

## โครงการวิจัย

“การวิจารณ์ในฐานะพลังทางปัญญาของสังคมร่วมสมัย”

## รายงานผลการวิจัย

## เล่มที่ 3 (3)

## สรณิพนธ์ สาขาศิลปการละคร

ผู้วิจัย: ปาริชาติ จีงวิวัฒนาภรณ์

ผู้ร่วมวิจัย: พจณีย์ ฉัตรชัยวิวัฒนา

ภัทร ด้านอุตรา

อดิสร จันทรสุข

ได้รับทุนอุดหนุนจาก สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย (สกว.)

## คำนำ

เพื่อให้บรรลุดัตถุประสงค์บางส่วนในการสร้างองค์ความรู้ด้านการวิจารณ์ของโครงการวิจัย “การวิจารณ์ในฐานะพลังทางปัญญาของสังคมร่วมสมัย” สาขาการละครจึงได้จัดทำสรณิพนธ์ 50 บทพร้อมบทวิเคราะห์ แม้ว่าการแสวงหาผลงานที่จะนำมาบรรจุในสรณิพนธ์นั้นเกิดจากการสำรวจข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับการวิจารณ์ตลอดระยะเวลาถึง 75 ปี (2469-2544) และในจำนวนนี้พบว่าปริมาณของบทวิจารณ์ละครในประเทศไทยเพิ่มขึ้นมากในช่วงปี 2536 – 2544 (คือพบ 585 ชิ้น เมื่อเทียบกับจำนวนเพียง 98 ชิ้นในช่วงก่อนหน้านั้น) แต่คณะผู้วิจัยกลับพบว่า บทวิจารณ์ที่มีคุณสมบัติสอดคล้องหรือใกล้เคียง “แนวทางการคัดเลือกบทวิจารณ์สำหรับสรณิพนธ์” กลับมีอยู่จำนวนค่อนข้างน้อย เนื่องจากบทวิจารณ์ส่วนใหญ่ นั้น มักจะมีลักษณะของการประชาสัมพันธ์หรือรายงานประสบการณ์มากกว่าที่จะเป็นการวิจารณ์อย่างแท้จริง อีกทั้งงานที่มีลักษณะเชิงวิจารณ์นั้น มักจะถูกจำกัดด้วยลักษณะเฉพาะของสื่อสิ่งพิมพ์ ซึ่งเป็นหนังสือพิมพ์รายวัน หรือนิตยสารเพื่อความบันเทิง จึงไม่ค่อยเอื้อให้เกิดงานวิจารณ์ที่ตรงตามเกณฑ์ของการคัดเลือกสรณิพนธ์ ซึ่งเรียกร้องงานเขียนที่มีคุณภาพเชิงวรรณศิลป์ค่อนข้างสูง (ซึ่งมักต้องใช้เวลาเขียนค่อนข้างมาก) หรือหากเป็นงานในลักษณะอื่นก็จำเป็นต้องสอดคล้องตามเกณฑ์ที่กำหนดไว้อย่างน้อยในข้อใดข้อหนึ่ง สาขาการละครพบว่า งานวิจารณ์ที่มีคุณภาพใกล้เคียงหรือตรงตามเกณฑ์ของโครงการวิจัยนั้น มักเกิดจากผลงานของผู้เขียนบทวิจารณ์อันเป็นปัจเจกบุคคล ซึ่งส่งผลให้การคัดเลือกนั้นมีความยากลำบากตรงที่ว่า จำเป็นต้องมีการคัดเลือกรายงานของบุคคลเดียวกันมากกว่า 1 ชิ้น ด้วยเหตุนี้ สาขาการละครจึงจำเป็นต้องศึกษาและค้นคว้าบทวิจารณ์จากต่างประเทศเพิ่มเติม เพื่อให้สรณิพนธ์มีความหลากหลายมากขึ้น

สรณิพนธ์ทั้ง 50 ชิ้นที่ได้จัดทำขึ้นในครั้งนี้ นอกเหนือจากบทวิจารณ์ละครแล้ว ยังประกอบด้วยงานที่มีลักษณะอื่นด้วยเช่น บทความเชิงวิชาการ บทปาฐกถา บทสัมภาษณ์ ซึ่งล้วนแต่มีความสำคัญในแง่ที่ใช้ “การวิจารณ์” เพื่อ “กระตุ้น” การเปลี่ยนแปลงในทางสร้างสรรค์ แต่จุดมุ่งหมายในการทำสรณิพนธ์นี้ ไม่ได้เน้นที่การรวบรวมตัวอย่างจากประวัติศาสตร์ของการวิจารณ์ หากแต่เป็นสรณิพนธ์ที่ต้องการชี้ให้เห็นถึง “พลังทางปัญญา” ของการวิจารณ์ เพื่อให้ผู้อ่านได้แลเห็นถึงศักยภาพของการวิจารณ์

แม้ว่างานวิจารณ์ที่ได้รับคัดเลือกมาบรรจุในสรณิพนธ์ทุกชิ้นจะมีคุณลักษณะที่โดดเด่นหลายประการอยู่ในตัว (คือแสดงหลายบทบาทอยู่ในตัวเอง) แต่ทุกชิ้นมักจะมีมโนทัศน์ (Concept) หลักที่โดดเด่นพิเศษบางประการอยู่ในตัว เช่นเป็น

- งานวิจารณ์การแสดงตามชนบดั้งเดิมของไทย
- งานวิจารณ์ที่กระตุ้นการเปลี่ยนแปลงแนวคิดและบทบาทขององค์กรทางศิลปะ
- งานวิจารณ์องค์ประกอบของละครเวที
- งานวิจารณ์ที่สะท้อนระเบียบความคิดทางสังคมและการเมือง
- งานวิจารณ์ที่สะท้อนแนวคิดเชิงปรัชญา

- งานวิจารณ์ที่สะท้อนให้เห็นถึงสภาวะ ปัญหา อุปสรรคหรือแนวทางในการพัฒนาการวิจารณ์
- งานวิจารณ์ที่สะท้อนให้เห็นถึงแนวทางในการพัฒนาการศึกษา
- งานวิจารณ์ที่กระตุ้นให้เกิดสำนึกในคุณค่า และหน้าที่ของงานศิลปะ
- งานวิจารณ์ที่แนะนำหรือชี้ทางอันเป็นอุดมคติให้แก่ผู้สร้างงาน ฯลฯ

#### แนวทางการคัดเลือกสรณิพนธ์

การคัดเลือกงานวิจารณ์ที่จะนำมาบรรจุในสรณิพนธ์นั้น เป็นขั้นตอนที่ต้องใช้เวลาามากที่สุด ผลงาน 50 ชิ้นที่นำมาบรรจุและวิเคราะห์ในสรณิพนธ์(สาขาการละคร)ได้รับการคัดเลือกตาม "แนวทางการคัดเลือกบทวิจารณ์สำหรับสรณิพนธ์" ซึ่งสามารถสรุปแนวทางที่ใช้คัดเลือกได้ดังนี้

1. งานที่จัดได้ว่าเป็นงานวิจารณ์ ไม่จำเป็นต้องอยู่ในรูปของบทวิจารณ์ที่จบในตัว อาจเป็นข้อความที่ตัดตอนมาจากงานเขียนที่เกี่ยวกับศิลปะในรูปแบบต่างๆ อันรวมถึงบทสัมภาษณ์ที่ได้รับการถ่ายทอดออกเป็นลายลักษณ์อักษรแล้ว กล่าวอีกนัยหนึ่ง รูปแบบมิได้มีความสำคัญเท่ากับเนื้อหาที่จำต้องมีลักษณะเป็นการวิจารณ์ที่เป็นพลังทางปัญญา ซึ่งมีนิยามดังนี้

การวิจารณ์ หมายถึง การแสดงความคิดเห็นเกี่ยวกับงานศิลปะ บริบทของศิลปกรรม และ/หรือปัจจัยอื่นๆที่เกี่ยวข้อง เพื่อสร้างความเข้าใจในความหมายและความสำคัญในคุณค่าของตัวงาน ตลอดจนศิลปะโดยทั่วไป นอกจากนี้ ยังอาจรวมถึงการแสดงทัศนะที่เกี่ยวกับความสัมพันธ์ระหว่างศิลปะกับชีวิตและสังคมอีกด้วย

พลังทางปัญญา หมายถึง ความรู้และความคิดที่นำไปสู่ความเข้าใจในเรื่องของการสร้างสรรค์ของมนุษย์ ตลอดจนปัจจัยที่เอื้อให้การสร้างสรรค์นี้ทำหน้าที่จรรโลงสังคมและมนุษยชาติ

