนวงในจำนวนไม่มากนักที่สามารถสร้างโอกาสในการชี้ทิศทางของศิลปะร่วมสมัยในสังคมไทยได้ เพราะเขาเหล่านั้นได้โอกาสในการจัดการ และโอกาสในการเชื่อมต่อสัมพันธ์กับกระแสศิลปะร่วมสมัยของโลก ในภาวะเช่นนี้ วงการทัศนศิลป์ของไทยคงต้องหวังพึ่งผู้รู้และผู้รู้เท่าทันให้ออกมาช่วยกันวิจารณ์สถานะของศิลปะร่วมสมัยของไทยต่อสาธารณะมากขึ้น มิฉะนั้น เราอาจไม่ต้องพูดถึงการรับงานทัศนศิลป์กันอีกต่อไป แต่ต้องหันมาพูดถึงการปฏิเสธงานทัศนศิลป์ในอนาคตอันใกล้นี้

การรับ การเสพ การบริโภคงานศิลปะการละคร

พนิดา ฐูปนางกูร

หากนำทฤษฎีทางเศรษฐศาสตร์ว่าด้วยหลักอุปสงค์-อุปทานมาอธิบายการรับ การเสพ การบริโภคงานศิลปะการละครของสังคมไทยและนำมากล่าวอ้างในบทความนี้ ก็คงต้องมีการศึกษาวิจัยถึงสถานการณ์ของละครเวทีไทยในปัจจุบันว่าเป็นอย่างไรเสียก่อน เช่น สังคมไทยในปัจจุบันมีกลุ่ม/คณะละครกี่กลุ่ม มีจำนวนประชากรหรือศิลปินนักละครทั้งประเทศเป็นจำนวนเท่าใด มีการจัดแสดงละครเวทีจำนวนกี่เรื่องต่อปี มีสถานที่หรือเวทีสำหรับการจัดแสดงกี่แห่ง ละครแต่ละเรื่องต้องใช้งบประมาณเท่าใด มีการสนับสนุนจากภาครัฐและภาคเอกชนอย่างไร มีผู้ชมที่เป็นขาประจำและขาจรมากน้อยเพียงไร เหตุใดจึงมาชมละครเวที และอะไรคือคุณค่าของละครเวทีต่อสังคมไทย เป็นต้น กระนั้นก็ยังไม่มีผู้ใดศึกษาวิจัยในประเด็นเหล่านี้ ทั้ง ๆ ที่น่าจะเป็นงานวิจัยขั้นพื้นฐานที่จะก่อให้เกิดคุณูปการอย่างมากต่อวงการศิลปะการละครและต่อสถาบันการศึกษาที่จัดการเรียนการสอนด้านนี้อีกด้วย

เมื่อไม่มีสถิติของการรับ การเสพ การบริโภคงานศิลปะการละคร และไม่มีงานวิจัยเชิงปริมาณด้านการละครให้ได้อ้างอิง การพิจารณาการเกิดขึ้นและการดำรงอยู่ในเชิงประวัติศาสตร์ของศิลปะการละคร อาจเป็นวิธีหนึ่งที่จะช่วยให้คำตอบเกี่ยวกับการรับ การเสพ การบริโภคงานศิลปะการละครของสังคมไทยในยุคปัจจุบันที่มักจะมีผู้กล่าวไปในทำนองว่า วัฒนธรรมการออกจากบ้านไปชมละครเวที ณ โรงละครแห่งใดแห่งหนึ่ง หรือสถานที่ใดสถานที่หนึ่ง กำลังสูญสลายไปจากสังคมไทย

หรือแม้กระทั่งมีคำถามว่า สังคมไทยมีวัฒนธรรมการชมละครเวทีอยู่ด้วยหรือ เมื่อพิจารณาในเชิงประวัติศาสตร์แล้ว ก็หลีกเลี่ยงไม่ได้ที่จะพิจารณาองค์กรที่เกี่ยวข้องกับการสนับสนุนส่งเสริม และการสร้างบุคลากรทางการละคร รวมทั้งสถานที่แสดงละครอันเป็นปัจจัยหลักของการจัดแสดงละครเวที อีกทั้งบทบาทของการประชาสัมพันธ์ที่มีต่อการบริโภคงานศิลปะการละคร ปัจจัยทั้งหลายเหล่านี้ส่งผลต่อความอยู่รอดและความก้าวหน้าของวงการละคร ส่งผลต่อคณะละคร ที่จะสามารถผลิตผลงานออกสู่สาธารณชนได้อย่างสม่ำเสมอ และส่งผลกระทบต่อเนื่องไปยังการรับการเสพ การบริโภคศิลปะการละครในสังคมไทย

บนเส้นทางของศิลปะการละครไทย

แม้ว่าในอดีต “ละครสด” จะรุ่งเรืองเฟื่องฟู ในกรุงเทพมหานครเองเมื่อ 60-70 ปีที่แล้ว มีวิกลิเก 3 วิก ที่ประชันขันแข่งกัน คือ วิกเมรุปูน วิกตลาดยอดริมคลองโอ่งอ่าง และวิกบางลำภู นอกจากวิกลิเก ยังมีโรงละครปราโมทัย โรงละครเวิ้งนาครเขษม ศาลาเฉลิมนคร โรงละครศรีอยุธยา และศาลาเฉลิมไทย (ส่วนศาลาเฉลิมกรุงนั้นใช้จัดฉายภาพยนตร์มากกว่าจัดแสดงละคร) ทว่าวัฒนธรรมการออกจากบ้านไปโรงละครได้สูญเสียพื้นที่ให้กับภาพยนตร์ และตามติดมาด้วยการกำเนิดขึ้นของโทรทัศน์ไทยที่แพร่ภาพออกอากาศอย่างเป็นทางการครั้งแรกเมื่อ 24 มิถุนายน 2498 ละครพูด ละครรำ ละครพันทาง หุ่นกระบอก ฯลฯ ก็ได้เปิดพื้นที่ใหม่ในจอโทรทัศน์ โดยเป็นรายการที่ถือได้ว่าเป็นส่วนสำคัญที่สุดของรายการโทรทัศน์ในยุคสมัยนั้น ผู้คนทั้งหลายที่มีโทรทัศน์อยู่ที่บ้าน จึงสามารถรับงานศิลปะการแสดงผ่านจอโทรทัศน์ และไม่จำเป็นต้องออกจากบ้านไปให้เสียค่าบัตรชมการแสดง

เมื่อมองไปที่สถาบันการศึกษา ภาควิชาภาษาอังกฤษ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ก็มีการจัดแสดงละครเป็นภาษาอังกฤษเป็นประจำทุกปี เพื่อเป็นกิจกรรมให้นิสิตได้ฝึกฝนภาษาผ่านการแสดงละคร แต่ความคุ้นเคยกับละครตะวันตกก็ยังอยู่ในวงแคบ

ปี พ.ศ. 2507 อาจารย์สดใส พัมธุมโกมล ได้รับมอบหมายจากคณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ให้เป็นผู้ยกร่างหลักสูตรวิชาศิลปการละคร และจัดแสดงละครเวทีเรื่อง *The Importance of Being Earnest* ของ Oscar Wilde นักเขียนบทละครชาวอังกฤษเป็นเรื่องแรก หลังจากนั้นในปี พ.ศ. 2509 คณะอักษรศาสตร์ได้เปิดหลักสูตรวิชาเอกและโทภาควิชาศิลปการละครขึ้น และได้จัดแสดงละครอย่างต่อเนื่องเป็นประจำทุกปี กระนั้น ละครเวทีที่จัดแสดงเป็นที่รู้จักแพร่หลายเฉพาะในแวดวงของนิสิต นักศึกษา และคณาจารย์ในมหาวิทยาลัยเท่านั้น

ปัจจุบันอาจารย์รุ่นหลัง โดยเฉพาะอาจารย์รุ่นหนุ่มสาวของภาควิชาศิลปการละคร คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ยังคงจัดการแสดงละคร ณ โรงละครคณะอักษรศาสตร์ เป็นประจำทุกภาคการศึกษา มีผู้ชมที่เป็นนักศึกษา คณาจารย์ และผู้ชมที่อยู่ในแวดวงศิลปะการละคร ให้ความสนใจติดตามชมเป็นจำนวนมาก แต่ทว่าการจัดแสดงก็มิได้เกิดมีขึ้นต่อเนื่องเป็นประจำอยู่นั่นเอง

สำหรับมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ในปี พ.ศ. 2514 อาจารย์มัทนี โมชดารา รัตนิน อาจารย์ประจำในสาขาวิชาวรรณคดีและภาษาต่างประเทศ คณะศิลปศาสตร์ ได้อำนวยการสร้างละครเรื่อง *อวสานของเซลส์แมน* (Death of A Salesman) ของ Arthur Miller นักเขียนบทละครชาวอเมริกันเป็นเรื่องแรก โดยร่วมกำกับการแสดงกับอาจารย์ Gary Carkin ชาวอเมริกัน ละครเรื่องนี้มีนักศึกษาจากหลายคณะในมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์เป็นผู้แสดง และจัดแสดงเพื่อเผยแพร่สู่สาธารณชน สำหรับละครเรื่องต่อ ๆมาที่มีอาจารย์มัทนีเป็นผู้อำนวยการสร้างบ้าง เป็นผู้กำกับการแสดงบ้าง อีกหลายเรื่องก็ได้ใช้วิธีการคัดเลือกนักแสดง (audition) ทั้งที่เป็นนักศึกษาภายในคณะ ต่างคณะ รวมถึงบุคคลทั่วไปที่ไม่ใช่นักศึกษา ในกรณีนี้อาจเป็นไปเพื่อผลทางการประชาสัมพันธ์ที่กระจายสู่วงกว้างให้ศิลปะการละครเป็นที่สนใจของสาธารณชนประการหนึ่ง และเพื่อผลในด้านการแสดงที่ต้องการสร้างความสมจริงอีกประการหนึ่ง เช่น ตัวละครบางตัวเป็นผู้สูงวัย การให้นักแสดงที่เป็นนักศึกษาวัยรุ่นแสดงเป็นผู้สูงวัยให้ดูสมจริงในสายตาผู้ชมได้นั้น จะต้องใช้เวลาในการฝึกฝนเรียนรู้การแสดงชั่วระยะเวลาหนึ่ง แต่หลักสูตรสาขาวิชาการละครของมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ที่จะช่วยฝึกหัดนักแสดงประหนึ่งเป็นห้อง

ทดลองการแสดง (theatre lab) อันจำเป็นต่อการฝึกฝนการแสดงยังไม่ได้เกิดขึ้นอย่างเป็นทางการ การเลือกนักแสดงที่มีวัยวุฒิจึงนับว่าเป็นการลดขั้นตอนการทำงานได้ส่วนหนึ่ง ในขณะที่ภาควิชาศิลปะการละคร คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ผลิตผลงานละครเพื่อมุ่งเน้นการเรียนการสอนด้านการแสดงและการกำกับการแสดงให้แก่นิสิตในหลักสูตรเป็นหลัก เพื่อให้นิสิตได้เรียนรู้ เข้าใจ และแก้ปัญหาการแสดงรวมถึงการกำกับการแสดงได้

ปี พ.ศ. 2529 คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ เปิดรับนักศึกษาเข้าเรียนหลักสูตรสาขาวิชาการละครเป็นปีแรก ภายใต้การดูแลโดยอาจารย์มัทนี โมชดารา รัตนิน ต่อมาในปี พ.ศ. 2539 อาจารย์มัทนี ได้ก่อตั้งคณะศิลปกรรมศาสตร์ และสาขาวิชาการละครได้เข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของคณะศิลปกรรมศาสตร์ ปัจจุบัน สาขาวิชาการละครจัดการเรียนการสอน ณ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ศูนย์รังสิต

เมื่ออาจารย์มัทนีเกษียณอายุราชการไปแล้ว การจัดแสดงละครของสาขาวิชาที่เคยเกิดมีขึ้นทุกปี ก็ได้ว่างเว้นห่างหายไป สาขาวิชาการละครมุ่งเน้นให้นักศึกษาสร้างสรรค์ผลงานละครสารนิพนธ์ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งในหลักสูตรของสาขาวิชา และมุ่งให้นักศึกษาฝึกปฏิบัติด้านการบริหารจัดการงานแสดงภายใต้โครงการ Art Addicted โดยจัดแสดงในมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ศูนย์รังสิต มีกลุ่มเป้าหมายเป็นนักศึกษาที่พักอาศัยอยู่ในหอพักของมหาวิทยาลัย และนักเรียนนักศึกษาที่อยู่ในสถาบันใกล้เคียง ในจังหวัดปทุมธานี สาขาวิชาการละครอยู่ระหว่างการพยายามสร้างกลุ่มผู้รับดังที่ได้กล่าวมาแล้วให้เกิดขึ้น ด้วยเงื่อนไขของการย้ายสถานที่จัดการเรียนการสอนไปอยู่ ณ ศูนย์รังสิต

นอกจากมหาวิทยาลัยทั้งสองดังที่ได้กล่าวมาแล้ว ในปี พ.ศ. 2516 คณะอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร วิทยาเขตพระราชวังสนามจันทร์ จังหวัดนครปฐม โดย อาจารย์เด่นดวง พุ่มศิริ ได้มีการก่อตั้งหมวดวิชานาฏศาสตร์เป็นสาขาวิชาเอกและโท จัดการเรียนการสอนวิชาศิลปะการละครขึ้น ต่อมาได้ขยายเป็นภาควิชานาฏยสังคีต ในปี พ.ศ. 2527

สำหรับละครนอกสังกัดมหาวิทยาลัย (แต่มิใช่นอกรั้วมหาวิทยาลัยเสียทีเดียว) มี *ชมรมพระจันทร์เสี้ยว* ซึ่งเป็นชมรมที่เกิดขึ้นจากการรวมตัวของนักศึกษามหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ และได้ขยายวงไปสู่มหาวิทยาลัย เดิมเป็นการรวมตัวของกลุ่มคนรุ่นใหม่ในปลายทศวรรษ 2500 ที่ชื่นชอบงานด้านวรรณศิลป์ และได้เขียนบทละครขึ้น เช่น *ชั้นที่เจ็ด* โดย สุชาติ สวัสดิ์ศรี *ฉันเพียงอยากออกไปข้างนอก* และ *งานเลี้ยง* โดย วิทยากร เชียงกูร *นายอภัยมณี* โดย ธัญญา ผลอนันต์ *แค้น* โดย วีระประวัติ วงศ์พัวพัน *นกที่บินข้ามฟ้า* โดย คำรณ คุณะดิลก เป็นต้น

ในทศวรรษต่อมาได้มีการผลิตผลงานละคร นำโดย คำรณ คุณะดิลก นับแต่นั้นมา *พระจันทร์เสี้ยว* ก็ได้ก้าวออกจากรั้วมหาวิทยาลัยไปสู่มหาชน โดยในช่วงปี พ.ศ. 2516-2518 ได้จัดแสดงละครเรื่อง *ชนบทหมายเลข 1, ชนบทหมายเลข 2* และ *ชนบทหมายเลข 3* ติดตามมาด้วยเรื่อง *นี่แหล่ะโลก แม่* และ *ก่อนอรุณจะรุ่ง* ภายหลังเหตุการณ์นองเลือด 6 ตุลาคม 2519 ละครโดยกลุ่มพระจันทร์เสี้ยว หรือโดย คำรณ คุณะดิลก ก็ได้เงียบหายไป ด้วยหลายต่อหลายคนได้ลี้ภัยทางการเมืองไปอยู่ต่างประเทศ ปี พ.ศ. 2530 ก็ได้กลับมาอีกครั้งภายใต้ชื่อ *พระจันทร์เสี้ยวการละคร* คำรณ คุณะดิลก ได้เขียนบทและกำกับการแสดงละครเรื่อง *คือผู้อภิวัฒน์* โดยมีสภานักศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์เป็นผู้จัด

ผลงานของพระจันทร์เสี้ยวเป็นที่รู้จักสนใจในกลุ่มปัญญาชน และแม้ว่าจะมีความพยายามที่จะนำผลงานออกตระเวนแสดงในชุมชนก็ตาม แต่การจัดแสดงผลงานมักจะเกิดขึ้นในลักษณะเฉพาะกิจเท่านั้น ความต่อเนื่องในการที่จะสร้างผู้รับจึงไม่อาจเกิดขึ้นได้

จากละครนอกสังกัดมหาวิทยาลัยสู่ละครเพื่อมวลชน ปี พ.ศ. 2523 *กลุ่มละครมะขามป้อม* ได้กำเนิดขึ้นภายใต้ร่มของมูลนิธิสื่อชาวบ้าน ซึ่งเป็นองค์กรพัฒนาเอกชนที่มีสื่อละครเป็นเครื่องมือสำคัญในการทำงานพัฒนา มะขามป้อมจัดทำละครเร่เพื่อเป็นสื่อรณรงค์เกี่ยวกับปัญหาสังคม และยังคงทำงานพัฒนาโดยใช้ศิลปะการละครเป็นเครื่องมือมาจนกระทั่งปัจจุบัน มีการผลิตละครที่มิได้เกี่ยวข้องกับงานพัฒนาสังคมโดยตรง หากแต่เป็นละครสะท้อนความคิดเชิงสังคมเป็นประจำทุกปี ผลงานของมะขามป้อมมีลักษณะเฉพาะที่เป็นเอกลักษณ์คือ การผสมผสานและปรับ

