ปาฐกถาชุด “สิรินธร” ครั้งที่ ๒๐

เรื่อง

ดนตรีกับชีวิต

โดย

ศาสตราจารย์ ดร.เจตนา นาควัชระ

ปาฐกถาชุด “สิรินธร” ครั้งที่ ๒๐

เรื่อง

ดนตรีกับชีวิต

โดย

ศาสตราจารย์ ดร.เจตนา นาควัชระ

คำนำ

เมื่อปีพุทธศักราช ๒๕๒๐ พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าโปรดกระหม่อม เฉลิมพระอิสริยยศ สมเด็จพระเจ้าลูกเธอ เจ้าฟ้าสิรินธร เทพรัตนราชสุดาฯ ขึ้นเป็นสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี เพื่อเฉลิมฉลองศุภมงคลวโรกาสนั้น จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยจึงได้ก่อตั้งเงินทุนสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารีขึ้น โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อเป็นการเฉลิมฉลองพระเกียรติในสมเด็จพระบรมราชกุมารี และทำนุบำรุงส่งเสริมการศึกษาและวิจัยในวิทยาความรู้ที่เกี่ยวข้องกับอารยธรรมของชนชาวไทยและศิลปวัฒนธรรมไทย กิจกรรมของกองทุนนี้มีหลากหลาย ทั้งที่เป็นการให้ทุนส่งเสริมการวิจัย การให้เงินทุนอุดหนุนการพิมพ์หนังสือหรือตำราที่ทรงคุณค่า รวมตลอดทั้งจัดให้มีการแสดงปาฐกถาชุดสิรินธร อันหมายถึงปาฐกถาที่จัดขึ้นเพื่อเฉลิมพระเกียรติสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี โดยปาฐกผู้ทรงคุณวุฒิในศาสตร์ต่าง ๆ ที่อยู่ในความสนพระราชหฤทัย โดยสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารีเอง ทรงพระกรุณาพระราชทานปาฐกถาเรื่อง "วัดพระศรีรัตนศาสดาราม" เป็นประเดิม เมื่อวันที่ ๒๖ มีนาคม พุทธศักราช ๒๕๒๕ พระมหากรุณาธิคุณเป็นล้นเกล้าล้นกระหม่อมหาที่สุดมิได้

เมื่อวันที่ ๒๕ กุมภาพันธ์ พุทธศักราช ๒๕๔๘ คณะกรรมการบริหารเงินทุนสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ได้กราบเรียนเชิญ ศาสตราจารย์ ดร.เจตนา นาควัชระ มาแสดงปาฐกถาชุดสิรินธร ครั้งที่ ๒๐ เรื่อง "ดนตรีกับชีวิต" ณ ห้องประชุมสารนิเทศ หอประชุมจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย โดยสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี เสด็จพระราชดำเนินทรงฟังปาฐกถา เรื่องนี้ด้วย

ปาฐกถาเรื่อง "ดนตรีกับชีวิต" ดังกล่าว เป็นปาฐกถาที่เพียบพร้อมด้วยสาระ กอปรทั้งผู้แสดงปาฐกถาก็เป็นผู้ที่มีความรอบรู้และเชี่ยวชาญเกี่ยวกับเรื่องดนตรี และสามารถผสานความรู้ดังกล่าวกับการดำเนินชีวิต เพราะได้ทำการศึกษาและสร้างผลงานในด้านนี้มาตลอดเวลาหลายสิบปี นอกจากนั้นปาฐกถาเรื่องนี้ยังเป็น

ปาฐกถาที่งามพร้อมทุกแง่มุม หากจะได้จัดพิมพ์ปาฐกถาดังกล่าวขึ้นเผยแพร่ ก็จะเป็นที่พอใจแก่ผู้ได้รับไว้ศึกษาโดยทั่วไป จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย จึงได้กราบเรียนขออนุญาตจาก ศาสตราจารย์ ดร.เจตนา นาควัชระ ผู้เป็นเจ้าของปาฐกถา เพื่อจัดพิมพ์เผยแพร่ ซึ่งได้รับความกรุณาอนุญาต นับเป็นพระคุณอย่างสูงแก่มหาวิทยาลัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยเชื่อว่า ปาฐกถาเรื่อง “ดนตรีกับชีวิต” จะมีประโยชน์อำนวยวิทยาการ แก่ผู้สนใจใฝ่รู้โดยทั่วกัน

ศาสตราจารย์ ดร.สุชาดา กีระนันทน์
อธิการบดี

คำกราบบังคมทูลของอธิการบดี
ศาสตราจารย์ ดร. คุณหญิงสุชาดา กีระนันทน์
ในการแสดงปาฐกถาชุด "สิรินธร" ครั้งที่ ๒๐
เรื่อง "ดนตรีกับชีวิต"

โดย ศาสตราจารย์ ดร.เจตนา นาควัชระ

วันศุกร์ที่ ๒๕ กุมภาพันธ์ ๒๕๔๘ เวลา ๑๖.๐๐ น.

ณ ห้องประชุมสารนิเทศ หอประชุมจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ขอพระราชทานกราบบังคมทูลทราบฝ่าละอองพระบาท

ข้าพระพุทธเจ้า ศาสตราจารย์ คุณหญิงสุชาดา กีระนันทน์ อธิการบดีจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย รู้สึกสำนึกในพระมหากรุณาธิคุณล้นเกล้าล้นกระหม่อมหาที่สุดมิได้ ที่ใต้ฝ่าละอองพระบาททรงพระเมตตาเสด็จพระราชดำเนินมาทรงฟังปาฐกถาชุด "สิรินธร" นี้ทุกครั้งทุกคราว แม้จะมีพระราชกรณียกิจเพิ่มพูนขึ้นหนักหนาเพียงใดก็ตาม พระมหากรุณาธิคุณและน้ำพระราชหฤทัยเยี่ยงนี้ย่อมเป็นที่ซาบซึ้งและเป็นสิริมงคลแก่จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยและผู้มาประชุมพร้อมกันอยู่ ณ ที่นี้ยิ่งนัก

เมื่อปีพุทธศักราช ๒๕๒๐ พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวทรงพระกรุณาโปรดเกล้าโปรดกระหม่อมเฉลิมพระอิสริยยศได้ฝ่าละอองพระบาทขึ้นเป็นสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ในกาลครั้งนั้น จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยจึงได้ก่อตั้งเงินทุนเฉลิมฉลองสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารีขึ้นเพื่อเฉลิมฉลองศุภมงคลวโรกาสดังกล่าว โดยสภาจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยได้มีมติมอบเงินประเดิมสำหรับเงินทุนนี้จำนวน ๑ ล้านบาท นับเนื่องถึงปัจจุบันมีเงินที่มีผู้บริจาคสมทบและดอกผลหลังจากหักค่าใช้จ่ายในการดำเนินการแล้ว เป็นจำนวนรวมทั้งสิ้น ๒๑,๕๘๒,๘๖๒.๓๘ บาท (ยี่สิบเอ็ดล้านห้าแสนแปดหมื่นสองพันแปดร้อยหกสิบสองบาทสามสิบแปดสตางค์)

เพื่อเป็นการเฉลิมฉลองพระเกียรติในใต้ฝ่าละอองพระบาทผู้ทรงเป็นสมเด็จพระบรมราชกุมารี มหาวิทยาลัยจึงได้กำหนดวัตถุประสงค์ของเงินทุนเพื่อการทำนุบำรุงส่งเสริมการศึกษาและวิจัยในวิทยาการที่เกี่ยวข้องกับอารยธรรมของชนชาวไทยและศิลปวัฒนธรรมไทย กิจกรรมของเงินทุนนี้มีหลากหลาย ทั้งที่เป็นการให้ทุนส่งเสริมการวิจัย การให้เงินทุนอุดหนุนการพิมพ์หนังสือหรือตำราที่ทรงคุณค่า ตลอดจนการจัดปาฐกถาชุด "สิรินธร" ปาฐกถาชุดสิรินธร ครั้งที่ ๑ ใต้ฝ่าละอองพระบาทได้ทรงพระกรุณาเสด็จพระราชดำเนินมาทรงแสดงปาฐกถาเรื่อง "วัดพระศรีรัตน-ศาสดาราม" ในโอกาสวันคล้ายวันสถาปนาจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เมื่อวันที่ ๒๖ มีนาคม พุทธศักราช ๒๕๒๕ นับเป็นพระมหากรุณาธิคุณล้นเกล้าล้นกระหม่อมหาที่สุดมิได้ ในโอกาสต่อมา คณะกรรมการบริหารเงินทุนเฉลิมฉลองสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ได้เรียนเชิญท่านผู้ทรงคุณวุฒิในศาสตร์ต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับอารยธรรมและศิลปวัฒนธรรมของชนชาวไทยมาแสดงปาฐกถาสืบเนื่องมาโดยลำดับ

ในปีพุทธศักราช ๒๕๔๘ คณะกรรมการบริหารโครงการวิจัยเงินทุนเฉลิมฉลองสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี เห็นสมควรให้จัดปาฐกถาชุด "สิรินธร" ครั้งที่ ๒๐ เรื่อง "ดนตรีกับชีวิต" และได้กราบเรียนเชิญศาสตราจารย์ ดร.เจตนา นาควัชระ ซึ่งได้รับการยกย่องเชิดชูเกียรติว่าเป็นผู้ที่มีความรู้และเชี่ยวชาญในเรื่องดังกล่าวมาเป็นผู้บรรยาย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยหวังเป็นอย่างยิ่งว่าการปาฐกถาครั้งนี้ จักอำนวยประโยชน์อย่างยิ่งแก่วงวิชาการและผู้สนใจในด้านนี้สืบไป

บัดนี้ ได้เวลาอันสมควรแล้ว ข้าพระพุทธเจ้าขอพระราชทานพระราชานุญาตเบิก ศาสตราจารย์ ดร.เจตนา นาควัชระ แสดงปาฐกถาเรื่อง "ดนตรีกับชีวิต"

ด้วยเกล้าด้วยกระหม่อม

ปาฐกถาชุด "สิรินธร" ครั้งที่ ๒๐

เรื่อง

"ดนตรีกับชีวิต"

โดย ศาสตราจารย์เกียรติคุณ ดร.เจตนา นาควัชระ
วันศุกร์ที่ ๒๕ กุมภาพันธ์ ๒๕๔๘ เวลา ๑๖.๐๐ น.
ณ ห้องประชุมสารนิเทศ หอประชุมจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ขอพระราชทานกราบบังคมทูลทราบฝ่าละอองพระบาท

ข้าพระพุทธเจ้า นายเจตนา นาควัชระ อาจารย์มหาวิทยาลัยศิลปากร ขอพระราชทาน พระราชวโรกาส แสดงปาฐกถาเรื่อง "ดนตรีกับชีวิต" ด้วยเกล้าด้วยกระหม่อม

ผู้บรรยายจำเป็นต้องชี้แจงเสียตั้งแต่เริ่มแรกว่า หัวข้อปาฐกถาที่ได้รับมอบหมายจากสถาบันเจ้าภาพ คือจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยนั้น เป็นหัวข้อที่กว้างมาก เป็นการยากยิ่งที่ผู้บรรยายจะสนองตอบโจทย์ในลักษณะนี้ได้อย่างครบถ้วนสมบูรณ์ จึงจำเป็นต้องบรรยายจากจุดยืนส่วนตนของผู้ที่มิใช่นักดนตรีอาชีพหรือนักวิชาการทางดนตรี หากแต่เป็นเพียง "ผู้รักสมัครเล่น" โดยเฉพาะอย่างยิ่ง จะบรรยายจากประสบการณ์ของผู้ฟัง และทำหน้าที่เป็นตัวแทนของกลุ่มผู้ฟังดนตรีไปด้วย นอกจากนี้ก็จะขออนุญาตใช้ประสบการณ์ในด้านวิชาชีพของตนให้เป็นประโยชน์ในฐานะครูภาษาตะวันตกและได้สัมผัสกับวัฒนธรรมทางดนตรีของตะวันตกต่อเนื่องมาเป็นเวลาหลายทศวรรษ ตัวอย่างที่ใช้ในการบรรยายจึงเป็นตัวอย่างตะวันตกเสียเป็นจำนวนมาก

ถ้าจะตั้งคำถามอันเป็นพื้นฐานว่า อะไรคือแก่นแท้ของดนตรี คำตอบในระดับของชาวบ้าน (ซึ่งก็อาจเป็นคำตอบที่เราได้รับจากนักวิชาการทางดนตรีเช่นกัน) ก็คือ *เสียง* เสียงดนตรีเป็นผลงานของมนุษย์ ทั้งที่เป็นเสียงร้องและทั้งที่เป็นเสียง

ของเครื่องดนตรี ทั้งหมดนี้เป็นเสียงที่ปรุงแต่งแล้ว สร้างสรรค์ขึ้นมาเพื่อสื่อความบางประการ โดยเฉพาะอย่างยิ่งเพื่อสื่ออารมณ์ความรู้สึก ไม่ใช่เสียงที่เปล่งออกมาตามธรรมชาติ เวลาเจ็บปวดเราส่งเสียงร้องอย่างหนึ่ง แต่เสียงเจ็บปวดที่แสดงออกด้วยดนตรีจะเป็นอีกอย่างหนึ่ง เพราะปรุงแต่งแล้วโดยนักร้องหรือนักดนตรี ในทำนองเดียวกันเสียงจากเครื่องดนตรีก็เป็นผลงานของมนุษย์ ปรับแต่งและพัฒนาจนถึงขั้นที่สื่อความในทางลึกได้โดยไม่แพ้เสียงมนุษย์ บางครั้งเสียงมิได้มาอย่างโดด ๆ แต่มาพร้อมกับคำพูด พร้อมกับภาษา เป็นเพลงร้อง บางครั้งก็เป็นเสียงของเครื่องดนตรีที่ไม่มีคำร้อง บางครั้งเป็นการใช้เสียงร้องประกอบกับเครื่องดนตรี ประสบการณ์ซึ่งสั่งสมกันมาทั้งในระดับบุคคลและในระดับสังคมสอนให้เรารู้ว่าทำเสียงอย่างไรจึงจะสื่อความ (ในใจ) ออกมาให้ผู้อื่นร่วมรับรู้ได้ด้วย ทำเสียงอย่างไรจึงจะจับใจเรา จับใจเขา จับใจคน ถึงเครื่องดนตรีจะมิได้มีคุณภาพยอดเยี่ยม แต่นักดนตรีผู้มีความสามารถก็อาจจะใช้สื่อเหล่านั้นบอกความออกมาจากส่วนลึกของจิตใจได้ เสียงที่มาจากคนเป่าใบไม้ก็อาจจะสื่อความได้ไม่แพ้กับเสียงของเครื่องดนตรีประสบการณ์ทั้งหลายทั้งปวงนั้น มนุษย์นำมาปรับให้เป็นแบบแผน บางครั้งเป็นกฎเกณฑ์ ถ่ายทอดกันได้จากครูสู่ศิษย์ โดยที่ศิษย์ก็คิดต่อไปจากครู สืบต่อกันไปเรื่อย ๆ เปลี่ยนแปลงไปเรื่อย ๆ ปรับแต่งไปเรื่อย ๆ พัฒนาไปเรื่อย ๆ ในกรอบของสังคม จนกลายเป็นวัฒนธรรมทางดนตรี ในบางกรณีวัฒนธรรมดังกล่าวเดินข้ามพรมแดนของเวลาและถิ่นที่ ปะทะสังสรรค์กับวัฒนธรรมทางดนตรีของชาติอื่นและสังคมอื่น กลายเป็นการสร้างใหม่อันมีศักยภาพอันมหาศาลที่จะสื่อความและให้ความหฤหรรษ์ต่อคนจำนวนมากได้ กล่าวได้ว่าดนตรีเป็นส่วนหนึ่งของชีวิตมนุษย์ ถ้าจะบรรยายในหัวข้อ “ดนตรีกับชีวิต” ก็อาจจะต้องพูดด้วยว่า ดนตรีมีชีวิต และดนตรีคือชีวิต

การก่อตัวขึ้นเป็นดนตรี

สิ่งที่เราท่านพึงสังเกตได้ ก็คือ ดนตรีเป็นสัญชาตญาณของการโหยหาและเรียกร้องสภาวะที่เกินเลยไปจากชีวิตประจำวันในลักษณะธรรมดาสามัญทั่วไป ถ้าจะอธิบายลักษณะของการเป็นดนตรีให้ชัดเจนก็คงจะต้องเปรียบเทียบกับภาษา ภาษาในชีวิตประจำวัน โดยเฉพาะอย่างยิ่งภาษาในระดับของการสื่อข้อเท็จจริง (informational) อาจไม่เพียงพอที่จะผูกใจคนหรือจูงใจคน ในขั้นแรก เราจึงปรับภาษาพูด

ในชีวิตประจำวันให้เป็น*ร้อยแก้ว* ซึ่งพจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถานให้นิยามไว้ว่า "ความเรียงที่สละสลวยไพเราะเหมาะเจาะด้วยเสียงและความหมาย" ผู้บรรยายใคร่ขอเสริมนิยามที่เป็นทางการไว้สักเล็กน้อยว่า ร้อยแก้วในความหมายดังกล่าวรวมถึงจังหวะจะโคนที่สามารถสร้างความเพลิดเพลินให้แก่โสตประสาทของมนุษย์ได้ด้วย คำว่า "ร้อยแก้ว" ที่ใช้กันอยู่ทั่วไปยังไปไม่ถึงนิยามที่คัดมาข้างต้นนี้ จัดได้ว่าภาษาของ "ร้อยแก้ว" ในความหมายตามพจนานุกรมเริ่มมีลักษณะที่เป็นดนตรีเพิ่มมากขึ้นแล้ว ขั้นต่อไปก็คือ การปรับภาษาให้เป็น*ร้อยกรอง* ซึ่งพจนานุกรมฯ ให้นิยามไว้ว่า "ถ้อยคำที่เรียบเรียงให้เป็นระเบียบตามบัญญัติแห่งฉันทลักษณ์" อาจกล่าวได้ว่า ในขั้นนี้ ความพร้อมของภาษาที่จะปรับตัวเป็นดนตรี หรือที่จะกลายรูปไปเป็นคีตศิลป์ (ด้วยการนำไปใส่ทำนอง) อยู่ในระดับที่สูงขึ้น ขั้นต่อไปจึงเป็นขั้นของการกลายรูปไปเป็นดนตรี ตัวอย่างที่เห็นได้ชัดเจนที่สุด ก็คือ พิธีกรรมทางศาสนาในรูปของการสวดหรือแม้แต่การเทศน์ ซึ่งมิใช่เป็นการใช้ภาษาในระดับภาษาพูดในชีวิตประจำวัน แต่เป็นการปรับตัวขึ้นสู่ระดับของดนตรีในลักษณะหนึ่ง ถ้าจะเป็นดนตรีให้เต็มรูปก็คงจะต้องเป็นลักษณะของการขับซึ่งเท่ากับเป็นการปรับภาษาไปสู่ทำนอง

อันที่จริง ดนตรีอยู่กับเราในชีวิตประจำวันอยู่แล้ว ยิ่งในสังคมดั้งเดิมก่อนที่เทคโนโลยีจะเสนอตัวเข้ามาเป็นสื่อกลาง เรามักสื่อความกันด้วยดนตรีในลักษณะใดลักษณะหนึ่งอยู่เสมอ ในปัจจุบันมรดกเหล่านี้อาจจะสูญสลายไปมากแล้ว แต่เดิมนั้นแม้แต่การจะขอทานก็ต้องร้องเป็นเพลง (จนมีการสร้างเพลงพื้นบ้านในลักษณะหนึ่งขึ้นมาที่เรียกว่า "เพลงขอทาน") สำหรับผู้บรรยายเองนั้นได้รับการสั่งสอนจากครูในโรงเรียนให้แยกแยะระหว่าง "ยาจก" กับ "วณิพก" ซึ่งกลุ่มหลังนี้พจนานุกรมให้นิยามไว้ว่า "คนขอทานโดยร้องเพลงหรือดีดสีตีเป่าให้ฟัง" และจนกระทั่งทุกวันนี้ถ้าจะให้ทานก็มักจะให้กับวณิพกบ่อยครั้งกว่าให้กับยาจก เพราะอย่างน้อย สิ่งที่วณิพกให้ตอบแทนแก่เราก็เป็นความบันเทิงทางคีตศิลป์ในระดับหนึ่ง ในสังคมตะวันตก การร้องเพลงหรือเล่นดนตรี "ข้างถนน" ไม่ถือเป็นสิ่งที่น่าอับอายแต่ประการใด ในเมืองใหญ่ๆ โดยเฉพาะตามถนนที่จัดไว้สำหรับให้แก่ผู้เดินเท้าโดยเฉพาะ (pedestrian zone) จะมีนักดนตรีมาแสดงอยู่เป็นประจำ บ้างก็เป็นนิสิตนักศึกษาที่เข้าใจจะหาลำไพให้แก่ตนเอง แม้แต่ในสถานีรถไฟใต้ดินหรือรถไฟฟ้า

ก็มีการยินยอมให้นักดนตรีเหล่านี้มาแสดงดนตรี ผู้บรรยายมีความประทับใจมากกับนักเล่นหีบเพลงชักคนหนึ่ง ณ สถานีรถไฟใต้ดิน Friedrichstrasse แห่งกรุงเบอร์ลิน เพราะมาตรฐานของเขาอยู่เหนือระดับที่เคยได้ยินได้ฟังมาในบ้านเราอย่างแน่นอน ที่เมือง San Francisco มีนักดนตรี "ข้างถนน" ที่แต่งตัวด้วยเสื้อชุดหางยาวรวมตัวกันเป็น Saxophone Quartet บรรเลงให้ผู้คนฟังจนเป็นที่ชื่นชอบ ถึงขนาดทำแผ่น CD ผลงานของดนออกขายพร้อมกันไปด้วย

ที่กล่าวมาทั้งหมดนี้ก็เพื่อชี้ให้เห็นว่า ดนตรีอยู่ใกล้กับตัวเรา น่าเสียดายที่การใช้ดนตรีในการประกอบอาชีพในบางลักษณะกำลังจะสูญหายไป โชคดีที่ในซอยที่ผู้บรรยายพำนักอยู่ยังมีแม่ค้าขายขนมคนหนึ่งที่ยังใช้คีตศิลป์ในการเรียกลูกค้าอยู่ เธอขายขนมในราคาที่ย่อมเยา เพราะลูกค้าส่วนหนึ่งเป็นคนงานก่อสร้าง คงจะกล่าวไม่ได้ว่าขนมของเธออยู่ในระดับที่จะได้รับเลือกไปเป็นตัวแทนในมหกรรม "หนึ่งตำบลหนึ่งผลิตภัณฑ์" (One Tambon One Product : OTOP) แต่ผู้บรรยายก็ซื้อขนมจากเธอเป็นประจำเพื่อความอยู่รอดของคีตศิลป์ ขนบเก่า ๆ เหล่านี้เป็นโลกที่น่าพิศวงเสียนี่กระไร ต่างจากกลไกในการโฆษณา (ชวนเชื่อ) ผ่านสื่อทั้งหลายที่ใช้หลักวิชาของจิตวิทยามวลชน โฆษณาซ้ำแล้วซ้ำอีกเพื่อให้ฝังเข้าไปในความจำ ราวกับเป็นมนตราของพ่อมดหมอผีก็ไม่ปาน นั่นคือ โลกสมัยใหม่ที่อยู่ด้วยการครอบงำ ด่างจากน้ำเสียงอันเจื้อยแจ้วของแม่ค้าขายขนมที่มิได้พึ่งอำนาจของเทคโนโลยีใด ๆ แต่ใช้เสียงของเธอในการสื่อความไปยังผู้รับในระดับของ*มนุษย์สัมผัสมนุษย์*

ขนบดังกล่าวมีรากฐานทางวัฒนธรรมอันยาวนาน และก็มิใช่เอกสิทธิ์ของบ้านใดเมืองใด แต่เป็นส่วนหนึ่งของชีวิตที่รู้จักกันดีในสังคมดั้งเดิม ผู้ที่เล่าเรียนมาทางวรรณคดีอังกฤษคงจะรู้จักบทกวีอันเลื่องชื่อของกวีชาวอังกฤษ โทมัส แคมเปียน (Thomas Campion : 1567 [?]-1620) ที่ชื่อว่า "Cherry Ripe" เป็นการบรรยายภาพแม่ค้าสาวสวยซึ่งเร่ขายผลเชอรี่สุก แต่การบรรยายของกวีได้ทำให้แม่ค้าผู้นี้ (ซึ่งไม่แน่ใจว่ามีตัวจริงหรือไม่) มีความเป็นอมตะไปแล้ว

Cherry Ripe

There is a garden in her face
Where roses and white lilies blow;
A heavenly paradise is that place,
Wherein all pleasant fruits do flow:
There cherries grow which none may buy
Till 'Cherry-ripe' themselves do cry.