2. บทวิจารณ์ส่วนหนึ่งควรเป็นการวิจารณ์ตัวงานหรือเริ่มต้นด้วยการวิจารณ์ตัวงาน หรืออาจเป็นการวิจารณ์บริบท (วัฒนธรรม สังคม ประชาคมศิลปะ ชีวิตประวัติ ภูมิหลัง มิติทางประวัติศาสตร์ หรือผลกระทบของศิลปะที่มีต่อสังคม ฯลฯ )
3. บทความเชิงหลักการ ปรัชญาสุนทรียศาสตร์ ที่มีลักษณะเป็นสากลพอที่จะถ่ายทอดข้ามชาติ ข้ามภาษา ข้ามยุคสมัยได้
4. บทความที่ชี้ให้เห็นถึงความอ่อนด้อยของงานศิลปะบางชิ้นหรือบางประเภท ตลอดจนบริบทที่ก่อให้เกิดความอ่อนด้อยนั้น แต่เขียนในลักษณะตีเพื่อก่อ และเสนอแนะทางออกที่แสดงให้เห็นถึงความปรารถนาดีของผู้เขียน
5. งานวิจารณ์ที่สนับสนุนส่งเสริมปัญญาด้วยวัฒนธรรมลายลักษณ์
6. งานวิจารณ์ที่ชี้ให้เห็นว่า ความเปลี่ยนแปลงในลักษณะต่างๆ (ทางสังคม ทางเทคโนโลยี ทางการผลิต) มิใช่เป็นตัวทำลายคุณภาพและคุณค่าของงานศิลปะเสมอไป
7. งานวิจารณ์ที่กระตุ้นให้ผู้อ่านสำนึกในคุณค่าของความเป็นมนุษย์และบทบาทของศิลปะในการจรรโลงคุณค่าดังกล่าว
8. เป็นงานวิจารณ์ที่มีมโนทัศน์หรือความคิดหลัก (concept) และสามารถกระตุ้นให้ผู้อ่านแสวงหามโนทัศน์นั้นๆ และกระตุ้นให้ผู้อ่านถกเถียงหรือคิดต่อในประเด็นที่นำมาวิจารณ์

จะเห็นได้ว่า แนวทางที่กล่าวโดยสรุปตามข้างต้นนี้ เป็นแนวทางที่เรียกร้องในเชิงคุณภาพเป็นหลัก และเปิดกว้างในเชิงเนื้อหาและรูปแบบของงานวิจารณ์ ดังนั้นงานที่คัดเลือกมาบรรจุในสรณิพนธ์ จึงไม่จำเป็นต้องเป็นบทวิจารณ์การแสดงละครเวทีแต่เพียงอย่างเดียว แต่อาจจะเป็นบทความประเภทอื่นๆได้ด้วย ในการคัดเลือกผลงานจำนวน 50 ชิ้นนั้น คณะผู้วิจัยได้ให้ความสำคัญกับผลงานของไทยก่อนเป็นสำคัญ และได้พยายามแสวงหาผลงานที่มีคุณภาพให้ได้มากที่สุดเท่าที่จะมากได้ และได้พบว่า ผลงานที่มีคุณภาพนั้น เกิดขึ้นจากความสามารถเฉพาะตนของปัจเจกบุคคลนั้นๆ หากเลือกผลงานของบุคคลเหล่านี้มาบรรจุในสรณิพนธ์ อาจจะทำให้เกิดกรณีของการรวบรวมผลงานของบุคคลเพียงไม่กี่คน ซึ่งจะนำไปสู่การขาดความหลากหลายในแง่ของแนวคิด รูปแบบและวิธีการ ดังนั้น จึงมีความจำเป็นที่จะต้องแสวงหาผลงานที่มีคุณภาพจากผู้อื่นมาประกอบด้วย ในที่สุดความจำเป็นนี้จึงนำไปสู่การแสวงหาผลงานจากต่างประเทศมาประกอบ โดยคำนึงถึงคุณภาพและความหลากหลายของสรณิพนธ์เป็นสำคัญ มากกว่าที่จะเป็นสรณิพนธ์ที่สะท้อน "ภาพรวม" ของการวิจารณ์ละครในประเทศไทย

เมื่อคณะผู้วิจัยได้คัดเลือกงานวิจารณ์ที่คิดว่าเหมาะสมต่อการนำไปบรรจุในสรณิพนธ์ได้จำนวนหนึ่ง จึงได้ทำการเขียนบทวิเคราะห์ หน้าที่หลักของผู้วิเคราะห์คือการอธิบายให้ได้ว่างานวิจารณ์ที่ได้คัดเลือกมานั้นเป็นพลังทางปัญญาอย่างไร นอกจากนั้น เพื่อเป็นประโยชน์ต่อผู้อ่าน ผู้วิเคราะห์ยังพยายามที่จะให้ข้อมูลเกี่ยวกับผู้วิจารณ์ ประกอบทั้งข้อมูลเชิงบริบทไว้ในเชิงอรรถตามสมควรอีกด้วย ในการวิเคราะห์งานวิจารณ์นั้น ผู้วิเคราะห์จะพยายามหลีกเลี่ยงลักษณะของการกล่าวแบบถอดความจากงานวิจารณ์ แต่จะพยายามชี้ให้เห็นลักษณะที่โดดเด่นของงานวิจารณ์ และพยายามสร้างวิวาทะร่วมกับงานวิจารณ์นั้นๆ เนื่องจากงานวิจารณ์ที่คัดเลือกมานั้น ประกอบด้วยงานเขียนที่มีลักษณะและความซับซ้อนแตกต่างกัน บางชิ้นเป็นงานวิจารณ์องค์ประกอบทางศิลปะ หรือเป็นการวิจารณ์บริบทต่างๆ แต่บางชิ้นก็เป็นงานวิจารณ์ที่มีลักษณะของนิพนธ์เชิงปรัชญา ดังนั้น ความซับซ้อนของการวิเคราะห์จึงขึ้นอยู่กับความซับซ้อนของงานวิจารณ์ด้วย เป็นที่น่าสังเกตว่า บทวิจารณ์บางชิ้นก็เป็น "โจทย์" ที่ดี ต่อการสร้างวิวาทะต่อกัน แต่บทวิจารณ์บางชิ้น โดยเฉพาะที่เป็น การวิจารณ์องค์ประกอบทางศิลปะนั้น เนื่องจากการไม่มีประสบการณ์ร่วมกับผู้วิจารณ์จึงไม่เอื้อต่อการสร้างวิวาทะกลับไป อย่างไรก็ตามก็ดี บทวิเคราะห์ทุกชิ้นต่างก็มีการแสดงออกซึ่งความคิดเห็นของผู้วิเคราะห์เป็นส่วนประกอบอยู่บ้างไม่มากก็น้อย

### การจัดเรียงลำดับงานประเภทต่าง ๆ ในสรณิพนธ์ 50 บท

หลักในการจัดหมวดหมู่ คือ

1. แบ่งตามประเภทของงาน ได้แก่ บทวิจารณ์ และ บทความประเภทอื่น
2. แบ่งงานที่เป็นของไทยแยกจากของต่างประเทศ
3. เรียงตามปีที่ตีพิมพ์



### สรุปหมวดหมู่ได้ดังนี้

หมวดบทวิจารณ์ละครของไทย (ลำดับที่ 1 - 17) (พ.ศ. 2510 - 2543)

หมวดบทวิจารณ์ละครของต่างประเทศ (ลำดับที่ 18 - 31) (พ.ศ. 2507 - 2543)

หมวดบทความประเภทอื่นๆของไทย (ลำดับที่ 32 - 36) (พ.ศ. 2528 - 2538)

หมวดบทความประเภทอื่นๆของต่างประเทศ (ลำดับที่ 37 - 50) (พ.ศ. 2490 - 2543)