ปรนรูปแบบ *ลิเก ละครนอก ละครร้อง ละครรำ* ให้สื่อสารกับผู้ชมได้ทุกกลุ่ม เป็นที่ชื่นชอบของผู้ชมวัยผู้ใหญ่ และเป็นที่ชื่นชมของผู้ชมวัยรุ่น ด้วยเป้าหมายงานพัฒนาของมะขามป้อมที่เน้นไปที่กลุ่มเยาวชน ด้วยการบริหารองค์กรของมะขามป้อมที่เปิดให้มีอาสาสมัครมาช่วยงาน ผนวกกับลักษณะของงานเป็นการสร้างสื่อละครเพื่อการพัฒนา ส่งผลให้ผู้ชมหรือผู้ติดตามผลงานของมะขามป้อมผันตนเองจากผู้รับมาร่วมเป็นผู้สร้างงานกับมะขามป้อม และเยาวชนกลุ่มเป้าหมายที่มะขามป้อมนำสื่อละครไปใช้เป็นเครื่องมือเพื่อการพัฒนา ก็พัฒนาตนเองจากผู้เข้าร่วมกระบวนการ (participants) สู่การจัดตั้งกลุ่มละครเยาวชนขึ้นหลายต่อหลายกลุ่มในส่วนภูมิภาค อาจกล่าวได้ว่ากลุ่มละครมะขามป้อม นำโดยประดิษฐ ประสาททอง เป็นกลุ่มละครที่มีอิทธิพลต่อการเพิ่มจำนวนผู้สร้างงานในวงการศิลปะการละครไทย แต่สำหรับการเพิ่มจำนวนผู้รับหรือผู้เสพจะสัมพันธ์กับการเพิ่มจำนวนผู้สร้างหรือไม่ คำถามนี้ยังคงไร้คำตอบในเชิงวิชาการ

ย้อนกลับไปในปี พ.ศ. 2524 เกิดกลุ่มละคร *มายา* ที่จัดละครหุ่นออกเร่แสดงทั่วประเทศจนได้รับรางวัลสื่อชาวบ้านดีเด่นภาคกลางในปี พ.ศ. 2525 และมีผลงานสร้างสรรค์เด่นๆมากมาย ปัจจุบันกลุ่มละครมายาได้ก่อตั้งเป็นสถาบันที่เน้นจัดการอบรมละครเพื่อการศึกษาภายใต้ชื่อ *สถาบันศิลปวัฒนธรรมเพื่อการพัฒนา (มายา)* ยังคงจัดแสดงละครเวทีบ้างเป็นครั้งคราวเมื่อว่างเว้นจากงานอบรมละคร เช่นเดียวกันกับประเด็นการเพิ่มจำนวนผู้รับของกลุ่มละครมะขามป้อม ที่แม้ว่า *มายา* ภายใต้การนำของ สันติ จิตระจินดา และสมศักดิ์ กัณหา จะจัดอบรมครูและนักเรียนมาแล้วทั่วประเทศไทย แต่กลุ่มคนเหล่านี้จะเติบโตเป็นนักดูละคร (theatergoer) หรือเติบโตเป็นศิลปิน ผู้สร้างผู้แสดงศิลปะการละครในอนาคตหรือไม่ คำถามนี้ยังไม่มีคำตอบ

ปรากฏการณ์หนึ่งที่ต้องจารึกไว้ในวงการศิลปะการละครของไทยคือ ในปลายปี พ.ศ. 2527 โรงแรมมณเฑียร ซึ่งเป็นโรงแรมระดับ 5 ดาว ตั้งอยู่ ณ ถนนสุรวงศ์ กรุงเทพมหานคร ได้เปิด *มณเฑียรทองเธียเตอร์*[1] โดยดัดแปลงจากพื้นที่เดิมที่เป็นคอกเทลเลาน์จให้เป็นโรงละครขนาด 100 ที่นั่ง จัดแสดงละครเวทีเป็นประจำทุกคืน ยกเว้นคืนวันจันทร์ ละครที่จัดแสดงมีทั้งที่เป็นละครแปล ดัด

แปลง และเขียนขึ้นใหม่ ผู้ชมสามารถนั่งชมไปจิบเครื่องดื่มทานอาหารไปพร้อมๆ กันได้ กลุ่มเป้าหมายของมณเฑียรทองเธียเตอร์คือคนไทยทั่วไปที่ต้องการแสวงหาสิ่งบันเทิงในยามค่ำคืนที่แตกต่างจากการดูหนังฟังเพลง สองปีต่อมา ด้วยความสำเร็จอันล้นหลามของทั้งชื่อเสียง และยอดการจำหน่ายบัตรของละครเรื่อง *ฉันผู้ชายนะยะ* กำกับการแสดงโดย ดร.เสรี วงศ์มณฑา ที่สามารถจัดแสดงติดต่อกันเป็นเวลาถึง 4 เดือน ทำให้โรงแรมต้องขยายพื้นที่โรงละคร โดยดัดแปลงไนท์คลับชั้นใต้ดินให้เป็นโรงละครขนาดใหญ่ขึ้นจากเดิม ซึ่งสามารถรองรับผู้ชมได้ 200 ที่นั่ง

ความสำเร็จของมณเฑียรทองเธียเตอร์ส่งผลให้โรงแรมอื่นๆ ในกรุงเทพมหานคร อาทิ โรงแรมเอเชีย โรงแรมสยามอินเตอร์คอนติเนนตัล โรงแรมสยามซิตี้ และโรงแรมโอเรียนเต็ล ได้จัดให้มีการแสดงละครเวทีภายในโรงแรม กระนั้นกิจกรรมละครเวทีภายในโรงแรมอื่นๆดังที่กล่าวมาแล้ว ไม่มีความต่อเนื่องเท่ากับมณเฑียรทองเธียเตอร์ ซึ่งต้องอาศัยการบริหารจัดการที่เป็นระบบ และอาศัยความร่วมมือจากแผนกอื่นๆภายในโรงแรม อาทิ แผนกอาหาร เครื่องดื่ม แผนกประชาสัมพันธ์ แผนกต้อนรับ ฯลฯ กลุ่มผู้สร้างผู้แสดงทั้งมืออาชีพและมือสมัครเล่นรุ่นใหญ่รุ่นเล็กจำนวนมากในแวดวงศิลปะการละคร ต่างแวะเวียนมาสร้างประสบการณ์บนเวทีมณเฑียรทองอย่างต่อเนื่อง อาทิ สุประวัติ ปัทมสูต, มล.พันธุ์เทวนพ เทวกุล, สุพล วิเชียรฉาย, ภัทราวดี (ศรีไตรรัตน์ เบรดี้) มีชูธน, สมพร (โถปัญญา) ฟูราจ, มารุต สาโรวาท, ทองขาว ทวีปรังษีนุกูล, ประดิษฐ ประสาททอง, ดำเกิง ฐิตะปิยะศักดิ์, สุวรรณดี จักราวรวุธ เป็นต้น ส่วนนักแสดงอาชีพที่อยู่ในแวดวงภาพยนตร์และโทรทัศน์ ทั้งในอดีตและปัจจุบันที่ผ่านเวทีมณเฑียรทอง อาทิ อมรา อัศวนนท์, อุทุมพร ศิลาพันธ์, ชไมพร จตุรภุช, อรพรรณ พานทอง, อานนท์ สุวรรณเครือ, ทรงสิทธิ์ รุ่งนพคุณศรี, สัญญา คุณากร, กลศ อัทธเสรี, ยลดา รองหานาม, สาวิตรี สามิภักดิ์, อนันต์ บุนนาค ฯลฯ

ความต่อเนื่องของการจัดแสดงละครเวทีที่มณเฑียรทองเธียเตอร์ทุกคืนเว้นเฉพาะคืนวันจันทร์ ตลอดระยะเวลา 9 ปี กับละครเวทีทั้งหมด 56 เรื่อง ที่ประกันคุณภาพได้ในด้านความบันเทิง ก็มาถึงจุดสิ้นสุดในปี พ.ศ. 2536 ด้วยฝ่ายบริหาร

ของมณเฑียรทองเธียเตอร์ประสบปัญหาต่าง ๆ อันสืบเนื่องมาจากสาเหตุหลายประการ เช่น การเรียกร้องค่าตอบแทนจากผู้สร้างผู้แสดงที่สูงขึ้น ในขณะที่คุณภาพของผลงานมีมาตรฐานต่ำลง และคู่แข่งซึ่งเป็นสื่อบันเทิงรูปแบบอื่นที่ได้แบ่งตลาดผู้บริโภคไป เช่น รายการโทรทัศน์ที่เฟื่องฟูขึ้นในยุคนั้น การเกิดขึ้นของ*คาราโอเกะ* รูปแบบใหม่ของความบันเทิงในยามค่ำคืน ซึ่งมีต้นทุนต่ำกว่าละครเวทีมาก และการเกิดขึ้นของภัทราวดีเธียเตอร์ และ แดส เอ็นเทอร์เทนเม้นต์

ถัดจากการเปิดตัวของมณเฑียรทองเธียเตอร์ ปี พ.ศ. 2528 อาจารย์รัศมี เผ่าเหลืองทอง ซึ่งในขณะนั้นเป็นอาจารย์ประจำภาควิชานาฏยสังคีต คณะอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร ได้ก่อตั้ง *คณะละคร 28* และจัดแสดงละครเรื่องแรก คือ *กาลิเลโอ* โดยแปลจากบทละครของ Bertolt Brecht นักการละครชาวเยอรมัน ซึ่งอาจารย์เจตนา นาควัชระ ได้ให้ข้อวินิจฉัยเกี่ยวกับการจัดแสดงละครเรื่องนี้ไว้ในบทวิจารณ์ “ข้อคิดเห็นเบื้องต้นเกี่ยวกับการแสดงละคร เรื่อง “*กาลิเลโอ*” ของแบร์ทอลท์ เบรคชท์” ดังนี้

> *“เป็นการแสดงที่เบรคชท์เองคงจะพอใจ” กลุ่มคนหนุ่มสาวที่ก่อตัวกันขึ้นเป็น ‘คณะละครสองแปด’ นี้ เข้าถึงเบรคชท์ได้อย่างดียิ่ง ตีบทแตก จับประเด็นหลักของละครเรื่องนี้ได้ และสิ่งที่สำคัญยิ่งสำหรับผู้ที่ชื่นชมกับละครเบรคชท์ หรือผู้ที่ศึกษาวรรณกรรมของเบรคชท์ก็คือ ‘คณะละครสองแปด’ เดินตามเบรคชท์แล้วไม่หลงทาง…*[2]

นอกจากนี้ คณะละคร 28 ยังได้เป็นผู้ริเริ่มให้มีตำแหน่ง “นักวิชาการละคร” หรือ dramaturg ความสำคัญของการมีตำแหน่งนี้ในคณะละครใด ๆ จะช่วยให้คณะละครผลิตผลงานโดยผ่านการศึกษาค้นคว้าข้อมูล เพื่อให้ผลงานมีความลุ่มลึกขึ้น โดยในคณะละคร 28 นั้น นอกจากอาจารย์รัศมีจะทำหน้าที่ผู้กำกับการแสดงแล้ว ในละครบางเรื่องยังได้ทำหน้าที่เป็น “นักวิชาการละคร” อีกด้วย เช่นผลงานเรื่อง *สู่ฝันอันยิ่งใหญ่* และ *จุมพิตนางแมงมุม* ที่กำกับการแสดงโดย ยุทธนา มุกดาสนิท ผลงานส่วนใหญ่ของคณะละคร 28 เป็นผลงานที่แปลจากบทละครตะวันตก ต่อมาได้มีความพยายามที่จะสร้างบทละครไทย โดยจัดโครงการ 5 บทละครไทยขึ้น กระแสตอบรับการสร้างบทละครไทยก็ได้เกิดขึ้นเป็นระลอกในวงการศิลปะการ

ละครของไทย ปัจจุบัน แม้ว่าคณะละคร 28 จะยังดำรงอยู่ แต่การสร้างผลงานสู่สาธารณะจะเกิดขึ้นเป็นครั้งคราวเท่านั้น เมื่อคณะละคร 28 ไม่ได้ผลิตผลงานอย่างต่อเนื่อง ผู้ชมที่เคยเป็นผู้รับขาประจำด้วยเชื่อมั่นในมาตรฐานด้านคุณภาพของคณะละครนี้ก็ไม่อาจดำรงบทบาทดังกล่าวได้อีกต่อไป และถึงแม้จะมีกลุ่ม/คณะละครใหม่ๆ เกิดขึ้นมากมาย แต่กลุ่ม/คณะละครเหล่านั้นก็ไม่เป็นที่รู้จักและสามารถสร้างความเชื่อมั่นให้กับผู้ชมกลุ่มเดิมดังกล่าวได้

สำหรับกลุ่ม *แดส เอ็นเทอร์เทนเม้นต์* ซึ่งก่อตั้งในปี พ.ศ. 2533 นำโดย ดารกา วงศ์ศิริ และ สุวรรณดี จักราวรวุธ ได้บุกเบิกละครเวทีเชิงพาณิชย์ขึ้น โดยจัดให้มีการแสดงละครอย่างสม่ำเสมอ และในปี พ.ศ. 2536 ก็ได้ก่อตั้ง *โรงละครกรุงเทพ* ขึ้นที่ถนนเพชรบุรี ผลงานส่วนใหญ่เป็นการเขียนบทละครขึ้นใหม่ และมีผู้ชมที่เป็นขาประจำให้การสนับสนุนอย่างสม่ำเสมอ ปรากฏการณ์เช่นนี้อาจเป็นผลมาจากความมั่นคงในด้านสถานที่สำหรับจัดแสดง ซึ่งน่าจะสร้างความเชื่อมั่นให้แก่ผู้ชมได้ว่า กลุ่มนี้มีโรงละครอยู่ ณ ที่นี้ และมีละครจัดแสดงเป็นประจำให้ติดตามชมเมื่อผู้ชมต้องการที่จะชม ต่อมาในปี พ.ศ. 2544 แดส เอ็นเทอร์เทนเม้นต์ ได้ปรับองค์กรโดยมี 2 องค์กรดำรงอยู่ในฐานะองค์กรอิสระในเครือของแดสฯ องค์กรหนึ่งที่มีภารกิจในด้านกิจกรรมละครเวทีคือ *ดรีมบอกซ์* ซึ่งเมื่อสัญญาเช่าโรงละครกรุงเทพ ถนนเพชรบุรีได้หมดลงในปี 2547 นับเป็นอันสิ้นสุดกลุ่มละครเชิงพาณิชย์ภายใต้ชื่อ แดส เอ็นเทอร์เทนเม้นต์ และสืบทอดภารกิจเดิมภายใต้ชื่อกลุ่ม *ดรีมบอกซ์* จัดกิจกรรมละครเวที ณ โรงละครแบงค็อก เธียเตอร์ แอน เมโทรโปลิส ถนนราชดำริ โดยมีการเซ็นสัญญาเช่าปีต่อปี กรณีเช่นนี้ ย่อมทำให้เกิดคำถามว่าดรีมบอกซ์จะดำรงอยู่บนความเสี่ยงด้านพื้นที่จัดแสดงที่ควบคุมได้หรือไม่ ซึ่งความไม่แน่นอนของสถานที่จัดแสดงจะส่งผลต่อการดำรงบทบาทผู้ชมขาประจำหรือไม่ นับเป็นอีกฉากหนึ่งที่น่าหวั่นใจ

ในปี พ.ศ. 2533 ศูนย์ศิลปะวัฒนธรรมแสงอรุณ ภายใต้การสนับสนุนด้านงบประมาณและสถานที่โดยกลุ่มบริษัทแปลน ได้เชิญอาจารย์รัศมี เผ่าเหลืองทอง มารับตำแหน่งผู้อำนวยการ เพื่อบริหารศูนย์ฯ ส่งผลให้กิจกรรมทางศิลปะ โดยเฉพาะศิลปะการละครคึกคักมีชีวิตชีวาเป็นอย่างยิ่ง ทั้งในด้านการจัดแสดงและการ

