โครงการจัดประชุมวิชาการระดับชาติ เวทีวิจัยมนุษยศาสตร์ไทย ครั้งที่ 15
“มนุษยศาสตร์สดับสรรพเสียง: ถกเถียงเพื่ออยู่ร่วม”
“Humanities Hearing: Discussing Voices for Co-existence”

****

อ่านดนตรี : ญาณวิทยาและเรื่องเล่าของดนตรีวิทยาแบบหลังสมัยใหม่ของซูซาน แมคคลารี

ฟรานซีส นันตะสุคนธ์
อาจารย์ ดร. ประจำภาควิชานาฏยสังคีต คณะอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร
email: nuntasukon_f@su.ac.th

บทคัดย่อ

ประเด็นข้อถกเถียงที่สำคัญในการศึกษา “ทฤษฎีทางดนตรีวิทยา” ปัจจุบัน ล้วนเป็นปัญหาที่มีต่อการเข้าสู่มโนทัศน์ความรู้แบบอื่นที่มีความแตกต่างจากเดิม ในภาวะที่ดนตรีมีหน้าที่ทางสังคมเพื่อ “การใคร่ครวญ” “การถกเถียง” หรือ “การวิพากษ์” ต่อกำเนิดของตัวเอง และสำนึกเชิงหน้าที่ของความรู้ทางสังคมไปพร้อมกัน ทั้งนี้สาระสำคัญเชิงญาณวิทยาและข้อเสนอเชิงทฤษฎีความรู้จึงไม่ได้มีแค่บทบาทในฐานะวิธีวิทยาของความรู้ที่มีต่อดนตรีบนภาวะร่วมสมัย แต่ยังมีหน้าที่ออกแบบตำแหน่งใหม่เพื่อจัดปรับบทบาทของทฤษฎีความรู้ที่เพิ่งเกิดขึ้นไว้กับการมีอยู่เดิมของดนตรีที่เคยเกิดขึ้นแล้วอย่างน้อยก็ให้สามารถเป็นไปเพื่อร่วมบรรลุเป้าหมายบางอย่างร่วมกันได้บ้าง ปัจจุบันท่าทีที่มีต่อมุมมองทางญาณวิทยาของดนตรีบนจุดเปลี่ยน (Turn) ที่สำคัญขององค์ความรู้ในสาขานี้ กลับดำเนินเป็นไปด้วยการยอมรับข้อเสนอของบทวิเคราะห์ด้วยท่าทีประนีประนอมกับสภาพอำนาจนำเชิงสถาบัน ซึ่งการทุ่มเทต่อสู้ทางความคิดเท่านั้นจึงจะสามารถเข้าสู่ความชอบธรรมของความรู้และความเชื่อที่แท้ในสังคมแบบหลังสมัยใหม่ได้

เนื่องจากการศึกษาผลงานทางวิชาการของซูซาน แมคคลารี มักเป็นข้อเสนอใหม่ทางทฤษฎีทางดนตรีวิทยาโดยเฉพาะ ซึ่งจะพิจารณามุมมองทางญาณวิทยาและอิทธิพลแนวคิดภายใต้สังคมโลกยุคหลังสมัยใหม่ (Postmodern) กล่าวคือการให้ความสำคัญแก่ “การสร้างวิธีวิทยา” ของประเด็นทางดนตรีในตัวเอง มากกว่าประเด็นหรือเรื่องที่พิจารณาวิเคราะห์ ทั้งนี้ปัจจุบันเราอาจเรียกงานวิชาการดังกล่าวว่า “ดนตรีวิทยาแนวใหม่” หรือ New Musicology ซึ่งเป็นคำเรียกโดยรวมของกลุ่มนักวิชาการที่สนใจและรับเอาแนวทางการสร้างงานวิชาการดังกล่าว กล่าวคือให้ความสนใจการเปลี่ยนแปลงมุมมองความรู้/ความเชื่อใหม่ โดยใช้รากฐานทางญาณวิทยา เพื่อแก้ไขปัญหาที่เกิดแก่สภาพความรู้ของดนตรีวิทยาแบบเดิม ได้แก่ ข้อจำกัดของทฤษฎีดนตรีในตัวเองเชิงภาพรวม และการ

สร้างข้อเสนอทางวิชาการเพื่อออกแบบทบทวนและจัดวางความรู้เก่า/ใหม่อย่างประณีต บทความนี้ต้องการชี้ประเด็นว่า มีข้อเสนอบางอย่างในขณะนี้ ในวงวิชาการที่สามารถเป็นแนวทางใหม่เพื่อให้ความรู้ต่าง ๆ สามารถทำหน้าที่ทางสังคมและมีบทบาททางภูมิปัญญาภายใต้เงื่อนไขภาวะเปลี่ยนผ่านทางวัฒนธรรม โดยยังสามารถคงสถานะของชุดความรู้ที่ยอมรับความหลากหลาย หรือความเท่าเทียมของระบบคุณค่า โดยที่การวินิจฉัยคุณภาพผลงานล้วนยังเกิดภายใต้ระบบถกเถียงหารือ หรือเกิดการยกระดับความคิดจนเกิดการส่งต่อกันภายใต้ประวัติศาสตร์ความรู้ของสาขา

คำสำคัญ: ญาณวิทยา, เรื่องเล่า, ดนตรีวิทยา, ทฤษฎีหลังสมัยใหม่, ซูซาน แมคคลารี

****

Reading Music: Epistemology and the Musicological Construction of Postmodern Narratives of Susan McClary

The problematic issues in the study of „Theory of Music" nowadays are directed into concepts of knowledge that are different from its past. In the condition that music still maintains its social function, for contemplation, debating or critique of music itself. It is legitimized as a rationale to all. Thus, the epistemological questions and the theoretical propositions of knowledge therefore not only play the part for studying its contemporaries. But it is also responsible for defining a new position and reconciling the role of the agents to the recent emerging theory within the existing knowledge. Thus, if the thought towards the epistemological view of music to the „Turn", which are priority in the field of study. By accepting a theoretical proposal with a compromise stance, it was thoroughly debatable of thought to achieve its legitimate of true Belief and Truth for the postmodern mentality.

This article tries to open the issue after the studying work of Susan McClary and her concept of the theory of musicology, by giving a thought to its epistemological conditions, which nowadays is significantly influenced by postmodernism scholars. Therefore, the „methodological constructions" itself was prior to an analytical topic or theme consideration. The movement was titled „New Musicology", a term for scholars who take an initiative for topics in the new direction. That is for one who pays attention to the challenging views of knowledge/belief by analyzing epistemic foundations to solve the problems that arise before in the music tradition as normative, such as the limitations of the theory of music by itself. Therefore, the academic work focused on some proposals which were considered promoting, inducing to understand the old/new paradigm change. So that knowledge of Music will perform its social functions and have intellectual roles under today's cultural transition. To maintain its knowledge

and the receptions for diversity and equality of various values, the progression should be excelled under a arguable rationale and passed forward within its literatures, the tales of all music.

Keywords: Epistemology, Narratives, Musicology, Postmodernism, Susan McClary

เกริ่นเรื่อง : ที่มาและความสำคัญ

มุมมองเชิงวิธีวิทยาของ Susan McClary เป็นความคิดที่มีความโดดเด่นในการพิจารณาเชิงโครงสร้างของทฤษฎีความรู้ด้วยตัวมันเอง ผ่านการใช้ข้อมูลเชิงประวัติศาสตร์ประกอบกัน ซึ่งอาจกล่าวได้ว่าเป็นการมองให้เห็นวิธีวิทยาที่ออกแบบและสร้างขึ้นใหม่ เพื่อตั้งใจจะปล่อยขาดความสัมพันธ์เดิมระหว่าง ดนตรีกับบริบทประวัติศาสตร์ ดนตรีกับอคติทางชาติพันธุ์ หรือดนตรีในฐานะของสูงทางวัฒนธรรม แม้ว่าปัจจุบันจะมีนักทฤษฎีดนตรีจำนวนมากเห็นว่าทฤษฎีทางดนตรีวิทยา "แบบเดิม" ก็ยังคงสามารถทำหน้าที่ทางญาณวิทยาได้ แต่ก็ไม่อาจหลีกเลี่ยงสถานการณ์ความเป็นจริงทางสังคมได้ว่า ความรู้ต่าง ๆ ทางดนตรีที่กำลังดำเนินไปนี้ ล้วนวางอยู่บนข้อเห็นแย้งที่ไม่มีการสรุปจบเชิงทฤษฎีเสมอ

การชี้ให้เห็นทิศทางใหม่ ๆ นี้ แสดงโอกาสและความเป็นไปได้ที่จะเสนอท่าทีให้เห็นว่าทฤษฎีความรู้เพียงอย่างเดียวในปัจจุบัน กำลังอยู่ในจุดเปลี่ยนที่สำคัญ ที่สภาวการณ์ทางสังคมเริ่มเรียกร้องต่อความเชื่อที่มีต่อความรู้ในทุกสาขาให้เกิดการทบทวนบทบาทของตนเองก่อนที่จะการนำเสนอตนเองในฐานะทฤษฎีความรู้ ตัวแบบ หรือวิธีวิทยาแบบใหม่ต่าง ๆ มุมมองดังกล่าวนี้เกิดขึ้นพร้อมกันในทุกด้านของสาขามนุษยศาสตร์ ที่พร้อมรับฐานะความสำคัญของภววิทยาของมนุษย์ในเชิงทฤษฎีมากขึ้น[1] ทั้งนี้วิธีวิทยาร่วมสมัยในการศึกษาดนตรีเป็นสิ่งจำเป็น เช่น วิธีวิทยาทางดนตรีของการตีความ ทั้งการศึกษาแนวปรากฏการณ์วิทยา (Phenomenology) หรือแนวอรรถปริวรรตศาสตร์ (Hermeneutics) หรือแม้แต่วิธีวิทยาที่สามารถนำเสนอตนเองในรูปแบบเฉพาะข้อถกเถียง เช่น

[1] ความเคลื่อนไหวดังกล่าวในสาขามนุษยศาสตร์ไทย ดูได้จากข้อเสนอเรื่อง “นววิถี” ของ สุรเดช โชติอุดมพันธ์ (2562) ซึ่งเป็นงานวิจัย “วิธีวิทยาร่วมสมัยในการศึกษาวรรณกรรม” ภายใต้ชุดโครงการเวทีวิจัยมนุษยศาสตร์ไทย โดยวิเคราะห์การก่อตัวของกลุ่มนักวิจารณ์ที่สร้างสรรค์มุมมองและทฤษฎีใหม่ๆ เพื่อนำเสนอเป็นวิธีวิทยาที่เน้นความสัมพันธ์ ระหว่างวรรณกรรมกับการเข้าใจมนุษย์และสังคมในบริบทร่วมสมัย ซึ่งแสดงให้เห็นถึงภูมิทัศน์ร่วมสมัยแห่งการศึกษาและเข้าใจวรรณกรรมอดีตและร่วมสมัย

แนวคิดการอ่านหรือการเขียนวรรณกรรมแบบรื้อสร้าง (Deconstructionism) หรือ แนวคิดแบบอัตถิภาวนิยม (Existentialism) ไปจนถึงแนวคิดแบบสุญญนิยม (Nihilism) ยังรวมถึงการพินิจตามกรอบทฤษฎีทางสังคมอื่น ๆ เช่น สกุลความคิดแบบสตรีนิยม แบบหลังอาณานิคม หรือกลุ่มคิดแบบนิเวศเป็นศูนย์กลาง ฯลฯ เพื่อเป็นแนวทางที่สอดรับร่วมกันในการกำหนดบทบาทของตัวแสดงต่าง ๆ ในพื้นที่สาธารณะในเชิงความรู้ในทางศิลปกรรมศาสตร์และมนุษยศาสตร์