Those cherries fairly do enclose
Of orient pearl a double row,
Which when her lovely laughter shows,
They look like rose-buds fill'd with snow;
Yet them nor peer nor prince can buy
Till 'Cherry-ripe' themselves do cry.

Her eyes like angels watch them still;
Her brows like bended bows do stand,
Threat'ning with piercing frowns to kill
All that attempt with eye or hand
Those sacred cherries to come nigh,
Till 'Cherry-ripe' themselves do cry.

ผู้บรรยายขออนุญาตไม่แปลบทกวีบทนี้ เพราะจะทำให้เสียรส เพียงแต่จะขอสรุปความว่า กวีในยุคนั้น (ซึ่งร่วมสมัยกับเชกสเปียร์) ใช้ภาษาที่แพรวพรายโดยเฉพาะอย่างยิ่งความเปรียบ โดยที่เขาเปรียบใบหน้าของเธอเป็นประดุจสวนไม้ดอก ฟันของเธอเปรียบได้ดังไข่มุก คิ้วของเธอเปรียบได้กับคันศร (ซึ่งไม่ไกลจากขนบของไทย) และก็ยกย่องเธอว่า เธอวางตัวได้เหมาะสม ไม่มีใครจะย่างกรายเข้าไปใกล้เธอได้ จะเปิดทางให้แก่ลูกค้าก็ต่อเมื่อเธอประกาศสรรพคุณของสินค้าที่เธอนำมาเสนอขาย คือ ลูกเชอรี่สุกนั่นเอง อันเป็นผลไม้ที่มีรสอันยอดเยี่ยม ฉ่ำน้ำ

กินแล้วชื่นใจดีนัก อันที่จริงแคมเปียนเองก็เป็นนักดนตรีและนักแต่งเพลง และมีหลักฐานปรากฏว่าเขาได้นำกวีนิพนธ์บทนี้ไปใส่ทำนองไว้แล้วเพื่อร้องคลอกับพิณ (lute)

ดนตรีในฐานะสื่อสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์

ดนตรีในฐานะประสบการณ์มนุษย์ อาจจัดแบ่งออกได้เป็น ๓ ลักษณะ คือ การสร้างประสบการณ์ การถ่ายทอดประสบการณ์ และการรับประสบการณ์ บทบาทของผู้สร้างได้รับความสนใจในประชาคมดนตรีเป็นอย่างมาก โดยเฉพาะอย่างยิ่งในสังคมตะวันตก เพราะนักแต่งเพลงได้รับการยกย่องในระดับสูงมาก แม้มิได้รับการยกย่องจากบุคคลร่วมสมัย แต่ถ้าเป็นผู้ที่สร้างผลงานอันทรงคุณค่าไว้ คนรุ่นหลังก็จะให้ความสำคัญ และนำผลงานออกมาแสดงต่อเนื่องไปข้ามยุคข้ามสมัยได้ สำหรับการรับประสบการณ์นั้นอาจมีหลายลักษณะ อาจจะเป็นการรับงานในชุมชนหรือขยายวงออกไปถึงสังคมส่วนรวม และในยุคปัจจุบันกลุ่มผู้รับงานดนตรีส่วนหนึ่งก็คือ ประชาคมนานาชาตินั่นเอง แต่ปรากฏการณ์ที่ยุคของเราจำเป็นจะต้องให้ความสนใจเป็นพิเศษ ก็คือ กระบวนการถ่ายทอดประสบการณ์ในทางดนตรี ซึ่งนับวันแต่จะมีความหลากหลาย และมีอิทธิพลในทางสังคมสูงยิ่งขึ้นทุกที อันที่จริง ดนตรีเริ่มก่อตัวขึ้นในระดับของบุคคล แต่ใครเล่าจะพึงพอใจแต่เพียงการร้องเพลงให้ตัวเองฟัง ดนตรีอยู่ได้ด้วยสัญชาตญาณของมนุษย์ที่ชอบจะร้องเพลงให้ผู้อื่นฟัง กล่าวอีกนัยหนึ่งการสร้างสรรค์ทางดนตรีเป็นไปในทิศทางของการที่ปัจเจกบุคคลโหยหาความสัมพันธ์กับผู้อื่น วัฒนธรรมทางดนตรีเป็นวัฒนธรรมที่ตั้งอยู่บนรากฐานของความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์ เป็นการสร้างงานเพื่อกันและกัน สร้างร่วมกัน ในส่วนของการถ่ายทอดนั้นก็มิใช่จำกัดอยู่แต่เฉพาะบุคคลต่อบุคคล แต่เป็นการถ่ายทอดไปสู่คนจำนวนมาก วงการดนตรีส่วนใหญ่อยู่ได้ด้วยการที่ผู้คนเล่นดนตรีด้วยกัน รวมตัวกันขึ้นมาเป็นวงดนตรี สำหรับผู้รับนั้นก็มีความสัมพันธ์ไปทั้ง ๒ แนว คือ มีความสัมพันธ์กับผู้ปฏิบัติการดนตรี ไม่ว่าจะเป็นผู้แต่งเพลงหรือผู้เล่นดนตรี และในขณะเดียวกันก็มีความสัมพันธ์ระหว่างผู้รับงานดนตรีด้วยกัน มีการรวมตัวกันเป็นกลุ่มก้อน เป็นชมรม เป็นสมาคม ช่วยกันจัดการให้มหาชนได้มีโอกาสได้รับฟังดนตรีอย่างต่อเนื่องและเป็นระบบ ประชาคมดนตรีจึงเป็นประชาคมที่สร้างความสมานฉันท์ สร้างความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน ถ้าจะถามว่า ดนตรีที่มีผู้แต่งขึ้นมาและได้นำออกเผยแพร่แล้วเป็นสมบัติของใคร

เราจะให้คำตอบแต่เพียงในเชิงนิติศาสตร์มิได้ เพราะลิขสิทธิ์เป็นเพียงปัจจัยภายนอกที่เป็นส่วนหนึ่งของกติกาทางสังคม เพลงที่เราได้ยินได้ฟังแล้วต้องใจเรา มักจะฝังลึกลงไปในความทรงจำ กลายเป็นสมบัติของเราไป มีสถานะต่างจากงานศิลปะอื่น ๆ เพราะลบออกไม่ได้ เจ้าของเพลงมาเรียกคืนไปไม่ได้ เรานำงานนั้นมาสานต่อได้เมื่อเราร้องเพลงให้ตัวเองฟัง แม้ไม่ออกเสียง ร้องอยู่ในใจก็ให้ความหฤหรรษ์ได้อย่างไม่รู้จบ ดนตรีจึงมิใช่เอกสิทธิ์ของผู้ใด มิใช่แม้แต่สมบัติของผู้แต่ง หากเป็นสมบัติร่วมของมนุษยชาติ นี่คือความหมายของ*ดนตรีกับชีวิต*

ในระดับของความคิดเชิงปรัชญา การสร้างงานที่ให้ความสุขและความเจริญใจแก่คนหมู่มาก ถือว่าเป็นการสร้างบุญกุศลในลักษณะหนึ่ง ซึ่งปราชญ์เยอรมัน มาร์ติน ไฮเดกเกอร์ (Martin Heidegger : 1889 - 1976) เรียกว่า "stiften" ซึ่งในระดับทั่วไปมักจะใช้กับการสร้างสาธารณประโยชน์ เช่น บริจาคเงินเพื่อตั้งมูลนิธิหรือสร้างโรงพยาบาล (ความหมายหนึ่งของคำนาม Stiftung คือ มูลนิธิ)[๓] สำหรับผู้คนที่ได้รับอานิสงส์จากผลงานทางดนตรีนั้น ศิลปินที่มีความเชื่อมั่นในมนุษยชาติก็ย่อมจะมองว่าเป็น "เพื่อนร่วมโลก" กับเขา ซึ่งภาษาเยอรมันใช้คำว่า "Mitmenschen" (แยกคำได้ว่า Mensch[en] คือ มนุษย์ mit แปลว่า ร่วมกัน) ศิลปะจึงเป็นสิ่งที่กระชับความเป็นมิตรไมตรีในมวลมนุษย์ *ความสัมพันธ์ในระดับแนวนอน*ระหว่าง "Mitmenschen" ที่กล่าวมานี้เป็นตัวที่สร้างความแข็งแกร่งให้แก่วัฒนธรรมดนตรี เพราะความสัมพันธ์ในแนวนอนมิใช่เป็นการรับผลบุญจากเทพองค์ใดที่โอยทานมาให้จากเบื้องบน แต่เป็นกิจของการเสริมบุญระหว่างมนุษย์ด้วยกัน แต่ก็อีกนั่นแหละจุดบอดของทุกวงการก็คือแนวโน้มของการยกย่องวีรบุรุษ และไม่ช้าไม่นานศิลปินผู้ที่มีความสามารถอันยอดเยี่ยมก็กลายสภาพเป็นวีรบุรุษไป ความสัมพันธ์แนวนอนจึงแปรรูปไปเป็นความสัมพันธ์แนวดิ่งโดยที่มหาชนเป็นผู้แหงนมองศิลปินผู้ยิ่งใหญ่ซึ่งได้รับการยกย่องเยี่ยงกับเทพ และศิลปินบางคนก็ลืมตัว ลืมสภาวะดั้งเดิมของการอยู่ร่วมกันในฐานะ "Mitmenschen" โดยยกตัวเองให้สูงเหนือผู้อื่น เป็นอหังการที่ไม่จรรโลงวงการไปได้นานสักเพียงใด ศิลปินบางคนมุ่งสร้างความประทับใจด้วยกลวิธีต่าง ๆ เรียกเป็นภาษาอังกฤษได้ว่ามีลักษณะ "exhibitionistic" และในยุคปัจจุบันซึ่งผลประโยชน์ในทางพาณิชย์เข้ามากำกับวงการดนตรีโดยสร้างความมั่งคั่งให้แก่ศิลปินเองและแก่ฝ่ายจัดการ ความสัมพันธ์แนวตั้งดังกล่าวก็ได้รับการเกื้อหนุน

ด้วยกลเม็ดเด็ดพรายในด้านการตลาด เมื่อเทคโนโลยีกับธุรกิจจับมือกันเพื่อสร้างพาณิชยกรรมในทางดุริยางคศิลป์ คุณภาพที่แท้จริงก็มักจะถูกมองข้าม ผู้ที่อยู่ในวงการดนตรีบางคนได้รับการปลุกปั้นขึ้นมาให้เป็นดาราด้วยกโลบายทางการค้า ทั้ง ๆ ที่มิได้มีความสามารถในทางดนตรีอย่างแท้จริง สรุปได้ว่าหลุมพรางของวงการ คือ ความเปราะบางของการสร้างความสัมพันธ์ระหว่างผู้สร้างกับผู้รับงานดนตรี และผู้ที่ก่อให้เกิดความเสื่อมถอย ก็คือ ตัวกลางทั้งหลาย ซึ่งทำหน้าที่ไม่ต่างจากพ่อค้าคนกลางที่มุ่งแต่จะค้ากำไรเกินควร[๒]

สถานะพิเศษของดนตรี

เพื่อมิให้พลัดหลงไปในเส้นทางของการค้ากำไรเกินควรดังที่กล่าวมาข้างต้น เราคงจะต้องกลับไปพิจารณาหลักการของสุนทรียศาสตร์ ในที่นี้จะขอเริ่มต้นด้วยการนำประสบการณ์ของไทยมาพิจารณา พระราชนิพนธ์*อิเหนา* ตอนที่ตัวเอกฝ่ายชายและฝ่ายหญิงได้พบกันเป็นครั้งแรกให้ข้อคิดเชิงสุนทรียศาสตร์อันลึกซึ้งเอาไว้ดังข้อความที่จะขอคัดมาต่อไปนี้

เมื่อนั้น ระเด่นมนตรีเรืองศรี
เหลียวไปรับไหว้เทวี ภูมีดูนางไม่วางตา
งามจริงยิ่งกว่าเทพนิมิต ให้คิดเสียดายเป็นนักหนา
เสโทไหลหลั่งทั้งกายา สะบัดปลายเกศาเนืองไป
กรกอดอนุชาก็ดกลง จะรู้สึกพระองค์ก็หาไม่
แต่เวียนจูบสียะตรายาใจ สำคัญพระทัยว่าเทวี
ความรักรุมจิตพิศวง จนลืมองค์ลืมอายนางโฉมศรี
ไม่เป็นอารมณ์สมประดี *ภูมีหลงขับขึ้นฉับพลัน*

.....

เมื่อนั้น ระเด่นมนตรียิ่งหม่นหมอง
แลดามทรามวัยด้วยใจปอง *พลางร้องครวญขับขึ้นฉับไว*

.....

บัดนั้น ฝูงนางกำนัลน้อยใหญ่
เห็นอิเหนากุเรปันฟั่นเฟือนไป นางในสรวลแล้วก็บอกกัน

เมื่อกี้พระขับชมนาง ได้ยินบ้างหรือไม่นะสาวสวรรค์
พระจริตก็ผิดไปทุกอัน พระพักตร์นั้นก็ซีดสลดไป
พระกรกอดพระกุมารก็เลื่อนลง เสโทโซมองค์ลงหลั่งไหล
ดูทีทำนองจะต้องใจ จึงเคลิ้มไคล้ไม่เป็นสมประดี [๓]

จะเห็นได้ว่าประสบการณ์ของฝ่ายอิเหนานั้นเรียกเป็นภาษาวรรณศิลป์ได้ว่า "ถูกสายฟ้าฟาด" (ในวรรณคดีฝรั่งเศสใช้คำว่า coup de foudre) การที่อิเหนาถึงกับลืมองค์จนสติฟั่นเฟือนไป (ดังที่เหล่านางกำนัลพรรณนาเอาไว้นั้น) ก็เป็นสิ่งที่ผู้ที่จัดเจนในวรรณคดีย่อมรู้จักดี แต่ส่วนที่น่าสนใจยิ่ง ก็คือ การแสดงออกของอิเหนาเป็นการปรับระดับจากพฤติกรรมปกติไปสู่พฤติกรรมอปกติ เหมือนกับดกอยู่ในห้วงของสภาวะกึ่งตื่นกึ่งหลับ และก็แสดงออก*ด้วยคีตศิลป์* คือ "ภูมีหลงขับขึ้นฉับพลัน" ถ้าจะวิเคราะห์ลงไปในรายละเอียดก็คงจะต้องให้ความสนใจเป็นพิเศษต่อคำว่า "หลง" และคำว่า "ฉับพลัน/ฉับไว" ซึ่งหมายความว่า อำนาจแห่งความรักทำให้ปุถุชนมิสามารถครองสติได้อีกต่อไป และความเปลี่ยนแปลงที่ว่านี้ก็เกิดขึ้นโดยปราศจากการไตร่ตรองใด ๆ ทั้งสิ้น ยิ่งไปกว่านั้น พฤติกรรมดังกล่าวก็เกิดขึ้นมากกว่าครั้งเดียว เพราะเมื่อบุษบาถวายบังคมลาไปแล้ว อิเหนาก็กระทำกิริยาแบบครึ่งหลับครึ่งตื่นออกมา*เป็นเพลง*อีกเป็นคำรบสอง คือ "พลางร้องครวญขับขึ้นฉับไว" สำหรับส่วนที่เป็นข้อวิพากษ์ของฝ่ายนางกำนัลนั้นเล่า ก็เท่ากับเป็นการตอกย้ำว่าการแสดงออกด้วยคีตศิลป์ขององค์อิเหนานั้นเป็นพฤติกรรมที่ผิดปกติ เพราะ "เมื่อกี้พระขับชมนาง" นั้น "พระจริตก็ผิดไปทุกอัน" เราคงจะต้องไม่ลืมว่านี่คือละครรำ การแสดงออกซึ่งความปั่นป่วนในใจของตัวเองย่อมจะต้องมีลักษณะเป็นรูปธรรม แต่นัยเชิงสุนทรียศาสตร์ที่แฝงอยู่ในบทละครตอนนี้ดูจะหนักแน่นมาก นั่นก็คือ *การแสดงออกซึ่งอารมณ์ความรู้สึกของมนุษย์ที่ลึกซึ้งที่สุดนั้นกระทำได้ก็แต่ในรูปของคีตศิลป์* ในแง่นี้จึงกล่าวได้ว่าดนตรีมีสถานะพิเศษ อาจจะพิเศษกว่าศิลปะแขนงอื่นเสียด้วยซ้ำ

สังเกตได้ว่า เป็นขนบของสังคมไทยที่จะไม่แสดงออกซึ่งความคิดทางปรัชญาหรือทางสุนทรียศาสตร์ในรูปของวาทกรรมอิสระ ซึ่งในสังคมตะวันตก มักจะเขียนขึ้นเป็นความเรียง ถ้าจะเข้าถึงความคิดเชิงสุนทรียศาสตร์ของไทยก็จำเป็นจะต้องสกัดออกมาจากตัวงานศิลปะเอง ดังที่ผู้บรรยายได้กล่าวไว้แล้วในบทความเรื่อง "แนวทางการสร้างทฤษฎีจากแผ่นดินแม่" [๔] แต่ก็ไม่เป็นการยากลำบากนักที่เราจะ

หาพันธมิตรจากวาทกรรมเชิงสุนทรียศาสตร์ในวัฒนธรรมอื่น สำหรับวงการดะวันตกนั้นเป็นที่ทราบกันดีว่า นักปราชญ์ที่ให้ความสำคัญต่อดนตรีไว้ในระดับสูงมาก คือ นักปราชญ์ชาวเยอรมัน อาธูร์ โชเปนเฮาเออร์ (Arthur Schopenhauer : 1788 – 1860) ในผลงานหลักของเขาที่ชื่อว่า *โลกในฐานะเจตจำนงและการแสดงออก* (เรียกเป็นภาษาเยอรมันว่า *Die Welt als Wille und Vorstellung* ภาษาอังกฤษว่า *The World as Will and Representation)* โชเปนเฮาเออร์ไม่ลังเลที่จะกล่าวว่าดนตรีเป็นศิลปะที่สามารถเข้าถึงแก่นแห่งเจตจำนงนั้นได้โดยไม่จำเป็นจะต้องผ่านตัวกลางด้วยการปรับความคิดให้เป็นรูปธรรม เขากล่าวไว้ว่า ดนตรีมาก่อนสิ่งที่เป็นรูปธรรมทั้งหลาย เป็นแก่นแท้ของสรรพสิ่ง เป็นศิลปะที่ลึกซึ้งและมีพลังสูงสุดในบรรดาศิลปะทั้งหลาย นอกจากนี้ โชเปนเฮาเออร์ก็พยายามเน้นย้ำให้เห็นว่า ดนตรีสื่อความมาสู่เราในลักษณะที่อยู่เหนือความเป็นเหตุเป็นผล อันที่จริง แนวความคิดที่โชเปนเฮาเออร์พยายามจะแสดงออกมาอย่างเป็นระบบความคิดในเชิงปรัชญาของเขาก็คงไม่ไกลจากสิ่งที่พระราชนิพนธ์*อิเหนา*แสดงออกให้เราได้รับรู้ด้วยวรรณศิลป์ คีตศิลป์และนาฏศิลป์ ถ้าดนตรีเป็นเรื่องของคนวิกลจริต เขาเหล่านั้นก็ดูจะมีความสามารถทางศิลปะเหนือมนุษย์อื่นอีกเป็นจำนวนมากทีเดียว