จัดอบรมด้านศิลปะการละคร ต่อมาในปี พ.ศ. 2538 *พระจันทร์เสี้ยวการละคร* โดย คำรณ คุณะดิลก และสมาชิกหนุ่มสาวรุ่นใหม่ ได้เข้ามาร่วมกับศูนย์ศิลปะวัฒนธรรม แสงอรุณ โดยศูนย์ฯสนับสนุนสถานที่ และอำนวยให้เกิดการจัดเผยแพร่ผลงาน ซึ่ง พระจันทร์เสี้ยวการละคร ได้จัดแสดงละครเรื่อง *กูชื่อพญาพาน* เป็นเรื่องแรก ติดตาม มาด้วยเรื่อง *ความฝันกลางเดือนหนาว มาดามเหมา ตลิ่งสูงซุงหนัก* และ *กระโจมไฟ* เมื่อพระจันทร์เสี้ยวดำเนินกิจกรรมครบตามสัญญากับศูนย์ศิลปะวัฒนธรรม แสงอรุณ ผนวกกับต่อมาในปี พ.ศ. 2540 อาจารย์รัศมีได้ตัดสินใจหยุดกิจกรรมทาง ศิลปะของศูนย์ฯเป็นการชั่วคราว ทั้งนี้เพื่อปรับสภาพการทำงานของคณะทำงาน ส่ง ผลให้กิจกรรมทางศิลปะของศูนย์ฯ ที่เคยคึกคักกลับต้องเงียบเหงา จนกระทั่งเงียบ หายไปในที่สุด

ภัทราวดีเธียเตอร์ ณ ซอยวัดระฆัง ก่อตั้งขึ้นเมื่อปี พ.ศ. 2535 เป็นอีก ปรากฏการณ์หนึ่งในวงการศิลปะการละครไทยสมัยใหม่ ภัทราวดีเธียเตอร์มีความ โดดเด่นด้านการผสมผสานเทคนิคของศิลปะการแสดงแนวต่าง ๆ เพื่อใช้ในการ นำเสนอเรื่องราวที่เป็นวรรณกรรม หรือวรรณคดีไทย อาทิ *เงาะป่า, สิงหไกรภพ, อิเหนา-จรกา ฉบับร็อคโอเปร่า, สหัสเดชะ* เป็นต้น และยังคงเสนอผลงานสู่สาธารณะ อย่างต่อเนื่องมาจนกระทั่งปัจจุบัน มีผู้ชมหลากหลายโดยเฉพาะชาวต่างประเทศ และนักท่องเที่ยวให้ความสนใจรับชม กรณีนี้หากเปรียบเทียบกับโรงละครกรุงเทพ ของกลุ่มแดส เอ็นเทอร์เทนเม้นต์ อาจกล่าวได้ว่า หากกลุ่ม/คณะละครใดมีพื้นที่ หรือ โรงละครที่สามารถจัดแสดงละครได้อย่างถาวร ความคึกคักในด้านการติดตาม ชมผลงานของผู้ชมก็จะเป็นผลที่ติดตามมาได้

อีกหนึ่งคณะละครที่ก่อตั้งในปี พ.ศ. 2538 โดย อาจารย์ชนประคัลภ์ จันทร์ เรือง อดีตอาจารย์ประจำภาควิชาศิลปการละคร คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์ มหาวิทยาลัย คือ *คณะละครมรดกใหม่* ซึ่งเน้นการสร้างสรรค์ผลงานที่เขียนบทขึ้น จากวรรณกรรมไทย อาทิ *นิทานเวตาล ขูลูนางอั้ว เจ้าจันท์ผมหอม พระยาคังคาก กามุปาทากากี* เป็นต้น เดิมคณะละครมรดกใหม่จัดแสดงละครเป็นประจำอยู่ที่โรง ละคร ณ ตึกช้างใกล้สี่แยกรัชวิภา และเปิดอบรมหลักสูตรต่าง ๆ เกี่ยวกับศิลปะการ ละครให้กับบุคคลทั่วไป ส่งผลให้มีกลุ่มหนุ่มสาวผู้สนใจศิลปะการละครเป็นสมาชิก

อยู่มากมายและกลายเป็นกำลังสำคัญของคณะละคร ด้วยเหตุนี้อาจารย์ชนประคัลภ์จึงปรับจุดเน้นของคณะละครมาเป็นการนำเสนอผลงานจากการแปลบทละครตะวันตก เพื่อให้กลุ่มหนุ่มสาวได้เรียนรู้ศิลปะการละครผ่านการสร้างสรรค์ผลงานจากบทละครตะวันตกที่มีชื่อเสียง อาทิ *No Exit* ของ Jean Paul Satre, *Death of A Salesman* ของ Arthur Miller, *Six Characters in Search of an Author* ของ Luigi Pirandello, *Oedipus* ของ Sophocles เป็นต้น

แม้กิจกรรมการแสดง ณ โรงละครตึกช้างของคณะละครมรดกใหม่จะเกิดขึ้นค่อนข้างต่อเนื่อง แต่ผู้ชมส่วนใหญ่ที่เป็นขาประจำของมรดกใหม่ยังคงวนเวียนอยู่ในแวดวงของคนทำละครมากกว่าบุคคลทั่วไป เมื่อกลุ่มผู้รับมิได้ขยายวงออกไปสู่กลุ่มคนภายนอกมากพอ กิจกรรมการจัดแสดง ณ โรงละครที่ตึกช้างจึงได้เงียบหายไป แต่คณะละครยังคงดำเนินกิจกรรม และมีสมาชิกหนุ่มสาวที่ยังยืนหยัดร่วมกับอาจารย์ชนประคัลภ์เรื่อยมา และในปี พ.ศ. 2547 ก็ได้เริ่มโครงการละครเร่ ซึ่งอาจเป็นยุทธศาสตร์หนึ่งในการเข้าหาผู้ชมแทนการอยู่กับที่และรอคอยผู้ชมมาเสพผลงาน โครงการละครเร่ดำเนินเรื่อยมาจนถึงปัจจุบัน จากโรงละคร ณ ตึกช้าง คณะละครมรดกใหม่ได้ย้ายนิวาสถานไปที่คลองหก อำเภอคลองหลวง จังหวัดปทุมธานี มีโรงละครในร่ม และโรงละครกลางแจ้ง เป็นของตนเอง มีบ้านพักให้กลุ่มคนหนุ่มสาวที่หลงใหลในศิลปะการละคร ได้ฝังตัวเพื่อฝึกฝนการละคร เช่นนี้แล้วกลุ่มเป้าหมายของคณะละครมรดกใหม่ ก็คงจะเปลี่ยนหน้าเปลี่ยนตาไปตามชัยภูมิของโรงละคร และอาจเป็นการเปิดศักราชใหม่ให้กับคณะละคร ที่เป็นอีกหนึ่งหน้าประวัติศาสตร์ของการต่อสู้ เพื่อให้ศิลปะการละครมีที่ทางอยู่ในสังคมไทย

ปี พ.ศ. 2545 กลุ่มละครต่างๆได้รวมตัวกัน โดยมีกลุ่มละครมะขามป้อมเป็นแกนนำหลัก จับมือกับประชาคมบางลำภู จัดกิจกรรม*มหกรรมสีสันละครกรุงเทพฯ (Bangkok Theatre Season)* ขึ้นเป็นครั้งแรก โดยอาศัยบริเวณสวนสันติชัยปราการ และตึกรามร้านค้าตลอดถนนพระอาทิตย์ เป็นสถานที่จัดกิจกรรมการแสดงในช่วงสุดสัปดาห์ของเดือนพฤศจิกายน ในปีดังกล่าวมีกลุ่มละครกว่า 40 กลุ่มส่งผลงานเข้าร่วมในเทศกาลนี้ ผลจากการจัดเทศกาลก่อให้เกิดการรวมตัวของกลุ่ม/คณะละครขึ้นเป็น *เครือข่ายละครกรุงเทพ* โดยมี ประดิษฐ ประสาททอง ผู้

อำนวยการกลุ่มละครมะขามป้อมเป็นเลขาธิการเครือข่ายฯ และเครือข่ายนี้ทำหน้าที่เป็น ผู้ประสานงานการจัดกิจกรรม *เทศกาลละครกรุงเทพ* ให้เกิดขึ้นเป็นประจำในเดือนพฤศจิกายนของทุกปี โดยมีการแสดงทั้งที่เป็นศิลปะการแสดงพื้นบ้าน ศิลปะการแสดงแนวราชสำนัก ศิลปะการแสดงร่วมสมัย ละครหุ่น ละครสำหรับเด็ก อีกทั้งยังมีการจัดเวทีเสวนา และเวทีวิจารณ์หลังการแสดง

นับจากปี พ.ศ. 2545 มาจนกระทั่งปัจจุบัน สามารถกล่าวได้ว่า นอกจากเทศกาลละครกรุงเทพจะได้สร้างกลุ่ม/คณะละครใหม่ให้เกิดขึ้นมากมายแล้ว ก็ยังได้สร้างกลุ่มผู้รับหรือผู้ชมหน้าใหม่ให้เกิดขึ้นแก่วงการศิลปะการละครมากมายอีกด้วย ส่งผลดีแก่กลุ่มละครต่างๆ ที่จัดการแสดงในช่วงเวลานอกเทศกาลที่มีกลุ่มผู้ชมหน้าใหม่ๆ ติดตามไปรับชมการแสดงของกลุ่มละครที่จัดการแสดงในช่วงเวลานอกเทศกาลเพิ่มขึ้น

อย่างไรก็ตาม ความต่อเนื่องของเทศกาลละครกรุงเทพยังดำรงอยู่บนความเสี่ยงของการได้รับการสนับสนุนงบประมาณเพื่อเป็นค่าใช้จ่ายในการจัดกิจกรรม ลำพังเพียงค่าบัตรเข้าชมการแสดง ไม่สามารถทำให้เกิดงบประมาณสมดุลได้ คงทำได้แต่เพียงงบฯ ขาดดุลเท่านั้น งบประมาณสนับสนุนจากหน่วยงานทั้งภาครัฐและภาคเอกชนจึงเป็นช่องทางที่จะช่วยให้กลุ่ม/คณะละครสืบชะตาของตนต่อไปได้ และตั้งแต่ปี พ.ศ. 2546 จนกระทั่ง พ.ศ. 2549 เทศกาลละครกรุงเทพได้รับการสนับสนุนด้านงบประมาณจากสำนักงานกองทุนสนับสนุนการสร้างเสริมสุขภาพ (สสส.) ซึ่งกล่าวได้ว่าเป็นผู้สนับสนุนหลักของเทศกาล ภายใต้เงื่อนไขของการผนวกการประชาสัมพันธ์ให้เกิดการสร้างเสริมสุขภาวะในสังคม แต่การสนับสนุนจะมีขึ้นในปีต่อไปหรือไม่ กรณีนี้ก็ยังคงเป็นความเสี่ยงที่ควบคุมไม่ได้อยู่นั่นเอง

การพิจารณาถึงการเกิดขึ้น และการดำรงอยู่ของศิลปะการละครสมัยใหม่ของไทยนับตั้งแต่ปี พ.ศ. 2507 เป็นต้นมา มีประเด็นสอดคล้องกับข้อคิดเห็นของอาจารย์เจตนา นาควัชระ จากวงสนทนาที่ว่าด้วยการขาดความเชื่อมโยงกับศิลปะการแสดงแบบประเพณี ทำให้ละครสมัยใหม่ไม่อาจสร้างมหาชนผู้รับได้ในสังคมไทย การรับการเสพศิลปะการละครจึงจำกัดอยู่ในวงแคบ เมื่อเปรียบเทียบกับวงการดนตรีที่มี “เพลงไทยสากล” อันเป็นการปรับตัวของวงสุนทราภรณ์จากการเล่นดนตรี

ไทยเดิมมาสู่การเล่นเพลง Jazz จึงเกิด “รูปแบบ” (genre) ใหม่ขึ้นในวงการดนตรี และได้รับการยอมรับจากมหาชนอย่างล้นหลาม โดยมิได้เกิดความรู้สึกแปลกแยก

หากนำประสบการณ์ของวงการดนตรีไทยมาเปรียบเทียบกับละครสมัยใหม่แล้ว การนำบทละครต่างประเทศมาแปลเป็นไทย และจัดแสดงให้ชาวไทยที่มิได้มีบริบทเดียวกันกับประเทศนั้นๆ รวมทั้งมิได้มีความรู้จักมักคุ้นกับรูปแบบการแสดงของตะวันตกแล้ว ละครสมัยใหม่นับตั้งแต่ปี พ.ศ. 2507 ก็นับว่าเป็น “สิ่งแปลกปลอม” ที่ปรากฏขึ้นในสังคมไทย และจำเป็นต้องใช้เวลานานกว่าประสบการณ์ของเพลงไทยสากลในการสร้างมหาชนผู้รับ ผู้เสพผู้บริโภคในสังคมไทยได้ในภาวะที่ภาพยนตร์และโทรทัศน์ได้ช่วงชิงมหาชนผู้รับไปก่อนหน้าเนิ่นนานแล้ว

บทบาทของสถาบันการศึกษา

ศิลปะการละครสมัยใหม่เริ่มต้นจากสถาบันการศึกษา ตั้งแต่ครั้งอาจารย์สดใส พันธุมโกมล ได้ตั้งภาควิชาศิลปการละครขึ้นในคณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ติดตามด้วยสถาบันการศึกษาอื่นๆ ที่ได้จัดการเรียนการสอนด้านนี้คือ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ (ในหลักสูตรของคณะวิจิตรศิลป์และคณะมนุษยศาสตร์) มหาวิทยาลัยกรุงเทพ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ วิทยาเขตประสานมิตร มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา มหาวิทยาลัยรังสิต เป็นต้น

สถาบันการศึกษาที่จัดการเรียนการสอนด้านศิลปะการละคร หรือบางสถาบันมุ่งเน้นด้านศิลปะการแสดง มีบทบาทสำคัญในการผลิตบุคลากรให้มีความรู้ด้านศิลปะการละครและศิลปะการแสดง ซึ่งบุคลากรเหล่านี้ได้เติบโตเป็นกลุ่มผู้รับผู้เสพงานละครอยู่จำนวนหนึ่ง และเป็นส่วนน้อยที่เติบโตเป็นกลุ่มผู้สร้างสรรค์ผลงานละคร เมื่อเทียบกับสัดส่วนที่มากกว่าของผู้รักสมัครเล่นที่เป็นกลุ่มผู้สร้างสรรค์ที่มิได้ผ่านระบบการศึกษาด้านศิลปะการละครอย่างเป็นทางการจากสถาบันการศึกษา

จุดมุ่งเน้นของสถาบันการศึกษาที่โดยส่วนใหญ่แล้วไม่สามารถผลิตบุคลากรป้อนเข้าสู่วงการศิลปะการละครได้นั้น อาจเป็นเพราะอาชีพ “นักละคร” ไม่

มีอยู่จริงในสังคมไทย แต่แฝงตัวอยู่ในงานโฆษณา ประชาสัมพันธ์ งานโทรทัศน์ และภาพยนตร์ ฯลฯ บัณฑิตการละครโดยส่วนใหญ่จะนำวิชาการละครเข้าไปรับใช้วงการโทรทัศน์ในส่วนที่เป็นการผลิตมากกว่าเป็นนักแสดง ส่วนหนึ่งเป็นมันสมองหลักในด้านการสร้างสรรค์ให้กับการผลิตรายการต่างๆ ทั้งละครโทรทัศน์และรายการเกมโชว์ รวมทั้งรายการ reality show ขายฝันให้บรรดาหนุ่มสาวที่ใฝ่ฝันอยากเป็นนักร้องนักแสดงสมัครเข้าร่วมการแข่งขัน และในการแข่งขันแต่ละครั้งจะมีผู้ทรงคุณวุฒิหรือครูผู้ฝึกสอนหนุ่มสาวกลุ่มนี้เป็นผู้วิจารณ์ผลงาน โดยมีผู้ชมทั่วประเทศติดตามชมและมีส่วนร่วมในการตัดสินให้ผู้ใดชนะเลิศการแข่งขันโดยการส่งข้อความทางโทรศัพท์ บัณฑิตการละครอีกส่วนหนึ่งเป็นกำลังหลักในธุรกิจการจัดการที่เรียกกันโดยทั่วไปว่า “organizer” ที่รับสร้างสรรค์และจัดการงานประชาสัมพันธ์ งานเปิดตัวสินค้า งานประชุม งานแต่งงาน งานเลี้ยง ฯลฯ สำหรับ “นักละคร” ที่มีอยู่ในวงการศิลปะการละครของไทยจึงเป็นผลิตผลจำนวนน้อยที่มาจากสถาบันการศึกษาโดยตรง