แต่การพิจารณาว่าเหตุผลเกี่ยวกับที่มาความรู้ดนตรีควรมาจากนักดนตรี และอาจเป็นประโยชน์กับนักดนตรี (มากกว่า) คงทำให้สภาพวัตถุทางดนตรีมีความลักลั่นพอสมควรตามมาตรฐานเชิงศาสตร์ ทั้งที่จุดเด่นและศักยภาพของศาสตร์ มีต่อวิธีวิทยา เช่น ศักยภาพในการสังเกตสิ่งละเอียดอ่อนภายนอก เพื่อการชี้ให้ตระหนักความจริงอันว่าด้วยความเป็นอื่นอยู่ต่าง ๆ จนการศึกษาดนตรีทั่วไปนั้น มองจากมุมของศาสตร์อื่นได้อีกมาก เช่น วรรณกรรม ปรัชญา สังคมวิทยา มานุษยวิทยา วิทยาศาสตร์ ฯลฯ ผู้เขียนเห็นว่าศาสตร์ของดนตรีนั้น ให้ความสำคัญต่อลักษณะเชิงประจักษ์ (Empirical) แต่ตัวศาสตร์เองกลับมีศักยภาพต่ำในการทำงานเชิงวิธีวิทยาของตนเอง เช่น การใช้ทฤษฎีมองลงไปยังดนตรีผ่านประสบการณ์ของผู้วิจัย ตัวอย่างเช่น ทฤษฎีเกี่ยวกับบันไดเสียงกลายเป็นข้อกำหนดหรือหลักการที่มีศักยภาพต่ำที่สุดในการอธิบายสำนึกทางดนตรี (มีดนตรีน้อยมากที่เล่นบรรเลงเฉพาะบันไดเสียง หรือมีผู้ฟังที่น้อยมากที่ฟังดนตรีแล้วจะได้ยินบันไดเสียง) แต่กลับเป็นวิธีการที่ยอมรับเข้าใจได้ในแง่การสื่อสารเชิงทฤษฎี นอกจากนี้ยังมีข้อสงสัยเกี่ยวกับทฤษฎีเวลาโดยเฉพาะการกล่าวถึงมิติของเวลาในทางดนตรี ซึ่งเป็นกรณีที่ไม่อาจสามารถพูดถึงภววิทยาได้โดยตรงอย่างเวลาแบบฟิสิกส์ได้ และทำให้การสื่อสารเรื่อง “สำนึกเกี่ยวกับเรื่องเวลา” ในวงวิชาการทางดนตรีมักทำได้อย่างจำกัด การสนใจวิธีวิทยาน้อยทำให้เครื่องมือน้อยลงในการสร้างชุดคำอธิบาย ซึ่งวิธีทั่วไปอย่างเช่น การอ้างถึง (Reference) หรือการเปรียบเทียบ (Analogy) จาก “สิ่งอื่นภายนอก” ที่ยอมรับไปก่อนว่ามีอยู่ทางภววิทยา กลับเป็นประเด็นทางญาณวิทยา เช่น การเปลี่ยนความรู้สึกช้าหรือเร็วในตำแหน่งบนเวลาทางดนตรี แต่ในแง่ภววิทยาหรือการมีอยู่ของระดับเสียงต่าง ๆ ยิ่งคงที่เท่าไร กลับทำให้ความรู้สึกถึง “เวลาในดนตรี” กลับจะรับรู้ได้มากขึ้น หรือควรอธิบาย “ภาวะ” แบบสัมพันธภาพ (Relativism) มากกว่า ทั้งนี้การหยิบยกประเด็นเกี่ยวกับ “เสียงและเวลา” สะท้อนว่าความรู้ทั่วไปหรือทฤษฎีดนตรีในตัวเองยังมีปัญหาบางเรื่องอยู่

ภายใต้ข้อเสนอที่มีต่อภาวะหลังสมัยใหม่ของ Jean-François Lyotard จากรายงานความรู้เรื่อง *"La condition postmoderne: rapport sur le savoir"* หรือ "สภาพเงื่อนไขของภาวะหลังสมัยใหม่" ในปี 1979 เขาเห็นว่าสภาพของความรู้ปัจจุบันโดยรวมทั้งหมดอยู่ในภาวะพึ่งพิงอดทนและมีความอ่อนไหวมาก ผู้คนเริ่มไร้แรงปรารถนาต่อการเรียนรู้จากเรื่องเล่าแบบมหภาค รวมถึงสภาพของความรู้แบบหลังสมัยใหม่บางอย่างกลับต้านทาน หรือมีความแข็งตัวอันด้วยเหตุเกิดจากโครงสร้างของภาษาในตัวเอง หรือจนนำสู่สภาพที่ภาษา (รวมถึงภาษาในดนตรีด้วย) กำลังไม่ทำหน้าที่เพื่อการสื่อสารอีกต่อไป[2] (Lyotard, 1984: xxiv) ผู้เขียนเห็นว่า McClary ได้สร้างรูปแบบความรู้หลังสมัยใหม่เหล่านี้ขึ้นในองค์ความรู้สาขาดนตรี สะท้อนผ่านร่องรอยความคิดที่มาของรายงานดังกล่าวของ Lyotard เพราะภายใต้ระบบความรู้แบบใหม่นี้ก็ยังยึดมั่นในหลักการที่เป็นที่ยอมรับเรื่องความเข้มงวดของญาณทัศน์ ซึ่งเป็นจุดเด่นของทฤษฎีหลังสมัยใหม่ กล่าวคืองานเขียนต่าง ๆ ของเธอ พยายามเผยความสัมพันธ์ที่เกี่ยวกับการใช้ภาษามนุษย์ในการสร้างความรู้ โดยเฉพาะในส่วนที่เกี่ยวกับดนตรีที่เธอสนใจ เป็นการตระหนักถึงการมีอยู่ของดนตรีในภาวะหลังสมัยใหม่ ภายใต้ระบบความรู้แบบหนึ่งที่พยายามควบคุมวิธีการผลิตความหมายของดนตรี กล่าวคืองานวิชาการหรือการขับเคี่ยวของความรู้ต่าง ๆ อยู่ในสถานการณ์ของการพยายามสร้างความรู้ทางดนตรีที่มี "ความหมาย" มากขึ้นกว่าเดิมกว่าการเผยแพร่ความรู้ทั่วไปที่มีอยู่แล้ว ซึ่งจะเป็นประโยชน์ต่อกลุ่มคนชายขอบในสังคม โลก และโลกของดนตรีมากกว่า

เงื่อนไขทางญาณวิทยา : ว่าด้วยปัญหาในการศึกษาดนตรีในสมบูรณภาวะ (Absolute music)

คำถามที่กระตุ้นข้อสงสัยทั่วไปต่อเกี่ยวกับฐานรากทางญาณวิทยาทางดนตรีร่วมสมัย ได้แก่ ความรู้ทางดนตรีคืออะไร ? มีสภาพเป็นอย่างไร (ทราบได้อย่างไรว่าเป็น) ? เราจะสามารถเข้าถึงความหมายจากความรู้ทางดนตรีได้อย่างไร ? ความรู้มีวิธีการ (ทำงาน) อย่างไร ? ที่ทำให้ประสบการณ์ดนตรีที่เกิดขึ้นอย่างต่างรูปแบบนั้น มีสาระความรู้ความแตกต่างกันอย่างมีนัยสำคัญ (จำเป็นหรือไม่) ? รวมทั้งทำอย่างไรให้สามารถแสดงความคิดนั้นหรือส่งผ่านความหมายในภาษาอย่างไม่มีความจำกัดได้ ?

[2] *However, we do not necessarily establish stable language combinations, and the properties of the ones we do establish are not necessarily communicable*. (Lyotard, 1984: xxiv)

ข้อสงสัยดังกล่าวนี้ย้อนกลับไปตั้งคำถามต่อการพิจารณาแรกสุด “ดนตรีคืออะไร” ในทางญาณวิทยา ไม่ใช่ภววิทยา เพราะการกล่าวถึง ดนตรีทั่วไปดนตรีจะอยู่ในสภาพที่เรียกว่า “ดนตรีในสมบูรณภาวะ” หรือ เพลงการกล่าวถึงดนตรีเริ่มต้นขึ้นจากการไม่กล่าวเจาะจงไปยังสิ่ง หรือวัตถุอย่างหนึ่งอย่างใด ดนตรีเริ่มต้นกล่าวบนสภาพที่มีความเป็นนามธรรม และไม่ใช่คำที่แทนความหมายทางภาษาได้อย่างดีตามที่ Lyotard กล่าว ดนตรีจึงเป็นเรื่องเล่าแบบมหภาคที่ความหมายกำกวม การกล่าวถึงดนตรีที่ไม่ได้มีวัตถุประสงค์เพื่ออธิบายหรือพรรณนาถึงสิ่งใดสิ่งหนึ่งหรือเหตุการณ์ใดเหตุการณ์หนึ่งโดยเฉพาะ แต่ได้รับรู้ได้เมื่อต้องมีการออกแบบขึ้นส่งผ่านประสบการณ์ ซึ่งผลที่ได้รับคือความงามและประโยชน์จากการฟังดนตรีในตัวเอง โดยดนตรีในความหมายนี้จะตรงข้ามกับดนตรีแบบพรรณนา ซึ่งเป็นดนตรีที่มีจุดประสงค์เพื่อบอกเล่าเรื่องราวหรือพรรณนาถึงฉากหรืออารมณ์ที่เฉพาะเจาะจงมากกว่า ดังนั้นวิธีหนึ่งที่สำคัญในการตีความและวิจารณ์ดนตรีในสภาพบริสุทธิ์ คือการมุ่งเน้นการอธิบายไปยังองค์ประกอบเชิงรูปทรง (Form) ได้แก่ ทำนอง เสียงประสาน จังหวะ หรือสังคีตลักษณ์ ซึ่งแต่เดิมนักประพันธ์เลือกใช้องค์ประกอบเหล่านี้เพื่อสร้างผลทางการได้ยินอย่างเฉพาะหรือเพื่อถ่ายทอดอารมณ์ หรือนำเสนอความคิดเฉพาะบางอย่าง การวิเคราะห์ดนตรีวิธีนี้จะทำได้โดยผ่านการพิจารณาบริบททางประวัติศาสตร์และวัฒนธรรมที่ดนตรีนั้น ๆ ได้ถูกสร้างขึ้น อาจเกี่ยวกับสำนักความรู้เชิงทฤษฎี หรือลักษณะสไตล์/รสนิยมดนตรีอื่น ๆ นอกจากนี้การตีความและวิจารณ์ หรือการใช้ภาษาต่อดนตรีในสภาพบริสุทธิ์ สามารถทำได้ผ่านการพิจารณาลักษณะเชิงสุนทรียภาพ ได้แก่ ความงาม (Beauty) วิธีแสดงออก (Expressiveness) หรือความคิดริเริ่ม (Originality) ภายใต้วิธีประเมินดนตรีตามรสนิยมส่วนตัว (Taste) สภาพดังกล่าวของดนตรีคงความหมายดนตรีในบริบทเชิงคุณค่าทางสุนทรียภาพ (Aesthetic value) มีการดึงดูดผู้ฟังทางอารมณ์ (Arousal) หรือกระตุ้นให้เกิดการคิดการใช้ปัญญา (Intellectual) ในฐานะศิลปะแขนงหนึ่ง

แนวทางดังกล่าวนี้เกิดจากการสืบค้นวรรณกรรมความคิดของการเขียน/ฟังดนตรี ตั้งแต่สมัยกรีกโบราณโดยเฉพาะการอิงความคิดทางดนตรีทั้งหมดไว้กับศาสนา แม้ว่าความนิยมในดนตรีของมวลชนก็ต่อสู้ขับเคี่ยวบ่มเพาะจนเกิดเป็นดนตรีภายใต้การเปลี่ยนแปลงทางสังคมในช่วงศตวรรษที่ 18 ที่มวลชนสามารถส่งเสียงสะท้อนความต้องการของตนเองไปสู่สภาพวัตถุทางดนตรีอันเป็นยุคที่ดนตรีคลาสสิกเบ่งบานที่สุดในแง่แบบแผน เป็นอิทธิพลที่ดนตรีได้รับจากกระแสความคิดแบบโรแมนติก (Romanticism) ที่ให้ความสำคัญต่อแรงปรารถนาภายในต่องานศิลปะต่าง ๆ ด้วยเหตุนี้ทฤษฎีความรู้

ทางดนตรีในยุคสมัยดังกล่าว จึงให้ข้อเสนอเพื่อจัดวางพื้นที่ของแรงปรารถนาแบบต่าง ๆ ที่มีอยู่เดิม/ใหม่ ในสังคมที่เริ่มยอมรับวิถีประชาธิปไตย จนกลายเป็นงานนิพนธ์ที่มีท่าทีและแบบทฤษฎีความรู้ที่คำนึงวิธีวิทยาแบบกว้าง ทั้งทางประวัติศาสตร์ ศิลปะ และปรัชญา ซึ่งมีงานเขียนที่สำคัญเรื่อง *“Vom Musikalisch-schönen”* ของ Eduard Hanslick หรือข้อเสนอ “ว่าด้วยความงามในดนตรี” ในปี 1854 ที่กล่าวถึงแบบแผนที่ควรศึกษาดนตรีในสภาพบริสุทธิ์ (Absolute music) ดังกล่าว