ว่าด้วยคีตศิลป์สำนึก

ดังตัวอย่างที่อ้างมาข้างต้น ทั้งกวีไทยและปราชญ์เยอรมันก็ดูจะสำนึกดีว่าดนตรีมีพลังอันสูงส่งมาก สามารถที่จะเบิกทางให้มนุษย์ได้เข้าสู่ประสบการณ์อันลึกซึ้งเกินกว่าที่ความสำนึกในระดับธรรมดาสามัญจะเข้าถึงได้ ในกรณีของโชเปน-เฮาเออร์นั้นปรัชญาและสุนทรียศาสตร์ของเขาหนุนเนื่องให้คีตศิลปินจำนวนไม่น้อยเกิดความสำนึกในพลังศิลปะของตน และยิ่งไปกว่านั้นก็ผลักดันให้เกิดงานสร้างสรรค์ทางดุริยางคศิลป์ที่ยิ่งใหญ่ในโลกตะวันตก เช่น ผลงานของริชาร์ด วากเนอร์ (Richard Wagner : 1813–1883) วากเนอร์มิใช่คีตศิลปินที่สร้างงานขึ้นมาเพียงเพื่อจะให้ความหฤหรรษ์แก่มหาชน แต่เขามีความสำนึกสูงมากในพลังของดนตรีที่จะสร้างผลกระทบในด้านปัญญาความคิดให้แก่สังคมได้ เมื่อนักดนตรีสำนึกในพลังของดนตรี เราจึงอาจกล่าวโดยสรุปเป็นเชิงนามธรรมได้ว่า ดนตรีก็สำนึกในพลังของดนเองในรูปของ*คีตศิลป์สำนึก* ตัวอย่างที่เป็นรูปธรรมอันเป็นการที่ดนตรีกล่าวถึงดนตรีเองมีอยู่เป็นจำนวนไม่น้อย น่าประหลาดที่ว่าในฐานะประเภทของศิลปะ (artistic genre)

*เพลงไทยสากล*ก่อตัวขึ้นมาอย่างรวดเร็วมาก และได้รับการพัฒนาไปถึงขั้นที่สามารถแสดงออกซึ่งอัจฉริยภาพของคนไทยได้ในเวลาเพียงหนึ่งหรือสองทศวรรษ ทั้ง ๆ ที่รูปแบบการแต่งเพลงและการใช้เครื่องดนตรีก็เป็นผลสืบเนื่องมาจากการเรียนรู้ คีตศิลป์ตะวันตก ความมั่นใจที่แสดงออกด้วยคีตศิลป์สำนึกเป็นลักษณะเฉพาะของ "ยุคทอง" แห่งเพลงไทยสากลในช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่ ๒ ในเพลงที่โดดเด่นหลายเพลง จะขอยกตัวอย่างเพลง "ธรรมชาติกล่อมขวัญ" (เนื้อร้องของแก้ว อัจฉริยะกุล ทำนองของนารถ ถาวรบุตร) มาเพื่อพิจารณา มัณฑนา โมรากุล อัดเสียงไว้เป็นครั้งแรกเมื่อ พ.ศ. ๒๔๙๔ แต่เป็นแผ่นครั่งสำหรับใช้ออกอากาศทางวิทยุกระจายเสียงกรมประชาสัมพันธ์ มิได้ผลิตออกมาเผยแพร่โดยทั่วไปในรูปของแผ่นเสียง จากการที่ผู้บรรยายและคณะได้สัมภาษณ์ มัณฑนา โมรากุล เมื่อวันที่ ๒๕ กันยายน ๒๕๔๖[๕] ได้รับข้อมูลมาว่า เมื่อได้อัดเสียงไปแล้ว มัณฑนาก็มิได้เคยฟังการขับร้องของตนเองอีกเลยมาเป็นเวลากว่าครึ่งศตวรรษ จนคุณจารุลินทร์ มุสิกพงษ์ เจ้าหน้าที่กรมประชาสัมพันธ์ผู้เป็นเอดทัคคะในเรื่องของเพลงไทยสากล ได้ไปค้นพบแผ่นดิบเข้า และได้นำออกเผยแพร่ใหม่ การค้นพบที่กล่าวมานี้นำไปสู่การค้นพบในเชิงวิชาการด้วย เพราะเมื่อนักดนตรี นักร้อง นักวิชาการ ตลอดจนผู้รักดนตรีได้วิเคราะห์เพลงนี้แล้ว ก็ลงความเห็นร่วมกันว่า เพลงนี้มีคุณค่าสูงมาก จึงได้มีการนำออกแสดงอีกครั้งหนึ่งในรายการ แสดงดนตรี "เบิกฟ้ามัณฑนา โมรากุล" เมื่อวันที่ ๑๖ พฤศจิกายน ๒๕๔๖ อันเป็นส่วนหนึ่งของการสัมมนา*มัณฑนาวิชาการ* ซึ่งโครงการวิจัย "การวิจารณ์ในฐานะพลังทางปัญญาของสังคมร่วมสมัย" (ภาค ๒) ด้วยการสนับสนุนของกองทุนสนับสนุนการวิจัย (สกว.) เป็นผู้จัดขึ้น ผู้ที่ได้รับเชิญให้ร้องเพลงนี้ คือ ศรวณี โพธิเทศ ดังปรากฏจากการแสดงซึ่งบันทึกไว้และนำมาประกอบปาฐกถาครั้งนี้ สำหรับเนื้อร้องนั้นเป็นการประกาศแนวคิดคีตศิลป์สำนึกอย่างชัดเจน

ธรรมชาติกล่อมขวัญ

คำร้อง : แก้ว อัจฉริยะกุล *ทำนอง : นารถ ถาวรบุตร*

แสนงามแนวป่าโกรกผาและถ้ำ
เพลินตา เพลินใจแท้
ที่ใดไหนอื่น
เสียงแจ้ว แว่วหวิว
เสียงธารไหลหลั่ง
โน่นดูเนินแนวสูงเด่นเห็นแพรวแถวถั่น

สายลมเย็นฉ่ำหยาดน้ำเย็นชื่น
เพลินเพียงเพลงไพรซึ้ง
ดั่งเพลงร้องแผ่ว
เสียงกู่ อยู่ไหน
อ่อ ไทรใบโศก
ยิ่งฟังวังเวงเหมือนหนึ่งเสียงเพลงฝันใฝ่

ติดตรึงใจจำแก่งน้ำงามตาระรื่น
ชวนแลชวนชมชื่น
ตื่นใจไม่มีแม้นเท่าทัน
เสียงระริ้วลมผ่านพานพลิ้วสะพรั่ง
ดังเพลงกล่อมขวัญ
หลายเพศหลายพันธุ์ เพริศแพรว

รื่นรมย์กลมกลืนโครมครื้นได้ฟังยังแว่ว
รำพึงรำเพยแจ้ว
แว่วลมประสม แสนเพลินใจ
เสียงอะไรดังสนั่นกระชั้นกรรโชก
โบกพลันหวั่นไหว
เสียงก้องเสียงไกลใฝ่ฝัน

เพลงนี้กล่าวถึงความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับธรรมชาติ โดยมีองค์ประกอบหลัก ๓ ประการ คือ *ประการแรก*เป็นการบรรยายธรรมชาติตามที่ดำรงอยู่ว่ามีความงามอยู่แล้วในสภาพแวดล้อมปกติ *องค์ประกอบที่ ๒* เป็นการบรรยายถึงผลกระทบของการที่มนุษย์ได้สัมผัสกับธรรมชาติ แล้วเกิดความอิ่มเอิบใจ *องค์ประกอบที่ ๓* มีความสำคัญมากต่อแนวคิดหลักของปาฐกถานี้ นั่นก็คือ เป็นการตอกย้ำอัจฉริยภาพของมนุษย์ผู้ซึ่งมุ่งจะสร้างงานศิลปะขึ้นมาให้งามงดเทียบได้กับธรรมชาติจริง ๆ ในท้ายที่สุด ผู้แต่งก็นำงานสร้างสรรค์ของมนุษย์คือ*เพลง*มาเป็นตัวตั้ง แล้วจึงนำเอาธรรมชาติเข้ามาทาบกับเพลง ดังข้อความที่ว่า "เสียงธารไหลหลั่ง *ดั่งเพลงกล่อมขวัญ*" และ "เพลินเพียงเพลงไพรซึ้ง รำพึงรำเพยแจ้ว / *ดั่งเพลงร้องแผ่ว* แว่วลมประสม แสนเพลินใจ" และช่วงสุดท้ายก็เป็นการให้ความที่หนักแน่นว่า "ยิ่งฟังวังเวง*เหมือนหนึ่งเสียงเพลงฝันใฝ่* เสียงก้องเสียงไกลใฝ่ฝัน" สรุปได้ว่า เพลง ๆ นี้มีลักษณะเป็น *คำประกาศลัทธิ* (manifesto) ในลักษณะหนึ่ง จะเห็นได้ว่าความคิดเชิงทฤษฎีเป็น

ความคิดที่แฝงอยู่ในตัวงาน เช่นเดียวกับกรณีของพระราชนิพนธ์*อิเหนา*ที่อ้างมาแล้วข้างต้น คือ มิใช่เป็นความเรียงเชิงปรัชญาหรือเชิงสุนทรียศาสตร์ แต่ความมั่นใจในคีตศิลป์นั้น แสดงออกโดยปราศจากอหังการ สะท้อนให้เห็นถึงความละเมียดละไมของวัฒนธรรมไทย สำหรับทำนองนั้นก็เสริมวรรณศิลป์ที่อยู่ในเนื้อร้องได้อย่างดียิ่ง ผู้แต่งทำนองเข้าใจธรรมชาติของเสียงมนุษย์ รู้จักผ่อนหนักผ่อนเบา เอื้อให้นักร้องใช้เสียงตั้งแต่ระดับต่ำสุดไปถึงสูงสุดได้อย่างเหมาะเจาะ เข้าใจวิธีการใช้เสียง โดยให้เวลาแก่นักร้องในการที่จะไต่ตามโน้ตที่สูงขึ้นเรื่อย ๆ ในช่วงอันสมควร เอาทำนองมาเสริมคุณค่าของคำร้องได้อย่างแนบสนิท เรียกได้ว่า เป็นงานที่สมบูรณ์ทั้งในด้านรูปแบบและเนื้อหา ความมั่นใจที่แสดงออกในตัวเพลงอันเป็นแนวคิดเชิงสุนทรียศาสตร์จึงได้รับการหนุนเนื่องจากความสมบูรณ์ในเชิงคีตศิลป์เอง สำหรับผู้ที่นำมาร้องใหม่นั้น คณะกรรมการจัดสัมมนา "มัณฑนาวิชาการ" เล็งเห็นแล้วว่าเป็นผู้ที่มีประสบการณ์สูง มีความสามารถในการตีความ คือ เข้าใจงานต้นแบบอย่างลึกซึ้ง และสามารถปรับเพลงที่เป็นสมบัติของผู้แต่ง และครั้งหนึ่งเป็นสมบัติของผู้ขับร้องคนแรก ให้กลายมาเป็นสมบัติของตนได้ด้วยการขับร้องที่โดดเด่นแต่ไม่โอ่อ่า มีความสมบูรณ์ทั้งในแง่ของเทคนิค และทั้งในแง่ของการสกัดความหมายและคุณค่าออกมาจากตัวงาน ในส่วนของผู้ฟังหรือผู้รับนั้น จากการพิจารณาแบบประเมินผลก็ปรากฏว่า ผู้ตอบแบบสอบถามทั้งหมดประเมินการขับร้องเพลงนี้ไว้ในระดับสูงสุด ตัวอย่างงานชิ้นนี้จึงชี้ให้เห็นถึงการสื่อความที่ดียิ่ง จากผู้แต่งมาสู่นักร้องนักดนตรี ผู้ตีความและสู่ผู้รับครบวงจรแห่งดนตรีการ เราอาจจะสรุปได้ว่าครั้งหนึ่งวัฒนธรรมทางคีตศิลป์อาจถือได้ว่าเป็นจุดเด่นของสังคมไทย

ตัวอย่างของไทยที่ได้เสนอมาข้างต้นจัดได้ว่าอยู่ในระดับของ "ทางสายกลาง" มิได้เป็นการมุ่งเน้นความยิ่งใหญ่ของคีตศิลป์ในลักษณะที่รุนแรงแต่ประการใด เป็นแต่เพียงขออนุญาตนำคีตศิลป์ไปเปรียบกับธรรมชาติบ้าง แต่ในประวัติการดนตรีนั้นในบางครั้งก็ปรากฏว่า ความมั่นใจในพลังของคีตศิลป์พัฒนาไปถึงระดับที่สูงมากเสียจนเกือบจะกล่าวได้ว่า *สุดยอด*ของคีตศิลป์ กลายความไปเป็น*สุดทาง*ก็ได้ ดนตรีตะวันตกในยุคบารอค (Baroque) พัฒนาไปถึงขั้นที่น่าทึ่งมาก มีทั้งความหลากหลาย ความโดดเด่น และความลึกซึ้ง และก็ในยุคนี้นี่เอง ที่ดนตรีศาสนามีบทบาทอันสำคัญยิ่ง และงานเป็นจำนวนไม่น้อยได้กลายเป็นงานอมตะไป ในด้านของพัฒนาการของเครื่องดนตรี

ก็เป็นที่ประจักษ์ชัดว่ามีความก้าวหน้าอย่างเห็นได้ชัด โดยเฉพาะในด้านของเครื่องสายนั้น ได้รับการปรับให้กระทำกิจทางดนตรีได้อย่างกว้างขวางยิ่ง ที่น่าทึ่งในอีกลักษณะหนึ่ง ก็คือ ศิลปะการขับร้อง ซึ่งเติบโตขึ้นมาทั้งในงานดนตรีศาสนาและดนตรีทางโลก เพลงร้องทางศาสนามีความลึกซึ้งที่ยุคหลังก็อาจเทียบได้ยาก ในขณะเดียวกันคีตศิลป์ทางโลกในรูปของอุปรากรก็จัดได้ว่าตื่นตัวขึ้นรับการท้าทายของวงการโดยเฉพาะอย่างยิ่งในด้านของการใช้เสียงมนุษย์ในการสื่ออารมณ์ความรู้สึก อันรวมถึงพัฒนาการในทางเทคนิคด้วย เป็นที่น่าเสียดายว่า อุปรากรเป็นจำนวนมากจากยุคบารอคในศตวรรษที่ ๑๗ และ ๑๘ สูญหายไปมาก ถ้ามีการนำออกแสดงก็มักจะเป็นในกรอบของมหกรรม (festival) หรือในรูปของผลพลอยได้จากการค้นคว้าทางวิชาการที่ต้องการได้รับการยืนยันจากการแสดงจริงในรูปของการทำให้ฟื้นคืนชีพ (revival) มีอุปรากรในยุคนี้น้อยเรื่องที่กลายเป็นส่วนหนึ่งขององคนิพนธ์ (repertoire) อันเป็นที่รู้จักกันทั่วไป อุปสรรคในการแสดงอุปรากรของยุคบารอคมักจะเป็นเรื่องของการขาดช่วงอันทำให้เกิดความไม่คุ้นเคยกับวิธีและลีลาการแสดงของต้นแบบ แต่ถ้าพูดกันตามความเป็นจริงแล้ว อุปสรรคที่สำคัญอีกส่วนหนึ่ง ก็คือ ข้อเรียกร้องในเชิงเทคนิคในด้านของการขับร้องซึ่งอยู่ในระดับที่สูงมาก

จะขอยกตัวอย่างงานอุปรากรของอันโตนิโอ วิวัลดิ (Antonio Vivaldi : 1678 - 1741) เรามักจะคุ้นเคยกับดุริยางคนิพนธ์ของท่านที่ใช้เครื่องดนตรีชนิดต่าง ๆ มากกว่างานอุปรากร ซึ่งมีหลักฐานปรากฏว่าเขียนไว้ถึง ๔๖ เรื่อง แต่ที่มีต้นฉบับหลงเหลืออยู่ (ส่วนใหญ่ไม่ครบถ้วน) มีเพียง ๒๑ เรื่อง และนักวิชาการด้านดนตรีก็มักจะมิให้ความสำคัญต่องานด้านนี้ของท่านนัก แต่หลักฐานการแสดงของนักร้องชาวอิตาเลียนร่วมสมัยของเรา คือ เซซิเลีย บาร์ตอลิ (Cecilia Bartoli)[๖] ก็เป็นที่ประจักษ์ชัดแล้วว่า งานอุปรากรของวิวัลดินั้นบ่งชี้ว่า คีตกวีผู้นี้เข้าใจใช้เสียงร้องของมนุษย์ได้อย่างยอดเยี่ยม แต่ก็อีกนั่นแหละ ความมั่นใจในคีตศิลป์ในที่นี้อาจจะไปไกลเกินความพอเหมาะพอดี อาจจะกล่าวเป็นภาษาชาวบ้านได้ว่า เสียงไปไกลกว่าความหมาย หรือปากไปไกลกว่าใจ นั่นคือ สภาวะของการที่ปากกับใจไม่ตรงกันในคีตศิลป์ ดังจะสังเกตได้จากลีลาท่าทางและวิธีการร้องของนักร้องแนวหน้าของดะวันตกผู้นี้ ซึ่งดูราวกับว่าเธอต้องการจะแสดงให้เห็นว่า ดนตรีออกจะหลงตัวเองอยู่ไม่น้อย จนเธอต้องถอยห่างออกมาจากตัวงานสักระยะหนึ่ง เพื่อเป็นการเน้นว่าเธอกำลัง*แสดง*ดนตรีมากกว่าที่จะพาตัวให้ถูกกลืนไปในกระแสของคีตศิลป์นั้น

ถ้านี่คือสุดทางของอุปรากรในยุคบารอค เราก็คงเข้าใจดีว่าคีตกวีของตะวันตกในยุคต่อมาต้องแสวงหาทางออกจากความมั่นใจของตนตรีที่มีต่อตนเอง หรือการหลงตัวเอง ผลงานด้านอุปรากรของวอลฟ์กัง อะมาเดอุส โมซาร์ท (Wolfgang Amadeus Mozart : 1759-1791) จัดได้ว่าเป็นพัฒนาการที่สำคัญยิ่ง โดยที่อุปรากรสไตล์อิตาเลียนที่โมซาร์ทสร้างขึ้นก็ได้รับการยอมรับจากวงการของอิตาลีเอง ดนตรีของโมซาร์ทสนองตัวบทและเนื้อเรื่องได้อย่างแนบสนิท ไม่มีการใช้เทคนิคจนถึงขั้น "ปากกับใจ ไม่ตรงกัน" โมซาร์ททำงานร่วมกับผู้เขียนตัวบทได้เป็นอย่างดี ไม่ว่าจะเป็นขนบของละครเพลงพื้นเมือง เช่น *ขลุ่ยวิเศษ* (Die Zauberföte) หรือละครต้นแบบของฝรั่งเศสที่วิพากษ์สังคมและการเมือง เช่น *วิวาห์ของฟิกาโร* (Le nozze di Figaro) การผูกไมตรีกับวรรณศิลป์จึงเป็นหนทางหนึ่งที่จะพาอุปรากรให้หลุดพ้นจากหลุมพรางของแบบฝึกหัดเชิงเทคนิคหรือกายกรรมทางคีตศิลป์ และถ้าจะกล่าวถึงขนบของอิตาเลียนแล้วก็เป็นที่ยอมรับกันว่า จุเซปเป แวร์ดิ (Giuseppe Verdi : 1813-1901) คือผู้พัฒนาอุปรากรของอิตาลีให้เป็นสุดยอดของดนตรียุคโรแมนติก แวร์ดิพยายามเรียนรู้จากมหากวี เช่น วิลเลียม เชกสเปียร์ (William Shakespeare : 1564-1616) และ ฟรีดริค ชิลเลอร์ (Friedrich Schiller : 1759-1805) มองตามท่านเหล่านั้นลงไปถึงก้นบึ้งของจิตมนุษย์ แล้วนำดนตรีมาสนองการหยั่งรู้ในเรื่องของมนุษย์ให้ได้ ดนตรีจึงมิได้เป็นสิ่งที่นำหน้าละคร แต่ดนตรีเป็นละครที่สร้างประสบการณ์ใหม่ในทางคีตศิลป์ได้อย่างน่าประทับใจ อุปรากรมิใช่เป็นเวทีของการแสดงออกซึ่งความสามารถในเชิงคีตศิลป์ของนักร้องและนักดนตรีแต่อย่างเดียว แต่ต้องมีเนื้อหาหรือเนื้อในที่หนักแน่นพอที่จะท้าทายให้เกิดการสร้างสรรค์ทางคีตศิลป์ เมื่อปากกับใจตรงกัน อุปรากรจึงกลายเป็นดนตรีที่หยั่งลึกถึงแก่นแห่งความเป็นมนุษย์ นับเป็นผลงานอันยิ่งใหญ่ที่คนตะวันตกมอบไว้ให้เป็นสมบัติของมนุษยชาติ