นอกจากการผลิตบัณฑิตการละครแล้ว หลายๆ สถาบันยังผลิตผลงานสร้างสรรค์เผยแพร่สู่สาธารณะ ทั้งนี้เพื่อเป็นกิจกรรมให้นักศึกษาได้ฝึกฝนทักษะการปฏิบัติทั้งโดยทำงานร่วมกับอาจารย์ผู้สอนโดยตรงและฝึกฝนการทำงานร่วมกันกับเพื่อนนักศึกษา แต่ผลงานสร้างสรรค์ที่สถาบันการศึกษานำเสนอสู่สาธารณชนมิได้เกิดขึ้นเป็นประจำสม่ำเสมอในลักษณะที่ว่าหากผู้ชมต้องการชมละคร เมื่อไปโรงละครก็มีละครให้ชม ดังนั้น บทบาทของสถาบันการศึกษาในการสร้างกลุ่มผู้รับ ผู้เสพ ผู้บริโภคศิลปะการละคร จึงไม่อาจเป็นภารกิจของสถาบันการศึกษาได้ กล่าวถึงโครงการ Art Addicted ของสาขาวิชาการละคร คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ศูนย์รังสิต ที่มุ่งสร้างงานและสร้างผู้รับในชุมชนรังสิตให้เกิดขึ้น โดยมีการจัดงานโดยให้นักศึกษาทำงานในลักษณะผู้จัดกิจกรรม จึงเป็นโครงการที่น่าจับตามองต่อไปว่าโครงการนี้จะมีบทบาทสำคัญในการสร้างสังคมอุดมศิลป์ให้เกิดขึ้นในชุมชนจังหวัดปทุมธานีได้หรือไม่ อนึ่ง จังหวัดปทุมธานี มีมหาวิทยาลัยกรุงเทพ วิทยาเขตรังสิต และมหาวิทยาลัยรังสิต ที่จัดการเรียนการสอนศิลปะการละครในสาขาวิชาสื่อสารการแสดง คณะนิเทศศาสตร์ อีกทั้งยังมี

คณะละครมรดกใหม่ที่ฝังตัวอยู่ที่ คลองหก ปทุมธานี นั้น จะมีการสร้างความร่วมมือเพื่อให้สร้างกลุ่มผู้รับให้เกิดเป็นจริงได้ในจังหวัดปทุมธานีหรือไม่

คำถามที่ว่าวงการศิลปะการละครสมัยใหม่จะฝากความหวังไว้ที่สถาบันการศึกษาในการสร้างมหาชนผู้รับ ผู้เสพ ผู้บริโภคศิลปะการละครได้มากน้อยเพียงใด ยังคงขึ้นอยู่กับปัจจัยสนับสนุนหลายประการ ทั้งนโยบายของคณะ มหาวิทยาลัย กระทรวงศึกษาธิการ กระทรวงวัฒนธรรม รวมถึงการสนับสนุนด้านงบประมาณ การลงทุนเพื่อผลิตบุคลากรที่เป็นนักวิชาการด้านศิลปะการละครสมัยใหม่ และพลังกายพลังใจของอาจารย์และนักศึกษารวมกัน คำตอบจึงยังไม่อาจเกิดขึ้นได้ในวันนี้ โดยเฉพาะอย่างยิ่งหากสถาบันทั้งหลายมิได้ตั้งต้นที่หลักการของการนำสังคมและการสร้าง “นักละคร” ให้มีขึ้นได้จริงในสังคมไทย

ปัญหาว่าด้วยโรงละคร

เมื่อการปรากฏตัวของละครสมัยใหม่ไม่ได้เชื่อมยังกับสังคมเดิม และเมื่อสถาบันการศึกษามิได้มีเป้าหมายหลักในการผลิตนักละครหรือผลิตผู้สร้างละคร แต่กลับผลิตผู้รับหรือผู้เสพละครที่มีคุณภาพ (มีความรู้ด้านการละครมากกว่าบุคคลทั่วไป) แล้ว บทความนี้ก็ใคร่ชวนผู้อ่านให้พิจารณาปัจจัยหลักปัจจัยหนึ่งในการจัดแสดงละคร คือโรงละคร หรือสถานที่ที่มีการจัดแสดงละครในกรุงเทพมหานครที่มิใช่สถานที่กลางแจ้ง ซึ่งมีดังต่อไปนี้

1. หอประชุมใหญ่ ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย
2. หอประชุมเล็ก ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย
3. โรงละครแห่งชาติ กรมศิลปากร
4. โรงละครเล็ก กรมศิลปากร
5. สถาบันปรีดี พนมยงค์
6. หอประชุมใหญ่ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์
7. หอประชุมเล็ก มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์
8. โรงละคร คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
9. หอประชุม จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

10. หอประชุม คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ วิทยาเขตประสานมิตร
11. หอประชุม กรมประชาสัมพันธ์
12. หอประชุมเมืองไทยประกันชีวิต
13. ภัทราวดีเธียเตอร์
14. ชั้น 2 กลุ่มละคอน แปดคูณแปด (สามย่าน)
15. หอประชุมสถาบันวัฒนธรรมไทย-เยอรมัน
16. หอประชุมสมาคมฝรั่งเศส
17. โรงละครกรุงเทพ ถนนเพชรบุรี (ยังคงเปิดให้เช่าพื้นที่โรงละคร)
18. โรงละครช้าง (พิเชษฐ กลั่นชื่น ศิลปาธรด้านศิลปะการแสดงสมัยใหม่ ปี พ.ศ.2549 เป็นเจ้าของ)

โรงละครที่บริหารงานโดยรัฐ อาทิ โรงละครแห่งชาติ อยู่ภายใต้การบริหารโดยสำนักการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม เป็นโรงละครที่น่าจะเป็นความหวังของวงการศิลปะการแสดงแห่งหนึ่ง แต่ผลงานการแสดงที่ปรากฏอยู่ในเวทีโรงละครแห่งชาติล้วนแล้วแต่เน้นด้านนาฏดุริยางคศิลป์และละครรำแบบประเพณีเป็นส่วนมาก อาจเป็นด้วยเหตุผลของที่ตั้งของโรงละครแห่งชาติซึ่งอยู่ในพื้นที่เดียวกันกับวิทยาลัยนาฏศิลป์ และสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ อันเป็นสถานศึกษาที่ผลิตนักเรียนนักศึกษา ด้านนาฏศิลป์และดุริยางคศิลป์ โรงละครแห่งชาติที่อยู่ข้างเคียงจึงเป็นเสมือนเวทีฝึกฝนปฏิบัติการแสดงให้กับนักเรียนนักศึกษาจากสถาบันดังกล่าว

มโนทัศน์ของการมี “โรงละครแห่งชาติ” ในสังคมไทยยังคงเป็นคำถามว่าเกิดขึ้นเพื่อสร้างผลกระทบประการใดให้กับสังคมไทย หากคำตอบไซร้คือการอนุรักษ์ศิลปะการแสดงแบบประเพณีของไทย และเปิดโอกาสให้แก่ศิลปะการแสดงสมัยใหม่บ้างบางเวลา หากเป็นเช่นนี้ก็นับเป็นการยากที่โรงละครแห่งชาติจะเป็นองค์ประกอบหนึ่งของการสร้างผู้รับที่หลากหลายให้แก่วงการศิลปะการละครได้

สำหรับศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย ที่มีโรงละครที่ดีที่สุดในประเทศจำนวน 2 โรง สร้างขึ้นด้วยเงินบริจาคจากรัฐบาลญี่ปุ่น ปัจจุบันอยู่ภายใต้การบริหารงานในสังกัดสำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ กระทรวงวัฒนธรรม มีนโยบายในการตั้งรับงานแสดงที่มาเช่าพื้นที่หอประชุมมากกว่าที่จะมีนโยบายเชิงรุกในการเป็นส่วนหนึ่งของการพัฒนาวงการศิลปะการแสดงของไทย โดยเฉพาะอย่างยิ่งนโยบายในการประชาสัมพันธ์ หากพันธกิจของศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทยมีขึ้นเพื่อสร้างโอกาสให้ประชาชนได้สัมผัสศิลปะแล้ว การประชาสัมพันธ์ให้ประชาชนรับรู้ข่าวสารได้ในวงกว้างจะเป็นยุทธศาสตร์สำคัญที่จะบรรลุพันธกิจนี้ แม้ว่างานแสดงที่มีอยู่จะเป็นงานแสดงจากผู้ที่มาเช่าพื้นที่ทั้งที่เป็นงานแสดงของศิลปินภายในประเทศและต่างประเทศก็ตาม

จำนวนโรงละครหรือสถานที่จัดแสดงดังกล่าวข้างต้น อาจมิใช่ทั้งหมดของจำนวนที่มีอยู่จริงในปริมณฑลกรุงเทพมหานคร อย่างไรก็ตามโรงละครและพื้นที่จัดแสดงโดยส่วนใหญ่มิได้เป็นของกลุ่ม/คณะละคร ยกเว้นภัทราวดีเธียเตอร์ โรงละครช้าง และกลุ่มละคอนแปดคูณแปด ที่เช่าห้องแถวบริเวณสามย่าน โดยที่ชั้นล่างเปิดเป็นร้านขายเครื่องดื่ม และบริการนวดแผนไทย และเปิดชั้นบนเป็นโรงละครความจุประมาณ 20-25 ที่นั่ง ซึ่งยังล่อแหลมต่อการยกเลิกสัญญาเช่าพื้นที่ เมื่อสถานที่ส่วนใหญ่มิได้เป็นของกลุ่ม/คณะละคร ย่อมหมายความว่าการจัดแสดงละครแต่ละครั้งจะต้องมีค่าใช้จ่ายในการเช่าพื้นที่จัดแสดง ซึ่งให้เช่าเป็นรายชั่วโมงหรือรายวัน ราคาค่าเช่าแตกต่างกันไปตามแต่ละพื้นที่ นอกจากค่าเช่าพื้นที่แล้ว ยังมีค่าบริการล่วงเวลาเจ้าหน้าที่ ค่าแม่บ้านทำความสะอาด นับเป็นต้นทุนของการจัดแสดงละครแต่ละรอบ ซึ่งยังมิได้รวมถึงงบประมาณที่จะต้องเช่าอุปกรณ์แสงและเสียงด้วยตัวเลข 5 หลักต่อวัน และยังมิได้รวมถึงค่าตัวนักแสดง ที่หลายต่อหลายครั้งอีกเช่นกันที่นักแสดงต้องแสดงด้วยใจ และไม่รับค่าตัว ทั้งนี้ยังไม่รวมถึงผู้กำกับการแสดง ทีมงานผู้ออกแบบ และผู้อยู่เบื้องหลังทุกฝ่าย ดังนั้น การจัดแสดงละครโดยเช่าพื้นที่ของผู้อื่น จึงขึ้นอยู่กับความสามารถในการหางบประมาณสนับสนุนของกลุ่ม/คณะละครเป็นหลัก โดยไม่อาจคาดหวังรายได้ที่มาจากการขายบัตรชมละคร

ต้นทุนของการจัดแสดงละครแต่ละเรื่อง เป็นปัจจัยหนึ่งที่ส่งผลต่อความต่อเนื่องสม่ำเสมอในการสร้างสรรค์ผลงานของฝ่ายผู้สร้าง และส่งผลเป็นเงาตามตัวต่อการสร้างพฤติกรรมการบริโภคให้แก่ผู้รับ เมื่อไม่มีสถานที่ประจำ ไม่มีการแสดงที่จัดแสดงเป็นประจำ พฤติกรรมการบริโภคศิลปะการละครจึงไม่อาจเกิดขึ้นได้จริง เปรียบเทียบกับโรงภาพยนตร์ที่จัดฉายภาพยนตร์อยู่เป็นประจำ เมื่อผู้บริโภคต้องการชมภาพยนตร์ ก็สามารถเลือกชมภาพยนตร์ที่ตนต้องการได้ กรณีนี้อาจมีผู้เห็นต่างและแย้งว่า ปรากฏการณ์ของการมีละครเล่นเป็นประจำในโรงละครนั้นมีมาแล้ว เช่น มณเฑียรทองเธียเตอร์ ซึ่งจัดแสดงเป็นประจำทุกค่ำคืน โรงละครกรุงเทพ และภัทราวดีเธียเตอร์ ก็เช่นกัน แต่ก็มิได้เป็นคำตอบของการสร้างผู้รับให้เกิดขึ้นได้ ที่เป็นเช่นนี้เป็นเพราะสังคมไทยไม่มีวัฒนธรรมการดูละครกระนั้นหรือ จึงไม่สามารถคาดหวังให้มีมหาชน ผู้ชมละคร จากประเด็นดังกล่าวอาจมีผู้แย้งอีกว่าเป็นเพราะการประชาสัมพันธ์ที่ไม่สามารถเข้าถึงกลุ่มผู้บริโภคได้ หรือติดขัดด้วยงบประมาณที่จะใช้ในการประชาสัมพันธ์ จนกระทั่งไม่มีงบประมาณพอที่จะซื้อสื่อประชาสัมพันธ์ได้

แม้ว่าโรงละครจะเป็นองค์ประกอบสำคัญในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะการละครของผู้สร้างผู้แสดงให้แก่ผู้รับผู้เสพผู้บริโภค โรงละครที่ควรจะเป็น “โอกาส” ให้เกิดการสร้างสรรค์ผลงาน กลับมีบทบาทเป็น “อุปสรรค” สำคัญที่ยากจะเอื้อต่อทั้งผู้สร้างและผู้เสพ

ความไม่แน่นอนของการประชาสัมพันธ์

มีความเชื่อหนึ่งเกิดขึ้นในวงการศิลปะการละครว่า หากมีงบประมาณมากพอที่จะดำเนินการทางการตลาดโดยซื้อสื่อเพื่อประชาสัมพันธ์ ให้เกิดมหาชนผู้รับในการจัดแสดงผลงานสร้างสรรค์แล้วก็ย่อมที่จะทำให้เกิดดุลบัญชีเดินสะพัดได้ ดังมีตัวอย่างจากการจัดแสดงละครเพลงของค่ายเอ็กแซค ที่ได้จัดแสดงละครเพลง ณ หอประชุมใหญ่ ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย (สถานที่จัดแสดงแห่งนี้นับเป็นโรงละครที่ดีที่สุดของประเทศไทย และค่าเช่าสถานที่ก็มีราคาสูงที่สุดเช่นเดียวกัน) นับตั้งแต่ละครเพลงเรื่อง *วิมานเมือง* ในปี พ.ศ. 2540 มาจนกระทั่งเรื่อง *บัลลังก์เมฆ*

และ *ทวิภพ* ซึ่งแต่ละเรื่องมีการลงทุนงบประมาณในการสร้างมากมาย รวมถึงการลงทุนด้านการตลาดการประชาสัมพันธ์ที่สามารถสร้างมหาชนผู้รับได้อย่างล้นหลาม จนผู้จัดต้องเพิ่มรอบการแสดงตามคำเรียกร้องของผู้ชม แม้ว่าราคาบัตรชมการแสดงจะมีราคาสูงเทียบเท่ากับการแสดงที่นำเข้าจากต่างประเทศบางรายการ ดังที่ปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์ ได้อ้างไว้ในบทวิจารณ์ *"บัลลังก์เมฆ : เหมาะท่า คว้าเหลว" "เหมาะท่า คว้าเหลว : บัลลังก์เมฆ"* ดังนี้

> *"...ละครเพลงเรื่อง **บัลลังก์เมฆ** ก็ได้ใช้กลยุทธการตลาดและเม็ดเงินประชาสัมพันธ์มหาศาลทุ่มเทออกสื่อทุกประเภทจนกลายเป็นกระแสนิยมขึ้นมาอย่างประสบความสำเร็จ สามารถสร้าง "ความต้องการ" ให้กับผู้ชมยุคบริโภคนิยมได้อย่างกระหายใคร่อยาก จากที่เคยนั่งเฝ้าละครโทรทัศน์เรื่องโปรด กลับยอมควักสตางค์ (จำนวนมาก) เพื่อออกไปเป็นส่วนหนึ่งของ 'กระแสละครเพลง' ณ ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย (ทั้งๆที่ปกติแล้วก็ไม่เคยแม้แต่จะคิดว่าการไปชมละครเวทีเป็นส่วนสำคัญของการใช้ชีวิต) ความสำเร็จของละครเรื่อง **บัลลังก์เมฆ** เป็นไปอย่างถล่มทลาย บัตรขายดีมากจนกระทั่งต้องเพิ่มรอบไปจนถึง 1 ก.ค. หากจะวัด 'ความสำเร็จ' ของละครเรื่องนี้ด้วยการนับเม็ดเงินที่สร้างรายได้จากการขายบัตร ขายเทป แผ่นซีดี และของที่ระลึกต่างๆ แล้ว ก็นับว่าละครเรื่องนี้ประสบความสำเร็จทางธุรกิจเป็นอย่างดี"*[3]