อาจกล่าวได้ว่าเป็นจุดเริ่มประวัติศาสตร์ของความคิดดังกล่าว เกิดขึ้นผ่าน “แว่นที่ใช้มอง” จวบจนเมื่อโลกเข้าสู่ศตวรรษที่ 20 การขยายพื้นที่อาณานิคมโลกจึงเป็นช่วงเวลาของกระบวนการโลกาภิวัตน์ทางวัฒนธรรมและแนวการศึกษา ซึ่งสร้างแรงส่งผ่านความรู้และความคิดดังกล่าวไปด้วย ด้วยเหตุนี้ในศตวรรษที่ 21 จึงเริ่มปรากฏฐานคิดในและการใช้เหตุผล ในฐานะแรงปรารถนาเพื่อการถอดถอนระบบคิดแบบอาณานิคม หรือกระแสทฤษฎีดนตรีวิทยาแบบหลังอาณานิคม (Post-Colonial Theory of Music) ที่ทฤษฎีความรู้ในตนเองเป็นข้อขัดแย้งต่อระบบความคิดที่จะเดินหน้าต่อไปบนสถานการณ์สังคมดังกล่าว ทั้งนี้ญาณวิทยาที่เกี่ยวกับดนตรีโดยเฉพาะนั้น ยังไม่ใช่พื้นที่ความรู้สำหรับบุคคลทั่วไปมากกว่านักดนตรี หากจะหาว่าทฤษฎีความรู้ที่เจาะจงเฉพาะสำหรับดนตรีร่วมสมัยปัจจุบันแบบที่คนทั่วไปฟังกันเป็นอย่างไร ก็ตอบได้ยาก เนื่องจากเป็นข้อเสนอต่อการศึกษาดนตรีโดยทั่วไป เป็นการกำหนดวิธีวิทยาที่มาจาก “ดนตรีตามที่ปฏิบัติ และปฏิบัติตามทฤษฎีที่ว่าไว้” (Theorizing Practice/ Practicing Theory) ที่ความรู้ดังกล่าววางอยู่บนเงื่อนไข “ความเป็นนักดนตรี” ที่ผันตัวมาเป็นนักดนตรีวิทยา โดยมีหน้าที่ออกแบบวิธีการสกัดความรู้ทางดนตรีที่เคยปฏิบัติมาก่อนออกมา

ด้วยเหตุนี้ “ความรู้ทางดนตรี” บนเงื่อนไขญาณวิทยาบางครั้งอาจเป็นผลมาจากประเพณีและวัฒนธรรมทางดนตรีที่เกิดขึ้นก่อนหน้าอย่างยาวนาน ประกอบกับคำอธิบายเชิงคุณค่า และหลักเกณฑ์อันว่าด้วยความงามต่าง ๆ ที่ดูเหมือนเป็นปรวิสัย แต่แท้ที่จริงแล้วมีเพียงสภาพและเงื่อนไขแบบอัตวิสัย (ตัวอย่างเช่น ผลที่ความรู้มาจากนักดนตรี/ไม่ได้วางอยู่บนหลักการที่เกิดจากชุดตรรกะ/หรือเช่นทัศนะที่กล่าวว่าการเล่นดนตรีไม่ต้องเรียนทฤษฎีดนตรี) ปัจจุบันดนตรีวิทยาเชิงประวัติศาสตร์ (Historical Musicology) เป็นแนวทางการใช้ข้อมูลความรู้เชิงประวัติศาสตร์เพื่อตอบปัญหาภายใต้กระแสสังคมที่สนใจ ซึ่งโดยส่วนมากก็เป็นศิลปะที่เกิดขึ้นนานมากแล้ว โดยการศึกษาแนวนี้จะให้ความสำคัญแก่การศึกษาเหตุการณ์ทางดนตรีเป็นพิเศษ การศึกษาดังกล่าวเริ่มสร้างปัญหาแก่นักดนตรี

วิทยารุ่นใหม่มากกว่ารุ่นเก่า เพราะไม่อาจแสวงหาพื้นที่เชี่ยวชาญของตนได้มากนัก เนื่องจากวิธีทางประวัติศาสตร์มักจะเข้มข้นตามพื้นที่การศึกษาและแนวทางการใช้งานแหล่งข้อมูลเดิม เมื่อผ่านไประยะเวลาหนึ่ง ซึ่งเป็นแรงกดดันนักดนตรีวิทยารุ่นใหม่มากกว่าแรงกดดันของสาขา

ปัญหาดังกล่าวนี้ เริ่มทำให้นักดนตรีรุ่นใหม่ตั้งคำถามต่องานของตัวเองและงานของคนรุ่นก่อนหน้า ตัวอย่างงานเรื่อง "*The Discourse of Musicology*" ของ Hooper (2006) ได้สะท้อนให้เห็นว่า การเขียนความรู้ดนตรีเชิงวิชาการ หรือ "ความรู้ใหม่" ในสภาพปกติกลับมีความซับซ้อนกว่าอย่างน้อยก็สองเท่า[3] เพราะเป็นการศึกษาที่กำหนดหลักเกณฑ์ที่สร้างขึ้นเองอย่างเคร่งครัด แล้วยังต้องอธิบายตัวมันเองในสภาพทางญาณวิทยาไปพร้อมกัน ซึ่งสภาพหรือวิธีการเขียนในแบบดังกล่าวนี้ไม่อาจเกิดขึ้นได้ในการศึกษาในสาขาความรู้อื่น ด้วยเหตุนี้นักดนตรีวิทยาส่วนใหญ่จึงมักใช้กรอบการวิเคราะห์หรือวิธีวิทยาที่มีอยู่แล้วแบบใดแบบหนึ่งมากกว่าการสร้างขึ้นใหม่ งานเขียนดังกล่าวของ Hooper (2006: 1) เสนอว่า "วิธีการตีความ" หรือการเพิ่มจำนวนวิธีการวิเคราะห์ กลับเป็นการทำให้การจัดหมวดหมู่ หรือความรู้ทางดนตรีเกิดขึ้นได้ยากกว่า เนื่องจากวัฒนธรรมดนตรีไม่แยแสเรื่องการทดลองทางความคิด ถ้าไม่สามารถทำให้เกิดขึ้นจริงได้ ประกอบกับมีท่าทีที่ไม่ตอบรับต่อสิ่งที่ยังอธิบาย "เชิงประจักษ์" ไม่ได้ ดังนั้นจึงมักยกความพยายามอื่นให้แก่สาขาวิชาใกล้ที่สนใจศึกษา "เรื่องย่อย" ดังกล่าว แล้วจัดระเบียบการศึกษาใหม่ ๆ ออกไปจากความรู้ของสาขาดนตรีเองเรื่อยมา เช่น สังคมวิทยา มานุษยวิทยา ปรัชญา วิทยาศาสตร์ และเทคโนโลยีถูกแยกขาดออกจากดนตรีไปเรื่อย ๆ ตั้งแต่ยุคกลางเป็นต้นมา จนถือว่าไม่เกี่ยวข้องกัน เป็นความพหุนิยมวัฒนธรรมทางความรู้ที่ไม่อาจมีความอดทนต่อการอยู่ร่วมกัน

ทั้งนี้แนวทางการศึกษาเชิงประจักษ์ทางวัฒนธรรมดังกล่าวยังเป็นธรรมชาติสำคัญของสาขาวิชานี้ เนื่องจากอิทธิพลของกระแสทางปัญญา (Intellectualism) ภายในการศึกษาดนตรีเริ่มเกิดขึ้นในช่วงศตวรรษที่ 19 ร่างกายของนักดนตรีวิทยารุ่นใหม่ ได้กลายเป็นพื้นที่ที่ปรากฏร่องรอยของแรงปรารถนาทางสังคมมากมาย ผลกระทบคือนักดนตรีวิทยาจะสร้างความรู้ได้อย่างไร หรือคุณค่าและความจำเพาะเชิงหน้าที่ของนักดนตรีวิทยา/หรือนักวิชาการทางดนตรีต่างจากศิลปินที่มีอาชีพนักดนตรีอย่างไร ในการตอบคำถามดังกล่าวต้องค้นหาว่าดนตรีมีเงื่อนไขทางญาณวิทยาระดับใด

[3] Hooper (2006: 1) ใช้คำว่า "Epistemological and Normative legitimacy" หมายถึงอยู่ในสภาพที่ต้องแสวงหาความชอบธรรม 2 ทาง ได้แก่ ทางด้านญาณวิทยา และทางด้านบรรทัดฐาน

ก่อน เช่น ความรู้ดนตรีในระดับปฏิบัติการ หรือการวิพากษ์วิธีการใช้เหตุผลทางดนตรีอย่างสมเหตุสมผลก่อน แล้วจึงจะสามารถตอบได้ว่าเงื่อนไขดังกล่าวจะบรรลุหรือหาวิธีบรรลุได้อย่างไรต่อไป

เนื่องจากนักวิจัยเป็นผู้เลือกหรือสามารถกำหนดวิธีวิทยา รวมทั้งออกแบบวิธีวิทยาขึ้นใหม่เพื่อใช้ในการคัดกรองความรู้จากแหล่งข้อมูลที่วิจัย และใช้ในการจัดการกับการเปลี่ยนแปลงอย่างเท่าทันของศาสตร์ แต่ประเด็นปัญหากลับเป็นปัญหาในเชิงทฤษฎีดนตรีเอง เพราะบนเงื่อนไขของศาสตร์ต้องพิจารณาว่า “วิธีวิทยา” นั้น ควรวางอยู่บนองค์ความรู้ของศาสตร์หรือไม่ แต่ว่าปัญหาดังกล่าวเป็นสาระสำคัญน้อยกว่า เพราะแนวคิดที่มีต่อพัฒนาการทางสังคมแบบหลังอาณานิคมหรือโลกาภิวัตน์เป็นสถานการณ์ที่ Burke Stanton (2018) เห็นว่าคำถามที่สำคัญกว่า คือ “วิธีวิทยา” แบบที่เป็นอยู่ของศาสตร์ทางดนตรี ได้วางอยู่บนเงื่อนไขทางญาณวิทยาหรือไม่ หรือยังสามารถอธิบายอย่างสมเหตุสมผลแล้วหรือไม่ต่างหาก ตัวอย่างการเปลี่ยนแปลงดังกล่าวทางดนตรีวิทยาที่สำคัญ เช่น แนวคิดเกี่ยวกับข้อเสนอเชิงทฤษฎีดนตรีแบบหลังอาณานิคมที่อยู่ในกระแสความรู้ดังกล่าว ปัจจุบันดนตรีวิทยาเองก็ยังมีความจำเป็นต้องปรับปรุงหรือตอบคำถามที่ยังเป็นปัญหาในญาณวิทยาของตนเอง ซึ่งเป็นความพยายามร่วมกันทุกฝ่าย เนื่องจากการศึกษาสภาพวัตถุที่มีการเปลี่ยนแปลงเป็นสิ่งจำเป็นอย่างยิ่ง และเป็นธรรมชาติของลักษณะทางภูมิปัญญาที่สำคัญของมนุษย์เสมอมา