ว่าด้วยความหมายของดนตรี

จะขอเริ่มต้นด้วยการกล่าวถึงปัญหาของการตั้งโจทย์ให้แก่นักแต่งเพลง และนักแต่งเพลงมิอาจสนองได้ เรื่องที่จะเล่าต่อไปนี้มาจากแวดวงของการโฆษณา[๗] นักธุรกิจผู้หนึ่งต้องการจะโฆษณาสินค้าที่ใช้ชื่อของขุนนางจีนผู้มีความเที่ยงธรรมเป็นเลิศ จึงไปติดต่อนักแต่งเพลงร่วมสมัยผู้หนึ่ง โดยให้โจทย์ว่า ขอให้ช่วยแต่งเพลง

ที่มีทำนองบ่งบอกถึงความยุติธรรมของท่านผู้นี้ให้ได้ นักแต่งเพลงจำเป็นต้องยอมรับความพ่ายแพ้ว่า โดยธรรมชาติของดนตรีนั้น มิอาจสื่อความที่ชัดเจนได้เท่ากับภาษาหรือศิลปะที่ใช้ภาษา อันได้แก่ วรรณศิลป์ เกี่ยวกับเรื่องนี้ คีตกวีแนวหน้าของตะวันตก คือ อิกอร์ สตราวินสกี (Igor Stravinsky : 1882 - 1971) ถึงกับยอมรับสารภาพไว้ว่า "ข้าพเจ้าคิดว่า โดยเนื้อแท้แล้ว ดนตรีไม่มีพลังที่จะแสดงออกทุกสิ่งทุกอย่างได้"[๙] พวกเราที่เป็นนักฟังมักจะถูกชักจูงไปในทางที่ผิด ๆ ว่า ฟังดนตรีแล้วเห็นภาพ หรือไม่ก็เหมาเอาว่า ดนตรีประเภทเล่าเรื่องที่เรียกว่า tone poem นั้นเล่าเรื่องได้จริง ๆ ซึ่งก็เป็นไปไม่ได้ ดนตรีทำได้แต่เพียงชี้แนะหรือชี้ทาง (suggest) คืออาจถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกได้อย่างเลา ๆ และผู้ประพันธ์เพลงก็ย่อมจะต้องหันไปพึ่งศิลปะประเภทอื่น ซึ่งสามารถให้ความแน่นอนของความหมายได้ เช่น นำคำร้องมาแต่งประสานกับดนตรี หรือสร้างงานที่เป็นศิลปะการแสดงในรูปของอุปรากรและละครเพลง

ประสบการณ์ของไทยด้านการแต่งเพลงไทยสากลอาจจะให้ความกระจ่างในเรื่องนี้ได้ เพลงไทยสากลที่ไพเราะจำนวนมากนั้น เริ่มต้นที่การแต่งทำนองก่อน โดยที่คีตกวีต้องทำงานร่วมกับผู้แต่งเนื้อร้องเพื่อให้ระดับเสียงของดนตรีเข้ากับระดับเสียงของวรรณยุกต์ของภาษาไทย ผู้แต่งคำร้องจะได้รับคำแนะนำจากผู้แต่งทำนองก่อนว่า กรอบในด้านอารมณ์ความรู้สึกของทำนองนั้นเป็นอย่างไร ผู้แต่งคำร้องจึงจะสามารถใส่คำที่พ้องกับลักษณะทางดนตรีได้ ยุคทองของเพลงไทยสากลคือยุคที่เอื้อ สุนทรสนาน ผู้แต่งทำนอง กับ แก้ว อัจฉริยะกุล ผู้แต่งคำร้อง ทำงานร่วมกันอย่างใกล้ชิด ดังเช่นในช่วงสงครามโลกครั้งที่ ๒ ท่านทั้งสองใช้เวลาตลอดคืน ณ โรงแรมรัตนโกสินทร์ แต่งเพลงร่วมกันจนเกิดผลงานที่เป็นอมตะขึ้นได้ สรุปได้ว่า ความไม่แน่นอนของความหมายของดนตรีเป็นตัวชี้ชวนให้เกิดความคิดในเชิงลึกอันผูกอยู่กับอารมณ์ความรู้สึก ซึ่งผู้แต่งคำร้องผู้มีความสามารถในเชิงวรรณศิลป์อยู่แล้วสามารถแปลงออกมาเป็นตัวบทที่เหมาะสมได้ ผู้บรรยายได้เคยกล่าวไว้ในบทความเรื่อง "ความประสานสัมพันธ์ระหว่างวรรณศิลป์กับคีตศิลป์ในเพลงไทยสากล"[๙] ว่าข้อจำกัดของภาษาไทยในเรื่องของเสียงวรรณยุกต์กลับกลายเป็นสิ่งที่ท้าทายนักแต่งเพลงของไทยให้เอาชนะอุปสรรคเหล่านี้ให้ได้เพื่อที่จะสร้างงานอันทรงคุณค่าขึ้นมา ความไม่แน่นอนของความหมายของดนตรีนั้นกลับเป็นเสน่ห์ที่ชวนให้ศิลปินในสาขาอื่น

อยากจะเป็นอย่างนักดนตรีบ้าง นักประพันธ์บางคนพยายามที่จะไม่ผูกมัดตัวเองด้วยความหมายที่ตายตัว ดังเช่นในกรณีของนักประพันธ์ชาวเยอรมันชื่อ เกออร์ก คริสตอฟ ลิชเทนแบร์ก (Georg Christoph Lichtenberg : 1742-1799) ที่กล่าวเป็นเชิงท้าทายเอาไว้ว่า "มีพระบรมราชโองการอันใดหรือที่กำหนดว่า คำพูดจะต้องมีความหมายที่ตายตัว"[๑๐] ผู้ที่จัดเจนในด้านกวีนิพนธ์ย่อมจะเข้าใจดีว่า กวีผู้ยิ่งใหญ่อาจจะไม่บอกความโดยตรง แต่จะใช้ภาษาไปในทางที่กระตุ้นให้เกิดความหมายแต่เพียงเลา ๆ ซึ่งกวีฝรั่งเศส ชาร์ลส์ โบเดอแลร์ (Charles Baudelaire : 1821-1867) ได้กล่าวเป็นเชิงทฤษฎีเอาไว้ว่า งานของเขามุ่งที่จะสร้าง "มนตราที่ปลุกจิตมนุษย์"

ก็ความไม่แน่นอนของความหมายที่กล่าวมานี่แหละที่ทำให้เกิดการโต้แย้งในด้านความหมายอย่างไม่รู้จบสิ้น ผู้บรรยายเพิ่งจะได้รับประสบการณ์ที่ค่อนข้างชวนให้พิศวงจากการที่ได้ชมอุปรากรเรื่อง *Don Giovanni* ของ โมซาร์ท ณ โรงอุปรากร Komische Oper กรุงเบอร์ลิน เมื่อวันที่ ๗ ธันวาคม ๒๕๔๗ นี่เอง ผู้กำกับการแสดงชื่อ เพเตอร์ คอนวิทชนี (Peter Konwitschny) ต้องการสร้างความแปลกใหม่ด้วยการตีความอุปรากรให้แหวกแนวออกไปจากที่คุ้นกันอยู่ ซึ่งมักจะเป็นว่าตัวเอกของเรื่องคือ Don Giovanni (รู้จักกันทั่วไปในนามของ Don Juan) เป็นเสือผู้หญิงที่ล่อลวงหญิงทั้งสาวแก่แม่หม้ายมานักต่อนักแล้ว แต่มาพบจุดจบเมื่อพยายามจะพิชิต Donna Anna เพราะเธอไม่ยินยอม และพ่อของเธอออกมาปกป้องเธอ จนต้องต่อสู้ด้วยอาวุธกับ Don Giovanni และถูกฆ่าตาย สุดท้าย Don Giovanni ก็ถูกธรณีสูบลงนรกไป ประเด็นที่ผู้กำกับการแสดงของโรงอุปรากร Komische Oper พยายามจะตีความใหม่ ก็คือ Donna Anna มิได้ผลักไสชายโฉดผู้ทรงเสน่ห์ แต่กลับอดหลงรักชายผู้นี้ไม่ได้ *(ภาพประกอบที่ ๑)* และการแสดงบนเวทีตั้งแต่ฉากแรกก็บ่งบอกว่าเธอยอมโอนอ่อนผ่อนตามเขา ทั้ง ๆ ที่ดัวบทในตอนที่เธอเล่าเรื่องการจูโจมของ Don Giovanni ให้คู่หมั้นของเธอคือ Don Ottavio ฟัง ก็ระบุไว้อย่างชัดแจ้งในตอนท้ายขององก์ที่ ๑ ว่า "ฉันสะบัดหลุดมาจากเขาได้" (ต้นฉบับภาษาอิตาเลียนว่า "Da lui mi sciolsi") ซึ่งคู่หมั้นก็อุทานออกมาว่า "พระเจ้าช่วย โล่งอกไปที" ("Ahimè, respiro") ผู้บรรยายสืบค้นมาได้ว่า ที่มาของการตีความใหม่นี้มีต้นตอมาจากหนังสือชีวประวัติของโมซาร์ท ซึ่งนักประพันธ์ร่วมสมัยชาวเยอรมันคือ วอลฟกัง ฮิลเดสไฮเมอร์ (Wolfgang Hildesheimer) ได้เขียนเอาไว้ ซึ่งเป็นชีวประวัติที่ได้รับการยกย่องกันในวงกว้าง ฮิลเดสไฮเมอร์ได้ให้ทัศนะเกี่ยวกับอุปรากร *Don Giovanni* ไว้ว่า

บทร้องของเธอ (ดอนนา อันนา) ในส่วนที่เป็นคีตศิลป์เปี่ยมด้วยความโอ่อ่า เสียจนกลบพลังแห่งคำพูดของเธอ จนทำให้เราจับได้ว่าอะไรอยู่ในใจเธอ ซึ่งย่อมมิใช่ความทุกข์ระทมที่มาจากการสูญเสียบิดา หากแต่เป็นเรื่องของการที่เธอยอมโอนอ่อนผ่อนตามผู้ที่ฆ่าบิดาเธอหรือผู้ที่มาลวงเธอนั่นเอง ข้าพเจ้าไม่คิดว่า ดอน จิโอวันนิ ข่มขืนเธอ หรือแม้แต่พยายามจะทำเช่นนั้น คนอย่างเขาไม่มีวันที่จะขโมยสิ่งที่ไม่มีผู้หยิบยื่นให้เขา อันเป็นผลมาจากศิลปะที่เขาฝึกปรือจนช่ำชอง [๑๓]

เป็นอันว่า ตามความเห็นของฮิลเตสไฮเมอร์นั้นดนตรีค้านตัวบทของอุปรากรเอง ซึ่งส่งผลมาสู่การแสดงอุปรากรซึ่งคอนวิทซนีเป็นผู้กำกับการแสดง จะเห็นได้ว่า ดนตรีดิ้นได้ในเรื่องของความหมาย เราจะแน่ใจได้อย่างไรว่า โมซาร์ทจงใจแต่งดนตรีที่ไม่เป็นไปตามตัวบทอุปรากร อันที่จริง ความไม่แน่นอนของความหมายก็เป็นข้อจำกัดของดนตรีในฐานะศิลปะ อีกประการหนึ่ง ดนตรีเป็นศิลปะที่เจริญใจสร้างความหฤหรรษ์ให้แก่ผู้ฟัง *ดนตรีไม่สามารถแสดงออกซึ่งประสบการณ์มนุษย์ในทุกรูปแบบได้* เป็นการยากยิ่งที่จะเรียกร้องให้คีตกวีแต่งทำนองที่บ่งชี้ถึงความเลวร้ายของมนุษย์ (เช่นเดียวกับที่ดนตรีไม่สามารถบ่งชี้ความเป็นผู้ทรงไว้ซึ่งความยุติธรรมของขุนนางจีนได้ ดังที่กล่าวไว้ในตอนต้น) ในกรณีนี้ นักแต่งเพลงต้องพึ่งตัวบทหรือพึ่งการดำเนินเรื่อง และถ้าอุปรากรจะสร้างความพึงพอใจให้แก่ผู้ชมผู้ฟังได้ (ตามที่ Mozart และผู้เขียนบทคือ Lorenzo da Ponte ต้องการให้เป็น "dramma giocoso" คือละครชวนหัว) แม้แต่ตัวร้ายก็จะต้องมีเสน่ห์พอที่จะดึงดูดความสนใจของผู้ชม การที่ดนตรีเป็นศิลปะที่ไม่สามารถแสดงออกถึงความชั่วร้ายของมนุษย์ได้จึงเป็นข้อจำกัดที่เป็นคุณูปการอันมหาศาลต่อมนุษยชาติ

ความสำนึกร่วมและนัยทางสังคม

ผู้ที่สนใจดนตรีตะวันตก ถ้าได้มีโอกาสไปฟังการแสดงดนตรีที่หอประชุมเกอวันด์เฮาส์ (Gewandhaus) แห่งเมืองไลป์ซิค (Leipzig) ในเยอรมนีก็คงจะรู้สึกว่าทุกอย่างที่นั่นเป็นดนตรีไปหมด แม้แต่สัญญาณเรียกให้ผู้คนเข้านั่งประจำที่ก่อนการแสดงหรือหลังพักครึ่งเวลา ก็ใช้เป็นโน้ต ๘ ตัว บรรเลงด้วยเครื่องลมทองเหลือง

ในลักษณะที่เรียกว่า fanfare แต่ลีลามิได้เป็นไปในทางของดนตรีแบบทหาร (military music) หากแต่เป็นการปลุกให้ตื่นตัวด้วยลีลาที่เจิดจ้าสดใส ผู้ที่คุ้นกับดนตรีเยอรมันก็คงทราบดีว่า นั่นคือ ท่อนนำของ *Symphony No.1* ของ รอแบร์ท ชูมันน์ (Robert Schumann : 1810-1856) งานชิ้นนี้มีความผูกพันกับเมืองไลป์ซิค และสถานที่แสดงดนตรีที่ชื่อ Gewandhaus เพราะชูมันน์สร้างงานชิ้นนั้นเพื่อนำออกแสดงที่นี่เมื่อปี ๑๘๔๑ และงานของชูมันน์ ก็จัดได้ว่าเป็นประดุจฤดูใบไม้ผลิแห่งดนตรีโรแมนติกเยอรมัน ความสัมพันธ์ในด้านของดนตรีจึงประจักษ์ชัดอยู่ พวกเราในฐานะอาคันตุกะก็อดที่จะแอบซึมซมไม่ได้ว่า ไม่ว่าจะเหยียบย่างไปที่ไหน *ความสำนึกร่วม*อันเป็นส่วนหนึ่งของความสำนึกทางประวัติศาสตร์ปรากฏให้เราได้สัมผัสได้ตลอดเวลา และดนตรีเป็นตัวนำในการสร้างความสำนึกร่วมนี้

ทุกครั้งก่อนที่รถใต้ดินหรือรถไฟฟ้าในกรุงเบอร์ลินจะปิดประตูและเริ่มออกรถ ผู้โดยสารจะได้ยินสัญญาณเตือนเป็นเสียงโน้ต ๓ ตัว ในประเทศอื่น ๆ หลายแห่งอันรวมถึงกรุงเทพมหานครของเราด้วยนั้น สัญญาณเตือนในลักษณะดังกล่าวมิได้ก่อตัวขึ้นมาเป็นทำนอง แต่โน้ต ๓ ตัวขององค์การขนส่งมวลชนแห่งกรุงเบอร์ลินก็เป็นทำนองที่ผู้รักดนตรีการย่อมจะคุ้นหูกันอยู่แล้ว นั่นก็คือ โน้ต ๓ ตัวแรกจากทำนองหลักในกระบวนที่ ๑ ของ *Eroïca Symphony* ของ ลุดวิค ฟาน เบโธเฟน (Ludwig van Beethoven : 1770-1827) ไม่ปรากฏแน่ชัดว่าเป็นการจงใจเลือกทำนองเพลงจากดุริยางคนิพนธ์อันยิ่งใหญ่นี้มาใช้เป็นสัญญาณออกรถ และก็อาจเป็นไปได้ว่าทำนองนี้ฝังใจคนเยอรมันอยู่แล้ว เมื่อนึกอะไรไม่ออก โน้ต ๓ ตัวนี้ ก็ผุดขึ้นมาในความทรงจำ ถ้าจะถามว่ามหานครเบอร์ลินมีความสัมพันธ์อันใดกับเบโธเฟน โดยตรงก็คงตอบได้ยาก ถ้าเป็นกรุงเวียนนาอันได้กลายเป็นเรือนตายของคีตกวีผู้ยิ่งใหญ่หรือกรุงบอนน์อันเป็นบ้านเกิดของท่านก็ย่อมจะเป็นที่เข้าใจได้ไม่ยากนัก แต่ผู้ที่สนใจประวัติการดนตรีตะวันตกและประวัติศาสตร์ยุโรปก็ย่อมจะเข้าใจว่า เพียงโน้ต ๓ ตัว ที่หยิบยืมมาจากดุริยางคนิพนธ์อันเลื่องชื่อนั้น มีความหมายอย่างไรสำหรับคนยุโรป เพราะเบโธเฟนเองต้องการจะฝากผลงานชิ้นนี้ไว้ให้เป็นคำประกาศความเชื่อในเรื่องของความเปลี่ยนแปลงอันสร้างสรรค์ทางประวัติศาสตร์ อันเป็นการปลดแอกจากการกดขี่ประชาชน แต่ในท้ายที่สุดเขาก็ไม่สามารถที่จะฝากความหวังไว้กับผู้ล้มทรราชที่กลายเป็นทรราชไปเสียเองได้ (คือ นโปเลียน) ประวัติศาสตร์ยุโรป

อุดมด้วยปัญหาเช่นนี้ ซึ่งมักเป็นปัญหาที่นักประวัติศาสตร์หรือนักปรัชญาชอบที่จะยกขึ้นมาถกแถลงกัน แต่ศิลปินผู้ยิ่งใหญ่ทั้งหลายไม่ลังเลที่จะออกมามีส่วนร่วมในการเผชิญกับประวัติศาสตร์และร่วมสร้างประวัติศาสตร์ไปพร้อมกันด้วย คนเยอรมันหรืออาคันตุกะผู้มาเยือนเมืองหลวงของเยอรมนีจึงถูกกำกับไปโดยปริยายให้ *คิดถึง* ประวัติศาสตร์ และ *คิดเป็น*ประวัติศาสตร์ เพื่อที่ประวัติศาสตร์อันเลวร้ายจะได้มิต้องซ้ำรอยอีก โน้ต ๓ ตัว ทำหน้าที่อันหนักหน่วงในการเตือนสติผู้คนได้อย่างยอดเยี่ยม ถ้าย้อนมาฟังเพลงอันหลากหลายที่ดังมาจากสัญญาณของโทรศัพท์มือถือในบ้านเราบ้างก็คงจะหาคำตอบทำนองนี้ได้ยาก ผู้ใช้โทรศัพท์มือถือชาวไทยมีความสัมพันธ์อันใดกับทำนองเพลงจากอุปรากรฝรั่งเศสชื่อ *Carmen* เมื่อไรจะมีผู้สกัดเอาทำนองเพลงที่มีความหมายสำหรับคนไทยออกมาให้เป็นส่วนหนึ่งของประโยชน์ใช้สอยในชีวิตประจำวันบ้าง

เราท่านก็ทราบกันดีว่า ดนตรีมักจะได้รับการนำมาใช้ในเชิงสัญลักษณ์หรือในด้านของความสำนึกร่วม บางครั้งก็ถูกใช้ไปในการปลุกความรักชาติในรูปของเพลงปลุกใจต่าง ๆ ถ้าใช้อย่างพอเหมาะพอควรก็เป็นสิ่งที่น่าชื่นชม ถ้าปลุกความรักชาติไปจนถึงขั้นที่เกินขอบเขตจนถึงกับไประรานหรือรุกรานผู้อื่น ก็เรียกได้ว่า ดนตรีตกไปเป็นเครื่องมือของอำนาจนิยมไปแล้ว การแต่งดนตรีขึ้นมาเป็นการเฉพาะเช่น เพลง march สำหรับกำกับให้เกิดความพร้อมเพรียงในการเดินทัพก็เป็นสิ่งที่แพร่หลาย บางครั้งคีตกวีทำหน้าที่ได้ดีถึงขั้นที่เพลงเหล่านี้สื่อความเกินเลยจากหน้าที่ตั้งเดิม คือ กลายเป็นคีตนิพนธ์อมตะไปก็มี เท่ากับเป็นการบ่งบอกเป็นนัยว่าผู้มีอำนาจหรือทรราชไม่สามารถที่จะบีบบังคับให้ดนตรีทำหน้าที่เฉพาะกิจได้ เพราะดนตรีที่ยิ่งใหญ่นั้นย่อมจะพังกรอบของข้อกำหนดทั้งหลายทั้งปวงเพื่อที่จะส่งสัญญาณแห่งความเป็นมนุษย์ข้ามถิ่นที่และข้ามยุคข้ามสมัยให้ได้ จริงอยู่ ดนตรีมีจุดเริ่มต้นซึ่งผูกอยู่กับวัฒนธรรมต้นกำเนิดเช่นกัน แต่ปลายทางของดนตรี (ถ้าเป็นดนตรีที่ยิ่งใหญ่แล้ว) ก็คือ โลกอันกว้างใหญ่ไพศาลนั่นเอง ในหลาย ๆ กรณี ดนตรีที่มีชาติ ณ จุดกำเนิด ได้ละสัญชาติกลายมาเป็นสมบัติร่วมของมนุษยชาติไปเสียแล้ว

กรณีของสหภาพยุโรปเป็นตัวอย่างที่น่าสนใจ การที่ประเทศในยุโรปรวมตัวกันได้ในปัจจุบันในรูปของสหภาพยุโรปนับได้ว่าเป็นปรากฏการณ์ที่น่าทึ่งสำหรับโลกสมัยใหม่ เพราะชนชาติยุโรปทำสงครามกันต่อเนื่องมาเป็นเวลาหลายพันปีกว่าจะ