### การนำสรณิพนธ์ไปใช้ประโยชน์

ผู้วิจัยปรารถนาให้สรณิพนธ์ฉบับนี้ ได้ถูกนำไปใช้ให้เกิดประโยชน์ต่อวงการศึกษาวงการศิลปะและผู้สนใจทั่วไป เนื่องจากความหลากหลายของลักษณะและระดับการเขียนที่ปรากฏในสรณิพนธ์ฉบับนี้ การนำไปใช้ประโยชน์นั้น บางครั้งจึงจำเป็นต้องอาศัย "กระบวนการ" ในการทำความเข้าใจการเชื่อมโยงองค์ความรู้ เพื่อที่จะทำให้ผู้ศึกษาสามารถเข้าถึงตัวงานวิจารณ์ในสรณิพนธ์ได้อย่างลึกซึ้ง นับตั้งแต่การศึกษาถึงประวัติ ภูมิหลังของละคร ตัวบุคคลที่มีการพาดพิงถึง ตลอดจนทฤษฎีและองค์ความรู้ต่างๆ และหากจะนำสรณิพนธ์ฉบับนี้ไปใช้ประกอบการเรียนการสอนแล้ว การให้คำแนะนำและการให้คำอธิบายจากอาจารย์หรือผู้รู้ก็เป็นสิ่งที่ควรเกิดขึ้นควบคู่กับการศึกษาผลงานจากสรณิพนธ์เสมอ

ผู้วิจัยสาขาการละครได้ทดลองเอาบทวิจารณ์จำนวน 7 ชิ้นจากสรณิพนธ์ไปทดลองใช้เป็นส่วนหนึ่งของสื่อการสอนนักศึกษาระดับปริญญาตรีจำนวน 30 คน สาขาศิลปะการแสดง ในวิชาการวิจารณ์ละคร ณ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ในปีการศึกษา 2543 ปรากฏว่าได้ผลดีมาก ทำให้นักศึกษาเกิดความตื่นตัวต่อการวิจารณ์ บทวิจารณ์เหล่านี้ช่วยให้นักศึกษาแลเห็นรูปแบบและวิธีการวิจารณ์ที่หลากหลาย ช่วยให้นักศึกษาเกิดความกล้าในการเขียนงานวิจารณ์ที่เข้มข้นทัศนที่เป็นตัวของตัวเอง

คณะผู้วิจัย จึงหวังเป็นอย่างยิ่งว่า สรณิพนธ์ฉบับนี้ จะเป็นจุดเริ่มต้นที่ดีสำหรับผู้แสวงหาความรู้ อันว่าด้วยการวิจารณ์ในฐานะพลังทางปัญญา เพื่อที่จะนำไปสู่การพัฒนาการวิจารณ์ตลอดจนพัฒนางานสร้างสรรค์ เพื่อไปสู่จุดอุดมคติในที่สุด

ปาริชาติ จึงวิวัฒนาการณ์

ผู้วิจัย สาขาการละคร

## รายชื่อสรณินพนธ์บทวิจารณ์ บทที่ 1-50

## สาขาศิลปะการละคร

| ที่ | ชื่อบทวิจารณ์                                                                              | ผู้เขียน                 | ผู้วิเคราะห์            | หน้า |
|-----|--------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------|-------------------------|------|
| 1.  | สวัสดิละครใน                                                                               | สมภาพ จันทรประภา         | ปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์ | 8    |
| 2.  | จิตวิทยาสังคมจากการแสดงละครในเรื่องอิเหนาตอน'ศึกกระหมั่งกุหนิง'                            | ม.ล. บุญเหลือ เทพยสุวรรณ | เจตนา นาควัชระ          | 19   |
| 3.  | ละครพันทาง 'อันตราคณี' ผู้มาหลังกาลเวลา                                                    | รัศมี เผ่าเหลืองทอง      | ปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์ | 29   |
| 4.  | รายการแสดงในวันสถาปนากรมศิลปากร                                                            | สัมพาทิ                  | ปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์ | 39   |
| 5.  | 'ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์' : ละครเบรคชท์กับสังคมไทย                                             | เจตนา นาควัชระ           | ปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์ | 46   |
| 6.  | ข้อคิดเห็นเบื้องต้นเกี่ยวกับ การแสดงละครเวทีเรื่อง 'กาลิเลโอ' ของแบร์ทอลท์ เบรคชท์         | เจตนา นาควัชระ           | ปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์ | 69   |
| 7.  | 'อีติปัสจอมราชันย์'                                                                        | เจตนา นาควัชระ           | ปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์ | 79   |
| 8.  | 'แม่ค้าสงคราม' ของ แบร์ทอลท์ เบรคชท์ ละครเยอรมันในบริบทไทย                                 | พรสวรรค์ วัฒนางูร        | พจนีย์ ฉัตรชัยวิวัฒนา   | 87   |
| 9.  | 'คือผู้อภิวัฒน์'...ทาง อันแจ่มใสของละครเวทีไทย                                             | เจตนา นาควัชระ           | อดิศร จันทรสุข          | 94   |
| 10. | 'ผู้มาเยือน' : มนุษยธรรมที่ถูกซื้อด้วยความยุติธรรม ก้าวที่ไม่มั่นคง แต่มั่นใจของคณะละคร 28 | พรสวรรค์ วัฒนางูร        | อดิศร จันทรสุข          | 103  |
| 11. | ความฝันกลางเดือนหนาว ตุลาคมปะติด                                                           | อนุสรณ์ อุณโณ            | ปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์ | 110  |
| 12. | ละครไทย ฝรั่งทำ : คนนอกตาสดใส คนในดามัวชั่ว                                                | สันติ จิตระจินดา         | พจนีย์ ฉัตรชัยวิวัฒนา   | 116  |
| 13. | หิบบรรณคดีมาตีเป็นละครกับ 'พิมพิลาไลย'                                                     | มณฑนา ยอดจักร์           | กรกช อัดตวิริยะนุภาพ    | 124  |
| 14. | 'แชนเลต' หรือ ความล้มเหลวของอุดมศึกษาไทย                                                   | เจตนา นาควัชระ           | ปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์ | 130  |
| 15. | 'แจ๊คเดอะริบเปอร์' โหดไม่ค่อยฮา                                                            | 'สรณ์'                   | อดิศร จันทรสุข          | 139  |
| 16. | เงาตึกหาภายใต้ดวงตาคุณธรรม                                                                 | เมฆไมก                   | อดิศร จันทรสุข          | 144  |
| 17. | เสียงเพรียกของอิสตรีใน 'ลุยไฟ'                                                             | พรสวรรค์ วัฒนางูร        | ปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์ | 150  |
| 18. | ว่าด้วยละครเรื่อง 'แม่' ของเบรคชท์                                                         | โรลองค์ บาร์ธส์          | เจตนา นาควัชระ          | 156  |
| 19. | 'แชนเลต' ของ ปีเตอร์ ฮอล                                                                   | โรแลนด์ ไบรตัน           | ภัทร คำนออุตรา          | 162  |
| 20. | ไททัส แอนโดรนิคัส                                                                          | สแตนลีย์ เวลส์           | ปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์ | 171  |