ประเด็นการพิจารณาว่า “ทฤษฎีดนตรี” (Theory of Music) เป็นวิธีวิเคราะห์ดนตรี (Model of Analysis) หรือไม่นั้น ดูจะเป็นคำถามเริ่มต้นที่สำคัญต่อระเบียบวิธีการสร้างความรู้ดนตรีแนวใหม่ กล่าวคือเมื่อสิ่งหนึ่งคือผล แต่อีกสิ่งหนึ่งคือเหตุ การที่การวิจัยดนตรีมักไม่แบ่งแยก “วิธีวิทยา” (Methodology) และ “ทฤษฎีดนตรี” (Theory of Music) ออกจากกัน เป็นสิ่งสร้างปัญหา Rahn (1989: 145) เห็นว่าการมองด้วยแว่นแบบทฤษฎีกับการทำงานด้วยระเบียบวิธีก็เป็นการทำงานกับชุดวาทกรรม (Discourse) “แบบหนึ่ง” เพราะในการเขียนงานวิชาการทางดนตรีเป็นสิ่งที่คล้ายกันมาก บางครั้งอาจไม่สามารถระบุเงื่อนไขสภาพการมีอยู่ของทั้ง 2 สิ่งได้ แต่ในทฤษฎีความรู้ทั่วไป คือ “ผลการศึกษา” โดยเฉพาะธรรมชาติวิชาที่สนใจข้อมูลเชิงประจักษ์ แต่โดยทั่วไปผลการศึกษาทั่วไปจะไม่เรียกว่าทฤษฎี ซึ่งในทางปฏิบัติแล้ว “ทฤษฎีดนตรี” จะเกิดขึ้นได้จากการวิจัยดนตรีเนื่องจากเป็นการวิจัยจากข้อค้นพบหรือผลการศึกษาเช่นกัน ด้วยเหตุนี้การตั้งต้นที่เป้าหมายของการศึกษาดนตรี จึงควรวางเป้าหมายผลการศึกษาไปยังข้อเสนอบางอย่างที่เรียกว่า “ทฤษฎี” ทันที ไม่ได้เกี่ยวกับการใช้หรือไม่ใช่ทฤษฎีในการวิจัย (ซึ่งควรเรียกว่าวิธีวิทยา) เนื่องจากข้อเสนอเชิงทฤษฎีเป็นสิ่งสำคัญหรือ

เป้าหมายเชิงคุณภาพของการพัฒนาความรู้เชิงศาสตร์ในแง่องค์รวม เสียงสะท้อนของนักวิชาการทางดนตรีวิทยารุ่นใหม่ที่เกิดขึ้นแสดงให้เห็นว่าในวงวิชาการระดับโลกกำลังอยู่หรือจะต้องอยู่กับเงื่อนไขเดิมที่ได้เปลี่ยนผ่านจน “พ้น” ไปแล้ว เพื่อทบทวนวิธีคิดและบทบาทการทำงานระหว่างนักวิชาการรุ่นเก่า/ใหม่ที่ร่วมกันทำงานในพื้นที่ดนตรีเอง และมีส่วนสำคัญพอ ๆ กันในการกำหนดทิศทางและญาณทัศน์ของความรู้ เพราะหน้าที่ของนักวิชาการรุ่นใหม่ คือต้องถกเถียงเพื่อทำให้ความรู้แบบเดิมนั้นยังสามารถยอมรับ “อย่างทั่วไป” หรือไม่ ในขณะที่นักวิชาการรุ่นเก่ามีหน้าที่ต้องตอบคำถามว่าชุดคำอธิบายแบบเดิมมีความเป็นสากลเพียงพอ หรือมีหลักเหตุผลที่พิจารณาข้ามศาสตร์ได้หรือไม่ และจะเวียนวนเป็นพัฒนาการที่เกี่ยวเนื่องกัน เพราะนักวิชาการรุ่นใหม่ต้องกลายเป็นรุ่นเก่าเมื่อเวลาผ่านพ้นไป (Middleton, 2003)

ปัจจุบันดนตรีไม่ได้เป็นอุดมการณ์ หรือมีวัฒนธรรมที่คง “ความเป็นแบบเดิม” อย่างทั่วไปได้ทั้งหมด โดยทั่วไปแล้วจำเป็นต้องมีพื้นที่ให้แก่งานวิชาการทางดนตรีวิทยาแนวใหม่บางส่วน แก่ดนตรีที่ต้องการแนวคิดและชุดคำอธิบายทางดนตรีวิทยาของตนเอง ด้วยเหตุนี้ Lochhead & Auner (2002: 6) จึงเห็นว่าในสัมพันธภาพระหว่างดนตรีแบบหลังสมัยใหม่กับความคิดแบบหลังสมัยใหม่นั้นเกิดจากการใช้ความคิดเกี่ยวกับเรื่องญาณวิทยาเป็นสำคัญ โดยเฉพาะจุดยืนของศาสตร์ทางดนตรีกำลังอยู่ในฐานะ “เครื่องมือของการตั้งคำถาม” กับ “แสดงแนวคิดเรื่องความเป็นจริงในตัวเอง” กล่าวคือ “ดนตรี” ในสภาพวัตถุที่สร้างขึ้นมาแล้วตัวมันเองมีสภาพที่เป็นทั้งเครื่องมือที่ตั้งคำถามถึงตัวเองในแง่ต่าง ๆ และดนตรีในตัวเองก็อยู่ในสถานะความเป็นจริงที่ตอบตนเองไปพร้อมกันในเวลาเดียวกัน ซึ่งทำให้เงื่อนไขที่กำกับเฉพาะทางญาณวิทยาของสภาพทางวัตถุแบบนี้ เข้าใจได้ยาก จากระบบสังคมความรู้และวัฒนธรรมการศึกษาจากคนภายนอก สภาพเงื่อนไขความรู้ดังกล่าวจึงต้องการแนวคิดใหม่ที่มีเหตุผลต่อการสร้างให้ดนตรีเกิดการเปลี่ยนแปลงตัวเอง มีชุดความรู้ หรือชุดคำอธิบายในรูปแบบใหม่ที่เจาะจงขึ้น เพื่อให้เหมาะสมกับการถูก “การจัดประเภท” ของความรู้ของนักวิชาการทางดนตรีวิทยาเฉพาะทางที่เชี่ยวชาญ หรือโดยไม่นับเอา “ตัวผู้ผลิตดนตรี” ไม่ว่านักทฤษฎี/นักประพันธ์เพลง/ศิลปิน/นักดนตรี ว่าอยู่ในฐานะผลิตผลของสิ่งที่อยู่ข้างในความรู้ด้วย การสร้าง การเขียน และการอ่านตนเองด้วยตัวเองดังกล่าว

ทั้งนี้การศึกษาทฤษฎีญาณวิทยา ไม่มีจุดมุ่งหมายแบ่งแยกตนเองได้ว่าอะไรคือใหม่หรือเก่า เพราะสนใจเกี่ยวกับเงื่อนไขที่กำกับความรู้โดยรวมทั้งหมด ซึ่งแต่เดิมที่เป้าหมายของการศึกษาญาณ

วิทยาจะจำกัดอยู่ที่ข้อเสนอเกี่ยวกับ “วิธีการแสวงหาคำตอบ” หรือ “สถานะความจริงร่วมกันของมนุษย์ในขั้นที่สูงกว่า” ซึ่งความคิดนี้ไม่ได้มีความสลักสำคัญในเงื่อนไขของภาวะหลังสมัยใหม่ ซึ่ง Kramer (1995: 8) เห็นว่าการที่ดนตรีวิทยามุ่งเป้าไปที่การแสดงออกอย่างคล้อยตาม พร้อมเพรียง สวยงาม และเป็นระเบียบ ชี้ให้เห็น “ข้อบกพร่อง” ที่มักถูกยอมรับเป็นสุนทรียภาพของดนตรีร่วมสมัย (เช่นเสียงกระด้าง) ในขณะเดียวกันกลับถือเป็นระเบียบวิธีของการศึกษาดนตรีแบบเก่าอีกด้วย ข้อขัดแย้งดังกล่าวทำหน้าที่เป็นคำถามเชิงทฤษฎี ว่าจำเป็นต้องมีภาระหน้าที่ต่อความจำเป็นทางสังคมที่จะต้องคลี่คลายตัวลงในสังคมผู้ใช้งานดนตรี เป็นหน้าที่โดยตรงของนักวิชาการ ไม่ใช่นักดนตรี ตัวอย่างเช่น เดิมที “เสียงกระด้าง” (Dissonance) ไม่ควรได้รับการมองว่าเป็นเสียงตรงข้ามเสียงกลมกลืน และเดิมทีก็เป็นแนวคิดที่ไม่สามารถพัฒนาตัวเองให้กลายเป็นเครื่องมือและหลักเกณฑ์ที่ดีได้ เนื่องจากการรับรู้ความกระด้างเกิดขึ้นอย่างเป็นอัตวิสัยอย่างยาวนานภายในเวลาทางดนตรี โดยนักประพันธ์เพลงที่เชี่ยวชาญจะสามารถลดความกระด้างของเสียงได้โดยไม่ต้องพึ่งพาทฤษฎีการประสานเสียง (Theory of Harmony) ซึ่งเป็นทฤษฎีหลักที่ทำการเรียนการสอนในมหาวิทยาลัยทั่วไป ทั้งนี้ทฤษฎีดนตรีบางอย่างเป็นข้อเสนอหรือสร้างภาระหน้าที่ให้แก่นักวิชาการ การพิจารณาว่ามีหลักการเรื่องความจำเป็นที่จะคลี่คลายและปลดปล่อยวิธีการยึดถือตามกฎบางอย่าง รวมทั้งทฤษฎีบางส่วนก็มีความจำเป็นต้องละทิ้งออกไปด้วยเช่นกัน

ภายใต้การยอมรับดนตรีที่สามารถอธิบายด้วยเหตุผลได้ผ่านการใคร่ครวญเชิงปรัชญานี้ ทำให้ความรู้ในทางดนตรีเห็นแนวทางการจัดวางตนเองของ “ความรู้” ในฐานะ “ความเชื่อที่สามารถพิสูจน์” (Knowledge as Justified True Belief) ร่วมกับองค์ความรู้ในสาขาอื่น ๆ ด้วยเหตุนี้ “วิธีวิทยา” จึงเป็นคนละเรื่องที่แยกออกไปกำหนดใหม่ให้เหมาะสมกับแต่ละงานวิจัย แต่การเข้าใจความคิดเชิงญาณวิทยาจะช่วยให้ทฤษฎีดนตรีวางอยู่บนรากฐานได้อย่างมั่นคงขึ้น และสนทนาอย่างเข้าใจกับกรณีทั่วไปได้มากขึ้น เพราะส่วนใหญ่การศึกษา “ดนตรีคลาสสิกร่วมสมัย” (Contemporary Classical Music) หรือ “ดนตรีแนวใหม่” (New Music) ในปัจจุบันกลับพุ่งเป้าที่จะนำเสนออย่างเปิดเผยว่าเป็น “สิ่งประดิษฐ์ทางความคิด” อย่างหนึ่ง เช่น การใช้เสียงกระด้างจำนวนมาก ๆ ในดนตรี ซึ่ง “ความเป็นสิ่งประดิษฐ์” ของดนตรีร่วมสมัย รวมทั้งแนวคิดและวิธีการได้กลายเป็นเป้าหมายของการวิจารณ์ทั้งจากผู้ที่สนับสนุนใหม่และผู้ไม่สนับสนุนที่ยังแสวงหา “วิธีการ” เพื่อลงรอยกัน อย่างไรก็ตามดนตรีภายใต้กระแสแบบหลังสมัยใหม่ กลับไม่ได้ให้ “ทุกอย่าง” ที่จับต้องได้ในเชิงทฤษฎีในฐานะ

รูปธรรมของความรู้ เพราะการที่นักวิชาการสามารถพูดถึงจุดมุ่งหมายและความตั้งใจอย่างเปิดเผย ที่ต้องการสร้างดนตรีบนวิธีการ "ใหม่" นี้ อาจไม่สอดคล้องกันกับความรู้โดยตรงที่ได้จากการฟังดนตรีของผู้ฟัง ซึ่งทำให้ญาณวิทยาของดนตรีร่วมสมัยมีความคลุมเครือค่อนข้างมาก จากภาษาแบบหนึ่งและความคิดที่ฟัง/ได้ยินในดนตรีกลับเป็นอีกแบบหนึ่ง ทั้งนี้ปัญหาดังกล่าวเป็นส่วนหนึ่งเนื่องจากความซับซ้อนของโครงสร้างความรู้ และแนวคิดการเล่าเรื่องหลังสมัยใหม่ ที่ส่วนมากเรื่องเล่าต่าง ๆ ถูกพรรณนาแบบเกินจริง มีความเป็นไปได้ว่า “ดนตรีใหม่” (New Music) นั้น หมายถึงอะไรก็ได้ แต่สิ่งที่พบก็ไม่ใกล้เคียงกับการค้นพบความหมายและการถกเถียงที่มีความหมายเกี่ยวกับดนตรี หน้าตามันยังคงคล้ายกับ “ดนตรีเก่า” มากมาย ซึ่งเป็นปัญหาที่นักวิชาการ/นักดนตรีวิทยาสู้อุตส่าห์ร่ำเรียนมา ก็ยากที่จะอธิบายให้ “ใหม่” กว่านี้ไปได้อย่างไร หากไร้ข้อเสนอเชิงทฤษฎีที่วางตนเองไว้ในฐานะคำตอบจากการวิจัย