ตัวอย่างจาก “ละครอ้วน” หรือละครที่มีผู้สนับสนุนด้านงบประมาณสูงมาก พอที่จะลงทุนในด้านองค์ประกอบต่างๆ ทั้งเวที ฉาก แสง เสียง ค่าตัวนักแสดงดัง รวมไปถึงทุนในการโหมประโคมประชาสัมพันธ์ให้เกิดเป็นกระแสความนิยมในตลาด เพื่อกระตุ้นต่อมความปรารถนาของมหาชนให้ใคร่อยากเป็นส่วนหนึ่งของกระแสนิยมหรือแฟชั่น ตามจิตวิทยาการบริโภค อันเป็นหนึ่งในกลยุทธ์ทางการตลาด ตัวอย่างเช่นนี้ย่อมสร้างความเชื่อชุดดังกล่าวให้เกิดขึ้นได้ว่า พลังจากการประโคมประชาสัมพันธ์จะสร้างมหาชนผู้รับให้เกิดมีขึ้นในวงการละครได้ ทว่าปัจจัยเช่นนี้ย่อมขึ้นอยู่กับเงื่อนไขของการแสวงหางบประมาณมาใช้ในการประชาสัมพันธ์อยู่นั่นเอง

อาจเป็นไปได้ว่า หากนักละครจับมือกับนักการตลาดสร้างกระแสนิยมบริโภคศิลปะการละครให้เกิดขึ้น โดยคาดหวังว่าจะสามารถสร้างวัฒนธรรมการดูละครให้เกิดมีขึ้นในสังคมไทยได้ เช่นนี้แล้วก็ไม่อาจรับประกันได้ว่า วงการศิลปะการละคร จะมีมหาชนผู้รับที่ไม่ฉาบฉวยได้หรือไม่ หรืออาจเป็นไปได้ว่าเชิญมาลิ้มชิมรสให้ติดอกติดใจ แล้วค่อยๆ แลกเปลี่ยนเรียนรู้ไปพร้อมๆ กับผู้ชม แล้วจะสร้างมหาชนผู้รับ ผู้เสพ ผู้บริโภคที่อุดมปัญญาได้ในที่สุด หลายๆคนก็อาจโต้แย้งว่า วิธีการเช่นนี้ นับเป็นการขายวิญญาณให้กับวัฒนธรรมบริโภคนิยมโดยแท้ และในความเป็นจริงก็อาจเป็นไปไม่ได้ ด้วยละครบางเรื่องก็มีการประชาสัมพันธ์ไม่น้อย อีกทั้งได้รับการตอบรับจากสื่อมวลชนทุกแขนงซึ่งให้การสนับสนุนประชาสัมพันธ์ แต่ผลที่ได้รับกลับตรงกันข้ามในด้านรายรับ เช่น ละครเพลงเรื่อง *จุมพิตนางแมงมุม* แปลจากละครเพลงบรอดเวย์ เรื่อง *Kiss of the Spider Woman* ซึ่งดัดแปลงจากนวนิยายของ Manuel Puig ที่คณะละคร 28 ได้ขอซื้อลิขสิทธิ์แปลและจัดแสดง ณ หอประชุมใหญ่ ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย กำกับการแสดงโดย ยุทธนา มุกดาสนิท และมีรัศมี เผ่าเหลืองทอง เป็น dramaturg หรือนักวิชาการละครประจำคณะละคร (บ้างก็เรียกว่าเป็นนักวิจารณ์ประจำคณะละคร)

ดูประหนึ่งว่าการประชาสัมพันธ์ไม่อาจเป็นคำตอบของการสร้างวัฒนธรรมการรับ การเสพ การบริโภคศิลปะการละครได้ แล้วคำตอบจะอยู่ที่การสนับสนุนจากภาครัฐได้หรือไม่

ความหวังอันเลือนลางจากภาครัฐ

เมื่อ พ.ศ. 2545 สำนักศิลปะวัฒนธรรมร่วมสมัย กระทรวงวัฒนธรรม ได้รับการจัดตั้งขึ้นในยุครัฐบาลทักษิณ ชินวัตร นับเป็นปรากฏการณ์ที่สร้างความหวังให้กับวงการศิลปะการละครว่า ในที่สุด รัฐ ก็มีหน่วยงานขึ้นมาสนับสนุนศิลปะร่วมสมัย แต่ไม่นานวงการศิลปะการละครก็พบว่า “ละคร” มิได้อยู่ในสายตาเจ้าหน้าที่ของรัฐ ดังที่นักวิชาการละครท่านหนึ่งได้อ้างไว้ในวงสนทนาระหว่างนักละครด้วยกัน

การมีโครงการ *ศิลปาธร* ที่ให้รางวัลแก่ศิลปินรุ่นใหม่ที่ทำงานศิลปะร่วมสมัยในสาขาต่างๆ แต่ *ศิลปาธร* ก็เป็นโครงการที่เดินตามรอย *ศิลปินแห่งชาติ* ที่สนับสนุนเงินเดือนแก่ปัจเจกบุคคล มิได้สนับสนุนการสร้างสรรค์ผลงาน การสนับสนุนเช่นนี้ สะท้อนวิธีคิดที่มิได้พิจารณาในเชิงโครงสร้างของศิลปะกับสังคมไทยทั้งระบบ ด้วยโครงสร้างของวงการศิลปะนั้นมิได้มีแต่เพียงตัวบุคคล นอกเหนือจากผลงานของตัวบุคคลแล้ว จะต้องมีผู้รับงานศิลปะ หรือผู้ชม และมีโครงสร้างพื้นฐานอาทิ สถานที่สำหรับแสดงผลงานที่เอื้ออำนวยต่อการแสดงผลงานอย่างแท้จริง มิใช่มีสถานที่ไว้ให้ศิลปินเช่าพื้นที่แสดงผลงาน และมีหน่วยงานรวมทั้งบุคลากรที่เข้าใจในศิลปะแต่ละด้านบริหารจัดการ ให้ศิลปะไปสู่ประชาชนได้อย่างแท้จริง การมีแผนงานสนับสนุนเฉพาะตัวบุคคล หรือแผนงานสนับสนุนงานสร้างสรรค์ที่ลุ่มๆ ดอนๆไม่มีความแน่นอนและยั่งยืน แม้จะมีบ้างก็เป็นแผนงานสนับสนุนเฉพาะศิลปะที่อยู่ในความสนใจส่วนตัวของเจ้าหน้าที่ของรัฐ นับเป็นนโยบายที่มิได้ครอบคลุมไปถึงประชาชนที่เป็นผู้รับ ทั้งๆ ที่การบริหารงานทางศิลปะและวัฒนธรรมของภาครัฐนั้นมาจากภาษีของประชาชน แต่ผลที่เกิดขึ้นกลับไม่ได้วางอยู่บนพื้นฐานของประชาชนซึ่งเป็นผู้รับ ผู้เสพ ผู้บริโภค ถ้าเป็นเช่นนี้ วงการศิลปะการละครของไทยก็ยังคงยืนอยู่บนความลุ่มๆดอนๆ และยืนอยู่บนฐานของผู้รักสมัครเข้ามาเล่นอย่างเป็นการถาวร หรืออีกนัยหนึ่ง คือยืนอยู่บนฐานของศิลปินผู้สร้างผู้แสดงเป็นหลักเท่านั้น

จุดหมายในม่านหมอก

> "เมื่อกล่าวถึงภูมิหลังในทางวัฒนธรรม ก็จำเป็นจะต้องย้ำประเด็น ซึ่งเป็นที่รู้กันอยู่แล้วว่า ศิลปะไทยนั้นแต่เดิมก่อตัวขึ้นในชุมชน (community-based) ทั้งผู้สร้างหรือผู้ผลิต และทั้งผู้รับหรือผู้เสพมักเป็นสมาชิกในประชาคมเดียวกัน โดยมิได้มีการขีดเส้นแบ่งแยกอย่างชัดเจนระหว่างบุคคลทั้งสองกลุ่ม..."[4]

ละครไทยดั้งเดิมเป็นศิลปะที่มีความสัมพันธ์ใกล้ชิดกับชุมชน ผู้ดูผู้ชมเป็นกลุ่มเดียวกันกับผู้แสดง หมายถึงมีความรู้จักคุ้นเคยกัน เป็นคนในหมู่บ้านเดียวกัน จะมีข้อยกเว้นบ้างเมื่อคณะลิเก โนรา หมอลำ หุ่น หนัง ฯลฯ จะเร่ไปเล่นในหมู่บ้านต่างถิ่น และเมื่อพิจารณาละครไทยสมัยใหม่ นับตั้งแต่ปี พ.ศ. 2507 เป็นต้นมา จะเห็นได้ว่า ละครไทยสมัยใหม่ก็ยังคงเกิดขึ้นและคงอยู่ในกรอบของชุมชนที่ผู้สร้าง ผู้แสดงและผู้ชมเป็นกลุ่มเดียวกัน รู้จักมักคุ้นกัน เช่น ละครในมหาวิทยาลัย และแม้แต่ในวงการศิลปะการละครที่หลายๆ ครั้งก็เป็นการเล่นกันเองดูกันเองในแวดวง ครั้นจะผูกใจผู้ชมหน้าใหม่ๆ ให้คงไว้ซึ่งบทบาท "ขาประจำ" ก็เป็นการยาก นอกจากประเด็นที่ขาด "ความเชื่อมโยง" กับศิลปะการแสดงแบบประเพณีแล้ว ปัญหาของ "ความต่อเนื่อง" ของการจัดแสดงก็เป็นปัจจัยหลักที่ทำให้ไม่อาจสร้างผู้รับขาประจำได้ แม้ว่าบางกลุ่มละครจะพยายามสร้างความต่อเนื่อง แต่ก็เป็นไปด้วยความทุลักทุเล ด้วยขาดการสนับสนุนอย่างเป็นทางการ และแม้ว่าจะมีอุปสงค์จากผู้รับที่ปรารถนาจะเป็นผู้ชมขาประจำของกลุ่ม/คณะละครใดๆ ผู้รับดังกล่าวก็มิอาจดำรงสถานภาพขาประจำได้ ด้วยเงื่อนไขดังที่กล่าวมาแล้ว

ปรากฏการณ์เชิงประวัติดังที่ได้อ้างไว้ในตอนต้นที่มีกลุ่ม/คณะละครบางกลุ่มเกิดขึ้น แล้วเงียบหาย แล้วกลับมาอีกครั้ง บางกลุ่มเกิดขึ้น คงอยู่ แต่มีผลงานปรากฏเป็นจำนวนน้อย บางกลุ่มเกิดขึ้น คงอยู่ และเปลี่ยนแปลงจุดเน้นเพื่อให้ดำรงอยู่ได้เช่นนี้ย่อมยากแก่การสร้างมหาชนผู้รับ โดยเฉพาะผู้รับที่เป็นขาประจำให้มีขึ้นได้อย่างแท้จริง อีกทั้งการประชาสัมพันธ์ การตลาด การบริหารจัดการอย่างเป็นระบบ ก็ไม่อาจเป็นคำตอบให้กับความยั่งยืนของวงการศิลปะการละครได้ และ

รัฐเองก็คงไม่ปรารถนาให้วงการนี้ฝากความหวังในการสนับสนุนไว้ หรือความยั่งยืนของวงการศิลปะการละครก็คือ “ความไม่ยั่งยืน”

อีกทั้งโรงละครอันเป็นองค์ประกอบสำคัญในการจัดแสดงผลงานสร้างสรรค์ก็มิได้มีบทบาทเป็นปัจจัยเกื้อหนุนให้เกิดการรับการเสพ การบริโภคของมหาชนชาวไทยได้ “โอกาส” จึงกลายเป็น “อุปสรรคของผู้สร้าง” และประชาชนส่วนใหญ่ก็เป็น “ผู้รับที่ด้อยโอกาส” แตกต่างจากภาพยนตร์และละครโทรทัศน์ที่มีโรงภาพยนตร์และสถานีโทรทัศน์เป็นชัยภูมิตั้งมั่นให้มหาชนเข้ามารับชมงานสร้างสรรค์ได้อย่างสม่ำเสมอ แม้ว่าผลงานที่ปรากฏเป็นภาพยนตร์และละครโทรทัศน์รวมถึงรายการโทรทัศน์อีกหลายๆ รายการจะมุ่งแต่สิ่งบันเทิงโดยไม่ใส่ใจที่จะเป็นศิลปะประเทืองปัญญาก็ตาม และถึงแม้ว่าบุคลากรที่เป็นมันสมองและเป็นกำลังหลักในวงการโทรทัศน์และภาพยนตร์จะเป็นผู้ที่ได้รับการศึกษาจากสถาบันที่มีการเรียนการสอนด้านศิลปะการละคร การมุ่งสร้างนักสร้างสรรค์ที่ไม่ใส่ใจกับการสร้างผู้บริโภคที่มีคุณภาพแล้ว วงจรของศิลปะก็ยังคงวนเวียนอยู่ในวังวนเดิม มิพักต้องไปกล่าวโทษกระแสฮอลลีวูดนิยมที่เกี่ยวก้อยกันมากับโลกาภิวัตน์ แล้วย่ำไปในแผ่นดินไทย ในลักษณะความสัมพันธ์แนวตั้ง เป็นเหตุให้ผู้คนหลงลืม *วัฒนธรรมอัมพวา*[5] และสำเนาทฤษฎีจากแผ่นดินอื่นมาใช้แทน *ทฤษฎีจากแผ่นดินแม่*[6] คงจะต้องเป็นบทบาทของสถาบันการศึกษาหรือไม่ ที่จะช่วยให้เกิดการแยกแยะได้ว่าฮอลลีวูดนิยมดีหรือไม่ มีรสนิยมหรือไม่ ประเทืองปัญญาหรือไม่ หรือมุ่งเพียงบันเทิงถ่ายเดียว นักวิชาการผู้ใหญ่บางท่านอาจถอนหายใจและถอดใจกับการฝากความหวังไว้ที่สถาบันการศึกษา แต่สุดท้ายแล้วก็ต้องเป็นบทบาทของสถาบันการศึกษาอยู่ดีที่จะทำหน้าที่ผลิตผู้สร้างและผู้เสพที่มีคุณภาพให้แก่สังคมไทย

อาจกล่าวได้ว่าการผลิตผลงานสร้างสรรค์ของภาควิชาการละครในแต่ละมหาวิทยาลัยเป็นประจำทุกปี อาทิ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย และมหาวิทยาลัยกรุงเทพ เป็นส่วนหนึ่งในการสร้างผู้รับให้แก่วงการศิลปะการละคร เช่นเดียวกันกับเทศกาลละครกรุงเทพของเครือข่ายละครกรุงเทพ และโครงการ “Art Addicted” ของสาขาวิชาการละคอน คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ที่พยายามบริหารจัดการให้เกิดงานแสดง เพื่อมุ่งสร้างผู้รับในชุมชนรังสิต การมุ่ง

สร้างผู้รับแต่เพียงอย่างเดียวอาจไม่เพียงพอ ดังที่กล่าวไปแล้วข้างต้น “ขาประจำ” ที่มีคุณภาพต่างหากที่จะท้าทายผู้สร้างผู้แสดงให้ผลิตงานสร้างสรรค์ที่อุดมศิลป์และอุดมปัญญาให้แก่สังคมไทย การสร้าง “ขาประจำ” เช่นนี้ ย่อมพึ่งพาการศึกษาในระบบเพียงอย่างเดียวไม่ได้ **บทบาทของการวิจารณ์** ทั้งที่เป็นลายลักษณ์และมุขปาฐะเป็นการจัดกระบวนการการศึกษาที่ไม่เป็นทางการวิธีหนึ่งที่จะหนุนเสริมให้วงการศิลปะการละครที่มิได้มีเพียงผู้สร้างผู้แสดง แต่ต้องมีผู้เสพผู้รับและผู้วิจารณ์ด้วยนั้น มีความเข้มแข็งเช่นในประเทศที่มีขนบการละครที่แข็งแกร่ง อาทิ อังกฤษ อเมริกา เยอรมนี เป็นต้น ซึ่งภาพยนตร์และโทรทัศน์ก็มิอาจเบียดให้ละครตกเวทีไปได้ ในการสร้างการศึกษาแก่ประชาชน การส่งเสียงของความเห็นที่มีต่องานสร้างสรรค์ออกไป ย่อมกระตุ้นให้เกิดพลวัตในวงจรของการผลิตงานสร้างสรรค์นั้น แม้ว่า วัฒนธรรมในสังคมไทยจะยังอยู่ห่างไกลจากการวิจารณ์ที่เลี่ยงไม่ติหรือชมอย่างตรงไปตรงมา แต่เลือกที่จะพูดถึงเรื่องอื่นเพื่อกระตุ้นความสนใจของมหาชนให้เกิดขึ้น ดังนั้นจึงกล่าวได้ว่า **การวิจารณ์** เป็นหนทางที่นอกจากจะช่วยสร้างผู้รับผู้เสพผู้บริโภคที่มีคุณภาพได้แล้ว ยังสามารถเพิ่มจำนวนผู้รับให้แก่ผลงานนั้นๆได้อีกด้วย

นับตั้งแต่ปี พ.ศ. 2507 เป็นต้นมา ศิลปะการละครสมัยใหม่ที่ถือกำเนิดจากสถาบันการศึกษา และขยายไปสู่วงนอกสถาบัน ก่อเกิดเป็นกลุ่มคณะละครมากมาย จนกระทั่งปี พ.ศ. 2550 นับเนื่องเป็นเวลา 43 ปี หรือวัฒนธรรมการรับ การเสพ การบริโภคศิลปะการละครจะไม่อาจเกิดขึ้นได้จริง หรือศิลปะการละครสมัยใหม่ของไทยยังอายุน้อยไป ฯลฯ ก็คงได้แต่เพียงหวังว่า การเดินทางและการดิ้นรนให้ศิลปะการละครมีที่ทางอยู่ในสังคมไทยยังไม่จบสิ้น และโอกาสในการเป็นผู้รับ ผู้เสพ ผู้บริโภคศิลปะการละครก็ยังคงลุ่มๆ ดอนๆ ต่อไป และละครสมัยใหม่ของไทยก็ยังคงอยู่ในม่านหมอก บางทีการปรากฏขึ้นของ “รัชดาลัย” โรงละครขนาด 1,500 ที่นั่ง ณ ถนนรัชดาภิเษก ของค่ายเอ็กแซค ที่เปิดตัวขึ้นในกลางปี พ.ศ. 2550 อาจเป็นปรากฏการณ์ของ “ละครอ้วน” ที่จะช่วยสร้างวัฒนธรรมการชมละครให้เกิดขึ้นในสังคมไทย นำไปสู่การสร้างมหาชมผู้รับให้กับ “ละครผอม” ด้วยก็เป็นได้

เชิงอรรถ

(1) สรุปความจากวิทยานิพนธ์ปริญญาโท "Management of Theatre in Hotel, Case Study : Montientong Theatre at Montien Hotel Bangkok" โดย Theeraporn Virulrak

(2) เจตนา นาควัชระ. *ครุ่นคิดพินิจนึก.* กรุงเทพฯ: ประพันธ์สาส์น, 2544, หน้า163-164.