| ที่ | ชื่อบทวิจารณ์                                                                                                       | ผู้เขียน                          | ผู้วิเคราะห์            | หน้า |
|-----|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------|-------------------------|------|
| 21. | โอเลี่ยนนา ณ โรงละคร Orpheum วัน<br>ที่ 26 ตุลาคม ค.ศ. 1992                                                         | แฟรงค์ ริช                        | พจนีย์ ฉัตรชัยวิวัฒนา   | 180  |
| 22. | การแสวงหาของ โรแบร์ เลอปาจ                                                                                          | โรเบิร์ต บรูสไดน์                 | พจนีย์ ฉัตรชัยวิวัฒนา   | 186  |
| 23. | เมื่อละครโนกลับมามีร่างใหม่                                                                                         | เซนต์ อาภิธิโกะ                   | ภัทร ตำนานอุตรา         | 192  |
| 24. | กติกานในโลกยุคใหม่                                                                                                  | เอ็ด โมราลิส                      | ปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์ | 200  |
| 25. | ใครคือเพียร์ กิन्ह<br>แล้วทำไมเราต้องให้ความสนใจ                                                                    | เจซซี แม็คคินลีย์                 | ปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์ | 206  |
| 26. | หาวค(วิ)คก หรือ การเซ็น Master Builder<br>ไปยังปลายสุด                                                              | เอลิเนอร์ ฟุคส์                   | พจนีย์ ฉัตรชัยวิวัฒนา   | 216  |
| 27. | มุ่งมองไปที่ปัจจุบัน จะทำละครเรื่อง<br>ริชาร์ดที่2 ให้เป็นนิทานสอนใจเกี่ยวกับ<br>กษัตริราชสมัยใหม่ได้หรือ           | ไนเจล ซอย                         | เจตนา นาควัชร           | 223  |
| 28. | ไม่มีลูกไม้ ไม่มีกลเม็ดเด็ดพราย ความ<br>สัจย์ชื่อของการตีความของการแสดงเรื่อง<br>เฟาสต์ ของ ผู้กำกับฯ เพเตอร์ ชไตน์ | ที.เจ.รีด                         | เจตนา นาควัชร           | 228  |
| 29. | นี่ไม่ใช่ฉัน...                                                                                                     | รูธ มอส                           | เจตนา นาควัชร           | 234  |
| 30. | เพเตอร์ ชไตน์ เชิญท่านร่วมเดินทาง<br>เป็นเวลา 2 วันไปกับละครเรื่อง เฟาสต์<br>ฉบับสมบูรณ์                            | ปริกิตเตอ ซาลิโน                  | เจตนา นาควัชร           | 241  |
| 31. | เพ่งพินิจชะตากรรมและเสรีภาพ                                                                                         | คิธ บราวน์                        | เจตนา นาควัชร           | 248  |
| 32. | จดหมายของนิธิ เอียวศรีวงศ์ ถึงกาลิเล<br>โอ                                                                          | นิธิ เอียวศรีวงศ์                 | ปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์ | 254  |
| 33. | ละครพูดกับวิญญาณประชาธิปไตย                                                                                         | เจตนา นาควัชร                     | ปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์ | 259  |
| 34. | การแสดงทัศนะเกี่ยวกับการพัฒนารูป<br>แบบนาฏศิลป์                                                                     | ปัญญา นิตยสุวรรณ                  | ปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์ | 271  |
| 35. | คำวิจารณ์ของศาสตราจารย์<br>ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช<br>ตอบทนายของกรมศิลปากร                                           | ม.ล. วัลย์วิภา บุรุษรัตน<br>พันธ์ | ปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์ | 278  |
| 36. | การวิจารณ์ละครเป็นเรื่องง่าย                                                                                        | สันติ จิตระจินดา                  | อดิศร จันทรสุข          | 288  |
| 37. | การหยั่งรู้จิตมนุษย์                                                                                                | ดิอริ โมนิเอร์                    | เจตนา นาควัชร           | 294  |
| 38. | มรดกกรรมของละครโศก                                                                                                  | จอร์จ ชไตน์เนอร์                  | เจตนา นาควัชร           | 298  |
| 39. | ว่าด้วยละคร                                                                                                         | แบร์นาร์ด คอร์ท                   | เจตนา นาควัชร           | 304  |
| 40. | เสียงยืต่อนักวิจารณ์                                                                                                | เอเดรียน เดียร์นาคเตอร์           | อดิศร จันทรสุข          | 310  |

| ที่ | ชื่อบทวิจารณ์                                     | ผู้เขียน                            | ผู้วิเคราะห์             | หน้า |
|-----|---------------------------------------------------|-------------------------------------|--------------------------|------|
| 41. | บทสัมภาษณ์ผู้กักตักนักวิจารณ์                     | สัมภาษณ์โดย<br>อไลซ์ ริชาร์ดส       | ภัทร ด้านอุตรา           | 317  |
| 42. | สภาวะแห่งการวิจารณ์                               | เมอเรย์ แบรมเวลล์                   | ภัทร ด้านอุตรา           | 326  |
| 43. | การล่มสลายของวัฒนธรรมที่จริงจัง                   | โรเบิร์ต บรูสไดน์                   | พจนีย์ ฉัตรชัยวิวัฒนา    | 335  |
| 44. | การนัดพบครั้งสุดท้ายของ<br>นักวิจารณ์             | โรเบิร์ต มาร์กช                     | ปาริชาติ จิ่งวิวัฒนาภรณ์ | 344  |
| 45. | เกณฑ์หลักแห่งการศึกษา<br>ยุโรป ในยุคของชนชั้นกลาง | แมนเฟร็ด เฟร์มาน                    | เจตนา นาควัชร            | 355  |
| 46. | นักวิจารณ์ในฐานะผู้คลุกวงใน                       | เบน คาเมรอน                         | อดิสร จันทรสุข           | 359  |
| 47. | เรือแห่งกาลเวลา                                   | สัมภาษณ์โดย เอริกา<br>มังก์         | กรกช อัดตวิริยะนุภาพ     | 365  |
| 48. | ละครคืออะไร                                       | ซาโตชิ มียากิ                       | ปาริชาติ จิ่งวิวัฒนาภรณ์ | 374  |
| 49. | ละครแบบนี้ทำให้หดหู่                              | สัมภาษณ์โดย<br>แกร์ฮาร์ด เยอร์เกอร์ | กรกช อัดตวิริยะนุภาพ     | 382  |
| 50. | เพ่งพินิจชะตากรรมและ<br>เสรีภาพ                   | คิธ บราวน์                          | เจตนา นาควัชร            | 391  |

## “สวัสดิ-ละครใน”

สมภพ จันทรประภา

เขียนจากการดูละครในของกรมศิลปากร  
เพื่อศึกษาดูว่าเพราะเหตุใด  
ละครในจึงซบเซาไปในครั้งกระนั้น

เมื่อได้ยืมว่ากรมศิลปากรเล่นละครในเรื่องอิเหนาก็ดีใจ เพราะอยากจะดูอีกสักหนว่า ละครในนั้นเป็นอย่างไร ครั้งสุดท้ายที่ได้ดูมันนานเต็มทีถึง ๓๗ ปี จำอะไรไม่ได้เลยนอกจากว่า อิเหนาแต่งตัวซ้ำเหลือเกินกว่าจะอาบน้ำผลัดผ้าเสร็จก็ง่วงแทบตาย ความอดทนอยู่เพียงสวมแหวนกว่าอิเหนาจะสวมเสร็จก็หลับไปเสียแล้ว ละครในที่ได้ดูในครั้งนั้นเป็นละครในขนานแท้และดั้งเดิมชุดสุดท้ายของหลวง แสดงในสวนศิवालัทยภายใต้การควบคุมของเจ้าพระยาवरพงศ์ เสนาบดีกระทรวงวังในสมัยนั้น เปลี่ยนการปกครองแล้วยังมีกระแสนกระสายให้ดูที่สวนมิสกวัน แต่ก็เป็นโซนไม่ใช่ละครใน เจ้าคุณพระประยูรวงศ์ ท่านให้ละครในของท่านเล่นที่โรงศรีอยุธยา ก็เล่นละครในดึกดำบรรพ์ไม่เล่นละครใน ถึงกรมศิลปากรเองก็น้อยเต็มทีหรือจะไม่มีเลยก็จำไม่ได้

การที่อยากดูครั้งนี้อะไรดูแบบนักเรียน เพื่อจะหาเหตุผลให้แน่ชัดว่า เหตุใดละครในจึงซบเซา เหตุใดสมเด็จพระเจ้าฟ้ากรมพระยานริศฯ จึงทรงปฏิรูปให้เป็นละครในดึกดำบรรพ์ จริงอยู่ตามตำราว่ากันว่า ละครในเป็นละครในผู้หญิง มีมาตั้งแต่ครั้งกรุงเก่าหลัง พ.ศ. ๒๓๓๐ และจะมีได้แต่ของหลวงเท่านั้น เจ้านายและขุนนางจะมีได้แต่ละครในผู้ชาย เพิ่งจะมีละครในผู้หญิงได้เมื่อแผ่นดินสมเด็จพระจอมเกล้าฯนี้เอง เรื่องที่เล่นก็มีอยู่ ๒-๓ เรื่อง ไม่มากมาย แต่ความที่แต่ละเรื่องยืดยาว จึงดูกันได้ไม่เบื่อ เพราะอาจจะดัดดองดูกันได้ ได้ทำใจไว้ว่าจะดูด้วยความตั้งใจ และอดทนต่อการดำเนินเรื่องซึ่งย่อมจะชักช้า เพราะละครในนั้นมุ่งหมายอยู่ที่ศิลปแห่งการรำ เป็นสำคัญ ไม่หวังอะไรหนักๆ ไม่หวังความขบขัน หวังแต่เพลงเพราะๆ ร่าเริงๆ ...เท่านั้น

คนไทยที่รู้เรื่องอิเหนานั้นไม่มีใครเกิน สมเด็จพระเจ้าฟ้ากรมพระนครสวรรค์ฯ เพราะนอกจากจะทรงรู้จักอิเหนาของไทยเป็นอย่างดีเท่าที่คนไทยที่รักศิลปะรู้จักแล้ว ท่านยังทรงสนพระทัยค้นคว้าถึงต้นตอในชวา ในขณะที่ประทับอยู่ในประเทศนั้น และทรงแปลเรื่องปันหยีสะมิหรังจากภาษามลายูออกเป็นภาษาไทย เพราะทรงเห็นว่าอิเหนาบั้นนี้แปลไปจากชวา และพอจะมีเค้าลงรอยกับอิเหนาของไทยบ้าง ทรงพระนิพนธ์ไว้ว่า