หาทางสมานไมตรีกันได้ในช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่ ๒ คงจะเป็นการยากที่จะมอบหมายงานให้คีตกวีร่วมสมัยสักคนหนึ่งไปเขียนเพลงประจำทวีปยุโรปขึ้นมาใหม่ในรูปของเพลงประจำยุโรป (European Anthem) เพราะใครเล่าจะสามารถสร้างการยอมรับขึ้นมาได้ในหมู่ประชาชาติยุโรปอันหลากหลาย ทางออกที่ดีที่สุดคือการกลับไปพึ่งงานของผู้ที่เปี่ยมด้วยบารมี และก็ไม่เป็นการยากเลยที่จะตกลงกัน นั่นก็คือกลับไปหา เบโธเฟน โดยคัดเอาทำนองหลักจากกระบวนสุดท้ายของ *Symphony No.9* ของเขามาเป็นเพลงชาติยุโรป และกระบวนสุดท้ายที่ว่านี้ คีตกวีเยอรมันก็กลับไปพึ่งบารมีของมหากวีเยอรมัน คือ ฟรีดริค ชิลเลอร์ โดยนำเอาบทกวีชื่อ "โศลกแห่งความปีติ" (An die Freude) มาใส่ทำนอง ซึ่งได้กลายเป็นผลงานที่ได้รับการยกย่องกันทั่วโลก ไม่มีใครปฏิเสธได้ว่างานที่ยิ่งใหญ่นี้ครั้งหนึ่งก็ถูกใช้ไปในทางที่ไม่เหมาะไม่ควรโดยกลุ่มทรราช อันได้แก่ พวกนาซี แต่ก็เช่นเดียวกับอนุสาวรีย์ที่ยิ่งใหญ่ทางปัญญาของมนุษย์ งานศิลปะย่อมจะรักษาความเป็นหนึ่งและความเป็นเอกของตนไว้ได้ในกระแสของความเปลี่ยนแปลงทางประวัติศาสตร์ ไม่มีผู้ใดคัดค้านว่างานของเบโธเฟนไม่เหมาะที่จะนำมาใช้เป็นเพลงชาติยุโรป

เมื่อกำแพงเบอร์ลินทลายลงในปลายปี ๑๙๘๙ คนเยอรมันทั้งฟากตะวันตกและตะวันออก ได้มาร่วมกันฉลองการรวมประเทศ หลังจากที่ถูกแบ่งแยกกันไปนานถึง ๔๕ ปี และการฉลองความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันที่เป็นรูปธรรม ก็คือ การจัดบรรเลง *Symphony No.9* ของ เบโธเฟน โดยเชิญวาทยกรชาติที่เป็นกลาง คือ นักดนตรีและนักแต่งเพลงชาวอเมริกัน เลโอนาร์ด แบร์นชไตน์ (Leonard Bernstein : 1918 – 1990) มาเป็นผู้กำกับดนตรี เกี่ยวกับเรื่องนี้ผู้บรรยายใคร่ขอแทรกประสบการณ์ส่วนตัวเอาไว้ ณ ที่นี้ด้วย ในช่วงที่ศึกษาอยู่ในประเทศอังกฤษในตอนปลายทศวรรษ ๑๙๕๐ ผู้บรรยายเรียนภาษาเยอรมันในระดับปริญญาตรีกับอาจารย์ผู้เป็นชาวเยอรมันลี้ภัยท่านหนึ่ง และได้รับมอบหมายให้เขียนเรียงความเป็นภาษาเยอรมันว่าด้วยปัญหาที่เยอรมนีถูกแบ่งแยกเป็นเยอรมนีตะวันออกและเยอรมนีตะวันตก ผู้บรรยายจำได้ว่าในตอนท้ายได้ตั้งความหวังเอาไว้ว่า ไม่มีผู้ใดที่จะขัดขวางความต้องการอันแท้จริงของประชาชนได้ และวันใดวันหนึ่งเยอรมนีจะรวมตัวกันได้อีกเป็นประเทศเดียว และ ณ วันนั้น พวกเขาจะมาชุมนุมกัน และจัดงานฉลองการรวมประเทศด้วยการบรรเลง *Symphony No.9* ของ เบโธเฟน ผู้บรรยายจำได้ว่า

อาจารย์ผู้สอนมองหน้านักศึกษาเอเชียผู้นี้ด้วยความประหลาดใจ ท่านได้ผ่านประสบการณ์อันเลวร้ายของยุคนาซีมาแล้ว และก็คงไม่อยู่ในฐานะที่จะมองโลกในแง่ดีนักในขณะนั้น. ท่านคงคิดว่านี่คือความฝันของอาคันดุกะโพ้นทะเลที่ไม่เคยเผชิญความเป็นจริงอันโหดร้าย การที่ผู้บรรยายนึกถึงผลงานของเบโธเฟนชิ้นนี้ในฐานะที่เป็นสัญลักษณ์หรือตัวแทนของสิ่งที่ดีงามในวัฒนธรรมยุโรปก็เท่ากับเป็นการยืนยันว่างานดนตรีที่ยิ่งใหญ่ของชาวตะวันตกได้กลายเป็นสมบัติของโลกไปแล้ว

ดนตรีในยุคของเทคโนโลยีการผลิตซ้ำ

เป็นที่ยอมรับกันโดยทั่วไปว่า ประสบการณ์ในด้านการสร้าง การแสดง และการรับงานดนตรีได้เปลี่ยนแปลงไปด้วยอิทธิพลกระบวนการของการผลิตสมัยใหม่อันมีเทคโนโลยีเป็นตัวนำ แต่เดิมดนตรีตั้งอยู่บนพื้นฐานของความสัมพันธ์ขั้นปฐมภูมิที่เรียกได้ว่า เป็นกระบวนการของ*มนุษย์สัมผัสมนุษย์* คือ เป็นการแสดงสดที่เอื้อให้ผู้รับได้สัมผัสกับของจริงและของแท้ แม้แต่การบรรเลงผ่านวิทยุกระจายเสียงในยุคก่อนก็เป็นการแสดงสด เทคโนโลยีการอัดเสียงได้สร้างความเปลี่ยนแปลงมหาศาลให้แก่วงการ เพราะยิ่งเทคโนโลยีก้าวหน้าไปมากเพียงใด ผลผลิดงานดนตรีก็อาจจะเบี่ยงเบนไปจากของจริงมากขึ้นเท่านั้น ทั้งหมดนี้มิใช่ความเปลี่ยนแปลงที่จำกัดอยู่กับดนตรีเท่านั้น แต่เป็นเรื่องของเทคโนโลยีการสื่อสารทั้งหมดที่มีผลกระทบต่อชีวิดมนุษย์ ถ้าจะลองวิเคราะห์ศัพท์แสงดูก็จะเห็นได้ว่า แต่เดิมนั้นมีการใช้คำว่า Hi-Fi ซึ่งมาจากคำว่า high fidelity หมายความว่า มีความซื่อสัดย์ในระดับสูง และก็ยังมีความอ่อนน้อมถ่อมตนพอที่จะบอกเป็นนัยว่า สิ่งที่ผลิตขึ้นใหม่พยายามจะซื่อสัตย์ต่อต้นแบบ แต่ตัวเองมิใช่งานต้นแบบ เพราะเป็นการผลิตเสียงให้ใกล้เคียงกับต้นแบบให้ได้มากที่สุด และคุณค่าที่แท้จริงน่ายังคงอยู่กับของแท้ของจริง ปัจจุบันความอ่อนน้อมถ่อมตนนั้นได้ถดถอยไปแล้ว คำว่า virtual reality แฝงไว้ด้วยอหังการ คือ ถึงจะมิใช่ความจริงแต่ก็เสมอด้วยความจริง เมื่อปรับมโนทัศน์ดังกล่าวมาใช้กับดนตรีก็เท่ากับเป็นการอวดอ้างว่า ไม่จำเป็นต้องฟังงานต้นแบบในสภาวะของการแสดงสดหรอก เพราะคุณภาพของงานที่ผลิตขึ้นมาใหม่ได้นั้น ไม่มีอะไรที่ต่ำด้อยกว่าการแสดงสดเลย เป็นที่ทราบกันดีว่า เทคนิคการอัดเสียงในปัจจุบันสามารถ "ซ่อม" ข้อบกพร่องต่าง ๆ ได้ ถ้านักร้องหรือนักดนตรีทำงานผิดพลาด ก็ตัดต่อใหม่ได้ สร้างใหม่ขึ้นทดแทนของเดิมได้ ผสมใหม่ได้ เราจึงมักได้เห็นดาราเป็นจำนวนไม่น้อย

ที่ไม่สามารถแสดงสดได้ และนักร้องผู้หล่อเหลาหรือเลอโฉมจำนวนหนึ่งก็ใช้เทคนิคที่เรียกว่า lip-synch อยู่ตลอดเวลา

เมื่อเทคโนโลยีได้รับการหนุนจากกระบวนการผลิตและการขายของยุคใหม่ ประสบการณ์ที่แท้จริงของการเล่นดนตรีให้กันฟังก็ถดถอยไป งานชิ้นหนึ่งอาจจะผลิตซ้ำได้เป็นเรือนแสนเรือนล้าน ความสมบูรณ์ทางเทคนิคเป็นฝีมือของผู้กำกับการผลิต (producer) และวิศวกร (engineer) หาใช่เป็นผลงานที่แท้จริงของตัวศิลปินเองไม่ ผู้จัดเจนในด้านการตลาดและการโฆษณาเข้ามามีบทบาทที่สำคัญยิ่ง มีกลวิธีต่าง ๆ ที่จะครอบงำประชาชน สร้างความคลั่งไคล้ไหลหลงด้วยการทำซ้ำ เล่นซ้ำ ฉายซ้ำ เปิดซ้ำ จนผลงานเหล่านั้นกลายเป็นที่นิยมชมชอบของคนจำนวนมากที่ตกเป็นเครื่องมือของพ่อมดหมอผีของยุคใหม่ เกิดการเลียนแบบที่มาจากการนำสิ่งที่ผลิตซ้ำมาฟังบ่อยครั้งเข้าจนผู้ฟังคลั่งดาราและเอาอย่างดารา การลอกเลียนแบบเหล่านี้บางครั้งก็น่ารำคาญ เช่น ให้เด็กอายุ ๑๐ ขวบ ร้องเพลง "กลกามแห่งความรัก" โดยทำสะบัดสะบิ้งราวกับมีประสบการณ์จริงหนุนอยู่ ซึ่งก็กลายเป็นละครวานรชนิดหนึ่งไป การทำลายความเป็นหนึ่งและความเป็นเอกของประสบการณ์ทางดนตรีในยุคปัจจุบันทำให้คุณภาพของดนตรีตกต่ำไปอย่างน่าใจหาย คุณภาพที่แท้จริงยังคงอยู่กับเพียงคนกลุ่มน้อยที่ไม่ยอมรับผลพลอยได้จากเทคโนโลยีและการตลาดแผนใหม่ เขาเหล่านั้นยังเล่นดนตรีด้วยใจรัก เกาะกลุ่มกันในระดับชุมชน บางครั้งสมภารเองก็เข้ามาเป็นผู้จัดการ "สำนัก" ดนตรีไทย ซึ่งส่วนใหญ่เป็นการเรียนฟรีสอนฟรี โดยอาศัยสถานที่ของวัดเป็นที่ดำเนินการ ศิลปินไทยบางคนยังถือว่าการถ่ายทอดวิชาดนตรีเป็น*วิทยาทานที่มิอาจซื้อขายกันได้* ภาพที่น่าชื่นชมที่ผู้บรรยายได้เคยประสบพบมา ก็คือ การที่ศิลปินแห่งชาติท่านหนึ่งสอนวิชาดนตรีไทยให้กับศิษย์ใต้ร่มไม้ ณ สวนสันติชัยปราการ ในวันหยุดสุดสัปดาห์ ใครใคร่สอนสอน ใครใคร่เรียนเรียน นั่นคือ โลกเก่าซึ่งยังไม่หมดแรงที่จะต่อสู้กับความเปลี่ยนแปลงของโลกสมัยใหม่ อันเป็นพื้นที่ที่เงินกับเทคโนโลยีมาจับมือกันเพื่อทำดนตรีให้เป็นสินค้าสำหรับผู้บริโภค สำหรับศิลปินอาวุโสและศิษยานุศิษย์ที่ยังพร้อมที่จะรักษามรดกทางวัฒนธรรมและสภาวะของมนุษย์สัมผัสมนุษย์ต่อไปนั้น ก็คงจะต้องปลอบขวัญตัวเองต่อไปด้วยเพลง "แขกสาหร่าย" ฉบับที่ นายถนอม นาควัชระ เป็นผู้แต่งเนื้อร้อง และอาจารย์สุดจิตต์ ดุริยประณีต ศิลปินแห่งชาติ ได้บันทึกเสียงไว้ใช้ออกอากาศในรายการของท่านต่อเนื่องมาเป็นเวลาใกล้กึ่งศตวรรษ ดังตัวบทที่คัดมาข้างท้ายนี้

อันเพลงไทยใช่จะไร้ในคุณค่า
หรือด้อยกว่าเขาอื่นนั้นหาไม่
เพลงของเราก็เสนาะเพราะจับใจ
ทั้งยังเป็นสมบัติไทยสืบเนื่องมา

โอ้เจ้าดอกจำปาของข้าเอ๋ย
สีสวยกระไรเลย กลิ่นหอมชวนเชยชื่นนาสา
ตามสายพระพายพัดมา
หอมกลิ่นจำปา ไม่แพ้บุปผาของใครเอย

เรามีชาติถ้าขาดวัฒนธรรม
สิ่งประจำสำหรับชาติเสียแล้วหนา
ใช่ว่าไทยจะอยู่ได้ในโลกา
อย่าลืมคิดพิจารณาดูให้ดี

อันชาติไทยต้องไม่กลายไปเป็นอื่น
ไทยต้องยั่งยืนไทยต้องชมชื่นนิยมไทย
ร่วมชีวิตร่วมจิตใจร่วมกันใช้ของไทย
อย่าเห็นของใครดีกว่าเอย

อันที่จริง เพลง “แขกสาหร่าย” ฉบับนี้เป็นที่รู้จักกันดีก็เพราะวิทยุกระจายเสียง เราจึงจำเป็นที่จะต้องยอมรับว่า เทคโนโลยีการสื่อสารก็อาจสร้างคุณประโยชน์ได้ ซึ่งขึ้นอยู่กับการนำมาใช้ เป็นที่แน่ชัดว่า เทคโนโลยีเอื้อการศึกษาได้ ผู้ที่ศึกษาดนตรีมีโอกาสที่จะได้สัมผัสกับผลงานของศิลปินต่าง ๆ ในขอบเขตที่อาจเรียกได้ว่าไม่รู้จบ แม้จะมิได้รับรสของคีตศิลป์เช่นเดียวกับการแสดงสด แต่ก็มีโอกาสที่จะเรียนรู้จากงานที่มีการบันทึกเสียงเอาไว้ สามารถนำมาวิเคราะห์หรือเปรียบเทียบให้เห็นข้อแตกต่าง รวมทั้งจุดแข็งและจุดอ่อน ผู้เรียนภาคปฏิบัติก็สามารถใช้เทคโนโลยีในการช่วยพัฒนาตนเอง คือ อัดเสียงการบรรเลงหรือการร้องของตนไว้เพื่อที่จะได้มีโอกาสปรับปรุงแก้ไข ทั้งด้วยตนเองและด้วยคำแนะนำของครูผู้สอน ในแง่ของผู้รับ โอกาสในการฟังดนตรีมีมากขึ้น ต่างจากยุคก่อนซึ่งการแสดงโดยศิลปินระดับแนวหน้าเป็นเอกสิทธิ์ของกลุ่มผู้อุปถัมภ์จำนวนน้อย หรือของผู้ที่มั่งคั่งด้วยโภคทรัพย์ ซึ่งสามารถ

ที่จะซื้อบัตรเข้าชมอันมีราคาค่อนข้างสูง กล่าวได้ว่า เทคโนโลยีเอื้อต่อการสร้าง *ประชาธิปไตยแห่งคุริยางคศิลป์*ขึ้นมาในสังคมสมัยใหม่ สังคมอารยะย่อมจะรู้จักใช้เทคโนโลยีเพื่อการศึกษาสำหรับประชาชน ในหลาย ๆ ประเทศมีการจัดรายการดนตรีที่คัดสรรมาแล้วว่าทรงคุณภาพผ่านสื่อวิทยุกระจายเสียงหรือโทรทัศน์ ซึ่งในบางครั้งก็ได้มีการบันทึกเอาไว้ในรูปของแผ่นบันทึกภาพหรือแผ่นบันทึกเสียง โอกาสของคนสมัยใหม่จึงดีกว่าคนรุ่นเก่ามาก ผู้ที่สนใจดนตรีย่อมรู้ดีว่าคีตกวีเอกของตะวันตก โยฮัน เซบาสเตียน บาค (Johann Sebastian Bach : 1685-1750) ในช่วงที่เป็นหนุ่มนั้น พร้อมที่จะเดินเท้าข้ามเมืองเป็นระยะทางอันไกลเพื่อไปฟังการแสดงสดของนักดนตรีผู้มีฝีมืออันยอดเยี่ยม แต่ในปัจจุบันดนตรีกลายเป็นสิ่งที่เราสามารถบริโภคได้อย่างสะดวกสบาย เพียงแค่กดปุ่มเครื่องเสียงก็จะได้รับฟังงานชั้นยอดได้ทันที (ซึ่งระบบบริโภคนิยมเช่นที่ว่านี้ก็สร้างความเสียหายให้แก่วงการได้ ดังที่กล่าวมาแล้วข้างต้น) ในแง่ของประวัติศาสตร์การดนตรี เรามีหลักฐานที่สามารถยืนยันได้ว่านักดนตรีที่โดดเด่นในอดีตสร้างผลงานอันใดไว้อย่างไร แม้คุณภาพของการอัดเสียงในยุคแรกๆอาจไม่ดีนัก แต่หลักฐานประวัติศาสตร์เหล่านี้ (ซึ่งเรียกกันว่า historic recordings) ก็มีคุณค่ามหาศาล สรุปได้ว่า "ของเทียม" ในลักษณะนี้มีคุณประโยชน์อย่างแน่นอน เพียงแต่เราจะต้องไม่ใช้เทคโนโลยีจนเกินขอบเขต จนถึงขั้นที่ทำลายความสนใจที่จะได้สัมผัสกับของจริงหรือการแสดงสด หรือที่ร้ายยิ่งกว่านั้นคือทำลายโอกาสในการที่จะเล่นดนตรีด้วยตนเอง แม้จะเป็นเพียงในระดับของผู้รักสมัครเล่นเท่านั้นก็ตาม

บทบาทของการวิจารณ์

ในความหมายทั่วไป การวิจารณ์ คือ "การแสดงความคิดเห็นเกี่ยวกับงานศิลปะ บริบทของศิลปกรรมและ/หรือปัจจัยอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้อง เพื่อสร้างความเข้าใจในความหมายและความสำนึกในคุณค่าของตัวงานตลอดจนศิลปะโดยทั่วไป นอกจากนี้ยังอาจรวมถึงการแสดงทัศนะที่เกี่ยวกับความสัมพันธ์ระหว่างศิลปะกับชีวิตและสังคมอีกด้วย"[๑๒] จะเห็นได้ว่า การวิจารณ์มีขอบเขตอันกว้างขวาง เพราะมิใช่แต่เป็นการวิจารณ์ตัวงานเท่านั้น หากแต่รวมถึงปัจจัยอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้องด้วย อาทิ สิ่งแวดล้อมทางวัฒนธรรมและสังคม ประวัติหรือชีวประวัติของศิลปิน แนวความคิดของกลุ่มผู้รับงานตลอดจนกลไกในการเผยแพร่งาน นอกจากนี้ ยังอาจเป็นการวิเคราะห์ความเปลี่ยนแปลง

ทางประวัติศาสตร์ด้วยก็ได้ นิยามที่อ้างมาข้างต้นยังเปิดทางให้พิจารณาถึงความสัมพันธ์ระหว่างงานศิลปะหรือศิลปะในองค์รวมกับชีวิตและสังคม หมายความว่าความจัดเจนในการวิจารณ์ศิลปะเอื้อต่อการวิจารณ์ชีวิตและสังคมได้ด้วย การวิจารณ์จึงเป็นเครื่องมืออันดียิ่งสำหรับการศึกษาในความหมายที่กว้างที่สุดของคำนี้ เพราะเป็นกลไกในการสร้างปัญญาให้แก่บุคคลในสังคมได้เช่นกัน