(3) สุวรรณา เกรียงไกรเพ็ชร์ (บ.ก.). *พลังการวิจารณ์ : รวมบทวิจารณ์ร่วมสมัย.* กรุงเทพฯ : คมบาง, พ.ศ. 2545, หน้า 197.

(4) เจตนา นาควัชระ (หัวหน้าโครงการ). *พลังการวิจารณ์ : บทสังเคราะห์.* (รายงานการวิจัย "การวิจารณ์ในฐานะพลังทางปัญญาของสังคมร่วมสมัย). กรุงเทพฯ : คมบาง, พ.ศ. 2546, หน้า 20.

(5) ศึกษาเพิ่มเติมใน *พลังการวิจารณ์ : บทสังเคราะห์* (รายงานการวิจัย "การวิจารณ์ในฐานะพลังทางปัญญาของสังคมร่วมสมัย), หน้า 96.

(6) ศึกษาเพิ่มเติมใน *พลังการวิจารณ์ : บทสังเคราะห์* (รายงานการวิจัย "การวิจารณ์ในฐานะพลังทางปัญญาของสังคมร่วมสมัย), หน้า 89.

หนังสืออ้างอิง

กุสุมา รักษมณี (บก.). *วารสารภาษาและหนังสือ.* กรุงเทพฯ : สมาคมภาษาและหนังสือแห่งประเทศไทย ในพระบรมราชูปถัมภ์, 2545.

เจตนา นาควัชระ. *ครุ่นคิดพินิจนึก.* กรุงเทพฯ : ประพันธ์สาส์น, 2544.

เจตนา นาควัชระ (หัวหน้าโครงการ). *พลังการวิจารณ์ : บทสังเคราะห์.* (รายงานการวิจัย "การวิจารณ์ในฐานะพลังทางปัญญาของสังคมร่วมสมัย). กรุงเทพฯ : คมบาง, 2546.

มัทนี รัตนิน. *ความรู้เบื้องต้นเกี่ยวกับศิลปะการกำกับการแสดงละคอนเวที.* กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2549.

สินิทธ์ สิทธิรักษ์. *กำเนิดโทรทัศน์ไทย (พ.ศ.2493-2500).* กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2543

สุวรรณา เกรียงไกรเพ็ชร์ (บก.). *พลังการวิจารณ์ : รวมบทวิจารณ์ร่วมสมัย*. กรุงเทพฯ : คมบาง, 2545.

Virulrak, Theeraporn. (2005). *Management of Theatre in Hotel, Case Study : Montientong Theatre at Montien Hotel Bangkok*. The Individual Study Submitted in Partial Fulfillment of the Requirement of the Master of Arts in cultural Management (Interdisciplinary and International Program) Graduate School, Chulalongkorn University.

การรับ การเสพงานสังคีตศิลป์ในสังคมไทยร่วมสมัย

รังสิพันธุ์ แข็งขัน

การวิจัยสาขาสังคีตศิลป์ที่ดำเนินไปในกรอบของโครงการวิจัย “การวิจารณ์ในฐานะพลังทางปัญญาของสังคมร่วมสมัย” นั้น ได้ข้อพิจารณาที่มีความหลากหลายมาก ในอดีตอาจมีการแบ่งดนตรีเป็นประเภทต่างๆ เช่น ดนตรีไทย ดนตรีตะวันตก ดนตรีสมัยนิยม ฯลฯ แต่ในปัจจุบันคงไม่อาจแบ่งเช่นนั้นได้ เพราะมีความสัมพันธ์บางประการเกิดขึ้นระหว่างดนตรีประเภทต่างๆ ซึ่งจัดได้ว่าเป็นความสัมพันธ์ในเชิงบวก คือเป็นการสร้างความสัมพันธ์และความเกื้อหนุนกันขึ้นมา ดังที่อาจารย์สุชาติ ทองสิมา ผู้วิจัยการรับการวิจารณ์กล่าวว่าเราไม่สามารถแบ่งผู้รับงานวิจารณ์ดนตรีเป็น “คนใน” และ “คนนอก” ได้อีกต่อไป

ขอเริ่มจากดนตรีตะวันตกก่อน ดนตรีตะวันตกที่เราเรียกว่าดนตรีคลาสสิกนั้น ในอดีตคนกลุ่มหนึ่งปฏิเสธที่จะฟังดนตรีประเภทนี้ เพราะเห็นว่ามีความซับซ้อนและดูสูงส่ง แต่ในปัจจุบันมีข้อบ่งชี้บางอย่างว่ามีคนฟังดนตรีมากขึ้นทั้งในเชิงปริมาณและคุณภาพ รวมทั้งดนตรีคลาสสิกตะวันตกด้วย มีข้อสังเกตประการหนึ่งที่น่าสนใจ คือปัจจุบันในร้านขายแผ่นซีดีขนาดใหญ่ (ทั้งแผ่นซีดีที่ถูกกฎหมายและแผ่นละเมิดลิขสิทธิ์) จะมีผู้คอยแนะนำแนวการฟังเพลง ผู้ที่ให้คำแนะนำเหล่านี้ไม่ใช่เป็นพ่อค้า แต่เป็นนักฟังดนตรีที่มีความรู้ในเรื่องดนตรีค่อนข้างดี การแนะนำก็ไม่ใช่หนุนให้ซื้อแผ่นใดแผ่นหนึ่งหรือค่ายใดค่ายหนึ่ง แต่เป็นการให้ข้อมูลและคำแนะนำในการเลือกฟังดนตรีในเชิงแลกเปลี่ยนเรียนรู้ซึ่งกันและกัน บางครั้งผู้ซื้อแนะนำผู้ขายว่าควรนำแผ่นเพลงประเภทใดมาขายบ้าง อาจถือได้ว่าเป็น

ปรากฏการณ์ใหม่ ปัจจัยที่ทำให้เกิดปรากฏการณ์นี้ขึ้น ส่วนหนึ่งมาจากการศึกษาในอดีต การศึกษาดนตรีในสังคมไทยจำกัดอยู่ในวงแคบ แต่ปัจจุบันการศึกษาการดนตรี ไม่ว่าจะเป็นดนตรีไทยหรือดนตรีตะวันตกได้แผ่ขยายในวงกว้างขึ้น และมีทางเลือกที่หลากหลายขึ้น สมัยหนึ่งผู้ที่เรียนดนตรีอยากเป็นนักดนตรี ในปัจุบันมีการเรียนดนตรีทั้งในและนอกระบบ ส่วนหนึ่งของผู้เรียนที่เรียนนอกระบบนั้นเกิดจากความอยากจะรู้ว่าดนตรีคืออะไร บางส่วนของผู้ที่เรียนในระบบก็อาจไม่ได้มีความต้องการที่จะเป็นนักดนตรีโดยตรง แต่ไปทำงานอื่นที่เกี่ยวข้องกับดนตรี เช่น ทำงานในสตูดิโอที่เกี่ยวข้องกับนักดนตรี หรือทำงานเป็นผู้ประพันธ์ดนตรี ซึ่งในอดีตอาจจะเป็นสิ่งเป็นไปไม่ได้ เพราะก็ไม่เคยมีหลักสูตรเหล่านี้ หลักสูตรเหล่านี้เพิ่งเริ่มมีเมื่อประมาณสิบกว่าปีที่ผ่านมานี้เอง

การศึกษาดนตรีที่กว้างขึ้นกลายเป็นปัจจัยเกื้อหนุนให้มีผู้ฟังดนตรีมากขึ้น เพราะส่วนหนึ่งเกิดจากการที่ดนตรีขั้นสูงหรือดนตรีคลาสสิกที่เรียนกันในสถาบันศึกษามีผลเชิงบวกกับดนตรีสมัยนิยมหรือดนตรีป็อปด้วย บางครั้งเราอาจกล่าวว่าดนตรีป็อปเป็นดนตรีที่เป็นขยะในสังคม แต่หากพิจารณาอย่างลึกซึ้งแล้ว จะพบว่าดนตรีป็อปในสังคมไทยมีพัฒนาการมากขึ้น เพราะผู้ที่เรียนดนตรีในสถาบันเมื่อเรียนจบแล้วก็ไม่มีตลาดดนตรีคลาสสิกรองรับ เนื่องจากวงดนตรีคลาสสิกมีอยู่แค่ไม่กี่วง จึงต้องเข้าสู่ตลาดเพลงป็อป และนำความรู้ความเชี่ยวชาญที่เรียนมาจากสถาบันการศึกษาไปใช้กับดนตรีป็อป ถ้าถามว่าพวกเขาลดศักดิ์ศรีตัวเขากระนั้นหรือ คำตอบก็คือไม่ใช่ ในทางตรงกันข้าม พวกเขาได้ใช้วิชาชีพของตนอย่างเต็มภาคภูมิด้วยซ้ำไป เพราะเขาสามารถสร้างงานเองได้ มีโปรดิวเซอร์หลายคนที่พยายามใช้ศักยภาพของตนเองโดยไม่ได้ลอกเลียนดนตรีจากต่างประเทศ เมื่องานเหล่านี้ได้รับการยอมรับมากขึ้น จากคุณภาพของนักดนตรี จากคุณภาพของผู้ประพันธ์ทั้งหลายที่ผ่านการเรียนดนตรีมา ทำให้การยอมรับเรื่องดนตรีนั้น ถูกนำไปใช้กับศิลปะประเภทอื่น เช่น การนำไปใช้กับละคร หรือศิลปะการแสดงแขนงต่าง ๆ ซึ่งแต่เดิมมักใช้ดนตรีประกอบจากบทเพลงสำเร็จรูปต่าง ๆ ในรูปของเทปคาสเส็ตหรือแผ่นเสียง ปัจจุบันนี้มีการนำวงดนตรีขนาดใหญ่ไปบรรเลงประกอบการแสดง ซึ่งอาจถือเป็นการยกระดับของการแสดงนั้นให้ดูดีขึ้น นอกจากนี้ ผลพลอยได้

ประการหนึ่งของปรากฏการณ์นี้ก็คือ เป็นการทำให้มหาชนคุ้นเคยกับดนตรีในรูปแบบดังกล่าว อันจะนำไปสู่การฟังดนตรีในรูปแบบนี้ที่มีเนื้อหาแตกต่างออกไป ผู้ฟังบางคนฟังดนตรีสมัยนิยมแล้วก้าวไปหาประสบการณ์จากการฟังดนตรีที่ซับซ้อนขึ้น ในขณะที่บางคนฟังดนตรีคลาสสิกแต่ก็ไม่รังเกียจที่จะฟังดนตรีป็อป เพราะนักดนตรีส่วนหนึ่งทั้งในและต่างประเทศที่เล่นดนตรีคลาสสิกก็มาเล่นเพลงป็อปซึ่งมีจำนวนมาก ดังนั้น ดนตรีคลาสสิกกับดนตรีป็อปจึงเกื้อหนุนซึ่งกันและกัน

สำหรับดนตรีไทยนั้น คงต้องแยกพิจารณาเป็นสองช่วงคือ ช่วง *ก่อน "โหมโรง"* (pre-Homrong) กับ *หลัง "โหมโรง"* (post-Homrong) ดนตรีไทยสมัยที่ยังเป็นช่วง *ก่อน "โหมโรง"* นั้น ยังไม่ถูกนำมาเป็นสินค้า และเป็นเรื่องของวิถีที่ปฏิบัติกันธรรมดา แต่ประเด็นที่น่าสนใจประการหนึ่ง ก่อนที่จะมาเป็นช่วง *หลัง "โหมโรง"* ก็คือความสามารถในการเล่นหรือการรับดนตรีอยู่ในระดับที่สื่อกันเองได้โดยไม่จำเป็นต้องใช้สื่อหรือการตลาดเข้าไปช่วย แต่เมื่อ*โหมโรง*ได้เริ่มขึ้นแล้วก็เกิดกระบวนการทำให้ศิลปะกลายเป็นสินค้า ดนตรีไทยก็กลายเป็นส่วนหนึ่งของการค้า ดนตรีไทยไม่ได้ดำเนินไปตามวิถีของตัวเองอีกต่อไป แต่ดำเนินไปตามวิถีของการตลาดของสังคมหรือของนโยบายศิลปะที่เกิดจากนโยบายหรือกโลบายย่อมขาดความเป็นธรรมชาติ เนื่องจากถูกบังคับให้ต้องเดินไปในกรอบบางอย่าง เช่น การอนุรักษ์ความเป็นไทย คำถามก็คือ "ความเป็นไทย" คืออะไร แน่นอนว่าคงไม่ใช่แค่ดนตรีไทย ลักษณะอย่างหนึ่งของความเป็นไทยก็คือการรับวัฒนธรรมอื่น ดังนั้น วิถีของไทยก็คือการรับ "ความเป็นอื่น" จึงทำให้เกิดความขัดแย้งที่แฝงเร้นอยู่ ผลกระทบในช่วง *หลัง "โหมโรง"* ก็คือ เมื่อศิลปวัฒนธรรมถูกทำให้กลายเป็นสินค้า ก็เกิดอุตสาหกรรมทางวัฒนธรรมขึ้นมา ส่วนหนึ่งเกิดจากความตื่นตระหนกทางวัฒนธรรม ผลกระทบประการหนึ่งทั้งในแง่การรับและในแง่ของเนื้อหาก็คือ ความตื้นเขินที่เกิดจากอุตสาหกรรมทางวัฒนธรรมที่เน้นการได้ประสิทธิผลในระยะเวลาจำกัด จึงทำให้เกิดความคิดแบบฉาบฉวย ยุทธศาสตร์แบบฉาบฉวย และในที่สุดก็ได้คำตอบแบบฉาบฉวย ตัวอย่างที่ได้เห็นจากโฆษณาทางโทรทัศน์ คือเด็กวัยรุ่นเล่นสเก็ตบอร์ด แล้วมาหยุดอยู่หน้าวงดนตรีไทยซึ่งมีสุภาพสตรีเล่นอยู่ แล้วมีข้อความหนึ่งมีเนื้อหาในลักษณะที่ว่า ถึงแม้โลกเปลี่ยนแปลงไป

แล้วแต่เรายังสามารถชื่นชมกับของเก่าได้ แล้วก็เห็นภาพของเด็กผู้ชายที่เล่นสเก็ตบอร์ดคนนั้นขึ้นไปตีระนาด ช่างเป็นภาพที่น่าประทับใจเสียนี่กระไร หลังจากนั้นก็มีรายการโทรทัศน์รายการหนึ่ง ชื่อรายการก็แปลก เนื้อหารายการก็ดูเข้าทีเพราะเป็นการทำวัฒนธรรมให้เป็นสินค้าโดยจัดให้มีการประชันขันแข่ง ซึ่งถือเป็นจุดขายของรายการ การประชันถือเป็นวิถีชีวิตอย่างหนึ่งของคนไทย ในอดีตการประชันดนตรีจะไม่มีการตัดสินกัน ผู้ชมหรือผู้ฟังที่มีปัญญาพอจะรู้ว่าใครเหนือกว่าใคร และไม่ได้ดูแค่เพียงไม่กี่นาที บางทีเขาดูกันข้ามปี แล้วถึงจะให้การยอมรับกัน ดังนั้น การนำเดิมพันมาล่อจึงก่อให้เกิดเงื่อนไข บางอย่างขึ้น ตราบใดที่สื่อยังให้การสนับสนุนโดยทางอ้อมเช่นนี้ อุปนิสัยเช่นนี้คงก็ไม่หมดไปจากสังคมไทย แม้แต่ภาพยนตร์เรื่อง *โหมโรง* ที่ดูเหมือนได้จุดประกายความสำนึกในคุณค่าของมรดกดนตรีไทยขึ้นในสังคม ก็ยังมีการเน้นความตื่นเต้น เพื่อเรียกความสนใจจากผู้ชม จนทำให้ประเด็นที่เป็นเรื่องของความคิดที่ลึกซึ้งถูกบดบังไปอย่างน่าเสียดาย