ข้อพิจารณาด้านญาณวิทยาของ Susan McClary นี้ มีความจำเป็นในการนำเสนอภายใต้บริบททาง “ภูมิปัญญา” เนื่องจากดนตรีที่ผ่านมามักเรียกร้องให้ใช้เหตุผลขั้นสูงขึ้นในการพิจารณา เช่น การพิจารณาว่าเสียงดนตรีกับเสียงในธรรมชาติต่างกันอย่างไร ต้องใช้เหตุผลในระดับที่สูงขึ้นเรื่อย ๆ โดย Roger Scruton (1999) อธิบายว่าดนตรีอยู่ในสภาพวัตถุขั้นกว่า หรือ Second-order object กล่าวคือเป็นวัตถุที่จะเข้าใจได้ต้องใช้ระบบตรรกะที่สูงขึ้นทีละระดับในการอธิบายความคิด ตีความหรือแสดงออกถึงความเข้าใจในดนตรี ระบบตรรกะดังกล่าวมีความคล้ายการเข้าใจในคณิตศาสตร์ ไม่ใช่ความรู้อยู่ข้างตัวผู้ฟัง แต่ผู้ได้ยินจะเกิดการค้นพบตัวเองไปพร้อมกันในเวลาเดียวกันนั้น กล่าวคือเราได้ยิน “ดนตรี" เกิดขึ้นมาในเวลาที่เกิด “ภูมิปัญญา” ขึ้น หรือพร้อมกับที่เกิดการอธิบายตัวตนตนเองผ่านสิ่งที่คิดและการได้ยินไปพร้อมกัน ซึ่งเป็นหลักการที่สำคัญของความเชื่อในความคิดแบบหลังสมัยใหม่ ที่เน้นการเปลี่ยนแปลงทางสังคมผ่านกระบวนสร้างปัจเจกภาพ ให้เปิดรับ “ความรู้” และ “ความจริง” พร้อมกัน ว่าเกิดจากเงื่อนไขจำเป็นที่เกี่ยวข้อง ดนตรีในฐานะความคิดทางวัฒนธรรมจึงไม่สามารถทำตนเองเป็นความรู้/ความจริง/เป็นสิ่งสากล และมีอมตภาพได้อีกต่อไป

การเข้าถึงดนตรีในระดับภูมิปัญญาของปัจเจกนั้น ทำให้ความรู้และเหตุผลไม่สามารถถือแยกพิจารณา หรือแยกวิเคราะห์เป็นส่วน ๆ ออกจากตนเอง แต่ตัวตน (Self) จะเลือกดำรงชีวิตตามข้อเสนอทางภูมิปัญญาที่บอกกับตนเองนั้น ซึ่งเป็นสภาพความรู้/ความจริง/ความเชื่ออยู่ในระนาบเดียวกันเป็นปัจเจกภาพแบบโลกหลังยุคสมัยใหม่ พัฒนาการตามประวัติศาสตร์ความคิดแบบดังกล่าว

ไม่เหลือพื้นที่ให้ทฤษฎีดนตรีวิทยาที่ต้องการมุ่งสู่การพิจารณาว่าดนตรีเป็นความรู้ที่แยกออกมา ทำให้ความหมายทางดนตรีจะยังไม่ประกอบสร้างขึ้นมาได้ในตัวตน หากยังไม่เกิดเงื่อนไขความรู้ในตัวเอง ด้วยเหตุนี้ "กระบวนการดนตรีแบบหลังสมัยใหม่" ให้ความสำคัญแก่ขั้นตอนการ "การฟัง/ได้ยิน" มากกว่า "ขั้นตอนการประดิษฐ์" ที่ผู้อ่านดนตรี/ได้ยินดนตรี เป็นผู้สร้างความรู้ในดนตรีมากกว่านักประพันธ์เพลง ปัจจุบันนักทฤษฎีทางดนตรีวิทยาทำงานบนความเชื่อดังกล่าว มักเรียกโดยรวมว่า "ดนตรีวิทยาแนวใหม่" หรือ New Musicology เช่น Scott Burnham, Nicholas Cook, Tia DeNora , Simon Frith, James Hepokoski, Lawrence Kramer, Richard Leppert, Susan McClary, Richard Middleton, Derek Scott และ Gary Tomlinson ซึ่งเน้นวิธีการและผลิตสร้างหัวเรื่องการศึกษาดนตรีที่หลากหลายด้วยวิธีการใหม่ ทั้งนี้ตัวอย่างสำคัญในการอธิบายความรู้แนวใหม่ของ Susan McClary คือการเปิดประเด็นและการถกเถียงทางทฤษฎีเกี่ยวกับ "สตรีศึกษา" ในดนตรี หรือตัวอย่างงานศึกษาดนตรีป๊อปในฐานะวัฒนธรรมของ Simon Frith ทั้งนี้ Beard & Gloag (2005: 65, 188) เห็นว่านักวิชาการทางดนตรีวิทยาในกลุ่มนี้เกือบทั้งหมดให้ความเห็นที่สอดคล้องกันว่าการศึกษาทางดนตรีจะเกิดการพัฒนาออกจากดนตรีแบบเดิมได้ภายใต้เงื่อนไขของระบบการศึกษาความรู้ทางดนตรี "แบบสหวิทยาการ" เท่านั้น

เขียนดนตรี : อุปสรรคในการศึกษาและทำงานดนตรีวิทยาแนวใหม่

McClary (2007) ได้ระบายความอัดอั้นของเธอไว้ในบทความที่ชื่อว่า "*The Life and Times of Renegade Musicologist*" หรือ "ชีวิตและเวลาของนักดนตรีวิทยาคนทรยศ" โดยเล่าว่าอุปสรรคในงานวิชาการของเธอที่ได้รับบ่อยครั้ง คือเธอเชื่อว่างานของเธอได้รับการวิจารณ์อย่างไม่เป็นธรรมเท่าไรนักเสมอมา โดยเราอาจนับได้ว่าเธอเป็นหนึ่งในผู้บุกเบิกหลักของคำสอนเรื่อง "แนวใหม่" ของดนตรีในผลงานทางวิชาการที่เริ่มมีความสำคัญในพื้นที่ที่สนใจแนวคิดแบบสหวิทยาการ ราวปี 1985 ซึ่งเป็นงานที่ให้ข้อเสนอเชิงทฤษฎีที่สามารถเชื่อมต่ออย่างเห็นได้ชัดและสอดคล้องกับความเป็นไปต่าง ๆ ในชุดคำอธิบายดนตรีและทฤษฎีแบบหลังสมัยใหม่กับเรื่องราวอื่นในวัฒนธรรมภูมิปัญญาที่กำลังสนใจ วิธีการรื้อสร้างใหม่ (Deconstruction) และความเป็นสหวิทยาการ (Interdisciplinary) ตลอดจนเปิดพื้นที่การศึกษาเกี่ยวกับเพศและความหลากหลายในการเป็นอื่นของอัตลักษณ์ ถือเป็นข้ออภิปรายสำคัญในกระบวนการแบบหลังสมัยใหม่ ทั้งนี้เหตุผลที่ใช้ในการ

วิพากษ์วิจารณ์การศึกษาแนวนี้ส่วนใหญ่มุ่งเป้าวิจารณ์ไปที่ผลงานต่าง ๆ ของ McClary ว่าไม่อาจแสดง "ผลเชิงประจักษ์" ได้นัก แม้ว่าผลงานดังกล่าวในทางญาณวิทยาของเธอควรเป็นข้อเสนอทางทฤษฎีที่สมเหตุสมผลในบริบททางภูมิปัญญาหลังสมัยใหม่ แต่ยอมรับการใช้บริบทนี้ในการพิจารณาข้อมูลในแหล่งข้อมูลอย่างละเอียดลออซึ่งเป็นประเด็นที่เธอยอมรับและให้ความสำคัญ

แนวทางของ McClary ทำให้เราพิจารณาปรากฏการณ์บนกระแสทางปัญญาที่เธอสนับสนุน รวมทั้งมีความพยายามจะชี้ให้เห็นชุดคำอธิบายเรื่องความเข้าใจของเราเกี่ยวกับความรู้ในโลกยุคหลังสมัยใหม่ ที่ถูกก่อร่างสร้างขึ้นให้เห็นผ่านการแสดงตัวของ "การเขียน" หรือ Writing ในฐานะเรื่องเล่าที่สามารถสร้างความรู้ ซึ่งเป็นวิธีที่เราสามารถจำแนกความรู้ออกจากความเข้าใจของเราที่กล่าวถึงได้ต่อภาวะหลังสมัยใหม่ ว่าอิทธิพลทางความคิดดังกล่าวมีความแตกต่างจากยุคก่อนหน้าอย่างไร ในการพินิจนัยวิธีของกระบวนการสร้างความหมายของความรู้ที่นักวิชาการมีหน้าที่ในการจำแนก ก่อให้เกิดความเข้าใจความรู้อย่างเป็นระบบได้ การชี้แจงบริบททางภูมิปัญญาภายใต้ภาษาของการเขียนนี้เป็นสิ่งจำเป็น เนื่องจากมีการทับซ้อนกันของความคิดที่ต่างกระแสกันอย่างมากในยุคร่วมสมัยระหว่างมุมมองเก่าและใหม่ การอภิปรายทั้งหมดที่เกี่ยวข้องกับโครงสร้างทางญาณวิทยาของ McClary นำมาสู่ข้อเสนอเชิงทฤษฎีทางดนตรีวิทยา เรียกร้องให้เขียน "ความเข้าใจ" ที่มีต่อ "ความไม่รู้" เกี่ยวกับสิ่งที่มีบริบทหรือความคิดร่วมสมัยต่อกรณีที่พิจารณาได้ ซึ่งเป็นมุมกลับของการเขียนความรู้แบบเดิมที่งานเขียนเกิดขึ้นจาก "การอธิบายทั่วไปต่อสิ่งที่รู้"

การสร้างข้อเสนอให้ทบทวนความคิดเชิงญาณวิทยาดังกล่าว ทำให้นักดนตรีหรือผู้เชี่ยวชาญในดนตรีเกิดความเศร้าหมองจากการใช้เหตุผลที่บกพร่องและเป็นตัวตนที่ยังตกค้างมาของอดีต จนมีท่าทีเป็นปฏิปักษ์ต่อสิ่งที่คิดว่า "ไม่อาจรู้ได้" มากกว่าสนใจวิธีการใด ๆ ก็ตามที่ทำให้เกิดความเข้าใจแบบที่เป็นอยู่ได้ ดังนั้นท่าทีและการแสดงที่มีต่อข้อเสนอใหม่ทางญาณวิทยา จึงประกอบด้วยมารยาท (สิ่งที่ควรทำ) การแสดงเหตุผลและการรับเงื่อนไขที่ทำให้เกิดการตีความ ในฐานะมีองค์ประกอบที่มีร่วมกันทั้งสองด้านในแง่ของความรู้ และความเชื่อที่ต้องการพิสูจน์ในวงการวิชาการ ซึ่งแน่นอนว่าในแง่เดียวกันนี้ การใช้ความคิดทางญาณวิทยาเพื่อคัดค้านกับโครงความคิดในอดีตจึงมีความจำเป็นที่จะต้องเจ็บปวดเช่นกัน เพราะความรู้ใหม่เกิดขึ้นในฐานะกระบวนการการต่อสู้ทางความคิด แม้ว่า McClary ตระหนักต่อภาระในการสร้างทฤษฎีของตัวเองว่าเกิดขึ้นจากความสามารถรับรู้ถึงความจำเป็นของการมีอยู่ของทฤษฎีในฐานะความเชื่อที่ถูกต้องในเวลาที่มาถึง รวมทั้งยังมีภาระของ

การศึกษารับรู้สิ่งที่มีอยู่ในอดีต ทัศนะอย่างรู้ผิดชอบต่อภูมิปัญญาทางสังคมนี้ได้ก่อให้เกิดขอบเขตแห่งประเด็นความสนใจอย่างกว้างขวางขึ้นทั้งปริมาณและคุณภาพ ในทัศนะของเธอการต่อสู้กับเพื่อนนักวิชาการที่เห็นต่างสร้างแต่ความเจ็บปวด ประกอบด้วยความลังเลที่จะยอมถอย แต่เมื่อเธอเชื่อในการรับรู้และวิธีประเมินของตนเองถึง “สิ่งที่จะมี” ความจำเป็นต่อไป จึงทำให้ภาระของการเปลี่ยนแปลงต้องเกิดขึ้นอย่างเฉียบแหลมมากกว่าผู้อื่นในแวดวงวิชาการเดียวกัน