ในส่วนที่เกี่ยวกับดนตรีโดยเฉพาะนั้น ผู้ที่สนใจวิจารณ์ดนตรีอาจต้องทำงานหนักกว่านักวิจารณ์ในศิลปะสาขาอื่น ๆ ดังที่กล่าวมาแล้วในตอนต้นของบทบรรยายนี้ การแสดงดนตรีซึ่งเป็นการแสดงสดนั้นเป็นประสบการณ์ที่เกิดขึ้นครั้งเดียว มีความเป็นหนึ่ง เพลง ๆ เดียวกันถ้าร้องโดยนักร้องต่างคนกันก็เป็นประสบการณ์ที่แตกต่างกัน แม้นักร้องคนเดียวกันร้องเพลง ๆ เดียวกัน แต่ต่างวาระกัน ก็ย่อมจะให้ประสบการณ์ที่แตกต่างกันออกไป ในด้านวรรณศิลป์ เราอาจอ่านหนังสือเล่มเดียวกันได้หลายครั้ง หรือในทางทัศนศิลป์เราก็อาจชมภาพ ๆ เดียวกันซ้ำแล้วซ้ำอีกได้ แต่สำหรับดนตรีนั้นประสบการณ์อันมีความเป็นอันหนึ่งเกิดขึ้นครั้งเดียว เมื่อผ่านพ้นไปแล้วไม่อาจเรียกกลับคืนมาได้ (แม้จะมีการอัดเสียงเอาไว้ ก็ไม่เหมือนการแสดงจริง) นักวิจารณ์ดนตรีจึงต้องฝึกฝนดนเองให้มีความจำเป็นเลิศ ซึ่งก็เป็นความจำในลักษณะเฉพาะ คือ เมื่อได้สัมผัสกับงานดันแบบแล้วจะต้องจำประสบการณ์นั้นให้ได้ ไม่ได้หมายความว่าจำทุกโน้ต ทุกเสียง ทุกกระบวนความ แต่ต้องจำให้ได้ว่าอะไรเป็นแก่นของประสบ-การณ์นั้น จะสังเกตได้ว่านักแต่งเพลงมักไม่แด่งทำนองที่ยาวนัก เพื่อที่จะได้เล่นและร้องซ้ำได้อีก และท่อนต่อไปก็เป็นการผันแปรทำนองหลักโดยไม่ลืมเชื้อไฟเดิม หลักการที่ว่านี้ใช้ได้กับดนตรีทุกประเภท การจดจำประสบการณ์จึงเป็นกิจกรรมทางปัญญาที่ต้องฝึกฝน ดนตรีบางประเภทจดจำได้ยาก ณ จุดนี้ เทคโนโลยีอาจช่วยได้บ้างในด้านที่เกี่ยวกับตัวงาน แต่ก็ไม่สามารถทดแทนประสบการณ์ของการแสดงจริงได้ ขั้นต่อไปเป็นขั้นของการนำประสบการณ์ที่จดจำไว้มาวิเคราะห์ ซึ่งอาจเป็นทั้งการวิเคราะห์ตัวงานและการวิเคราะห์การแสดง อันอาจรวมถึงการวินิจฉัยคุณค่าด้วย นักวิจารณ์ที่ดีคือผู้ที่ทำกิจในทางสังคม คือมีความสามารถในการพูดแทนคนจำนวนมากที่ได้ไปฟังการแสดงมาด้วยกัน เราอ่านบทวิจารณ์แล้วรู้สึกว่าคล้ายหรือพ้องหรือใกล้เคียงกับความรู้สึกของเรา แต่อาจจะต้องยอมรับว่านักวิจารณ์พูดได้ดีกว่าเรา ชัดกว่าเรา คมกว่าเรา เป็นเหตุเป็นผลกว่าเรา แม้นักวิจารณ์จะคิดต่างจากเรา ถ้าเขาเป็นผู้ที่มี

ความลึกซึ้ง เราก็คงจะต้องยอมรับฟัง แม้จะไม่เห็นด้วย นักวิจารณ์ต้องมีความสามารถในการปรับประสบการณ์ด้านอารมณ์ความรู้สึกให้เป็นการแสดงออกด้วยภาษาที่ชัดเจนและเป็นเหตุเป็นผล บางครั้งก็มิได้กล่าวอย่างตรงไปตรงมา บางครั้งใช้ความเปรียบ บางครั้งก็ยกเป็นอุทาหรณ์ไปเปรียบเทียบกับประสบการณ์อื่น ๆ งานวิจารณ์ที่ดีอาจเรียกได้ว่าเป็น "วาทกรรมอิสระ" มีคุณค่าในทางปัญญา โดยที่ผู้อ่านได้รับความรู้และความคิดที่เป็นประโยชน์โดยไม่จำเป็นจะต้องได้ผ่านประสบการณ์เดียวกันกับผู้วิจารณ์

หน้าที่ที่สำคัญยิ่งสำหรับนักวิจารณ์ร่วมสมัย ก็คือ การวิจารณ์บริบท ดังที่ได้ชี้ให้เห็นแล้ว ในตอนที่ว่าด้วย "ดนตรีในยุคของเทคโนโลยีการผลิตซ้ำ" ทั้งนี้เพราะผู้คนเป็นจำนวนมากมิได้มีโอกาสได้สัมผัสกับของจริง การปรุงแต่งด้วยเทคโนโลยีอาจเป็นการบิดเบือนหรือเบี่ยงเบนไปจากประสบการณ์ปฐมภูมิ นักวิจารณ์จำเป็นต้องติดตามความเคลื่อนไหวในวงการ อันรวมถึงกลเม็ดเด็ดพรายต่าง ๆ ในการผลิตดนตรีในกรอบของบริโภคนิยม ตลอดจนเรียนรู้ถึงกโลบายการตลาดและการโฆษณาต่าง ๆ เพื่อที่จะได้ทำหน้าที่เป็นผู้พิทักษ์คุณค่าอันแท้จริงของดุริยางคศิลป์และปกป้องผลประโยชน์ของมหาชนผู้รับงานดนตรีไปพร้อมกันด้วย การวิจารณ์จึงเป็นกิจสาธารณะ และมีบทบาททางสังคมอย่างแน่นอน ผู้บรรยายได้เคยให้ทัศนะเกี่ยวกับเรื่องนี้ไว้โดยพิสดารแล้วในปาฐกถานำเป็นภาษาอังกฤษในการประชุมนานาชาติ ณ มหาวิทยาลัยศิลปากร เมื่อวันที่ ๑๐ มิถุนายน ๒๕๔๖ จะขอคัดข้อความที่เป็นบทแปลภาษาไทยในช่วงท้ายของปาฐกถามาดังนี้

> *ถ้าเช่นนั้นเราจะจัดวางการวิจารณ์ไว้ ณ ที่ใด ในเมื่อบริบทของศิลปะเป็นเช่นที่เป็นอยู่ ในที่สุดการวิจารณ์ก็จำจะต้องวางตัวไว้ในฟากของฝ่ายค้าน นั่นก็คือ ดกอยู่ในสถานะที่ชวนพิศวง ซึ่งทำให้กลุ่มคนกลางกลุ่มหนึ่ง (และก็ต้องถือว่านักวิจารณ์เป็นคนกลางด้วย) จำต้องปะทะกับกลุ่มคนกลางอื่น ๆ (รวมทั้งศิลปินที่ต้องกลายเป็นคนกลางไป) ทั้งนี้เพื่อขจัดอุปสรรคที่ขัดขวางมิให้มหาชนได้เข้าถึงงานศิลปะที่ทรงคุณค่า นักวิจารณ์ถือดีอย่างไรที่จะตั้งตัวเป็นตุลาการตัดสินคุณค่าทางศิลปะ (รวมทั้งคุณค่าทางจริยธรรม*

ด้วยในบางครั้ง) อันที่จริงเราคาดหวังที่จะให้นักวิจารณ์ทำงานด้วยความจริงใจ และในเมื่อเขาเป็นผู้ที่จำต้องแสวงหาการวินิจฉัยที่ยุติธรรม เขาจึงจะต้องมีความรู้และความสามารถในสาขาของเขา มีความเป็นกลางสูง และโดยเฉพาะอย่างยิ่งมีใจเป็นธรรม ถ้าเขาหวังที่จะได้รับความเชื่อถือและความไว้วางใจจากทั้งศิลปินและมหาชน การทำหน้าที่เป็นคนกลางของเขาจะต้องเปี่ยมด้วยความสำนึกเชิงทางจริยธรรม การวิจารณ์ที่ดีที่สุดน่าจะทำหน้าที่เป็นมโนธรรมให้แก่สังคม[๑๓]

จากประสบการณ์สู่หลักการและทฤษฎี

ในปัจจุบันวงการศิลปะให้ความสนใจต่อเรื่องของหลักการและทฤษฎีไว้ในระดับสูง ยังเป็นที่ถกเถียงกันว่า ทฤษฎีเป็นประโยชน์จริงหรือต่อผู้สร้างและผู้รับงานศิลปะ ทั้งนี้ก็ด้วยเหตุที่ "ผู้เล่น" กับทฤษฎีจำนวนหนึ่งดูจะสร้างความเพลิดเพลินให้แก่ตนเองด้วยการให้ข้อคิดหรือสร้างทฤษฎีขึ้นมาราวกับเป็นกายกรรมทางปัญญา ซึ่งในบางครั้งมีลักษณะที่เป็นนามธรรมสูงมาก กลายเป็นการเล่นเกมอย่างหนึ่งที่มิได้ดั้งอยู่บนรากฐานของประสบการณ์อันแท้จริง หรือช่วยให้เกิดความเข้าใจอันลึกซึ้งต่องานศิลปะได้ เรียกได้ว่า เป็นการใช้ทฤษฎีไปในทางที่ไม่อาจชี้ให้เห็นได้ว่าศิลปะกับชีวิตสัมพันธ์กันอย่างไร

เราอาจต้องยอมรับว่า การสร้างทฤษฎีขึ้นมาเป็นองค์ความรู้เอกเทศนั้นเป็นกิจกรรมของวงการตะวันตก บ้านเราเองให้ความคิดเชิงทฤษฎีด้วยการแฝงไว้ในตัวงาน ดังที่เราได้เห็นมาแล้วข้างต้น ในส่วนที่เกี่ยวกับพระราชนิพนธ์*อิเหนา* ผู้เขียนเองได้เคยวิเคราะห์ให้เห็นอย่างพิสดารแล้วว่า คนไทยเราก็*คิดเป็นทฤษฎี* ซึ่งเป็นการหลอมรวมประสบการณ์ของผู้ปฏิบัติศิลปะ แต่มิได้เขียนขึ้นเป็นความเรียงเอกเทศ จึงเป็นหน้าที่ของนักวิชาการสมัยใหม่ที่จะต้องสกัดเอาทฤษฎีเหล่านี้ออกมาให้เห็นประจักษ์ ดังที่ผู้เขียนได้เคยเสนอไว้ในบทความชื่อ "แนวทางการสร้างทฤษฎีศิลปะจากแผ่นดินแม่"

ประเด็นมีอยู่ว่า ในวงดนตรีไทยนั้นแต่เดิมมาทางของระนาดทุ้มเป็นทางของผู้เล่นที่ดูประหนึ่งจะทำตัวเป็นมือรอง คือ ให้ทำนองหลักไปกับระนาดเอกเสีย โดยที่ระนาดเอกก็มักจะมีโอกาสที่จะแสดงฝีไม้ลายมืออย่างเต็มที่ ในขณะที่ระนาดทุ้มหลบตัวไปอยู่เบื้องหลัง เล่นลูกล้อลูกขัด บางครั้งทำตัวราวกับเป็นจำอวดประจำวง แต่โดยขนบดั้งเดิมแล้ว ระนาดทุ้มเป็นทั้งหัวหน้าวง (concertmaster) และวาทยกร (conductor) ไปพร้อมกัน โดยที่ครูเจ้าสำนักมักจะคุมวงจากระนาดทุ้มรางนี้ ระบบของไทยอาจชวนให้ผู้ที่จัดเจนในระบบตะวันตกหรือชอบที่จะเดินตามระบบตะวันตกอธิบายปรากฏการณ์ของไทยด้วยแบบแผนตะวันตก เพราะในวงดนตรีของตะวันตกนั้น ไวโอลินแนวหนึ่งเป็นที่รวมของนักไวโอลินฝีมือดี (โดยที่หัวหน้าวงถูกกำหนดให้นำวงด้วยไวโอลินแนวหนึ่ง) ในขณะที่ไวโอลินแนวสองจะเป็นที่รวมของผู้ที่มือฝีมือรองลงมา จนเกิดสำนวนภาษาอังกฤษว่า "to play second fiddle" ซึ่งแปลว่า "มือรองบ่อน" ถ้าแปลเช่นนั้นกับระนาดก็จะเป็นความผิดพลาดอย่างมหันต์ เพราะเรามิได้คิดเช่นนั้นเลยตามแบบแผนของวัฒนธรรมไทย เราอาจจะนำปรากฏการณ์เรื่องระนาดทุ้มไปใช้ในการวิเคราะห์พฤติกรรมในสังคมไทย รวมทั้งแบบแผนประเพณีทางศิลปะได้อีกหลายสถาน กล่าวโดยสรุป วัฒนธรรมระนาดทุ้มกับสุนทรียศาสตร์แห่งการสงวนอารมณ์ก็คงจะถือกำเนิดมาจากแหล่งเดียวกัน ความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นในรอบไม่กี่ทศวรรษที่ผ่านมาที่สังคมส่วนหนึ่งของเราถูกครอบด้วยการโฆษณา (ชวนเชื่อ) อันมีเทคโนโลยีเป็นตัวสนอง โดยใช้ความพริ้งเพริศเลิศหรูของระบบประชาสัมพันธ์สมัยใหม่ (PR) เข้ามาเสริม ดูจะเป็นการสร้างความเด่นดังในระดับบุคคล ซึ่งในบางครั้งก็เป็นการ "สร้างภาพ" เสียมากกว่า โดยเฉพาะในแวดวงบันเทิง

เราคงจะต้องระแวดระวัง มิให้ระนาดทุ้มสูญเสียเอกลักษณ์ และวิ่งไล่ตามระนาดเอกไป เพราะระนาดเอกกำมะลอจำนวนมากอาจจะเป็นระนาดเอกประเภท "ลิปซิงจ์" ก็ได้[๑๔]

เราคงจะปฏิเสธไม่ได้ว่า แนวคิดเชิงทฤษฎีบางประการมีความเป็นสากลพอที่จะใช้อธิบายประสบการณ์ทางศิลปะที่ต่างจากถิ่นกำเนิดของทฤษฎีนั้น ๆ ได้ วงการวรรณคดีตะวันตกร่วมสมัยให้ความสำคัญต่อทฤษฎีที่ว่าด้วย*สหบท* (inter-textuality) เป็นอย่างมาก ทฤษฎีดังกล่าวจงใจที่จะทำลายความเชื่อดั้งเดิมของชาวตะวันตกในเรื่องอัจฉริยภาพของกวีหรือนักประพันธ์ ซึ่งพวกเขาถือว่ามีปัญญาเหนือมนุษย์ทั่วไป เรื่องของความเป็นเอก (originality) จึงได้รับความสนใจเป็นพิเศษในวงการตะวันตก นักทฤษฎีรุ่นใหม่พยายามจะชี้ให้เห็นว่า นักเขียนที่ว่ากันว่าเป็นอัจฉริยะเหล่านี้เป็นผลผลิตของความเชื่อถือโชคลางทางวรรณศิลป์ ที่กระเดียดไปในทางยกย่องวีรบุรุษ (hero worship) ความจริงหาเป็นเช่นนั้นไม่ นักเขียนเรียนรู้จากงานอื่น ๆ ที่มีผู้สร้างเอาไว้แล้วทั้งในอดีตและในสังคมร่วมสมัยของเขา ตัวบทที่สร้างขึ้นใหม่จึงเป็นการสะท้อนตัวบทอื่น ๆ ที่มีอยู่แล้ว เป็นผลของความสัมพันธ์ระหว่างตัวบทเอง โดยที่นักประพันธ์เป็นเพียงตัวกลางที่ประสานตัวบทต่าง ๆ เหล่านั้นเข้าด้วยกัน นักทฤษฎีรุ่นใหม่พยายามจะลดความสำคัญของผู้สร้างลงจนถึงกับกล่าวว่า นักประพันธ์ทำหน้าที่เพียงนำเอาคำที่มีอยู่ในพจนานุกรมมาหลอมรวมกันเข้าเท่านั้น จุดจบที่พึงปรารถนา ก็คือ "มรณกรรมของผู้แต่ง" อันเป็นบทความอันเลื่องชื่อของนักคิดชาวฝรั่งเศส โรลองด์ บาร์ธส์ (Roland Barthes : 1915-1980)[๑๕]

ทฤษฎีที่ดูประหนึ่งจะไปไกลจนไร้เหตุผลดังที่กล่าวมานี้สามารถนำมาใช้อธิบายปรากฏการณ์ทางศิลปะของไทยได้อย่างดียิ่ง โดยเฉพาะในส่วนที่เกี่ยวกับดนตรีไทย จะเห็นได้ว่าผู้แต่งเพลงไทย (เดิม) มิได้มุ่งเน้นความเป็นเอกในแนวที่ว่าเขาเป็นผู้คิดใหม่ทั้งหมด แต่จะนำประสบการณ์ที่ได้รับฟังและได้เล่นดนตรีอันหลากหลายด้วยตัวเองมาพิจารณาดัดหรือขยาย หรือหลอมรวมใหม่ บางส่วนเป็นการอ้างอิง (quotation) บางส่วนเป็นการปรุงแต่ง บางส่วนเป็นการคิดใหม่ เพลงไทยแต่ละเพลง คือ *สหบทแห่งคีตศิลป์* เป็นสิ่งที่สะท้อนมิดรภาพและความสัมพันธ์อันดีระหว่างตัวงานต่าง ๆ และระหว่างนักดนตรีด้วยกันเอง เรียกได้ว่า เป็นผลงานที่

ปักเจกบุคคลสร้างขึ้นโดยมิได้ต้องการจะแสดงความเป็นเอกของตนเอง หากแต่เป็นการประสานสัมพันธ์มรดกร่วมที่รับมาจากแหล่งต่าง ๆ การฟังดนตรีไทยเป็นประดุจ “การระลึกชาติ” ได้ เพราะเราจะได้ยินท่วงทำนองที่ดูประหนึ่งจะคุ้นหู แต่ไม่ตรงกับสิ่งที่อยู่ในความทรงจำของเราไปทั้งหมด หากแต่ผันแปรไปบ้าง ณ จุดนั้น จุดนี้ ส่งทอดและรับมอบสมบัติกลางกันต่อเนื่องไป นักดนตรีแต่ละคนก็ดูจะเข้ามาร่วมครอบครองสมบัติร่วมนี้โดยประสานทางของตัวเองเข้ากับทางของผู้อื่น เป็นการอยู่ร่วมกัน (conviviality) ในประชาคมดีดศิลป์โดยที่ไม่มีผู้ใดต้องการจะแสดงความเป็นอัจฉริยะเหนือผู้อื่น นั่นคือ การนำหลักการสหบทมาสร้างความสมานฉันท์ให้แก่ประชาคม ถ้าจะทะเลาะกันก็ทะเลาะด้วยการประชันฝีมือ ซึ่งก็เป็นการนำหลักการของสหบทมาใช้อีกเช่นกัน นักดนตรีสองฝ่ายที่ดั้งตัวมาประชันกันจะนำผลงานของผู้ที่แสดงก่อนมาแสดงซ้ำในรูปแบบใหม่ที่เป็นการทับซ้อน เพื่อแสดงให้เห็นว่าฝีมือของตนเหนือคู่ต่อสู้ จะเหนือจริงหรือไม่ ใครจะเป็นฝ่ายชนะ มักจะเห็นประจักษ์ได้ในหมู่ผู้แสดงและผู้ฟังด้วยกันเอง (ไม่จำเป็นต้องทำให้อีกฝ่ายหนึ่งมือแข็งจนดีระนาดไม่ออก ดังเช่นในภาพยนตร์เรื่อง*โหมโรง*) เล่ากันว่า ในบางครั้งฝ่ายที่สู้ไม่ได้ยอมรับความพ่ายแพ้ด้วยน้ำใจนักกีฬา หยุดเล่นโดยดุษณี แล้วขนเครื่องกลับบ้านไป นั่นคือสุดทางของสหบท ตูราวกับว่าทฤษฎีตะวันตกสร้างขึ้นมาเพื่อจะช่วยอธิบายแนวทางปฏิบัติในกรอบของศิลปะไทยเลยทีเดียว

ทฤษฎีของโรลองด์ บาร์ธส์ ที่อ้างมาข้างต้นอาจนำมาใช้ได้ในการวิจารณ์ภาคปฏิบัติ “มรณกรรมของผู้แต่ง” อาจจะเป็นหลักการที่ใช้ได้ในเชิงบวกเสียด้วยซ้ำ ผู้บรรยายได้ไปชมการแสดงดนตรีคลาสสิกตะวันตกโดยนักเปียโนชาวรัสเซียชื่อ มิคาอิล เพลทเนฟ (Mikhail Pletnev) *(ภาพประกอบที่ ๒)* เมื่อวันที่ ๙ และ ๑๐ สิงหาคม ๒๕๔๗ วันแรกเป็นการแสดงร่วมกับวงดนตรีซิมโฟนีกรุงเทพ และวันที่สองเป็นการแสดงเดี่ยว ผู้บรรยายต้องยอมรับว่าการแสดงทั้งสองครั้งเป็นประสบการณ์ทางดุริยางคศิลป์ที่น่าประทับใจที่สุด ซึ่งในฐานะนักวิจารณ์ ผู้บรรยายก็พยายามที่จะจดจำประสบการณ์ดังกล่าวเอาไว้ เพื่อที่จะนำมาเขียนเป็นบทวิจารณ์ชื่อ “สุดยอดของดนตรีคือความสูญสลายของอัตตา : ว่าด้วยการแสดงเปียโนของ มิคาอิล เพลทเนฟ” การพยายามจะหาข้อสรุปรวมของประสบการณ์ครั้งนั้นเป็นสิ่งที่ยากยิ่ง จะพรรณนาด้วยรายละเอียดอย่างไรก็คงไม่จุใจ ผู้เขียนจึงจำเป็นต้องพึ่งทฤษฎี ดังข้อความที่คัดมาข้างท้ายนี้