ตัวอย่างทั้งสามประการที่ยกมาแสดงให้เห็นความฉาบฉวยที่เห็นได้ชัดมหาชนจึงได้รับแต่ความฉาบฉวย คำถามก็คือว่าสุดท้ายแล้วใครเป็นผู้กำหนดวิถีแห่งวัฒนธรรม วัฒนธรรมบางอย่างในสังคมไทยเกิดขึ้นใหม่ ในปัจจุบันนี้โรงแรมแทบทุกแห่งต้องมีสปา เด็กนักเรียนมัธยมสมัยนี้ต้องไปตีกอล์ฟตอนปิดภาคเรียน ปัจจุบันนี้ผู้คนมีค่านิยมซื้อน้ำเปล่าติดกระเป๋า และคุยกันไปดื่มน้ำไป ราวกับว่าสยามประเทศเกิดแห้งแล้งขนาดจะเป็นทะเลทรายไปแล้ว กลุ่มอาการเหล่านี้เกิดจากความตื่นตระหนกทางวัฒนธรรม ที่กล่าวมานี้มิใช่การประเมินว่าคนเหล่านี้เป็นปัญหา หากแต่เป็นการพิจารณาในฐานะปรากฏการณ์หนึ่งในสังคม กลุ่มอาการหนึ่งในเรื่องของดนตรีก็คือว่า ค่านิยมในหมู่เยาวชนคนรุ่นใหม่ที่ว่าการที่จะเป็นนักร้องหรือนักดนตรีที่ได้รับการยอมรับนั้นต้องผ่านเวทีการประกวด ส่วนคนรุ่นเก่าก็เกิดอาการ “เกทับบลัฟแหลก” ว่าดนตรีที่สื่อทั้งหลายนำมาเผยแพร่นั้นสู้เพลงของเดิมไม่ได้ กลุ่มอาการเหล่านี้เป็นการแสดงอัตลักษณ์บางอย่างที่เป็นผลจากการที่รับเอาวัฒนธรรมที่หลากหลายก็เลยเกิดความสับสน ซึ่งมีอาการแตกต่างกัน กล่าวโดยสรุป สินค้าบางอย่างเราใช้เป็นเรื่องของปกติไปแล้ว เช่น บริการส่งอาหารถึงบ้าน การกดเงิน เป็นต้น วิถีเหล่านี้เกิดขึ้นกับวงการดนตรีเช่นกัน คนสมัยก่อนเรียนดนตรี

ไทย เหมือนกับถือคติว่าอยากได้ลูกเสือต้องเข้าถ้ำเสือ อยากได้วิชาก็ต้องเข้าหาครู ไปร่ำไปเรียนที่บ้านครู ทุกวันนี้การเรียนดนตรีเป็นแบบบริการส่งถึงบ้าน (delivery) เหมือนโทรศัพท์สั่งพิซซา ครูต้องคอยบริการเพราะกลัวว่าจะไม่มีลูกศิษย์ ต่างกับคนสมัยก่อนเรียนเสร็จต้องท่องต้องจำ เพราะว่านั่นคือสมบัติที่มีค่า ความรู้ที่ครูให้แล้วต้องจดจำไว้ เพราะครูคงไม่ให้บ่อยนัก แต่ตอนนี้เหมือนเงินไม่พอใช้ ก็เดินไปกดจากตู้เอทีเอ็ม ไปเรียนกับครูกลับไปถึงบ้านก็ลืมแล้ว และก็ทวนเพลงแบบกดเอทีเอ็ม คือ โทรศัพท์ไปหาครู ครูก็ต่อเพลงให้ใหม่ ดังนั้น การเรียนแบบการบริโภคพิซซาจึงทำให้ความรู้ดูเหมือนของไร้ค่า ได้มาแล้วก็ฝากไว้ก่อน แล้วค่อยไปกดเอาแบบเอทีเอ็ม

ที่กล่าวมาข้างต้น มิได้เป็นการประเมินว่าปรากฏการณ์ต่างๆ เหล่านี้เป็นสิ่งที่ดีหรือไม่ดี แต่เป็นการชี้ให้เห็นความเปลี่ยนแปลงไปตามกระแส อย่างไรก็ตาม ข้อสังเกตประการหนึ่งก็คือ ในปัจจุบันการบริโภคศิลปะเปลี่ยนแปลงไปมากแล้ว สินค้าทั้งหลายมีองค์กรที่คุ้มครองผู้บริโภคอย่างเช่นสำนักงานคณะกรรมการอาหารและยา (อย.) แต่ศิลปะไม่มีองค์กรในลักษณะเช่นนี้ ดังนั้น *การวิจารณ์*จึงต้องอาสาเข้ามาทำหน้าที่นั้น ซึ่งก็เป็นประเด็นที่โครงการวิจัยฯ ได้พยายามตอกย้ำต่อเนื่องมาเป็นเวลากว่า 6 ปีแล้ว

การวิจัยการรับการวิจารณ์

สุชาติ ทองสิมา

ผลการวิจัยการรับการวิจารณ์กับนัยที่มีต่อการอธิบายพฤติกรรมการรับงาน ศิลปะในสังคมไทยปัจจุบัน

การวิจัย “การรับการวิจารณ์” เป็นส่วนหนึ่งของโครงการวิจัย “การวิจารณ์ในฐานะพลังทางปัญญาของสังคมร่วมสมัย” ภาค 2 โดยเป็นการดำเนินการต่อเนื่องจากโครงการวิจัย “การวิจารณ์ในฐานะพลังทางปัญญาของสังคมร่วมสมัย” ภาคแรก ซึ่งได้ดำเนินการในช่วง 3 ปีก่อนหน้านั้น โดยผลจากการวิจัยในภาคแรกผู้วิจัยในแต่ละสาขา (วรรณศิลป์ ทัศนศิลป์ ศิลปะการละคร และสังคีตศิลป์) ได้สรุปผลการวิจัยออกมาในทิศทางเดียวกันว่า งานวิจารณ์เป็นแหล่งหลอมรวมพลังทางปัญญาและการวิจารณ์จะช่วยกระตุ้นให้เกิดพลังทางปัญญาในสังคมร่วมสมัยได้ แต่ผลการวิจัยดังกล่าวเป็นที่รับรู้ในหมู่ผู้วิจัยและผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับโครงการเพียงจำนวนหนึ่งเท่านั้น ยังขาดการศึกษาถึงผลตอบรับในส่วนของมหาชนที่สนใจในงานศิลปะและอ่านงานวิชาการ ด้วยเหตุนี้ การวิจัยการรับการวิจารณ์จึงเกิดขึ้น โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาสภาวะของการรับและกลุ่มผู้รับงานวิจารณ์ในประเทศไทย ซึ่งถือเป็นกลุ่มประชากรที่กว้างออกไปกว่ากลุ่มในโครงการวิจัยเดิม โดยการศึกษาครั้งนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาสภาวะของการรับและกลุ่มผู้รับงานวิจารณ์ในสังคมไทย หรืออีกนัยหนึ่งคือเพื่อต้องการศึกษาว่าการวิจารณ์นั้นก่อให้เกิดพลังทางปัญญาแก่ผู้รับได้หรือไม่ อย่างไร

สำหรับกลุ่มตัวอย่างที่ใช้ในการวิจัยครั้งนี้แบ่งออกได้เป็น 4 สาขาวิชาตามกรอบของโครงการหลัก อันได้แก่วรรณศิลป์ ทัศนศิลป์ ศิลปะการละคร และสังคีตศิลป์โดยแยกออกเป็นกลุ่มดนตรีไทย กลุ่มดนตรีคลาสสิก กลุ่มดนตรีไทยสากล ซึ่งใน 4 สาขาวิชานี้ยังจำแนกกลุ่มตัวอย่างที่ใช้ทำการวิจัยออกได้เป็นอีกสาขาละ 3 กลุ่ม ได้แก่ กลุ่มบุคคลในสาขา(อาจารย์ นักวิชาการ นักวิจารณ์ ผู้สันทัดกรณี และผู้สร้างสรรค์ผลงาน) กลุ่มบุคคลนอกสาขา(ผู้สนใจทั่วไป ผู้รักสมัครเล่น) และกลุ่มนิสิต/นักศึกษาในสาขา รวมจำนวนกลุ่มตัวอย่างที่ใช้ในการวิจัยครั้งนี้ทั้งกลุ่มตัวอย่างจริงและกลุ่มที่ใช้ในการทดลองเก็บรวบรวมข้อมูลรวมทั้งสิ้น 121 คน เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัยประกอบด้วยแบบสัมภาษณ์ และสรรนิพนธ์เกี่ยวกับการวิจารณ์ศิลปะของ 4 สาขาวิชา ซึ่งสรรนิพนธ์จำแนกได้เป็น 2 กลุ่มคือ สรรนิพนธ์เพื่อใช้กับบุคคลในสาขาและบุคคลนอกสาขา และสรรนิพนธ์เพื่อใช้กับนิสิต/นักศึกษาในสาขา ใช้วิธีเก็บรวบรวมข้อมูลด้วยการสัมภาษณ์ และวิเคราะห์ข้อมูลโดยใช้วิธีบรรยายเป็นความเรียง

งานวิจัยชิ้นนี้ แม้จะเป็นการวิจัยที่มุ่งเน้นการศึกษาผลของการรับงานวิจารณ์ แต่ก็ได้ให้ข้อมูลที่เกี่ยวพันกับพฤติกรรมการรับงานศิลปะของกลุ่มตัวอย่างเป็นจำนวนมาก โดยผลจากการศึกษาพบว่าบทวิจารณ์สามารถก่อให้เกิดพลังทางปัญญาจากการคิดต่อ คิดตาม คิดแย้ง คิดเชื่อมโยงไปสู่เนื้อหาด้านอื่นๆนอกเหนือจากตัวบทในทุกกลุ่มตัวอย่างที่ทำการศึกษา แต่จะก่อให้เกิดพลังทางปัญญามาก-น้อยแค่ไหนขึ้นอยู่กับภูมิหลังของผู้รับ และยังพบว่าลักษณะเฉพาะตัวของบทวิจารณ์และงานต้นแบบเป็นองค์ประกอบอันสำคัญของการรับงานวิจารณ์ การรับบทวิจารณ์บางบทขึ้นอยู่กับวัยหรือคุณวุฒิผู้อ่าน เช่น บทวิจารณ์บางบทและงานต้นแบบที่บทวิจารณ์นั้นกล่าวถึงอาจมีลักษณะยากเกินไปสำหรับผู้อ่านที่เป็นเยาวชน ทำให้ผู้อ่านกลุ่มนี้อ่านแล้วไม่รู้เรื่อง เชื่อมโยงไปสู่ผลงานและประเด็นอื่นๆไม่ได้ ในขณะที่บทวิจารณ์บางชิ้นต้องการสื่อความกับผู้อ่านที่เป็นเยาวชนหรือผู้ที่ยังมีวุฒิภาวะน้อยผู้อ่านที่อาวุโสอยู่สักหน่อยก็อาจไม่สนใจบทวิจารณ์เหล่านี้ บางครั้งการบริโภคบทวิจารณ์และตัวงานศิลปะก็ขึ้นอยู่กับรสนิยม เช่น บทวิจารณ์ที่กล่าวถึงผลงานศิลปะแนวโรแมนติกก็จะได้รับความนิยมในหมู่ผู้บริโภคผลงานแนว

โรแมนติก บทวิจารณ์ที่กล่าวถึงผลงานแนวเพื่อชีวิต ก็จะได้รับความนิยมในกลุ่มผู้บริโภคผลงานแนวเพื่อชีวิต บทวิจารณ์ศิลปะแนวโรแมนติกผู้ที่นิยมการบริโภคงานแนวเพื่อชีวิตอาจไม่นิยมอ่าน และการไม่อ่านบทวิจารณ์งานศิลปะประเภทนั้นๆ ยังหมายรวมไปถึงการไม่บริโภคงานต้นแบบประเภทนั้นๆด้วย บทวิจารณ์บางบทต้องการพื้นความรู้ของผู้อ่านในเรื่องงานต้นแบบ ประเด็นนี้สำคัญมาก เพราะคนจำนวนไม่น้อยอ่านแล้วเชื่อมโยงไม่ได้ เรียกร้องงานต้นแบบ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในสาขาทัศนศิลป์ ละคร และดนตรีคลาสสิก บทวิจารณ์ในสาขาเหล่านี้มักจะพูดถึงตัวงานต้นแบบในอดีตซึ่งอาจจะพ้นสมัยไปมากและน้อยต่างกันออกไป หรือบ้างก็พูดถึงผลงานที่อยู่ต่างประเทศต่างวัฒนธรรม ซึ่งเข้าถึงได้ยาก ยังผลให้ผู้รับบทวิจารณ์อ่านบทวิจารณ์แล้วไม่เข้าใจ นึกถึงตัวงานต้นแบบไม่ออก ประเด็นนี้สะท้อนให้เห็นว่าการขาดองค์ความรู้เรื่องงานต้นแบบซึ่งบางคนเรียกว่า “องค์ความรู้ทางประวัติศาสตร์ศิลป์” ส่งผลต่อความเข้าใจในการรับบทวิจารณ์ด้วย ปัญหาเรื่องการเข้าถึงงานต้นแบบของทั้ง 3 สาขานี้หากเปรียบเทียบกับสาขาวรรณศิลป์แล้วจะพบว่าสาขาวรรณศิลป์ค่อนข้างจะได้เปรียบสาขาอื่นๆ มากเพราะงานศิลปะสาขาอื่นๆจะผูกติดกับเรื่องของเวลาและสถานที่ เช่น การชมงานทัศนศิลป์ งานละคร หรือดนตรีต้องไปชมที่หอศิลป์โรงละคร และคอนเสิร์ตฮอลล์ ณ ช่วงเวลาที่แสดง เมื่อระยะเวลาผ่านไปและการแสดงเหล่านี้สิ้นสุดลง เป็นเรื่องยากที่จะหาชมได้อีก แม้จะมีงาน reproduction ในรูปแบบของสื่อบันทึกข้อมูลแบบต่างๆ เช่น ภาพถ่าย แถบบันทึกเสียง หรือ VDO ก็ตาม แต่สื่อต่างๆเหล่านี้ก็จะให้รายละเอียดต่างจากสภาพเหตุการณ์จริง ในขณะที่สื่อประเภทวรรณกรรมสามารถเข้าถึงได้ง่ายกว่าและให้รายละเอียดได้ตรงตามต้นฉบับมากกว่า แต่จากการศึกษาพบว่าไม่สามารถกล่าวอ้างได้ว่าข้อจำกัดทางด้านประเภทของสื่อจะเป็นตัวกีดกันการเข้าถึงงานต้นแบบเสมอไป เช่น ผลจากการที่ได้ทำการศึกษากับสาขาดนตรีไทยซึ่งมีธรรมชาติของการเข้าถึงสื่อไม่ต่างจากสาขาทัศนศิลป์ ละคร และดนตรีคลาสสิกมากนัก กล่าวคือผู้บริโภคดนตรีไทยต้องเดินทางไปยังสถานที่จัดแสดงเช่นเดียวกับศิลปะทั้ง 3 สาขาดังที่ได้กล่าวมา แต่จากการวิจัยพบว่ากลุ่มตัวอย่างในสาขาดนตรีไทยส่วนใหญ่สามารถเชื่อมโยงเนื้อหาจากบทวิจารณ์ไปยังงานต้นแบบได้เป็นอย่างดี

ตัวอย่างเช่น บทวิจารณ์ในสาขาดนตรีไทยบทหนึ่งที่ได้คัดเลือกมาใช้ในการวิจัยนี้ กล่าวถึงการแสดงดนตรีของหน่วยราชการแห่งหนึ่ง ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2521 ปรากฏว่ากลุ่มตัวอย่างในสาขาดนตรีไทยส่วนมากสามารถแสดงความคิดเห็นต่อบทวิจารณ์และบรรยายถึงสภาพการณ์แสดงของวงดนตรีวงนี้ ณ เวลานั้นได้อย่างชัดเจน ซึ่งตัวอย่างของสาขาดนตรีไทยดังที่ได้กล่าวมานี้ อาจแสดงให้เห็นว่าข้อจำกัดในประเภทของสื่ออาจไม่ใช่ปัจจัยสำคัญที่ส่งผลกระทบต่อการรับงานศิลปะเสมอไป