งานส่วนใหญ่ของเธอเกือบทั้งหมดเป็น “บทความวิชาการ” ที่นำเสนอทั้งทฤษฎีใหม่และบทวิเคราะห์ใหม่ตามแนวคิดนั้น McClary เห็นว่าเธอไม่ได้ต้องการที่จะสร้างทฤษฎีสากลแบบใดแบบหนึ่งให้ใช้ได้ในทุกกรณี แต่ใน “แต่ละกรณี” ก็มีส่วนสามารถสร้างทฤษฎีทางดนตรีวิทยาขึ้นใหม่ได้ ซึ่งทำให้ McClary มีงานวิชาการมากมายมหาศาล ทั้งความกว้างและจำนวน รวมถึงความหลากหลายของประเด็นการศึกษา ซึ่งยากที่จะมองงานอย่างด้วยทฤษฎีแบบองค์รวมทั้งหมดพร้อมกัน[4]

เราอ่านผลงานของ McClary ที่เขียนถึงดนตรีภายใต้โครงคิดแบบหลังสมัยใหม่ ก็เพื่อทำความเข้าใจ “ความหมายที่แท้จริงของคำหรือข้อความ ผ่านวิธีการใช้ภาษา” โดยวิธีการดังกล่าวจำเป็นต้องวางอยู่บนความคิดที่เกิดขึ้นใหม่ ไม่ใช่มุ่งอธิบายว่าเข้าใจความหมายเดิมอย่างไร เพราะงานเขียนกำลังทำหน้าที่วิเคราะห์แนวคิดที่กำลังทำหน้าที่ชี้แจงและให้รายละเอียดของมิติความหมาย แต่งานเขียนเชิงวิชาการเป็นการนำเสนอชุดความหมายที่มีความแตกต่างจากเดิมจากการวิเคราะห์การปรากฏของคำในรูปความคิด เพื่อแสดงว่าการอ่านความรู้อยู่ในฐานะสิ่งที่ “กำลังจะเกิดขึ้น” เพราะตัวหนังสือกำลังทำหน้าที่แทนเรื่องเล่าตามลำดับขั้น โดยจะยังไม่นำเสนอชุดความรู้ใด ๆ ตามเป้าหมายจนกว่าจะอ่านหรือจะเขียนไปถึงบรรทัดสุดท้าย ซึ่งทำให้การอ่านและการเขียนมีวิธีการรับรู้เชิงความรู้แบบเดียวกัน กล่าวคือตามลำดับเวลาของที่ออกแบบไว้อย่างเจาะจงแล้วด้วยกลวิธีของเรื่องเล่า การเขียนความรู้ในทัศนะนี้จึงไม่ใช่การให้ข้อมูลที่สามารถสลับลำดับไปมาได้ ซึ่งต่างจากหนังสือความรู้ทั่วไปที่อ่านจากตำแหน่งไหนก็ได้ โดยการอ่านงานเขียนวิชาการแบบหลังสมัยใหม่จะมีความซับซ้อนสูงขึ้น เนื่องจากงานเขียนมุ่งแสดงทฤษฎีของผู้เขียนที่กำลังตอบโต้กับเรื่องเล่าที่เจาะจงมาก ๆ ในประวัติศาสตร์ความรู้ของสาขา ผู้อ่านมีบทบาทพร้อมด้วยภาระในฐานะผู้สนใจภูมิปัญญาที่ต้องการรอบรู้มากขึ้น รวมถึงอาจยังมีประเด็นที่ต้องการตอบโต้กับความคิดที่ยังไม่คลี่คลายความเชื่อนัก การอ่านงานความรู้ทางดนตรีวิทยาของ McClary จึงไม่ใช่แบบเดียวกับการอ่านหนังสือของที่เขียนให้

[4] โปรดพิจารณารายละเอียดเพิ่มเติมจาก “Susan McClary - Curriculum Vitae” (2013) เดือนสิงหาคม ที่มีรายละเอียดยาวมากกว่า 30 หน้า

ความรู้แบบธรรมชาติทั่วไปที่เน้นการอธิบายสภาพวัตถุ แต่เป็นงานเขียนที่ต้องการวิพากษ์ ต้องการสร้างบทสนทนาที่เจาะจงกับประเด็น หรือวิพากต์ต่อยอดความคิดในประวัติศาสตร์ที่ยังไม่คลี่คลาย ซึ่งเป็นวิธีการเขียนที่ใกล้เคียงกับแนวคิดสำนักทฤษฎีการวิพากษ์คนสำคัญอย่าง Adorno และ Foucault โดยเป็นนักวิชาการที่เธอชื่นชอบ (McClary, 2007: xi)

ความมุ่งหมายดังกล่าว ทำให้การเผยแพร่งานของ McClary เกือบทั้งหมดมักเป็นบทความวิชาการ หรือหนังสือรวมข้อเขียนในประเด็นหัวข้อที่เกี่ยวข้องกัน เช่น ยุคสมัย สไตล์ดนตรี หรือลักษณะแนวคิด แม้กระนั้นภายในงานนิพนธ์แต่ละชุดก็ไม่ใช่งานที่อ่านได้ง่ายนัก ด้วยเหตุผลว่า 1) นักดนตรีวิทยาที่ผ่านการศึกษาในรูปแบบเก่าไม่คุ้นชินกับการใช้คำและภาษา (วิธีสร้างความหมาย) 2) นักดนตรีวิทยามักคุ้นชินกับกรอบเชิงทฤษฎีที่มีความจำเพาะในการจัดการปัญหาแต่ละเรื่อง และ 3) งานเขียนของเธอไม่ได้มุ่งเน้นให้นักดนตรีวิทยาอ่านเท่านั้น แต่สามารถอ่านและเข้าใจจากมุมมองแบบสหวิทยาการ ซึ่งมักเป็นปัญหาแก่นักดนตรีวิทยามากกว่า

อ่านดนตรี : อ่านเรื่องเล่าทางดนตรีวิทยาของ Susan McClary

การนำเสนอบทความครั้งนี้ ผู้เขียนเลือกหนังสือเรื่อง *“Reading Music: Selected Essays”* (2007) โดย McClary แบ่งงานของเธอออกเป็น 4 กลุ่ม ได้แก่ เรื่องตีความและการถกเถียงทางวิชาการ (Interpretation and Polemics) เรื่องเพศสภาพและลักษณะทางเพศ (Gender and Sexuality) เรื่องดนตรีสมัยนิยม (Popular Music) และดนตรีในยุคเริ่มต้น (Early Music) McClary ได้ช่วยกำหนดธรรมชาติของการศึกษาดนตรีวิทยาแนวใหม่ในหมวดต่าง ๆ ตลอดจนการให้ความสำคัญแก่การตีความนำเสนอข้อโต้เถียงของวิวาทะต่าง ๆ เพื่อให้เห็นที่มาและภาพที่ชัดเจนของความหมายเมื่อพิจารณาประเด็นเกี่ยวเนื่องกับ “อัตลักษณ์” ของแต่ละเรื่องเล่า ผู้เขียนบทความใช้กระบวนการ “อ่านใหม่” และเขียนความเข้าใจของตนเองผ่านการมองหาแนวคิดแบบหลังสมัยใหม่ เพื่อสะท้อนเจตนาของเรื่องเล่า (McCutcheon, 2012)

1) บทความเรื่อง “*The Blasphemy of Talking Politics during Bach Year*” (1987) หรือ “เรื่องน่าดูหมิ่นจากการพูดคุยการเมืองในช่วงชีวิตของบาค” โดยมุมมองทางดนตรีวิทยาของ McClary ที่มีต่อการนำผู้อ่านเข้าถึงใจความของตัวบทมีความน่าสนใจมาก เนื่องจากเธอนำเสนอเรื่องเล่าดังกล่าวด้วยวิธีการตั้งคำถามเชิงทดลอง ได้แก่ เราจะเข้าใจผลงานดนตรีของบาคในช่วงเวลาที่บาคมี

ชีวิตอยู่ได้อย่างไร บทความดังกล่าวเป็นผลสืบเนื่องมาจากความประทับใจต่อบทความเรื่อง 'Bach Defended against his Devotees' ของ Adorno (1981: 133–46) ซึ่งเป็นวิธีที่ Adorno เล่นกับวิธีวิทยาทางประวัติศาสตร์ และยังใช้มันกับปัญหาที่มีสภาพจำกัดในการกล่าวถึงของดนตรีวิทยา เช่น การอธิบายดนตรีบรรเลงแบบเป็นปรนัยด้วยมุมมองความคิดของบุคคล รวมถึงเป็นปัญหาต้องแก้โดยใช้หลักฐานของอดีตที่ค่อนข้างยาวไกลหลายร้อยปี ความทีเล่นทีจริงของ Adorno ได้สร้างให้เกิดงานเขียนเชิงคุณภาพและท้าทายความคิดเชิงดนตรีวิทยาแนวใหม่ที่มักจะมี “ข้อจำกัด” บางอย่าง เช่น เรื่องที่ศึกษาไม่ได้ต่าง ๆ และยังไม่มีใครเสนอวิธีวิทยาของการศึกษาที่เหมาะสมที่จะทำให้การศึกษาถูกทบทวน/อ่านใหม่ได้ McClary จึงไม่ใช่นักประวัติศาสตร์ที่อ่านข้อมูลตามความหมาย แต่เธอศึกษาดนตรีและสร้างข้อเสนอทฤษฎีแนวคิดทางดนตรีผ่านแหล่งข้อมูลประวัติศาสตร์ ที่วิธีวิทยาหลังสมัยใหม่ได้ถูกพัฒนาขึ้นในการถกเถียงหรือเขียนความเข้าใจใหม่ของตนเอง เช่น ทฤษฎีสัมพันธภาพ ทฤษฎีอัตลักษณ์ หรือทฤษฎีการรื้อสร้างที่เปลี่ยนแนววิธีการเขียนงานวรรณกรรมร่วมสมัย

บทความเรื่องนี้เธอได้ใช้แหล่งข้อมูลของบาคในการจัดการกับปัญหาทางดนตรีวิทยาที่มีต่อเรื่องแบบอภิพรรณนา หรือ Grand Narratives โดยใช้ข้อมูลที่มาจากคนชายขอบคนเล็กคนน้อยที่อยู่รายรอบบาคต่าง ๆ นานา เนื่องจากมโนทัศน์ของบาคมีต่อคริสต์ศาสนาที่มีระเบียบแบบแผนทางความคิดและวิธีการแสดงออกที่เจาะจง ความคิดและอุปนิสัยที่แท้จริงของบาคกลับแสดงออกผ่านไปยังคนรายรอบต่าง ๆ ที่เขาสะท้อนมโนทัศน์ที่ดำรงอยู่ร่วมกับแนวคิดในศาสนจักร วิธีการดังกล่าว McClary สามารถสร้างข้อเสนอเชิงทฤษฎีใหม่ในการพิจารณาความคิดในดนตรีสมัยบาโรก เช่น การวิพากษ์ความคิดเรื่องสิ่งสากลในงานดนตรีของบาคเป็นแบบใด วิธีการอ่านงานดนตรีที่พินิจใคร่ครวญต่อประเด็นสมบูรณ์ภาพ หรืออัจฉริยภาพหรือภูมิปัญญาของบาคเป็นแบบใดระหว่างสนองมวลชนหรือแสวงหาความวิเวก งานชุดนี้ยังช่วยวิพากษ์ความคิดทางดนตรีวิทยาแบบเดิมในฐานะร่องรอยที่ตกค้างจากมรดกของศาสนาตั้งแต่ยุคกลาง ที่กล่าวถึงดนตรีจะแสดงภาพตนเองแบบกึ่งศาสนา โดยเป็นผลกระทบต่อระบบการใช้เหตุผลในโลกสมัยใหม่ของการสร้างงานทางดนตรี

2) บทความเรื่อง “*Living to Tell: Madonna‘s Resurrection of the Fleshly*” (1990) หรือ “ไม่ขอตาย : การฟื้นคืนเรื่องเนื้อหนังของมาดอนน่า” บทความดังกล่าวเธอเสนอความคิดทางดนตรีแบบสมัยนิยม หรือป๊อปมิวสิก ผ่านการกล่าวถึง “เรือนกาย” ของนักร้องหญิงร่วมสมัยที่ชื่อ Madonna เรื่องเล่านี้ของ McClary เริ่มจากความเกี่ยวพันของทั้งสองเรื่องดังกล่าว โดยมีการเสนอว่า