“ มีเค้าที่จะลงรอยกับเรื่องอิเหนาของเรา แต่ในกระบวนชื่อเมือง ชื่อคน และวงศ์वारบ้างเท่านั้น ว่าโดยเนื้อเรื่องแล้วต่างกันมากอยู่ จะเทียบกับอิเหนาใหญ่หรืออิเหนาเล็กก็ไม่ตรงกันทั้งนั้น ”

ทรงมีความเห็นเรื่องพระราชนิพนธ์อิเหนา รัชกาลที่ ๒ ว่า

“ทรงดัดแปลงร้อยกรองให้เป็นท่วงที งดงามดี เหมาะแก่การเล่นละคอนใน เชิงรำก็ให้ทำ  
ที่จะรำได้ แปลก ๆ งาม ๆ ในเชิงจัดคุ่มหมู่ละคอนก็ให้ทำที่จะจัดได้เป็นภาพงามโรง ในเชิงร้องก็  
ให้ทำที่จะจัดลู่ทางทำนองไพเราะเสนาะโสดร ในเชิงกลอนก็สละสลวยเพราะพริ้งไม่มีที่เปรียบ อาจ  
เล่นละคอนให้สมบูรณ์ ครบองค์ห้า ของละคอนดีได้ คือ ๑. ตัวละคอนงาม ๒. ร่าเริง ๓. ร้องเพราะ  
๔. พินพาทย์เพราะ ๕. กลอนเพราะ ซึ่งสำเร็จเป็นทั้งทัศนานุตตริยะและ สวнанุตตริยะ อย่าง  
ไพบูรณ์ ”

กรมศิลปากรตั้งใจเป็นอย่างยิ่งที่จะให้เป็นละคอนในโดยแท้คืนวันนั้น เพราะยึดหลัก  
สำคัญให้อยู่ที่ศิลปการรำ รักษาแบบแผน ไม่มีดลกฟุ่มเฟือย นักร้องและนักดนตรีตั้งใจให้เป็นไป  
โดยความประณีตในขณะเดียวกันก็พยายามเอาใจใส่กับคนดูดีที่สุดที่จะทำได้ ลงทุนจัดกระบวน  
เสด็จพระราชดำเนินของท้าวดาหามา เมื่อไปใช้บนเป็นการเริ่มเรื่องให้คนดูที่ยังใหม่ต่ออิเหนาเข้าใจ  
ในท้องเรื่องที่จะเดินต่อไป กระบวนการเสด็จของท้าวดาหานั้น ไม่ใช่กระบวนเล็ก ๆ เพราะนอก  
จากที่พระองค์จะทรงรถแก้วมณีศรีแล้วยังมี

รถประไหมสุหรีเทวี  
อิกรถมะเดหวิลำดับกัน  
แล้วรกระเด่นบุษบา  
กับพระน้องสียะตราเจดจัน  
รถสามมเหสีเรียงรัน  
รถประเทียบก้านลนาริ  
เครื่องสูงชุมสายรายริ้ว  
ธงทิวปลิวระยับสลบสี  
เสียงประโคมโครมครื้นปัดพิ  
ออกจากบุรีรับมา

ขนาดตัดพระมเหสีรถ พระประเทียบออกยังเต็มโรง แล้วยังทัพอิเหนา ทัพจรรกาติดตาม  
มาเป็นทิว ออกมาแว็บเดียวแท้ๆ แล้วก็เข้าไปแก้เครื่อง เพราะตัวละครที่จะเล่นต่อไปมีไม่กี่ตัว  
คืออิเหนาสังคามารดา สีพีเลี้ยง และกิดาหยัน กับบุษบา สีพีเลี้ยง นางค่อม และข้าหลวงเป็น  
ละคอนโรงอื่นเล่นไม่ได้ ขาดทุนค่าเครื่อง ค่าคนแต่งตัว ค่าตัวคนเล่น แต่ผลที่ได้สำหรับคนดูที่ไม่  
คุ้นกับ อิเหนาก็คุ้มอยู่



เปิดฉากก็มีศาลเทพารักษ์เห็นไกลๆ มีสระบัว มีแท่นใต้ต้นไม้ ภูเขาออกมาที่ฝั่งนางกำนัล หลังจากสรุปว่าทูลถามประโคมสุหรืพระชนนีแล้ว เมื่อออกมาที่จับระบำชมศาล ด้วยเพลงชมตลาดตามบทพระราชนิพนธ์ ก็บูชาชมศาลนั้น คนที่มีอายุ ๘๐ ลงมาจนถึงคนรุ่นใหม่ที่สนใจในการฟ้อนรำนั้นเคยกับบูชาชมศาลของ สมเด็จพระเจ้าฟ้ากรมพระยานริศฯ ที่แสดงที่โรงละครดนตรีด้าบรรพ์ เมื่อกลอนผิดหูไปก็ชักกระสับกระส่ายสมเด็จพระเจ้าฟ้ากรมพระยานริศฯ ดัดชมศาลออกมา ทรงพระนิพนธ์ใหม่ใช้พระราชนิพนธ์เดิมประกอบและทรงให้เป็นบทของบูชาและนางกำนัลชี้ชวนชมกัน ตามแบบที่ทรงปฏิรูปของเดิมซึ่งนั่งดูคั้นนั้น เป็นการบรรยายของต้นเสียงและลูกคู่ บูชาและนางกำนัลใช้บทแล้วชี้ชมทราบ เพราะพบว่าฉากศาลเทพารักษ์ที่อยู่เบื้องหลังนั้นหมดความหมายเอาทีเดียว กลอนบรรยายโดยคนเสียง บูชากับนางกำนัลทำมือท่าไม้ประกอบ...เข้าใจ...รู้เรื่อง ศาลเทพารักษ์ที่บูชาและคนเสียงบอกนั้นสวยงามนัก งามนัก ไม่ใช่ศาลในฉากนั้น การเล่นละครแต่ก่อนท่านไม่ใช้ฉากกัน เล่นในโรงเลย เราต้องสร้างจินตนาการกันเอาเอง ดังนี้ สมเด็จพระเจ้าฟ้ากรมพระยานริศฯ เวลาที่ทรงจัดละครให้ ข้าอาอย่างฝรั่ง ท่านจึงต้องทรงปฏิรูปการละคร ให้ตัวละครพูดเอง ทำท่าเอง ร้องเอง และไม่มีการบรรยายตามแบบโบราณ เหมือนกับละครสากล

มีข้อสังเกตอยู่อย่างหนึ่งก็คือ บทของบูชาชมศาลนี้ เมื่อมาถึงตอนที่ว่า

ที่สถานลานวัดจังหวัดวง

บรรจงปรายไปรอยทราย

นั้น กรมศิลปากรได้จัดให้ นางค่อมเชิญพาน ซึ่งสงสัยตั้งแต่ออกมาแล้วว่า พานอะไร... พานทราย...ในพานนั้นมีทรายนางค่อมเชิญมาให้บูชา "บรรจงปรายไปรอยทราย" ดูแล้วแปลกใจว่าทำไมต้องให้บูชาทรายเอาจริงๆ เพราะตามบทคนเสียงเล่าให้ฟังถึงความสะอาดในวัดว่า ในลานวัดนั้นรอยทรายไว้สะอาด การทรายนั้นปกติเป็นหน้าที่ของกรมเมือง (หรือเทศบาลในปัจจุบัน) เวลาเมื่อแขกบ้านแขกเมืองมา หรือมีแห่ มีเสด็จพระราชดำเนิน กรมเมืองก็จะเก็บกวาดท้องถนนให้ดูสะอาดตา ก็ถนนสมัยนั้นส่วนใหญ่เป็นถนนดิน ตรงไหนเปียก เลอะเทอะ เปราะเปื้อน เขาก็แก้ไขโดยการเอาทรายมากลบ จึงไม่เข้าใจว่าทำไมไม่ให้บูชาทำท่าบอกว่า เขาบรรจงปรายไปรอยทรายเอาไว้ ก็ทำผ่นยังทำได้ ทำลมพัดยังทำได้ ไม่เห็นต้องใช้น้ำจริงหรือลมจริง ๆ พูดยี้ก็ตามประสาคนดู ถ้าท่านโกรธก็ทราบ ที่จริงเรื่องที่เป็นปัญหาสำหรับคนดูรุ่นใหม่ ๆ กับละครไทยนั้นมีเสมอ อย่างไขนคราวที่แล้ว ลิงเข้าไปทำลายพิชัยักษ์ เป้าเทียบดับก็พยามได้ แต่ถึงกับยกม้ามึงทองล่องชาดที่วางเทียนเอามาเก็บในโรงก่อน แล้วจึงกลับไปรอต่อหน้าไม่เข้าใจ หน้าสัวหน้าขวานอย่างนั้น แล้วยังไปหวังของสองอัฐพล ก็บให้มันล้มลงไปให้ดูเป็นจริงเป็นจังก็ยังทำได้