สรุปประเด็นหลักประการหนึ่งของผลการรับการวิจารณ์คือหลายสาขาชี้ให้เห็นว่าขาดองค์ความรู้และขาดการสัมผัสงานศิลปะ ไม่ว่าจะเป็นงานในอดีตหรือในปัจจุบัน เพราะเข้าถึงยาก ผลคือรับหรืออ่านงานวิจารณ์ไม่รู้เรื่อง

มหาชนกับงานต้นแบบ

สำหรับผลที่ได้จากงานวิจัยชิ้นนี้ในประเด็นเรื่องของความสัมพันธ์ระหว่างมหาชนกับการบริโภคงานศิลปะหรืองานต้นแบบนั้น ในสาขาทัศนศิลป์พบว่ามหาชนกับงานศิลปะเหมือนดั่งอยู่กันคนละโลก แม้บุคคลในสาขาเองก็ยังกล่าวว่าเป็นคนละโลก จากการสัมภาษณ์ศิลปินท่านหนึ่ง (ผู้เป็นเจ้าของหอศิลป์แห่งหนึ่งด้วย)ได้แสดงความคิดเห็นเกี่ยวกับวัตถุประสงค์และกระบวนการวิจัยของงานวิจัยซึ่งตรงกับประเด็นนี้อย่างพอสรุปได้ว่า *เขาเป็นห่วงว่าคนทั่วไปจะอ่านบทวิจารณ์เหล่านี้แล้วไม่รู้เรื่อง ขนาดตัวศิลปินท่านนี้เอง ซึ่งมีสถานภาพเป็นศิลปิน เมื่ออ่านบทวิจารณ์เหล่านี้แล้วยังเชื่อมโยงได้ลำบาก นึกถึงตัวงานต้นแบบที่บทวิจารณ์กล่าวถึงได้ไม่ทั้งหมด แล้วผู้อ่านทั่วไปจะประสบกับปัญหาขนาดไหน* ซึ่งก็เป็นจริงดังนั้น เพราะเมื่อนำบทวิจารณ์เหล่านี้ไปทำการศึกษากับบุคคลนอกสาขาผลที่ได้รับออกมาถือได้ว่าค่อนข้างจะไม่ประสบความสำเร็จ เพราะกลุ่มบุคคลนอกสาขาแทบไม่รู้จักตัวผลงานที่บทวิจารณ์ทั้งหมดกล่าวถึงเลย ประเด็นนี้อาจเป็นสาเหตุให้ผู้รับที่เป็นบุคคลนอกสาขาบางคนไม่สามารถจับสาระสำคัญที่บทวิจารณ์ต้องการนำเสนอได้ หรืออีกหนึ่งตัวอย่างในประเด็นเรื่องมหาชนกับงานต้นแบบซึ่งมาจากประสบการณ์ตรงของหัวหน้าโครงการวิจัยนี้เอง(ศ. ดร. เจตนา นาควัชระ) ที่เล่าถึงพฤติกรรมการบริโภคงานทัศนศิลป์ของตนว่า ท่านชอบไปหอศิลปแห่งชาติ โดยเฉพาะอย่าง

ยิ่งวันอาทิตย์ตอนเช้าๆ โดยเสียค่าเข้าชมเพียงแค่ 10 บาท แล้วสามารถเดินชมงานศิลปะในหอศิลปแห่งชาติ ได้อย่างสบายใจเรื่อยไปจนกระทั่งถึงตอนสาย โดยไม่ต้องกลัวว่าจะมีใครมาแย่งดู เพราะว่าในหอศิลป์แห่งนั้นมีเพียงตัวท่านกับรปภ.เท่านั้น สภาพการณ์ของมหาชนกับงานต้นแบบของสาขาทัศนศิลป์ที่เอามาเล่านี้เพื่อจะบอกกล่าวกับบุคคลภายนอกต่างสาขาอย่างเป็นรูปธรรม เพราะสำหรับคนในสาขาแล้วปรากฏการณ์ดังกล่าวไม่ใช่เรื่องแปลกใหม่แต่อย่างใด ทุกคนย่อมตระหนักอยู่แก่ใจดี อาจสังเกตได้อีกตัวอย่างหนึ่งคือในวันเปิดนิทรรศการต่างๆ ทั่วไป (ที่ไม่ใช่นิทรรศการของศิลปินใหญ่มากๆ) จะพบว่ามีแขกเหรื่อมาร่วมพิธีเปิดเป็นจำนวนค่อนข้างมาก (หากเทียบกับวันแสดงนิทรรศการในวันถัดๆไปหลังพิธีเปิด) แต่เมื่อสังเกตดูจะพบว่าแขกที่มาร่วมงานเหล่านั้นเป็นเพื่อนพ้องในกลุ่มเดียวกับศิลปินเจ้าของงาน หาผู้มาร่วมงานที่เป็นคนนอกได้น้อยหรืออาจไม่มีเลย ทั้งนี้เพราะสภาพวงการศิลปะไทยแบ่งออกเป็นกลุ่มๆ และอยู่กลุ่มใครกลุ่มมัน ไม่สุงสิงแต่อาจมีกล่าวถึงกันลับหลังบ้าง ผู้ที่ติดตามดูงานศิลปะอย่างต่อเนื่องของสาขาทัศนศิลป์อาจมีเพียงนักวิจารณ์ที่งานในวิชาชีพบังคับให้ดู

ในสาขาศิลปะการละครก็เช่นเดียวกับสาขาทัศนศิลป์ มหาชนเข้าถึงยากหรือเข้าไม่ถึง reproduction ก็ไม่เหมือนกับชมการแสดงจริง และผลงานละครค่อนข้างที่จะผูกอยู่กับสังคมและเวลา ณ จุดกำเนิดมาก เพราะผู้สร้างละครมักสร้างโดยนำปัญหาของสังคม ณ ช่วงเวลาที่สร้างนั้นมาเป็นโจทย์ ผลจากการวิจัยการรับการวิจารณ์พบว่าเมื่อผู้รับบทวิจารณ์ละครอยู่ต่างยุคสมัยกับตัวผลงานละครนั้นจะประสบกับปัญหาในการทำความเข้าใจกับสาระที่ละครนั้นนำเสนอและอ่านบทวิจารณ์ละครไม่รู้เรื่องเพราะไม่เห็นภาพ ไกลจากวัฒนธรรมตน ปัญหาดังกล่าวนี้พบมากในกลุ่มผู้อ่านบทวิจารณ์ที่เป็นคนรุ่นใหม่ เช่นในกลุ่มนิสิตนักศึกษาสาขาละครในสถาบันการศึกษาต่างๆ บุคคลในสาขาละครบางส่วนได้ให้ข้อมูลเสริมในประเด็นนี้ว่า “บรรยากาศของวงการละครในสมัยก่อนต่างจากสมัยนี้มาก และยุคทองของละครก็ได้ผ่านไปแล้ว” ทั้งกลุ่มคนในสาขากลุ่มคนนอกสาขาและกลุ่มนิสิตนักศึกษาเห็นว่าผู้รับหรือมหาชนของวงการละครมีลักษณะเฉพาะกลุ่มมีจำนวนไม่มาก และต้องการมหาชนมากกว่าที่เป็นอยู่

สาขาดนตรีคลาสสิก พบว่ากลุ่มบุคคลในสาขาจะมีความสนใจเฉพาะด้าน สนใจเฉพาะเรื่องที่เกี่ยวข้องกับสายงานของตน เช่น ผู้ที่เป็นศิลปิน นักร้อง นักดนตรี ก็จะสนใจข้อเขียนที่เกี่ยวข้องกับเรื่องของการแสดงบนเวทีหรือเรื่องชีวประวัติของศิลปิน ผู้ที่เป็นนักประพันธ์จะสนใจเกี่ยวกับบทวิจารณ์ที่เกี่ยวข้องกับธุรกิจการดนตรี เป็นต้น บุคคลในสาขาส่วนใหญ่จะไม่ค่อยเคยอ่านบทวิจารณ์หรืองานวิจารณ์ บางคนระบุว่าเพิ่งเคยอ่านบทวิจารณ์เหล่านี้เป็นครั้งแรก กลุ่มบุคคลนอกสาขาจากหลากหลายอาชีพที่ศึกษาเรื่องดนตรีคลาสสิกอย่างจริงจังมีอยู่มากและในบางครั้งอาจจะอ่านบทวิจารณ์มากกว่ากลุ่มบุคคลบางคนในสาขาด้วย แต่ผู้ที่เป็นผู้ปฏิบัติจะกล่าวถึงเรื่องเทคนิคการเล่นดนตรีได้ชัดกว่า

ด้านสาขาดนตรีไทย พบประเด็นที่น่าสนใจว่าบุคคลนอกสาขา คือ ผู้ที่อยู่ในลักษณะของการศึกษาดนตรีไทยนอกระบบ (ตามอัธยาศัย) หรือที่ทางโครงการวิจัยฯนี้เรียกว่ากลุ่ม “ผู้รักสมัครเล่น” คนนอกสาขาเหล่านี้มีกลุ่ม มีสำนัก มีครู มีความเหนียวแน่น มีศักยภาพ และรู้ข่าวคราวความเคลื่อนไหวในวงการ การจำแนกความเป็นบุคคลในสาขาและบุคคลนอกสาขาของสาขาดนตรีไทยนั้นคลุมเครือที่สุด และหลาย ๆคนจำแนกว่าแยกออกจากกันไม่ได้ด้วยการพิจารณาเพียงวุฒิการศึกษาในระบบหรือสายงานอาชีพ เพราะคนนอกสาขามีศักยภาพไม่แพ้บุคคลในสาขาด้วยระบบการศึกษาดังที่ได้กล่าวมา มหาชนของดนตรีไทยคือกลุ่มผู้ที่ปฏิบัติด้วย ซึ่งมีอยู่เป็นจำนวนมากและหลากหลายอาชีพ

วรรณศิลป์พบว่ามีผู้เชี่ยวชาญด้านวรรณศิลป์ที่ลึกซึ้งแม้จะไม่ได้ศึกษามาโดยตรง อาจเป็นเพราะวรรณศิลป์เป็นสื่อที่ได้เปรียบศิลปะสาขาอื่น ๆ เพราะเข้าถึงมหาชนได้ง่ายและมีข้อจำกัดด้านยุคสมัยหรือกาลเวลาค่อนข้างน้อย

จุดแข็ง-จุดอ่อน วัฒนธรรมมุขปาฐะ และวัฒนธรรมลายลักษณ์ในสังคมไทย และนัยที่มีต่อการวิจารณ์

ประเด็นเรื่องวัฒนธรรมมุขปาฐะที่ชัดเจนที่สุดพบในสาขาดนตรีไทย ที่กลุ่มตัวอย่างในการวิจัยครั้งนี้หลายๆท่านระบุว่า พวกนักดนตรีไทยไม่อ่านบทวิจารณ์เหล่านี้แน่ และถึงแม้ว่าคนในวงการอ่านก็จะไม่เชื่อเนื้อหาของบทวิจารณ์ แต่จะเชื่อครูของตัวเองมากกว่า ความน่าสนใจของวัฒนธรรมมุขปาฐะในสาขาดนตรีไทยพบว่า คนในวงการจะรู้จักกัน มีพื้นความรู้เกี่ยวกับดนตรีไทยเป็นอย่างดี รู้จักงานต้นแบบ เชื่อมโยงเนื้อหาของบทวิจารณ์ได้ ถกเถียงกับบทวิจารณ์ได้ แม้ตัวงานและเหตุการณ์จะผ่านระยะเวลาที่ยาวนานแล้ว ตัวอย่างเช่นบทวิจารณ์ในสาขาดนตรีไทยที่ชื่อ “รายการสังคีตภิรมย์ 15 ส.ค. 2521” ซึ่งกลุ่มตัวอย่างในสาขาดนตรีไทยอ่านแล้วสามารถบรรยายเหตุการณ์ วิเคราะห์ วิจารณ์การแสดงในยุคนั้นของวงดนตรีวงหนึ่งที่ถูกกล่าวถึงในบทวิจารณ์นี้ได้ หากเปรียบกับสาขาอื่นๆ เช่น บทวิจารณ์ “จากจันทร์เอ๋ยจันทร์เจ้า ถึงกระท่อมของประเทือง เอมเจริญ” ซึ่งเป็นบทวิจารณ์ที่ร่วมสมัยกับบทวิจารณ์บทแรก จากการวิจัยพบว่าแม้กลุ่มบุคคลในสาขาทัศนศิลป์เองก็ประสบปัญหาในการระลึกถึงผลงานของศิลปินในยุคนั้นซึ่งเป็นผลให้เมื่ออ่านบทวิจารณ์ชิ้นนี้แล้วเชื่อมโยงไปยังประเด็นอื่นๆ และแสดงความคิดเห็นเกี่ยวกับสาระสำคัญของบทวิจารณ์ชิ้นนี้ได้ยาก หรือบทวิจารณ์เรื่อง“อีดิปุส จอมราชันย์ : ความเป็นอื่นของปุราณคติตะวันตก” ของสาขาศิลปะการละคร ซึ่งเขียนขึ้นในปี พ.ศ. 2529 คนละครส่วนหนึ่งอ่านแล้วนึกถึงตัวผลงานไม่ออก เชื่อมโยงไปยังสภาพสังคมสภาพละคร ณ เวลานั้นไม่ได้

สาขาทัศนศิลป์ อาจมองว่าบทวิจารณ์ช่วยสร้างวัฒนธรรมมุขปาฐะให้กับสาขาทัศนศิลป์คงได้ เพราะเมื่ออ่านบทวิจารณ์กลุ่มบุคคลในสาขาจะพิจารณาก่อนว่าใครเป็นผู้เขียนบทวิจารณ์ หลังจากนั้นจะกล่าวถึงผู้เขียน (นักวิจารณ์) มากกว่าเนื้อหาของบทวิจารณ์ นำเอาประวัติของผู้เขียนมาถกมากกว่าประเด็นที่บทวิจารณ์นำเสนอ กล่าวคือมีมโนทัศน์เกี่ยวกับนักวิจารณ์แล้วจึงวิจารณ์ตัวนักวิจารณ์ ซึ่งต้อง

ตั้งคำถามว่าท่านมองประเด็นนี้ว่าอาจมองในแง่ของการสร้างมุขปาฐะจากวัฒนธรรมลายลักษณ์ได้หรือไม่

สาขาวรรณศิลป์เป็นสาขาที่มีวัฒนธรรมลายลักษณ์เข้มแข็ง บุคคลในสาขาสามารถถอดรื้อตัวบทได้อย่างละเอียด บุคคลนอกสาขานอกวงการเก่งๆมีอยู่และมีความสามารถสูง ตัวบททั้งตัวผลงานวรรณกรรม และตัวบทวิจารณ์ค่อนข้างไม่จำกัดกาลสามารถเข้าถึงได้สะดวก

ดนตรีไทยสากลและศิลปะการละคร ผู้ที่อยู่ในวงการเรียกร้องบทวิจารณ์เปิดใจกว้างพร้อมรับการวิจารณ์ คนในต้องการบทวิจารณ์ในฐานะภาพสะท้อนจากผู้ชม มองว่าตัวบทวิจารณ์ที่เคยมีมาในยุคหนึ่งขาดช่วง ไม่ต่อเนื่อง เรียกร้องการวิจารณ์ทั้งที่เป็นลายลักษณ์และมุขปาฐะ ทั้งสองกลุ่มมองว่าปัจจุบันสาขาของตนมีบทวิจารณ์น้อย

สรุปจากการวิจัยการรับ

ผลจากการวิจัยชิ้นนี้เน้นการวิจัยตัวบทวิจารณ์ แต่ขณะเดียวกันก็ได้สะท้อนให้เห็นถึงการรับตัวงานศิลปะของมหาชนด้วย ข้อสรุปจากการวิจัยชี้ให้เห็นว่า ในหลายๆสาขาการรับงานศิลปะและการรับงานวิจารณ์ ทั้งคู่ต่างกำลังประสบกับปัญหาอยู่อย่างแน่นอน และด้วยเหตุที่งานวิจัยชิ้นนี้เน้นการวิจัยตัวงานวิจารณ์ จึงขอสรุปผลลัพธ์ที่ได้ด้วยคำกล่าวของหัวหน้าโครงการวิจัยนี้ว่า “กลุ่มที่รับงานวิจารณ์คือกลุ่มที่รับงานศิลปะ แต่กลุ่มที่รับงานศิลปะอาจไม่รับงานวิจารณ์” และ “งานศิลปะบางสาขามีผู้รับน้อย ดังนั้นการรับตัวบทวิจารณ์คงจะมีน้อยยิ่งกว่า”

การรับ การเสพ การบริโภคงานศิลปะ