ดนตรีของเธอส่วนใหญ่ไม่ได้รับการวิจารณ์อย่างเหมาะสมกับคุณภาพ และเนื้อหาต่าง ๆ ที่กล่าวถึงเธอก็มักจะเกี่ยวกับภาพแสดงที่ปรากฏของเธอ ซึ่งเป็นใจความหลักที่เธอใช้ในการอภิปรายเชิงทฤษฎี

บทความนี้ McClary พยามยามอธิบายชุดประวัติศาสตร์ความคิด ระบบประเมินคุณค่า ที่เกี่ยวกับเพศตลอดจนผลที่นำมาสู่ “เสียงดนตรี” ในสัททัศน์ร่วมสมัยในยุคโลกาภิวัฒน์ เนื่องจากมีความคิดเดิมที่เห็นว่า การแสดงความคิดทางดนตรีเป็นอิสระต่อกระบวนการสร้างภาพลักษณ์ โดยเธอใช้วิธีวิเคราะห์ความสัมพันธ์ระหว่างตัวบท ได้แก่ เพลง มิวสิกวิดีโอ จากสัมพันธภาพของภาษากับเสียงเพลง ซึ่ง “วาทกรรม” เหล่านี้ เกี่ยวพันกับข้อคำถามบางอย่างมาตั้งแต่กรีกโบราณจนถึงความคิดร่วมสมัย เช่น ดนตรีกับจริยศาสตร์ อัตลักษณ์ เพศ การอ่านแบบรื้อสร้างใหม่ และการศึกษากระบวนการข้ามตัวบท

ทั้งนี้ก่อนการวิเคราะห์ดนตรีของมาดอนน่า McClary วางวิธีวิทยาบางอย่างที่น่าสนใจไว้ก่อน ตัวอย่างเช่น 1) ผู้อ่านต้องยอมรับเหตุผลเรื่องกระบวนการสร้างดนตรีของมาดอนน่า ได้เกิดจากการไตร่ตรองอย่างเป็นระบบ และ 2) กระบวนการสร้างดนตรีของมาดอนน่า เธอมีอำนาจเหนือผลงานในต่อรองกำหนดตามความคิดต่าง ๆ ที่สร้างขึ้น แสดงให้เห็นว่า “ความหมายของดนตรี” เกิดขึ้นก่อนการวิเคราะห์ และอยู่ในสภาพเงื่อนไขที่ใช้สร้างทฤษฎีทางดนตรีนั้น ๆ เช่น เงื่อนไขการใช้ทฤษฎีเรื่องกระบวนการข้ามตัวบท (Intertextuality) ต้องมีแหล่งข้อมูลเชิงประจักษ์ว่าข้อมูลอยู่ในบริบทที่ดนตรีเองถูกใช้เป็นสื่อข้ามตัวบท ปัจจุบันดนตรีเป็นผลผลิตภายใต้ชุดวาทกรรมต่าง ๆ เช่น เพศ อัจฉริยภาพ และ ความทันสมัยที่รับใช้ในสังคมอย่างแพร่หลาย การเปรียบเทียบของกระบวนการเขียนเรื่องเล่าในบทความดังกล่าว คือการปะทะกันระหว่างชุดความคิดแบบดนตรีวิทยาแบบเดิมกับดนตรีวิทยาแนวใหม่ ซึ่งวางอยู่ในฐานะความเชื่อและข้อสรุปคนละแบบต่างจากกัน โดยทัศนะของ McClary ได้สะท้อนในบทความดังกล่าวว่าเธอไม่เคยปฏิเสธความคิดหรืองานเขียนดนตรีวิทยาแบบเก่า แต่เธอเห็นว่าบทบาทเชิงประวัติศาสตร์ในงานเขียนแบบเดิมนั้น ส่งผลให้เกิดจุดเปลี่ยนต่อการทบทวนความรู้และญาณวิทยาแบบใหม่ต่าง ๆ ในฐานะความรู้ที่ถูกเขียนใหม่

3) บทความเรื่อง “*Construction of Subjectivity in Schubert’s Music*” (1994) หรือ “การสร้างสภาพอัตนัยในเพลงของชูเบิร์ต” เนื้อหาในบทความนี้เขียนเกี่ยวกับวิธีการแสดงแนวคิดเชิงอัตบุคคล ผ่านหัวข้อที่เกี่ยวกับเพศ ในงานวรรณกรรมดนตรีร้องคลาสสิกของชูเบิร์ตเกี่ยวกับความสัมพันธ์ชายหญิง โดยมีเนื้อหาเพื่อสื่อสารไปยัง “กลุ่มคนที่มีความหลากหลายทางเพศ” ต่าง ๆ

ในฐานะผู้อ่านหลัก ทั้งนี้ทัศนะของ McClary ที่เขียนถึงเรื่องนี้ได้อธิบายผ่านวิธีการประกอบสร้างและแบบแผนทางสังคมต่าง ๆ ในช่วงต้นศตวรรษที่ 19 ซึ่ง McClary เชื่อว่า ชูเบิร์ตเขียนดนตรีต่าง ๆ บนทัศนะทางสังคมที่สร้างขึ้นเกี่ยวกับเพศชายบนช่วงเวลานั้น และสื่อสารความคิดของตนเองผ่านการใช้เนื้อร้อง และเสียงดนตรี ภายใต้การนิยามตัวตนของตนเองว่าเป็นชายแบบเดียวกัน ด้วยเหตุนี้การพิจารณาว่าสิ่งใดเป็นลักษณะของกลุ่มคนที่รักเพศเดียวกันของสังคมในเวลานั้น วางอยู่บนวาทกรรมแบบวิวิธเพศ (Heterosexuality) และมีฐานะเป็นอำนาจนำในการกำหนดความเข้าใจจากด้านตรงกันข้าม (Dichotomy) ที่ความคิดเรื่องดังกล่าวเกี่ยวกับเพศมีอยู่ก่อนดั้งเดิมก่อนการทำงานหรือประพันธ์ดนตรี โดยเฉพาะความเชื่อในตอนเด็กมาก ๆ ซึ่งความเชื่อได้ขับเน้นให้เกิดการแสดงได้แบบคล้ายศาสนา (Pseudo religious) ซึ่งต่อมาถูกรับเอาไปเป็นแบบแผนในการสร้างเสียงดนตรีของชูเบิร์ต McClary อธิบายกรณีดังกล่าวเพื่อวางกรอบการวิเคราะห์ จึงมีการใช้ทฤษฎีสัญศาสตร์ ทฤษฎีเรื่องเล่า วิธีพิจารณาหลักฐาน และเรื่องเล่าในกระบวนการสร้างวัฒนธรรม เพื่อใช้วิเคราะห์ดนตรี

4) บทความเรื่อง "*The Cultural Work of the Madrigal*" (2004) หรือ "งานทางวัฒนธรรมของเพลงมาดริกัล" งานเขียนดังกล่าวได้ใช้วิธีการทางทฤษฎีแบบใหม่ของฟูโกต์ ในการวิเคราะห์วัฒนธรรมการขับร้องมาดริกัลในวัฒนธรรมดนตรีอิตาลี ที่ชื่อว่า "วงศาวิทยา" (Genealogy) ซึ่งเป็นวิธีวิทยาที่ออกแบบขึ้นในการตอบคำถามทางปรัชญาหรือคำถามทางสังคมบางอย่างที่เดิมคิดว่ามีความเข้าใจทั่วไปแล้ว แต่ใช้การวิเคราะห์ใหม่โดยเชื่อว่ามนุษย์ในแต่ละสังคมวัฒนธรรมมีความคิดที่เป็นเหตุเป็นผลและพยายามส่งผ่านความคิดต่าง ๆ นั้นออกไป เพื่อลองดูว่าจะสามารถสืบหาข้อมูลทางความคิดดังกล่าวนั้น ไปยังอดีตหรือไปหาอนาคตในรูปลักษณ์หรือแบบแผนทั้งหมดหรือไม่ หรือสามารถให้คำอธิบายที่ดีกว่าเมื่อเทียบกับวาทกรรมเดิมที่สัมพันธ์กับขอบเขตกันทั้งหมด จนแปลความออกมาเป็นประวัติศาสตร์ความคิดที่ระบบใหญ่โต และกว้างขวาง กล่าวคือเป็นวิธีการเพื่อแสวงหาและขยายความเป็นไปได้ของการวิเคราะห์ที่สมเหตุสมผลท้าทายการถกเถียง โดยความคิดดังกล่าวนี้ฟูโกต์เรียกว่าวาทกรรม "อุดมการณ์" (Ideology) ซึ่งไม่ใช้ความคิดปกติแต่เป็นความคิดที่ฝังแน่นลงในระบบความคิดร่วมของผู้คนร่วมสังคมหรือวัฒนธรรมเดียว หรือเพื่ออธิบายผลรวมของวาทกรรมทางประวัติศาสตร์ภายในระยะเวลาที่เป็นปัญหา โดยมุ่งไปที่อุดมการณ์หนึ่งที่ทำหน้าที่ครอบงำ บทความดังกล่าวทำหน้าที่สร้างข้อถกเถียงแบบอื่น ๆ กับทฤษฎีทางดนตรีวิทยาเชิงประวัติศาสตร์ที่เคยเสนอก่อนหน้า

ผู้เขียน/อ่านเห็นว่า เนื่องจากธรรมชาติของ “ความหมาย” ก็คือ คำจำกัดความต่าง ๆ อาจเปลี่ยนไปตามกาลเวลา ข้อมูล และมุมมองใหม่ที่เกิดขึ้นและมีวิวัฒนาการภายในสังคมอาชีพของนักวิชาการทางดนตรีวิทยาอย่างไม่แตกต่างกัน ที่จะต้องฝ่าฟันการเปลี่ยนแปลงนี้เหมือนกับสาขาวิชาอื่น ๆ ทั้งหมด ความรู้จึงจะผ่านการหลอมรวมเอาสิ่งที่มีประโยชน์กับการผลิตสร้างความหมายต่าง ๆ ไว้ด้วยกัน อย่างไรก็ดีการปฏิเสธหลักการทั้งชุดที่ก่อร่างสร้างโลกแห่งปัญญาทั้งหมด เพื่อแลกกับความรู้ทางดนตรีที่สะสมกันมาก่อนด้านเดียวนั้นคงไม่ใช่คำตอบ แต่มีความสำคัญในฐานะกระบวนการใช้เหตุผลแบบใหม่กับกลุ่มนักวิชาการทางดนตรีวิทยาแบบเก่า ที่ยังคงมีแรงขับเคลื่อนในการอธิบายเหตุผลที่กลุ่มหรือสำนักตนเองสนับสนุน ดังนั้นการที่ McClary ต้องการแสดงความถูกต้องภายในบริบทของอิทธิพลความคิดแบบหลังสมัยใหม่ ที่สนใจยอมรับ “ความเชื่อ” ในระดับเดียวกับ “ความรู้” จึงเป็นสิ่งที่ทำให้ “ทฤษฎีทางดนตรีวิทยา” วางไว้ในฉากทัศน์หรือบริบทที่สามารถยอมรับการตรวจสอบด้วยหลักการทางเหตุผลข้ามศาสตร์ได้ ทั้งนี้ยังรวมถึงการออกแบบการกำหนดวิธีวิทยาในการสร้างงานดังกล่าว ก็ล้วนเป็นขั้นตอนการใช้เหตุผลของความรู้แนวใหม่