ถึงตอนลงสระในสระบัวในพระราชนิพนธ์ ใช้เพลงพระทองหวาน ให้นางลงไปสระมีบัวจริง ๆ ถ้าทำได้ถึงตอนที่ว่า

น้ำใสไหลเย็นเห็นตัวปลา  
ว่ายแหวกประทุมมาอยู่ใหวไหว

ก็คงทำให้เห็นปลาจริงๆ แต่ทำไม่ได้จึงมีแต่ดอกบัว สระที่นางจมหายลงไปก็ดี ดอกบัวต่าง ๆ ก็ดี กินท่าแร่อันควรจะดูไปเสียเป็นกายเป็นกอง นึกไม่ออกที่พอถึงบทที่ว่า

นางนางบ้างกระทุมน้ำเล่น  
บ้างโกรธว่ากระเซ็นถูกเกษา  
บ้างว่ายแข่งแข่งเคียงกันไปมา  
เกษมสุขทุกหน้าก้านลใน

นั่น จะรำกันอย่างไร ที่ท่านเล่นกันแต่ก่อน

อาบน้ำเสร็จแล้ว บุษบาภิจักรีประบำด้วยเพลงปะหลิม ซึ่งสมเด็จพระเจ้าฟ้ากรมพระยานริศ ๔ ทรงจัดให้บุษบาและนางก้านลร้องเองด้วยเพลงคำหวาน และแขกประเทศรับปีพาทย์ แทรกแม่ศรีสาวสะ พุดมาถึงตอนนี้ต้องกราบพระบาทสรรเสริญสมเด็จพระเจ้าฟ้ากรมพระยานริศ ๔ ที่ท่านได้ทรงทำบทนั้นได้อย่างวิเศษ บุษบาชมศาลนี้ท่านทรงกลบเอาไปไว้ตอนกลาง เวลาท่านเล่นท่านเอาตัดดอกไม้ขึ้นก่อน ไม่ตรงตามบทพระราชนิพนธ์ แต่ฉวยกริชเอาไว้ตอนท้ายเช่นกัน ฉากนี้จบลงด้วยการที่นางค่อมถูกใช้ให้ไปหาดอกกล้าเจียก

ฉากสองเปิดเห็นอิเหนาในพลับพลา ซึ่งถ้าเป็นละครตอนในแต่ก่อนคงรำออกมานั่งเคียงเอาคือ ๆ บทพระราชนิพนธ์ให้ร้องเพลงปิ่นดลิ่งใน หม่อม แล้วก็รำเมื่อเสด็จออกจากพลับพลา พอมาถึงหน้าศาลม่านก็ปิด ร้องชมตลาดชมศาลอีก ถึงตอนนี้ที่ต้องกราบพระบาทสรรเสริญสมเด็จพระเจ้าฟ้ากรมพระยานริศ ๔ ดังกล่าวนั้น เพราะเพื่อนคนหนึ่งที่เป็นคู่ด้วยกัน เป็นสถาปนิกที่ฉลาด สมัยใหม่เจี๊ยะ ขอบทางระบำรำเต้นเห็นเก้อที่ชมศาลซ้ำอีกในเวลาไม่ห่างกัน ที่จริงเขาฟังกลอนไม่ถนัด ถ้าฟังถนัดเขาจะพบว่าถึงซ้ำก็ชมไม่เหมือนกัน และเขาไม่รู้อีกก่อนเลยว่า สมเด็จพระเจ้าฟ้ากรมพระยานริศ ๔ ทรงดัดแปลงแก้ไขเอาตอนนี้ขึ้นก่อน และแทนที่จะร้องชมตลาด แต่ให้อิเหนาและเสนาร้องชมดงแทน ไม่มีการพรรณนาถึงสถาปัตยกรรมเลย ทั้ง ๆ ในบทพระราชนิพนธ์มี

ตอนนี้ นางยุบลค่อม ออกอย่างตามแบบละครในธรรมดา ๆ ซึ่งสมเด็จพระเจ้าฟ้า ๔ ทรงให้นางยุบลร้องเพลงแขกถอนสายบัว ที่ขึ้นต้นด้วยคำว่า "อาเยรปาซัง" มาแต่ในโรง แล้วเดินออกมาร้องแขกล้านดาตง และอื่น ๆ จนคนรู้จักกันแพร่หลาย ดังนั้น เมื่อนางค่อมออกมาตามแบบเดิม คนที่คุ้นเคยกับบทของนางค่อมใหม่ก็กระสับกระส่ายอีกวาระหนึ่ง

ฉากสามเป็นฉากป่ามีต้นลำเจียกอิเหนาทำบท "แลลดสอดหาดอกปะหมัน" ครั้นพบก็ตั้ง  
พิธิชกกดขอกอดตัวยูอีกนาน ซึ่งไม่เคยพบเห็นมาก่อน ร่างามจริง ๆ ตอนนี่ของสมเด็จพระเจ้าฟ้า ฯ  
ท่านไม่มี อิเหนาหายเข้าไปในโรง ปล่อยให้นางค่อมบ่นอยู่ครู่หนึ่งแล้วก็ออกมาเอาดอกลำเจียก  
ยื่นให้ แต่ละคอนในเล่นละเอียดยจนถึงเมื่อ

ได้บุหงาปะหงันทันใด  
ภูวไนยลิตด้วยนะชา  
เปิดอักษรทุกกลีบมาลา  
แล้วกลับคืนมายังคิริ

ฉากสี่อันเป็นฉากสุดท้ายเรียกว่า ตอนฉายกฤษ ซึ่งเด็ก ๆ สมัยนี้ขันว่า ฉายทำไม ต้อง  
ตอบว่าฉายเพื่อเรียกร้องความสนใจจากนางเอก เด็ก ๆ ถ้ามต่อไปว่า แล้วทำไมต้องสลบ ต้อง  
ตอบว่านางเอกเป็นคนขวัญอ่อน กลัวฟ้า เห็นแสงแวบมาโดยไม่ทันรู้ตัวก็ตกใจถึงสลบ สมเด็จพระ  
เจ้าฟ้ากรมพระยานริศ ฯ ทรงจัดเอาไว้ตอนหลังตามบทพระราชนิพนธ์ ฉากนี้เป็นฉากสำคัญที่จะ  
ต้องพูดถึงมาก เรื่องที่พูดไม่ใช่ฉาก ไม่ใช่ทำรำ ไม่ใช่ดนตรี แต่เป็นเรื่องกลอน เพราะตอนนี้มี  
ฉากไม่ก่อเหตุที่ไม่มีการบรรยาย ทำรำฉายกฤษไม่ต้องพูดถึงเพราะเห็นคนดูหลายคนตาดำง  
ดนตรีนั้นฟังสบายหู กลอนที่จะพูดถึงนั้นคือกลอนในสารท้ออิเหนาจารย์ลงมามกกลีบลำเจียกด้วย  
เล็บ บทพระราชนิพนธ์เดิม ความว่า

รูปชั่วคำข้าทั้งคักดีศรี  
ทรลักษณ์พิกลอินทรีย์  
ดูไหนไม่มีจำเริญใจ  
เกษานาสิกขนงเนตร  
สมเพชพิปริตผิวิไลย  
เสียงแหบแสบสันเป็นพันไป  
รูปร่างช่างกระไรเหมือนยักษ์ มาร  
เมื่อยืมเหมือนหลอกหยอก เหมือนรู้  
ไม่ควรคู่เคียงภักตร์สมครสมาน  
ดั่งกาจากชาติข้าสาธารณ  
มาประมาณหมายหงษ์พงศ์พระยา  
แม้แผ่นดินสิ้นชายที่พึงเชย  
อย่ามีคู่เลยจะดีกว่า  
พี่พลอยร้อนใจแทนทุกเวลา  
ฤาวาศนาน้องจะต้องกัน