ความหมายของดนตรีไม่ได้อยู่ที่การโอ้อวดฝีมือ แต่อยู่ที่การดิ่งลงไปในส่วนลึกของเพลง และวิธีการที่เขาใช้เกือบจะเรียกได้ว่าเป็นการทำสมาธิ (meditation) ในระดับที่ลึกมาก โดยผ่านเครื่องดนตรี เสียงเปียโนบางตอนที่เราได้ยิน โดยเฉพาะในตอนที่ค่อยมาก ๆ เกือบจะทำให้เราเคลิ้มไปว่าไม่มีคนเล่นเปียโนให้เราฟังหรอก เปียโนสื่อความมาด้วยตนเอง หรือถ้าจะพูดให้ไกลกว่านั้น การเล่นดนตรีในระดับที่ลึกซึ้งที่สุด คือ การทำลายอัตตาของนักดนตรี "มรณกรรม" ของนักดนตรี คือ จุดกำเนิดของความปีติอันสุดซึ้งที่เราจะได้รับจากดุริยางคศิลป์ (ผมอดคิดถึงบทความอันเลื่องชื่อของปราชญ์ชาวฝรั่งเศส โรลองด์ บาร์ธส์ [Roland Barthes] ที่ชื่อ "มรณกรรมของผู้แต่ง" ไม่ได้ ...แต่เสียงที่เราได้ยินในคืนนั้นไม่ธรรมดา มีความกว้าง (range) มีพลวัต (dynamics) และความต่างของเสียง (nuance) ที่นักดนตรีอื่นคงจะทาบได้ยาก ทั้งหมดนี้ไม่ใช่ความสามารถทางเทคนิคที่มุ่งจะอวดอัตตาหรือศักดาเดชในทางดุริยางคศิลป์ แต่เทคนิคเป็นเครื่องมือที่จะนำไปสู่การเข้าถึงแก่นของเพลง ฟังเพลทเนฟเล่นโชแปงแล้วจึงเข้าใจความหมายของคำว่า "การตีความ" (interpretation) เขาไม่ต้องพะวงกับเทคนิคอีกต่อไป เขา "ลืม" เรื่องเทคนิคไปเสียแล้ว เขาไม่ต้องการจะทำให้ใครทึ่ง เขาเป็นข้าช่วงใช้ของ "ดนตรี" ในระดับนามธรรม เขามิใช่แม้แต่ข้าช่วงใช้ของโชแปง[๑๖]

เราคงจะปฏิเสธไม่ได้ว่าทฤษฎีวรรณคดีที่ว่าด้วย "มรณกรรมของผู้แต่ง" มีศักยภาพในการที่จะช่วยอธิบายประสบการณ์ที่มาจากศิลปะแขนงอื่นได้ด้วย และในที่นี้ทฤษฎีช่วยให้ความกระจ่างในการอธิบายประสบการณ์ทางอารมณ์ความรู้สึกของผู้รับ และก็อาจจะมีนัยสำคัญต่อศิลปินเองด้วย และในบทวิจารณ์ที่อ้างมานี้ ผู้บรรยายกล่าวถึงนักดนตรีอีกคนหนึ่ง (อย่างอ้อม ๆ) ที่ได้ร่วมงานกับนักเปียโนผู้ยิ่งใหญ่ชาวรัสเซียผู้นี้ในการแสดงวันแรกว่า เขาควรจะได้เรียนรู้ศิลปะของการ

แสดงดนตรีที่ลุ่มลึกจากท่านผู้นี้บ้าง ประเด็นที่ผู้บรรยายมิได้กล่าวถึงอย่างโจ่งแจ้ง ก็คือ เรื่องของ*วุฒิภาวะ*ของศิลปิน

ประเด็นนี้เป็นประเด็นที่สำคัญยิ่งสำหรับการวิจารณ์ เพราะวุฒิภาวะมิใช่เป็นสิ่งที่เป็นรูปธรรม ด้วยเหตุนี้นักวิจารณ์จึงต้องพยายามจับตัวบ่งชี้บางประการมาวิเคราะห์ วงการศิลปะร่วมสมัยของไทยเป็นกรณีที่น่าศึกษาเป็นอย่างยิ่งในประเด็นที่ว่านี้ เพราะปรากฏการณ์ที่ผู้รักศิลปะได้รับอยู่เป็นประจำ ก็คือ *วุฒิภาวะ* กับ*วัยวุฒิ*ของศิลปินส่วนใหญ่ของไทยอาจไม่เชื่อมโยงกัน ศิลปินจำนวนมากในวัยหนุ่มสาว สร้างงานที่ผุดพุ่งด้วยพลัง (tour de force) ทำให้มหาชนเกิดความคาดหวังว่าเขาจะพัฒนาตนเองให้สูงขึ้นได้เรื่อย ๆ ในเรื่องของวุฒิภาวะ แต่การหาเป็นเช่นนั้นไม่ ทั้งกวี/นักประพันธ์ ทัศนศิลปิน และดีดศิลปินก็ประสบปัญหานี้ด้วยกัน ทั้งนั้น เรียกกันด้วยภาษาพูดว่า "แผ่วตอนปลาย" นักวิจารณ์บางคนอาจพิจารณาปัจจัยภายนอกแล้วลงความเห็นโดยไม่รีรอว่า ศิลปินจำนวนมาก "ตาย (ในทางศิลปะ) เพราะเหล้า" ถ้าจะให้เป็นเหตุเป็นผลกว่านั้นก็มีผู้ให้ความเห็นว่า พวกเขาไม่แสวงหาประสบการณ์ ไม่ว่าจะเป็นประสบการณ์ชีวิตหรือประสบการณ์ทางศิลปะ แต่จะเกาะกลุ่มกันอยู่แต่ในหมู่เพื่อนฝูงและผู้ร่วมอาชีพวงแคบๆ (และยึดเมรัยนิยมเป็นสรณะ) เราคงจะต้องนำตัวอย่างในทางบวกมาพิเคราะห์บ้าง เพื่อที่จะหาข้อสรุปว่า ศิลปินผู้ไปถึงระดับของวุฒิภาวะนั้นมีวิธีการสร้างงานอย่างไร และเราสามารถจะหาบทสรุปรวมทั่วไปอันรวมถึงทฤษฎีจากกรณีศึกษาบางกรณีได้หรือไม่ ผู้บรรยายสนใจผลงานของนักร้องเพลงไทยสากล รวงทอง ทองลั่นธม และพร้อมที่จะยืนยันว่าผลงานของเธอในช่วงปัจฉิมวัยบ่งบอกวุฒิภาวะได้อย่างแน่นอน ในบทวิจารณ์ชื่อ "เมื่อวัยวุฒิกับวุฒิภาวะมาบรรจบกัน : รายการรวงทองมินิมาราธอน ที่โรงละครแห่งชาติ" ผู้บรรยายได้ให้ทัศนะไว้ดังนี้

> *เธอมิได้จงใจร้องเพื่อจะดึงดูดความสนใจหรือเพื่อโอ้อวดกับผู้ฟังว่ามีใครทำอย่างฉันไหม รวงทองไม่ต้องการที่จะให้ใครทึ่งอีกต่อไปแล้ว เธอมุ่งมั่นที่จะยกความในของเพลงมายื่นให้เป็นสมบัติร่วม ในหลาย ๆ เพลงที่เป็นเพลงโศก เธอไม่ได้จงใจกำกับเสียงที่จะทำให้เกิดอารมณ์โศก ณ จุดนี้ เธอเป็นศิษย์ของครูเอื้อที่นำเอาคำสอนของครูมาคิดต่อได้*

อย่างลึกซึ้งและแยบยล รวงทองเล่าว่าครูเอื้อเคยสอนเธอไว้ว่า ความเศร้าของเพลงอยู่ในเพลงอยู่แล้วไม่จำเป็นต้องมุ่งทำเสียงให้เศร้า คงจะไม่เป็นการลบหลู่รวงทองศิลปินแห่งชาติ ถ้าผมจะให้คำวินิจฉัยว่า เธอใช้เวลาร่วม ๔๐ ปีกว่าจะทำสิ่งที่ครูต้องการให้เป็นรูปธรรมได้ เพลงเศร้าที่ร้องโดยนักร้องที่บรรลุวุฒิภาวะแล้วจึงมิใช่เป็นการแสดงออกอย่างฟูมฟายที่มุ่งจะให้ผู้ฟังฟูมฟายตาม การฝึกการร้องที่ได้ผ่านกระบวนการครุ่นคิดพินิจนึกของการตีความมาแล้วทำให้เพลงยอดนิยมเหล่านั้นกลายเป็นสารทางปรัชญาขึ้นมาอย่างที่เราคาดไม่ถึง...

... ผมเชื่อแน่นอนว่า รวงทองมีความสามารถสูงในการที่จะวิเคราะห์ตัวเอง และไม่ยึดติดกับความสำเร็จในอดีต ระบบสมัยใหม่ที่เราฟังเพลงจากการอัดเสียงทำให้เรายึดติดกับการร้องที่ได้บันทึกเสียงไปแล้ว แต่ศิลปินผู้มีความเป็นตัวของตัวเองสูงย่อมทราบดีว่า การหยุดอยู่กับที่คือความตายในทางศิลปะ รวงทองได้แสดงให้เห็นแล้วว่า การหยุดอยู่กับที่ด้วยการหลงรูปตัวเองนั้นคือทางตัน และชีวิตการร้องเพลงของรวงทองก็คือการแสวงหารวงทองผู้ลื่นไหล ไม่มีวันหยุดอยู่กับที่ (๑๗)

ตัวบ่งชี้วุฒิภาวะในกรณีนี้ คือ การใช้เวลาแสวงหาตัวเอง การไม่หลงรูปตัวเอง หรือการลดอัตตา (เช่นเดียวกับกรณีของนักเปียโนชาวรัสเซีย ซึ่งอธิบายได้ด้วยทฤษฎี “มรณกรรมของผู้แต่ง”) และการแสวงหาการแสดงออกที่เรียกเป็นภาษาพูดได้ว่า “นิ่งจนนิ้ง” ผู้ที่สนใจดนตรีตะวันตกคงจะอดไม่ได้ที่จะคิดถึง string quartets และ piano sonatas ซึ่งเบโธเฟนสร้างขึ้นในช่วงท้ายของชีวิต ถ้าเรากล่าวถึงวุฒิภาวะของ “late Beethoven” เราก็อาจกล่าวถึง “late Ruangthong” ได้เช่นกัน

การวิจารณ์อาจเริ่มต้นในฐานะกิจของผู้รับที่ต้องการสร้างความเข้าใจและความชื่นชมอย่างมีหลักการให้แก่ผู้รับด้วยกันเอง แต่ผลพลอยได้อาจจะเป็นว่า

ข้อสรุปรวมทั่วไปดังเช่นที่ให้มาข้างต้นนี้ อาจจะเป็นประโยชน์ต่อศิลปินสร้างสรรค์ด้วยก็ได้

บทส่งท้าย : กระบวนการขัดเกลาทางวัฒนธรรม

นักเรียนมัธยมรุ่นผู้บรรยายเรียนบทละครของเชกเสปียร์เรื่อง*เวนิสวาณิช* พระราชนิพนธ์แปลของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว และพวกเราก็มักจะท่องบทตอนที่ว่า "ชนใดไม่มีดนตรีการ..." จนขึ้นใจ คำของปราชญ์ฝังใจนับตั้งแต่นั้นมา ชวนให้เชื่อว่า ผู้ที่มีดนตรีอยู่ในใจย่อมจะเป็นคนดี และในทางตรงกันข้าม ผู้ที่ปฏิเสธดนตรีย่อมจะมีจิตใจทราม ถ้าโลกทั้งโลกเป็นเช่นนั้นจริง ผืนแผ่นดินนี้ก็น่าที่จะมีแต่ความสุขสงบโดยถ้วนหน้ากัน แต่เราก็ต้องยอมรับว่าประวัติศาสตร์ของโลกบันทึกหลักฐานเอาไว้อย่างชัดเจนว่า ผู้ที่มีดนตรีอยู่ในหัวใจก็อาจจะเป็นคนที่โหดเหี้ยมและกระทำสิ่งที่เลวร้ายต่อเพื่อนมนุษย์ด้วยกันได้ ชาวเยอรมันเป็นชนชาติที่รักดนตรี และตุริยางคศิลปินเยอรมันก็ได้มอบงานอันเป็นอมตะให้เป็นสมบัติของโลกไว้มากมาย พวกนาซีหฤโหดจำนวนไม่น้อยก็รักดนตรีอย่างจริงจังเช่นกัน แม้แต่ในค่ายกักกันที่เอาซวิทซ์ (Auschwitz) *(ภาพประกอบที่ ๓)* ก็มีการจัดตั้งวงดนตรีคลาสสิกขึ้นจากหมู่นักโทษสตรี ซึ่งนักดนตรีเหล่านั้นได้รับสิทธิพิเศษเหนือนักโทษอื่นๆ แม้แต่ดอนที่วาทยกรประจำวงชื่ออัลมา โรเซ (Alma Rosé) เสียชีวิตลงเพราะอาหารเป็นพิษ ผู้บริหารค่ายกักกันก็จัดพิธีศพให้อย่างสมเกียรติ การที่พวกเขาชื่นชอบดนตรีเป็นชีวิตจิตใจและให้เกียรตินักดนตรีนั้นก็มิได้ช่วยขัดเกลาให้พวกเขาเกิดความปรานีขึ้นมาได้กับนักโทษอื่น ๆ ในค่ายกักกัน เพราะแม้จะได้ฟังดนตรีอมตะอยู่เป็นประจำ แต่พวกเขาก็ไม่ดะขิดดะขวงใจใด ๆ ในการที่จะประกอบกิจประจำวันของเขาด้วยการประหารนักโทษซึ่งส่วนใหญ่เป็นคนเชื้อชาติยิวซึ่งถูกส่งไปรมแก๊ส ดนตรีในที่นี้จึงไม่สามารถเปลี่ยนพฤติกรรมของมนุษย์ได้ นั่นคือ ปริศนาของชีวิตที่เราไม่สามารถจะอธิบายให้เป็นเหตุเป็นผลได้ และปริศนาดังกล่าวก็ยังเป็นเนื้อหาของงานศิลปะต่อเนื่องมาจนกระทั่งทุกวันนี้ ดังตัวอย่างบทกวีชื่อ "Without Mercy" ของกวีชาวอาหรับ มูริด บาร์กูดิ (Mourid Barghouti) ซึ่งผู้เขียนได้แปลเป็นพากย์ไทยไว้ดังนี้

ไร้ความปรานี

ดนตรีอันหวานซึ้ง
แด่ความหวานนั้นไม่ช่วยให้เจ้าคลายทุกข์
วันเวลาต่างหากที่ให้บทเรียนแก่เจ้าว่า
ทุกครั้งที่เกิดสงครามอันยาวนาน
ทหารคนหนึ่งที่เราเห็นสีหน้าเหม่อลอย
และแนวฟันที่สุดแสนธรรมดา
กำลังนั่งอยู่ริมเต็นท์
ถือหีบเพลงปากเสียงแจ๋วเอาไว้
ซึ่งเขาพยายามปกป้องมิให้
เปื้อนฝุ่นและเลือด
และเหมือนกับนกที่แสนดี
ไม่เกี่ยวข้องกับความขัดแย้งใดๆ
เขาร้องเพลงให้ตัวเองฟัง
เพลงรัก
ที่ไม่รู้จักปดมดเท็จ
ชั่วขณะหนึ่ง
เขารู้สึกกระอักกระอ่วน อยากจะรู้ว่าแสงจันทร์คิดหรือไม่ว่า
หีบเพลงปากจะมีประโยชน์อะไรในนรก
เงาหนึ่งเคลื่อนเข้ามา และอีกหลายเงา
พวกทหารมากันทีละคน
แล้วร่วมร้องเพลงกับเขา
นักร้องบัญชาการคนทั้งกองร้อยให้เคลื่อนพลไปยัง
ระเบียงที่ซึ่งพระเอกโรมิโอ (สื่อรักกับเจ้าสาวของเขา)
และจากที่นั่น
โดยไม่ต้องคิดอะไร
โดยปราศจากความปรานี
โดยไม่ต้องพะวงสงสัย
พวกเขาก็จะเริ่มฆ่าคนต่อไป

ต้นฉบับภาษาอังกฤษมีข้อความดังนี้

Without Mercy

A sweet music,
its sweetness does not console you.
The days have taught you:
in every long war
a soldier with a distracted face
and ordinary teeth
sits next to his tent
holding a bright-sounding harmonica
he has carefully protected
from dust and blood,
and like a good bird
uninvolved in the conflict,
he sings to himself
a love song
that does not lie

For a moment,
he feels embarrassed at what the moonlight might think:
what's the use of a harmonica in hell?
A shadow approaches, then shadows,
the soldiers, one after another,
join him in the song.
The singer takes the whole regiment with him
to Romeo's balcony,
and from there,
without thinking,
without mercy,
without doubt,
they will resume the killing! [๑๘]

ประสบการณ์ที่กวีบรรยายไว้ข้างต้นเท่ากับเป็นการตอกย้ำว่า เอาชวิทซ์เกิดขึ้นใหม่ได้ทุกเวลา ดนตรีอาจมีพลังที่จะกำกับพฤติกรรมของมนุษย์ได้ในบางขณะ แต่สันดานดิบของมนุษย์นั้นอาจอยู่ในส่วนลึกของคน ยากที่จะขจัดออกไปได้เป็นการถาวร ประเด็นที่เป็นพื้นฐานซึ่งเราคงจะต้องถกเถียงกันต่อไปอย่างไม่รู้จบก็คือ อะไรคือข้อยกเว้น อะไรคือกฎเกณฑ์ การปลดปล่อยจากสันดานดิบด้วยดนตรีเป็นข้อยกเว้นหรือเป็นกฎเกณฑ์กันแน่ แม้จะไม่มีคำตอบที่ชัดเจน แต่การตั้งคำถามเช่นนี้ก็ย่อมจะทำให้เราได้คิดว่า สังคมมนุษย์จะอยู่ได้ก็ด้วยความสำนึกในเรื่องผิดชอบชั่วดี และถ้าเมื่อใดเราเกิดความสิ้นหวังท้อแท้ ตัวอย่างที่ตรงกันข้ามกับเอาชวิทซ์และกับกวีนิพนธ์ของ Barghouti ก็ยังมีอยู่ คือกวีชาวฝรั่งเศส โอลิเวอร์ เมสซิอัง (Olivier Messiaen : 1908-1992) ได้เล่าประสบการณ์จากค่ายกักกันเชลยศึกในเมือง Görlitz ในแคว้น Silesia เอาไว้ว่า[๑๙] กองทัพเยอรมันปฏิบัติต่อเชลยศึกอย่างดี แต่อาหารการกินขาดแคลน เขาวิเคราะห์ตนเองในทางเวชศาสตร์เอาไว้ว่า อาจเป็นเพราะความหิวโหยที่ทำให้เขาเห็นแสงขึ้นมาในจินตนาการ และด้วยความที่เขาเป็นผู้ที่เคร่งศาสนา ประสบการณ์ดังกล่าวจึงทำให้เขาคิดถึงวันสุดท้ายของโลกที่เรียกว่า Apocalypse การที่เขาเป็นคีตกวี เขาจึงคิดเป็นดนตรี และสร้างงานขึ้นมาในช่วงที่อยู่ในค่ายกักกันนั้น โดยที่ทหารเยอรมันไปช่วยหาเครื่องดนตรีที่ชำรุดเล็กน้อยมาให้ได้ ๔ ชิ้นคือ เปียโน ไวโอลิน เชลโล และปี่คลาริเนต และในหมู่เชลยศึกก็มีผู้ที่เล่นเครื่องดนตรีเหล่านั้นได้ โดยที่ตัวคีตกวีรับอาสาเล่นเปียโนเอง ผลงานที่กลายเป็นงานอมตะไป คือ "ควอเต็ทว่าด้วยการสิ้นสุดของกาลเวลา" (Quatuor pour la fin du Temps) จึงอุบัติขึ้นในค่ายกักกัน *(ภาพประกอบที่ ๔)*[๒๐] และในการแสดงครั้งแรกเมื่อวันที่ ๑๕ มกราคม ค.ศ. ๑๙๔๑ นั้น ทั้งเชลยศึกและบรรดาผู้คุมชาวเยอรมันทั้งหลายก็มารวมตัวกันฉันมิตรเพื่อชื่นชมผลงานที่เปี่ยมด้วยความไพเราะและปลุกสัญชาตญาณใฝ่ดีในตัวมนุษย์ด้วยการชวนให้คิดถึงพระธรรมคำสอนของคริสต์ศาสนา จากจุดกำเนิดในค่ายกักกันเชลยศึก ผลงานชิ้นนี้ได้กลายเป็นส่วนหนึ่งองคนิพนธ์ (repertoire) ของดนตรีดะวันตกที่มีผู้นำออกแสดงอยู่บ่อยครั้ง จุดเริ่มต้นของงานที่ได้รับแรงดลใจจากความเชื่อในทางศาสนาอันสามารถรวมคนที่เป็นปฏิปักษ์ต่อกันเอาไว้ได้ จึงกลายเป็นหลักประกันความเป็นอมตะของงานศิลปะไปได้ ประสบการณ์นี้มิได้เกิดขึ้นที่เอาชวิทซ์ แต่ก็เป็นคำตอบน้อย ๆ ให้แก่ผู้ที่ยังเคลือบแคลงสงสัยในพลังของดุริยางคศิลป์