บทสรุป : การอ่านดนตรี

ประสบการณ์การอ่านงานเขียนช่วงแรกหรือยุคบุกเบิกของ Susan McClary ไม่ใช่งานเขียนที่อาจเข้าใจได้ง่ายนัก เนื่องจากมีการใช้ภาษาที่โอบรับความรู้ที่อยู่ภายนอกแบบแผน หรือเข้าใจยากจากประเพณีการเรียนการสอนทางดนตรีแบบเก่า ซึ่งงานเขียนส่วนใหญ่เกิดขึ้นในช่วงเปลี่ยนผ่านของกระบวนการสร้างการยอมรับทางสังคมเกี่ยวกับแนวคิดแบบพหุนิยมที่ให้ความสำคัญต่อการอยู่ร่วมกันภายใต้ความหลากหลายของระบบความคิดที่แตกต่างกันจนถึงขั้นขัดแย้งกันด้วย นักเรียนหรือแม้แต่นักวิชาการที่มีชีวิตหรืออาศัยอยู่ในช่วงเวลาดังกล่าวมีประสบการณ์ตรงในเรื่องดังกล่าวระหว่างข้อขัดแย้งของ “รุ่นเก่า” กับ “รุ่นใหม่” จนอาจถือเป็นแกนของเรื่องเล่าแห่งยุคสมัย ข้อเสนอหนึ่งในการอ่านงานของ Susan McClary เกี่ยวกับการยอมรับว่าการกำหนดญาณทัศน์ หรือ “Episteme” นั้นมีข้อแตกต่างจากดนตรีในมโนทัศน์เก่าอย่างสิ้นเชิงเพราะบริบททางปัญญาที่แตกต่างกันมีผลต่อระเบียบวิธีในการแสวงหาความรู้อย่างแตกต่างกันด้วย “การอ่าน” ได้เปลี่ยนบทบาททางวัฒนธรรมในโลกหลังสมัยใหม่ ด้วยขั้นตอนการค้นพบใหม่ว่า “ตัวเอง” ก็เป็นส่วนหนึ่งและดำรงอยู่ในยุคร่วมสมัย เช่น การอ่านข่าว การฟังเพลง หรือการดูโทรทัศน์ ในฐานะวัตถุความรู้ ที่แต่เดิมพื้นที่เหล่านี้ไม่ถูก

พิจารณาในฐานะแหล่งเรียนรู้ ซึ่งการมีอยู่ของวัตถุเดิมที่กลายสถานภาพเป็นวัตถุความรู้ได้ในขั้นตอนแบบหลังสมัยใหม่ มีลักษณะที่ตัดตอนการมีอยู่ของความคิดบนเวลา จนนำไปสู่ความต้องการความเข้าใจเชิงญาณวิทยาอย่างยิ่งยวด อีกทั้งผูกพันกับรูปแบบและสำนวนภาษาที่ซับซ้อนต่อความเข้าใจเดิมอีกด้วย

ทั้งนี้ วิธีการเรื่องเล่าของ McClary จำเป็นต้องมีความเข้าใจบางเรื่อง “ก่อนอ่าน” เช่น มีประเด็นสำคัญอย่างยิ่งในการพิจารณา/กำหนดตนเอง ว่าอาศัยอยู่ในชุดความรู้ของยุคสมัยใดของการกำหนดนิยามคำและความหมายของสิ่งต่าง ๆ เนื่องจากความหมายเกิดขึ้นจากการใช้คำที่วางอยู่บนบริบทที่ช่วยกำหนดความหมาย ดังนั้นการอ่านใหม่ไม่ใช่เป็นการอ่านแบบเดิม เพื่อเข้าใจหรือรับรู้วัตถุประสงค์ที่ผู้เขียนต้องการนำเสนอฝ่ายเดียว แต่เพราะเป็นการกระทำเพื่อเพิ่มเติมและขยายความเข้าใจของเราเกี่ยวกับความหมายของวัตถุในฐานะความรู้ปรากฏจากวัตถุที่เพิ่งถูกอ่าน กล่าวคือการเข้าใจดนตรีพิจารณาได้บน “ความเป็นปัจจุบัน” ไม่ใช่ด้วยมโนทัศน์อื่นร่วมกับสำนึกรู้ที่มีต่อตัวเอง ซึ่งทำให้ผู้อ่านกลายเป็นวัตถุความรู้อย่างใหม่อีกครั้ง เมื่อเกิดการเข้าถึงความรู้

ด้วยธรรมชาติของการอ่านเอาเนื้อเรื่องภายใต้กลวิธีการเล่าเรื่องต่าง ๆ ของปัจเจก ผู้อ่านจะยังไม่สามารถเป็นอิสระได้โดยทันทีจากแรงดึงดูดของเรื่องเล่าแบบอภิพรรณา (Grand Narratives) ที่ไม่ว่าจะมองในมุมใด ดนตรีบนมโนทัศน์ใหม่นี้ก็ไม่อาจสามารถหลบหนีแรงกระทบจากเรื่องเล่าแบบอภิพรรณาได้อย่างสิ้นเชิง แต่สิ่งที่เกิดขึ้นนี้เรียกได้ว่าเป็นปฏิกิริยาแบบหลังสมัยใหม่ที่มีต่อความคิดและการเขียนในแบบเรื่องเล่าแบบจุลภาค (Micronarratives) ว่าเป็นการสะท้อนสำนึกอันปกปิดความตั้งใจหรือหลบเลี่ยงการปะทะที่จะเกิดขึ้นแก่เรื่องเล่าแบบอภิพรรณา จนกลับกลายเป็นว่ามีประวัติศาสตร์ของหลีกหนีการปะทะนี้ในการเรื่องเล่าของตัวตนในงานเขียนตัวเอง การปะทะที่เกิดขึ้นต่อเรื่องเล่าแบบอภิพรรณานี้ต้องกระทำโดยตรงที่โครงสร้างเชิงตรรกะ หรือโจมตีที่วิธีสนับสนุนการสร้างความหมายและความรู้ เพื่อให้การขัดแย้งเกิดเป็นเรื่องราวในตัวเองในฐานะเรื่องเล่าใหม่ที่บรรจุวิธีปฏิเสธ หรือขั้นตอนการล้มยักษ์อยู่ข้างในเรื่องเล่าใหม่นั้นด้วย ซึ่งเป็นลักษณะพิเศษของงานเขียนวิชาการในแนวหลังสมัยใหม่ที่เน้นกระบวนการผ่านพ้นขั้นตอนการโจมตีทฤษฎีเดิมอันเป็นแกนกลาง

โลกในยุคหลังสมัยใหม่มีกระบวนการก่อร่างความคิดอันว่าด้วย “ความเชื่อที่แท้จริง” นี้ กำลังทำหน้าที่เชิงอุดมการณ์แทนวิธีการสร้างความรู้แบบเดิม และอาจนับเป็นจุดเปลี่ยนทางภววิทยาบนมโนทัศน์ของความหมายในดนตรีแบบเดิมอย่างคู่ขนาน โดยที่ความรู้แบบใหม่เองก็ต้องการพื้นที่ทาง

ญาณวิทยาไปพร้อมกับการทวนสอบสภาพทางภววิทยาในทฤษฎีดนตรีที่มีอยู่เดิมแล้วกับความรู้ทางดนตรีต่อสภาพในปัจจุบันอื่น ๆ ด้วย อย่างน้อยก็ไม่ใช่โดยการหักล้างหรือล้างผลาญแบบวิทยาศาสตร์ แต่มีท่าทีแบบเคียงบ่าเคียงไหล่กว่าเดิมที่เป็นมา (อย่างน้อยจากฝ่ายทัศนะใหม่) บนสถานการณ์ที่การต่อสู้ของผู้มาใหม่ถูกหักล้างลงอย่างไม่เป็นธรรมอีกมาก ในขั้นตอนการแสวงการยอมรับวิธีวิทยาของการศึกษาในพื้นที่ชายขอบ

เป้าหมายที่จะตรวจสอบว่ากิจกรรมการสร้างข้อถกเถียง หรือพิจารณาว่าเป็นแค่ระดับกิจกรรมโต้วาทีที่มีฉากแบบหลังสมัยใหม่นั้นรวมอยู่ในทัศน์และเรื่องมโนของดนตรีแนวใหม่ด้วยหรือไม่ หากวิเคราะห์ผ่านตัวบทของ McClary เรื่องเล่าต่าง ๆ มีผลอย่างไรต่อการกำกับด้วยหลักคิดทางญาณวิทยา ตัวอย่างเช่น วิธีการใช้ทฤษฎีสตรีนิยมจะมีผลอย่างไรต่อญาณวิทยาทางดนตรี เพื่อพิจารณาขอบเขตการเข้าสู่ทฤษฎีใหม่ที่ไม่ทำลายความชอบธรรมของศาสตร์ลง ซึ่งรวมถึงการพิจารณาทฤษฎีเดิมที่มีสถานะทำลายความชอบธรรมของศาสตร์ด้วยการรื้อออกผ่านการวิพากษ์ในทางกลับกันโดยการวิพากษ์ธรรมชาติของทฤษฎีคือการพิจารณาลงไปที่จุดอ่อน หรือการอธิบายหลักการอ้างเหตุผลแบบสหวิทยาการเพื่อวางญาณทัศน์ของงานเขียนไว้ในพื้นที่ทางความคิดที่กว้างกว่า ก่อนที่จะนำมาเสนอบทวิเคราะห์ของตน ซึ่งเป็นส่วนสำคัญที่เธอมักอธิบายผ่านขั้นการออกแบบวิธีวิทยา/หรือการวางสมมุติฐานไว้ก่อนการศึกษาต่าง ๆ

ทั้งนี้ ระเบียบวิธีทางดนตรีเอง ก็ยังมีธรรมชาติของประเภทความรู้แบบต่าง ๆ ที่ควรพิจารณา เช่น ดนตรีวิทยาเชิงประวัติศาสตร์ (Historical Musicology) ที่เน้นการอ้างหลักฐาน ดนตรีวิทยาเชิงเปรียบเทียบ (Comparative Musicology) ที่เน้นการตีความข้อมูลจากพื้นที่ หรือดนตรีวิทยาเชิงระบบ (Systematic Musicology) ที่เน้นอธิบายผ่านสัญลักษณ์ อักษร หรือภาพแสดงที่เป็นรูปธรรม ซึ่งเป็นระเบียบที่มีผลต่อหน้าตาของ “สภาพทั่วไป” ที่ความรู้ทางดนตรีจะถูกผลิตขึ้น แล้วถูกอ่าน/เข้าใจบนเงื่อนไขใดบ้าง

****

เอกสารอ้างอิง

สุรเดช โชติอุดมพันธ์, (บรรณาธิการ). (2562) *นววิถี: วิธีวิทยาร่วมสมัยในการศึกษาวรรณกรรม.* กรุงเทพฯ: ศยาม.

Adorno, T. W. (1981). 'Bach Defended against his Devotees', *Prisms,* trans. Samuel and Shierry Weber. Cambridge, Mass., 133–46.

Boghossian, P. A. (2002). On Hearing the Music in the Sound: Scruton on Musical Expression. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 60(1), 49–55. http://www.jstor.org/stable/1519973

Hanslick, E. (1986). *On The Musically Beautiful*, trans. Geoffrey Payzant. Indiana: Hackett Publishing Company, Inc. Hooper, G. 2006. *The Discourse of Musicology*. Burlington: Ashgate.

Stanton, B. (2018). Musicking in the Borders toward Decolonizing Methodologies, *Philosophy of Music Education Review,* 26(1), 4–23. https://doi.org/10.2979/philmusieducrevi.26.1.02

Kramer, L. (1995). *Classical Music and Postmodern Knowledge.* Berkeley: University of California press

Lochhead, J., & Auner, J. (Eds.). (2002). *Postmodern Music/Postmodern Thought* (1st ed.). Routledge. https://doi.org/10.4324/9781315054506

Lyotard, J. F. (1984) *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge (Theory and History of Literature, Volume 10),* trans. Geoff Bennington, Brian Massumi, Fredric Jameson. University Of Minnesota Press.

McClary, S. *Susan McClary - Curriculum Vita.* (August, 2013), http://artscimedia.case.edu/wp-content/uploads/2013/07/14183045/McClary-CV1.pdf , accessed 30 Dec. 2022.

McClary, S. (2007). *Reading Music: Selected Essays.* Aldershot: Ashgate.

McCutcheon, D. (2012). *Susan McClary and the epistemology of “new” musicological narrative, 1983-2007.* Master thesis, MMus (Musicology). University of Pretoriam, South Africa.

Middleton, R. (2003). “Music Studies and the Idea of Culture”. In M. Clayton, T. Herbert & R., Middleton (eds.), *The Cultural Study of Music: a Critical Introduction.* London: Routledge.

Rahn, J. (1989). Notes on Methodology in Music Theory. *Journal of Music Theory, 33*(1), 143–154. https://doi.org/10.2307/843669

Scruton, Roger, *'Expression', The Aesthetics of Music* (Oxford, 1999; online edn, Oxford Academic, 1 Nov. 2003), https://doi.org/10.1093/019816727X.003.0006, accessed 30 Dec. 2022.