สารนี้ในบทพระราชนิพนธ์ให้ร้องเพลงช้า ซึ่งถ้าร้องจบ เด็กสมัยนี้ไม่หลับก็เกือบไป สมเด็จพระเจ้าฟ้ากรมพระยานริศ ๔ ทรงเห็นในความจริงตามสมัย จึงทรงให้บาทหยันและสามพี่เลี้ยง ช่วยกันอ่านเป็นเอกบท โดยทรงดัดทอนให้สั้นลง แต่รักษาหัวใจของสารไว้ ความว่า

จรรกรูปชั่วต่ำศักดิ์  
ไม่ควรคู่เคียงภักตร์สมครสมาน  
ดั่งกาทาจชาติข้าสาธารณ์  
มาประมาณหมายหงษ์พงศ์ พระยา  
แม่แผ่นดินสิ้นชายที่พึงเชย  
อย่ามีคู่เลยจะดีกว่า  
พี่พลอยร้อนใจแทนทุกเวลา  
หรือวาสนาน้องจะตอ้งกัน

ใครที่เคยอ่านอิเหนาจะจำคำที่ว่า

“ดั่งกาทาจชาติข้าสาธารณ์  
มาประมาณหมายหงษ์พงศ์พระยา  
แม่แผ่นดินสิ้นชายที่พึงเชย  
อย่ามีคู่เสียเลยจะดีกว่า”

ไว้ได้ เพราะผู้หญิงที่อยู่เป็นโสดอันมีอยู่เป็นจำนวนมากมักจะยกคำนี้ขึ้นมาบอกกับตัวเองบ้าง บอกกับเพื่อนฝูงบ้างอยู่บ่อย ๆ

ละคอนในของกรมศิลปากรคราวนี้ คิดถึงความยาวเช่นเดียวกับสมเด็จพระ ๔ และยังรักษาแบบแผนที่ให้เพลงตามพระราชนิพนธ์เพียงแต่ดัดต่อสารให้สั้นลง ความว่า

ในลักษณะนั้นว่าจรรกา  
รูปชั่วต่ำข้าทั้งศักดิ์ศรี  
ทรลักษณ์พิกลอินทรีย์  
ดูไหนไม่มีจำเริญดา  
แม่นแผ่นดินสิ้นชายที่พึงเชย  
อย่ามีคู่เลยจะดีกว่า  
พี่พลอยร้อนใจแทนทุกเวลา  
ฤาวาสนาน้องจะตอ้งกัน

กรมศิลปากรแก้ “จำเริญใจ” เป็น “จำเริญตา” เป็นการแก้ที่ไม่เลว เพราะ “ดูไหนไม่มี จำเริญตา” เข้าท่า เพราะ “ตา” เป็นเครื่องมือของการดู แต่ที่ตัดตรงไปต่อเอาที่ “มันแผ่นดินสิ้น ชายที่พึงเชย” เพื่อที่จะให้ “ตา” สัมผัสกับ “กว่า” ของคำที่ว่า “อย่ามีคู่เลยจะดีกว่า” นั้น กระต๊วตจริง แต่ขาดน้ำหนัก เพราะน้ำหนักของสารฉบับนี้อยู่ตรงที่คำว่า

“ดังกากาจชาติข้าสาธารณ์ มาประมาณหมายหงษ์พงศ์พระยา”

กรมศิลปากรทำให้ลักษณะของอิเหนาเปลี่ยนแปลงไป จากความเป็นคนเจ้ายศคนเกรงเอาแต่ใจตนเป็นประมาณมาเป็นแต่เพียงคนช่างค่อนเบา ๆ คนหนึ่ง

ดูแล้วนึกว่าเมื่อไหร่จะได้ดูละครน้ำดีที่จัดอย่างให้เล่นเข้าฉาก และแสดงโดยชายจริงหญิงแท้สักที เพราะจะน่าดูมาก ถ้ายังจำกันได้ เมื่อไม่กี่วันมานี้ กรมศิลปากรเล่นเรื่องพระคเณศเสียวาททิว ใช้ผู้ชายเป็นปรศุราม เด็กรุ่นใหม่ทั้งนั้นมากเพราะไม่เคยเห็นการรำที่งดงามผึ่งผายองอาจอย่างนั้นโดยไม่ต้องสวมหัวมาก่อน เด็ก ๆ มักจะผิดหวังที่เห็นพระเอกในละครนอนป้อแป้ทั้ง ๆ ที่ก็ใช้ท่าพระอย่างถึงบท เพราะคติของเด็กทุกวันนี้ไม่ยอมรับพระเอกแบบนั้น ใครที่เคยดูการชกชกชกจะต้องยอมรับว่า ผู้ชายชกได้น่าดูกว่าผู้หญิง สมเด็จพระเจ้าฟ้ากรมพระยานริศ ๕ ได้ทรงปฏิรูปแบบการเล่นของละครมาขึ้นหนึ่งแล้วและทรงพบความสำเร็จการปฏิรูปอันดับต่อไปจะเป็นไปในรูปโดยยังไม่มีใครทลายได้ เวลานี้ทลายได้อย่างเดียวว่า อนาคตของละครในนั้นมีดมน ถึงแม้ว่าจะแก้กลับไปเล่นในโรงละครตามแบบไม่เข้าฉากก็ตามที่ ถ้าเป็นไปได้ขอละครที่เล่นตามแบบของสมเด็จพระเจ้าฟ้ากรมพระยานริศ ๕ ที่ทรงปฏิรูปใหม่สักเรื่อง โดยทำบทขึ้นใหม่ และใช้ชายจริงหญิงแท้ และให้ผู้รำใช้ท่ายักษ์หรือท่าปรศุราม เพราะโซนที่รำดี และอาจฝึกร้องได้คงหาไม่ยากถ้าพยายาม การเสนอนี้มิใช่เสนอไม่ยาก เพราะพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงมีลายพระราชหัตถ์เลขาไว้หลังจากที่ทรงลองกำกับการแสดงละครเรื่องพระลอว่า

“คนที่เล่นละครมันต้องเป็นคณคิดได้ทั้งบทและทั้งคุ่มเรื่อง ให้ทำ จำต้องคิดเรื่อง คิดใหม่ ประกอบกับตัวคนที่มีอยู่ จึงจะเล่นได้ดี เพราะฉะนั้นคนที่เล่นละครดีมาแต่ก่อน ๆ พระพุทธเลิศหล้า ตาเจ้ากลับ นายเนตร นายคำย เจ้าพระยามหินทร เหล่านี้เขานึกของเขาเองทั้งนั้น ถ้าเล่นละครมีผู้มาคอยติว่า ที่นี้ต้องอย่างนั้น ที่นั้นต้องอย่างนี้จึงจะถูกแล้ว เล่นอย่างไร ๆ ก็สู้เมื่อกระนั้น (คือ คนที่เล่นแรกไม่ได้) ”

ที่มา: สมภพ จันทรประภา. สวัสดิ์-ละครใน. สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์ ปีที่ 14 ฉบับที่ 11 วันอาทิตย์ 3 กันยายน 2510.

สมภพ จันทรประภา. สวัสดิ์-ละครใน. สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์ ปีที่ 14 ฉบับที่ 12 วันอาทิตย์ 10 กันยายน 2510.

## บทวิเคราะห์

การพบหลักฐานการวิจารณ์อันเป็นลายลักษณ์ที่ว่าด้วยเรื่องของละครไทยนั้นไม่ใช่เรื่องง่าย แต่การที่พบหลักฐานที่วิเคราะห์ในระดับลึกไปถึงการเปรียบเทียบเชิงประวัติในแง่ของบทละคร ขนบในการแสดง และองค์ประกอบต่าง ๆ นั้นเป็นเรื่องที่พบได้ยากยิ่งกว่า บทวิจารณ์ของสมภพ จันทรประภา ขึ้นนี้ เป็นบทวิจารณ์ "ละครใน"<sup>1</sup> ของกรมศิลปากรที่มีการตีพิมพ์ติดต่อกันถึง 2 ฉบับใน สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์ เป็นหลักฐานชิ้นสำคัญที่สะท้อนให้เห็นถึงอิทธิพลของยุคสมัยและบริบททางสังคมที่มีต่อผู้สร้างงาน แม้ว่ากรมศิลปากรจะจัดการแสดงละครในขึ้นในคราวนี้นัยว่าเพื่อเป็นการอนุรักษ์ก็ตามที่ แต่ก็หนีอิทธิพลของยุคสมัยและรสนิยมของผู้ชมในยุคใหม่ไปไม่พ้น บทวิจารณ์ชิ้นนี้ยังเป็นตัวอย่างการวิจารณ์ละครไทยที่แสดงให้เห็นถึงทัศนคติของผู้วิจารณ์ต่อการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นกับละครใน และแสดงให้เห็น "วิธีคิด" หรือ "วิธีการประเมินคุณค่าการแสดง" (ในครั้งนี้) จากพื้นฐานความรู้ทางวรรณคดีและขนบของละครในอย่างมีเหตุผล มีหลักฐานอ้างอิง และมีความใจกว้างในฐานะผู้ชมในเวลาเดียวกัน