ถ้ามีผู้ตั้งคำถามว่า "ดนตรีปราบโจรได้หรือ" คำตอบก็คงจะเป็นว่า *"ได้บ้าง"* สิ่งที่สำคัญที่สุด ก็คือ เราจะต้องมองปัญหาทั้งสองด้าน เพราะประสบการณ์จริงให้คำตอบที่เป็นไปได้ทั้งสองนัย โลกคงจะดำรงอยู่มิใช่ด้วยประสบการณ์จริงเท่านั้น แต่โลกแห่งอุดมคติก็ย่อมจะต้องมีความหมายสำหรับชีวิตมนุษย์เช่นกัน นักไวโอลินเอกของโลก ลอร์ด เยฮูดิ เมนูฮิน (Lord Yehudi Menuhin : 1916-1999) เป็นชาวอเมริกันเชื้อสายยิว และก็ได้รับการศึกษาอบรมมาดีพอให้รู้จักคุณค่าของอภัยทาน เขาเป็นนักดนตรีเชื้อสายยิวคนแรกที่เดินทางไปแสดงดนตรีในเยอรมนีหลังจากที่สงครามโลกครั้งที่ ๒ สิ้นสุดลงใหม่ ๆ และก็ถูกโจมตีจากพวกยิวด้วยกันเป็นจำนวนมาก สำหรับเมนูฮินแล้วการเยียวยาบาดแผลทางประวัติศาสตร์จะกระทำได้ก็ด้วยจิตสำนึกในคุณค่าของมนุษย์และด้วยพลังของศิลปะ เยอรมนีมีบุญคุณต่อเขาเพราะเขาได้วิชาจากครูเยอรมัน และได้รับการต้อนรับอย่างดีจากชาวเยอรมันมาตั้งแต่เขาออกแสดงดนตรีที่นั่นเมื่ออายุเพียง ๑๒ ปี เขาได้สร้างความหฤหรรษ์ให้แก่โลกด้วยการแสดงผลงานอมตะของคีตกวีชาวเยอรมัน ผลงานที่ยิ่งใหญ่เหล่านี้แหละที่ผลักดันให้เขามีความมั่นใจอยู่เสมอในเรื่องพลังของศิลปะที่อยู่เหนือความแตกต่างในด้านเชื้อชาติและความขัดแย้งในหมู่มนุษย์ เขากล่าวไว้อย่างหนักแน่นถึงประสบการณ์ในวัยเด็กของเขาว่า

> *ขณะที่ผมยังเป็นเด็กตัวเล็ก ๆ ทำหน้าที่เล่นไวโอลินให้คนฟัง ผมมีความฝันแบบซื่อ ๆ ว่าอยากจะสมานแผลในหัวใจของผู้ที่ตกทุกข์ได้ยาก และด้วยการทำเช่นนั้น ผมก็จะได้ปฏิบัติตามอุดมการณ์ของคนเผ่ายิวของผม นับตั้งแต่ผมจำความได้ ผมได้พยายามมาตลอดที่จะผูกความงามของดนตรีอันยิ่งใหญ่ไว้กับความประสานสัมพันธ์ของชีวิต เมื่อตอนที่ยังเด็กอยู่ ผมถึงกับจินตนาการไปว่า ถ้าผมสามารถบรรเลงเพลงชาคอนน์ (Chaconne) ของบาค (Bach) ให้ถึงใจคนได้ในวิหารซีสตีน (Sistine) โดยที่มีท่านไมเคิล แองเจโล (Michelangelo) เฝ้ามองอยู่แล้วล่ะก็ อะไร ๆ ที่เลวร้ายและดำช้าก็จะอันตรธานไปสิ้นจากโลกนี้ราวกับปาฏิหาริย์*

ต้นฉบับภาษาอังกฤษซึ่งผู้บรรยายถอดมาจากแถบบันทึกภาพมีข้อความดังนี้

As a small child playing the violin, my naive dream was to be able, thereby, to heal the suffering heart, fulfilling thus the Jewish mission. Ever since I can remember, I have tried to relate the beauty of great music to the harmony of life. As a small child I even imagined that if I could play the Chaconne of Bach inspiringly enough in the Sistine Chapel under the eyes of Michelangelo, all that is ignoble and vile would miraculously disappear from our world.[๒๑]

ถ้าปราศจากอุดมคติและความใฝ่ฝันอันบริสุทธิ์ของเด็กชายเมนูฮินเสียแล้ว โลกก็คงจะอับจนลงไปมาก เราคงจะต้องใช้ดนตรีให้เป็นประโยชน์ในการปลุกสัญชาตญาณใฝ่ดีในตัวมนุษย์ ดนตรีน่าจะเป็นส่วนหนึ่งของ*ระบบการศึกษา*โดยเริ่มต้นตั้งแต่โรงเรียนประถม เราคงจะไม่แปลกใจว่า ก่อนยุคของคาราโอเกะนั้น นักดนตรีผู้มีฝีมือที่เล่นดนตรีอยู่เป็นประจำในลอบบี้ของโรงแรมชั้นหนึ่งในประเทศไทยมักจะเป็นชาวฟิลิปปินส์ ทั้งนี้เพราะกระทรวงศึกษาธิการของฟิลิปปินส์เมื่อ ๓๐ กว่าปีที่แล้ว มีนโยบายที่จะให้โอกาสเด็กนักเรียนประถมทุกคนได้เรียนเครื่องดนตรี หรือได้ร้องเพลงโดยได้รับการฝึกสอนอย่างถูกต้อง บ้านเราน่าจะดูตัวอย่างประเทศเพื่อนบ้านของเราบ้าง มรดกทางคีตศิลป์ของไทยในด้านของดนตรีทั้งกว้างและทั้งลึก และทุกครั้งที่มีการประชันวงหรือมีการประกวดการแสดงสำหรับเยาวชน เราก็จะเห็นได้ว่า นักดนตรีฝีมือยอดเยี่ยมมีอยู่ในประเทศไทย สิ่งที่เราขาดคือการปลูกฝังดนตรีในระดับชาติ และขาดผู้ฟังที่มีวิจารณญาณ การแก้ปัญหาจะต้องดำเนินการในรูปของ*นโยบาย*ที่ชัดเจน คนเก่งเพียงแค่หยิบมือเดียวไม่สามารถที่จะสร้างความเปลี่ยนแปลงให้เกิดขึ้นได้ เราจะต้องให้บทบาทอันสำคัญต่อ*ผู้รักสมัครเล่น* (amateurs) ซึ่งแม้จะมิได้มุ่งที่จะเล่นดนตรีเป็นอาชีพ แต่ก็จะเป็นเสาหลักของประชาคมดนตรี ผู้ที่เล่นดนตรีเป็น ผู้ที่ร้องเพลงเป็น ไม่มีวันจะถูกหลอกได้ง่ายโดยวาณิชผู้ไร้วัฒนธรรมทั้งหลายที่ยัดเยียดดนตรีอันไร้คุณภาพผ่านสื่ออิเล็กทรอนิกส์มาให้แก่มหาชนดังเช่นใน

ทุกวันนี้ คนที่กดปุ่มเครื่องอิเล็กทรอนิกส์เพื่อฟังเพลงนั้น ถ้าเป็นนักดนตรีหรือนักร้องสมัครเล่นก็ย่อมจะฟัง*เป็น* ต่างจากผู้ด่วนบริโภคสินค้าการดนตรีในปัจจุบันซึ่งเป็นเพียงกลุ่มชนที่ใช้ดนตรีเพียงเพื่อกรอกหูฟังหรือฆ่าเวลา หรือปลุกสัญชาตญาณในบางลักษณะ อนาคตของดนตรีอยู่ที่การพัฒนาให้ผู้เล่นและผู้ฟังเป็นคน ๆ เดียวกัน มิใช่ยอมให้เกิดพรมแดนระหว่างผู้สร้างกับผู้รับดังเช่นทุกวันนี้

ดนตรีเป็นเพียงปัจจัยหนึ่งในกระบวนการขัดเกลาทางวัฒนธรรม แต่ก็เป็นปัจจัยที่สำคัญยิ่ง เพราะดนตรีเป็นส่วนหนึ่งของชีวิต แต่เราจะมอบหน้าที่ในการขัดเกลาดังกล่าวให้แก่ดนตรีแต่เพียงถ่ายเดียวหาได้ไม่ ภูมิปัญญามนุษย์ในด้านอื่นจะต้องมีบทบาทร่วมด้วย ในท้ายที่สุดแล้ว สุนทรียศึกษากับจริยศึกษาจะต้องผสานสัมพันธ์กันอย่างแนบสนิท[๒๒]

ด้วยเกล้าด้วยกระหม่อม

เชิงอรรถ

(๑) อ้างไว้ใน เจตนา นาควัชระ : **แนวทางการประเมินคุณค่าวรรณคดีในวรรณคดีวิจารณ์เยอรมัน ฝรั่งเศส และอังกฤษ-อเมริกันในศตวรรษที่ ๒๐** กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์ ๒๕๓๙ หน้า ๖๙.

(๒) ดู : ปาฐกถาของผู้บรรยาย : Chetana Nagavajara "Fervently Mediating: Criticism between the Artist and the Public" แสดงไว้ในการประชุมนานาชาติในหัวข้อ "Reshaping Realities and Representation" ๑๐ มิถุนายน ๒๕๔๖ ตีพิมพ์รวมเล่มใน Chetana Nagavajara : **Fervently Mediating: Criticism from a Thai Perspective**. Bangkok : Chomanad Press, 2004, pp. 3-16. (บทแปลภาษาไทยในหัวข้อ "เพราะรักจึงสมัครเข้ามาสนอง : การวิจารณ์ในฐานะสื่อกลางระหว่างศิลปินกับมหาชน" ตีพิมพ์ใน : The OVERSEAS International Art Project. Bangkok : Silpakorn University, 2003, หน้า ๒๓ - ๒๙)

(๓) **อิเหนา** กรุงเทพฯ : บำรุงสาส์น ๒๕๑๖ หน้า ๓๖๐ - ๓๖๒.

(๔) ใน : เจตนา นาควัชระ **ศิลป์ส่องทาง** กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์คมบาง ๒๕๔๖ หน้า ๑๐๑ - ๑๒๖.

(๕) ดู : จุไรรัตน์ ลักษณะศิริ (บรรณาธิการ) **เบิกฟ้ามัณฑนา โมรากุล** กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์ชมนาด ๒๕๔๗ หน้า ๓๒.

(๖) *Viva Vivaldi! Arias & Concertos / Cecilia Bartoli.*/ Il Giardino Armonico (DVD: Naxos, 2000).

(๗) จากการบอกเล่าของ อภิสิทธ์ วงศ์โชติ คีตกวี และอาจารย์พิเศษคณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร.

(๘) อ้างตาม : Jean Barthélemy : **Traité d'esthétique.** Paris : Editions de l'Ecole, 1964, p. 239.

(๙) เจตนา นาควัชระ **เพราะรักจึงสมัครเข้ามาเล่น** กรุงเทพฯ : อมรินทร์ ๒๕๔๐ หน้า ๔๒.

(๑๐) อ้างตาม : Charles Rosen : **The Frontiers of Meaning : Three Informal Lectures.** London : Kahn & Averill, 1998, p. 126.

(๑๑) Wolfgang Hildesheimer: **Mozart.** London : Dent, 1991, pp. 223-225. (ผู้บรรยายจำเป็นต้องอ้างจากต้นฉบับแปลเป็นภาษาอังกฤษ เพราะหาต้นฉบับภาษาเยอรมันในกรุงเทพฯ ไม่ได้)

(๑๒) ดู : **รายงานการวิจัย การวิจารณ์ในฐานะพลังทางปัญญาของสังคมร่วมสมัย : บทสังเคราะห์** (ได้รับทุนจากสำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย [สกว.]) กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์คมบาง ๒๕๔๖ หน้า ๒๙.

(๑๓) **The OVERSEAS International Art Project** (อ้างแล้วในเชิงอรรถที่ ๒) หน้า ๒๙.

(๑๔) เจตนา นาควัชระ **ศิลป์ส่องทาง** (อ้างแล้ว) หน้า ๑๑๖ - ๑๑๗.

(๑๕) ดู : **พลังการวิจารณ์ : วรรณศิลป์** บทวิเคราะห์และสรรนิพนธ์สาขาวรรณศิลป์ จากการวิจัยเรื่อง "การวิจารณ์ในฐานะพลังทางปัญญาของสังคมร่วมสมัย" (ได้รับทุนจากสำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย [สกว.]) กรุงเทพฯ : ประพันธ์-สาส์น ๒๕๔๗ หน้า ๖๙๙ - ๗๑๔.

(๑๖) ใน : นิตยสาร **เพลงดนตรี** ตุลาคม ๒๕๔๗.

(๑๗) ใน : นิตยสาร **สกุลไทย** ปีที่ ๔๙ ฉบับที่ ๒๕๔๔ วันที่ ๒๒ กรกฎาคม ๒๕๔๖.

(๑๘) **Times Literary Supplement,** November 12, 2004, p. 33.

(๑๙) ผู้บรรยายรายงานจากความทรงจำจากการที่ได้ชมรายการสัมภาษณ์ Olivier Messiaen ที่ Bath Festival และได้รับการถ่ายทอดทางโทรทัศน์โดยที่มีเพื่อนผู้หนึ่งบันทึกไว้ในรูปของแถบบันทึกภาพ สำหรับต้นกำเนิดและประวัติการนำออกแสดงของดุริยางคนิพนธ์บทนี้ โปรดดู *Rebecca Rischin :*

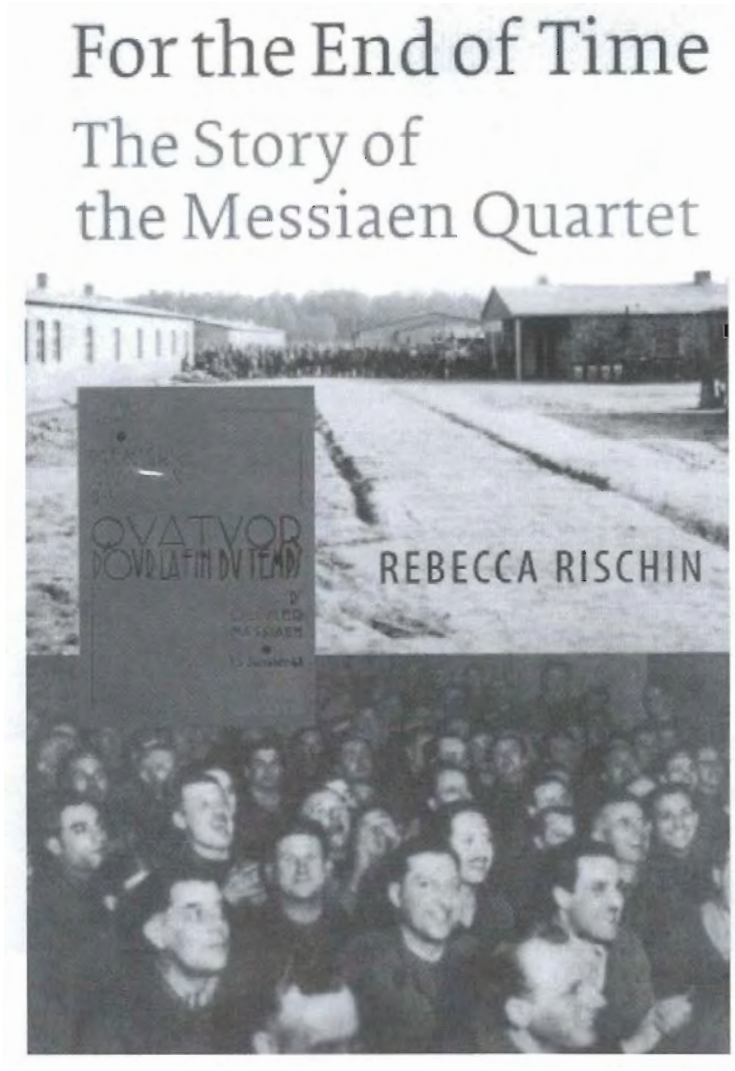
For the End of Time : The Story of the Messiaen Quartet. Ithaca, N.Y. : Cornell University Press, 2003.

(๒๐) อ้างตาม : เจตนา นาควัชระ **ศิลป์ส่องทาง** (อ้างแล้ว) หน้า ๙๖ – ๙๗, ๑๘๒ ข้อมูลส่วนหนึ่งที่นำมาวิเคราะห์ในปาฐกถานี้ เป็นผลของการวิจัยในโครงการ "การวิจารณ์ในฐานะพลังทางปัญญาของสังคมร่วมสมัย" ซึ่งได้รับทุนอุดหนุนจากสำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย (สกว.) และผู้บรรยายได้รับมอบหมายให้ทำหน้าที่เป็นหัวหน้าโครงการ ใคร่ขอขอบคุณ สกว. ไว้ ณ โอกาสนี้ด้วย.

ภาพประกอบที่ ๑ : ผู้แสดงเป็น Donna Anna จากสูจิบัตรอุปรากรเรื่อง *Don Giovanni* ของ Mozart ในการแสดงที่ Komische Oper แห่งกรุงเบอร์ลิน ซึ่งผู้บรรยายได้ชมเมื่อ ๗ ธันวาคม ๒๕๔๗

ภาพประกอบที่ ๒ : นักเปียโนชาวรัสเซีย Mikhail Pletnev ซึ่งมาแสดงในประเทศไทย เมื่อวันที่ ๙, ๑๐ สิงหาคม ๒๕๔๗
(ที่มา : www.konzertgesellschaft.ch/kuenstler.cfm)

ภาพประกอบที่ ๓ : ทางเข้าค่ายกักกัน Auschwitz ในโปแลนด์ คำขวัญภาษาเยอรมัน “Arbeit macht frei” แปลว่า “การทำงานคือการปลดปล่อย” (เท่ากับเป็นการฟ้องความหลอกลวงของฝ่ายนาซีเยอรมัน)
(ที่มา : www.oncampus.richmond.edu/.../holocaust/main.html)



ภาพประกอบที่ ๔ : ภาพจากปกหนังสือว่าด้วยกำเนิดของผลงานของ Olivier Messiaen สี่เหลี่ยมผืนผ้าเล็กๆ กลางปกด้านซ้าย คือ บัตรเข้าชมการแสดงรอบปฐมฤกษ์ ในวันที่ ๑๕ มกราคม ค.ศ. ๑๙๔๑ ซึ่งในวันดังกล่าว อุณหภูมินอกอาคารหนาวเย็นถึง -๔°C

คำกราบบังคมทูลของอธิการบดี
เมื่อเสร็จสิ้นการแสดงปาฐกถา

ขอพระราชทานกราบบังคมทูลทราบฝ่าละอองพระบาท

ข้าพระพุทธเจ้าขอพระราชทานพระราชานุญาตกล่าวขอบพระคุณ ศาสตราจารย์ ดร.เจดนา นาควัชระ ที่กรุณามาเป็นผู้แสดงปาฐกถาชุด “สิรินธร” ในวันนี้ คำบรรยายของท่านแสดงให้เห็นอย่างเด่นชัดถึงความรอบรู้และเชี่ยวชาญเกี่ยวกับเรื่องดนตรีและสามารถผสานความรู้ดังกล่าวกับการดำเนินชีวิต ในนามของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ขอขอบพระคุณ ศาสตราจารย์ ดร.เจดนา นาควัชระ ไว้ ณ ที่นี้

ในลำดับต่อไปข้าพระพุทธเจ้าขอพระราชทานกราบบังคมทูลเชิญ ใต้ฝ่าละอองพระบาทเสด็จพระราชดำเนินไปยังห้องรับรองชั้นบนของหอประชุมเพื่อเสวยพระสุธารส ที่จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยขอพระราชทานน้อมเกล้าน้อมกระหม่อมจัดถวายต่อไป

ด้วยเกล้าด้วยกระหม่อม

คณะกรรมการประสานงานการดำเนินการจัดปาฐกถาชุด “สิรินธร” ครั้งที่ ๒๐

๑. รองอธิการบดี (ศาสตราจารย์ นายแพทย์สุทธิพร จิตต์มิตรภาพ)	ประธานกรรมการ
๒. ผู้ช่วยอธิการบดี (รองศาสตราจารย์ แพทย์หญิงปรียาจิต เจริญวงค์)	กรรมการ
๓. ผู้ช่วยอธิการบดี (ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุดาพร ลักษณียนาวิน)	กรรมการ
๔. ผู้ช่วยศาสตราจารย์อารตา กีระนันทน์	กรรมการ
๕. อาจารย์จรรมนง แสงวิเชียร	กรรมการ
๖. ผู้อำนวยการสำนักบริหารวิชาการ (นางประไพพิศ มงคลรัตน์)	กรรมการ
๗. ผู้อำนวยการสำนักบริหารทรัพยากรมนุษย์ (นางเพชรา ภูริวัฒน์)	กรรมการ
๘. ผู้อำนวยการสำนักบริหารระบบกายภาพ	กรรมการ
๙. ผู้อำนวยการส่วนรักษาความปลอดภัยและยานพาหนะ (ผู้ช่วยศาสตราจารย์บัญชา ชลาภิรมย์)	กรรมการ
๑๐. ผู้อำนวยการส่วนอาคารและสถานที่ (นางเยาวดี ฟ้าสว่าง)	กรรมการ
๑๑. หัวหน้าสายงานบรรณสารและพิธีการ (นางมณีจันทร์ กลิ่นสุนทร)	กรรมการ
๑๒. นางนัยนา พรหมมลมาศ	กรรมการ
๑๓. ผู้อำนวยการส่วนส่งเสริมและพัฒนาวิจัย (นางสาวจาตุพร ญาณสุคนธ์)	กรรมการและเลขานุการ
๑๔. หัวหน้าสายงานประเมินผลและเผยแพร่ (นางพรรณี ชาตบุษป์)	ผู้ช่วยเลขานุการ
๑๕. นางสาววิรงรอง วงษ์วัฒนะ	ผู้ช่วยเลขานุการ

ฝ่ายประสานงานการจัดทำหนังสือ

รองศาสตราจารย์ แพทย์หญิงปรียาจิต เจริญวงค์
นางประไพพิศ มงคลรัตน์
นางเพชรา ภูริวัฒน์
นางสาวอัมพร สุนอ่ำ

พิมพ์ที่โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย [๔๙๐๓-๐๓๒/๘๐๐(๔)]
โทร. ๐-๒๒๑๘-๓๕๕๗, ๐-๒๒๑๘-๓๕๖๓, ๐-๒๒๑๕-๓๖๑๒
นางศรินทิพย์ นิมิตรมงคล ผู้พิมพ์ผู้โฆษณา กุมภาพันธ์ ๒๕๔๙
http://www.cuprint.chula.ac.th