จุดมุ่งหมายของผู้วิจารณ์ในการเขียนบทวิจารณ์ชิ้นนี้ ก็เพื่อที่จะเปรียบเทียบการชม "ละครใน" ของกรมศิลปากรในครั้งนี้ กับ ประสบการณ์ในการชมละครในของตนตั้งแต่ 10 ปี ที่แล้ว (พ.ศ. 2463 มีการแสดงละครในของแท้ที่เป็นของหลวงครั้งสุดท้าย) ว่ามีอะไรที่แตกต่างกัน จากการศึกษา "ข้อเปลี่ยนแปลง" ของ "ละครใน" ในครั้งนี้จะช่วยให้ผู้วิจารณ์เข้าใจถึงสาเหตุที่ทำให้ละครใน(ตามแบบฉบับก่อนยุค 2475)นั้นต้องมีอันซบเซา (จนสมเด็จพระเจ้าฟ้ากรมพระนครสวรรค์วรพินิตทรงปฏิรูปให้เป็น "ละครดึกดำบรรพ์")<sup>2</sup> วิธีการในการประเมินคุณค่าของผู้วิจารณ์นั้นกระทำโดย 3

<sup>1</sup> แม้ว่าหลักฐานว่าละครผู้หญิงเกิดขึ้นมาแต่สมัยพระเจ้าบรมโกศ และมีการพัฒนา สืบทอดกันมาในแต่ละยุคสมัย จวบจนถึงสมัยรัชกาลที่ 2 แห่งรัตนโกสินทร์ ซึ่งเป็นยุคทองของละครว่า จึงปรากฏแบบแผนที่มุ่งเรื่องความปราณีตในการร่ายรำโดยเฉพาะ และแม้ว่าคำว่าละครในมักจะถูกเข้าใจว่าหมายถึงละครจากข้างในวังที่แสดงโดยผู้หญิง แต่ละครในมิได้หมายถึงละครผู้หญิงเฉพาะของหลวงเท่านั้น แต่หมายถึง การแสดงที่มีแบบแผนเฉพาะไม่เหมือนการแสดงอย่างอื่น และในบางครั้งก็ให้ผู้แสดงชายของเจ้านายบางองค์ สำคัญคือ จุดประสงค์ของการแสดงละครในจะมุ่งดูความงดงามปราณีตของท่ารำและฟังความไพเราะของดนตรี นอกจากนี้ ยังมีการจำเพาะเรื่องที่เล่นอยู่ในบทละครเพียง 3 เรื่อง คือ รามเกียรติ์ อิเหนา และ อุนรุท (โดย วิมลศรี ธุปรมัย, นาฏกรรมและการละคร, สมุทรปราการ : สำนักพิมพ์หนอน, 2526, หน้า 148 - 156.)

<sup>2</sup> "ละครดึกดำบรรพ์" เกิดขึ้นในสมัยราชวรางค์กาลที่ 4 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ ทั้งนี้เพราะได้รับอิทธิพลของการแสดงตะวันตกคือ "โอเปรา" (opera) ละครดึกดำบรรพ์เริ่มขึ้นเพราะสภาพสังคมและวิถีชีวิตที่เปลี่ยนไป ดังนั้น ละครดึกดำบรรพ์จึงมาในลักษณะที่แปลก ผสมผสานกันในระยะที่คนไทยกำลังเห่อศิลปวัฒนธรรมตะวันตก รัชกาลที่ 4 และพระบรมวงศานุวงศ์โปรดเกล้าให้มีการแสดงละครเพื่อต้อนรับแขกเมืองโดยให้เจ้าพระยาเทเวศร์ ๙ (ม.ร.ว. หลาน ฤๅญชร) อธิบดีกรมสรรพ จัดกระบวนท่ารำ ส่วนสมเด็จพระนครินทราบรมราชชนนีช่วยการทางดนตรีและเพลง ซึ่ง กรมพระนครฯ ได้ทรงปรับปรุงแก้ไขการร้องในบทร้องให้เป็นเนื้อติดต่อกัน โดยนำบทพระราชนิพนธ์เรื่องอิเหนาและเรื่องรามเกียรติ์มาดำเนินเรื่อง โดยที่ยังอาศัยเค้าโครงการร้องแบบชายหญิงเหมือนเดิม ต่อมา เจ้าพระยาเทเวศร์ได้ให้สร้างโรงละครขึ้นใหม่ในที่ของท่านตรงริมถนนอัษฎางค์ เรียกชื่อว่า "โรงละครดึกดำบรรพ์" โดยประสงค์จะใช้คำว่า "ดึกดำบรรพ์" เป็นชื่อคณะละคร โรงละครนี้เริ่มแสดงครั้ง

ทาง คือ 1. เปรียบเทียบกับ "ละครใน" ที่เคยชมเมื่อ 10 ปีที่แล้ว 2. เปรียบเทียบกับ "ละครดึกดำบรรพ์" ของสมเด็จพระเจ้าฟ้ากรมพระนครสวรรค์วดีวงศ์ 3. เปรียบเทียบกับความต้องการความจริงของคนดูรุ่นใหม่

เมื่อเปรียบกับ "ละครใน" ที่เคยชมเมื่อ 10 ปีที่แล้ว (ซึ่งเป็น "ละครใน" ของแท้ชุดสุดท้ายของหลวง) ผู้วิจารณ์เห็นว่าเหตุผลหลักของการที่คนรุ่นใหม่ไม่มีความอดทนในการชม "ละครใน" นั้นเป็นเพราะความซ้ำของลีลนาฏศิลป์ ซึ่งมักจะเป็นการรำประกอบ "การบรรยาย" ต่างๆ ไม่ว่าจะเป็นการบรรยาย "ฉาก" "เหตุการณ์" หรือ "กิริยาอาการความรู้สึก" ของตัวละคร จึงทำให้การดำเนินเรื่องเกิดขึ้นอย่างช้าๆ ส่งผลให้ไม่เป็นที่สนใจของคนดูรุ่นใหม่ซึ่ง "อยู่นอกวง" การปรับตัวของผู้สร้างงานละครไทยจึงหนีไม่พ้นการที่ต้องประนีประนอมกับคนดู (ซึ่งไม่ใช่กษัตริย์และเจ้านายผู้มี ความเข้าใจที่ลึกซึ้งในนาฏศิลป์แบบราชสำนักอีกต่อไป) ผู้วิจารณ์แสดงความชื่นชมในการ "ปรับตัว" ของ "ละครดึกดำบรรพ์" ในอดีตอย่างเห็นได้ชัด แต่การแสดง "ละครใน" ที่กรมศิลปากรพยายามปรับปรุงใหม่ในครั้งนี้ดูเหมือนจะส่งผลไปในทางที่ "ไม่น่าอภิรมย์" ไปเสียหน่อย นับตั้งแต่เรื่องของกระบวนแห่ต่างๆที่ยืดยาว เรื่องของการสร้างฉากศาลเทพารักษ์ และการใช้อุปกรณ์ประกอบฉากที่สมจริง ไปจนถึงการผสมผสานการแสดงแนวเหมือนจริง จนกระทั่งทำให้ "ละครใน" (ที่เคยเล่นกับจินตนาการของผู้ชมในแง่ของฉากและความปราณีตของท่ารำ) มีอันต้องสูญเสียความบริสุทธิ์ทางศิลปะไป ในการนี้ เชื่อว่าผู้วิจารณ์จะไม่เข้าใจถึงเหตุผลของการ "เสริมความตระการตาและความสมจริง" ของกรมศิลปากร ดูเหมือนว่าผู้วิจารณ์จะเข้าใจดีถึงความจำเป็นในการปรับตัวของละครไทย (เพราะแม้แต่การชมละครในของหลวงที่ผู้วิจารณ์เคยชมมาก่อน ก็แทบจะทำให้ผู้วิจารณ์หลับมาแล้ว) นอกจากนี้ผู้วิจารณ์เองก็พาดพิงอยู่ตลอดเวลาว่า หากจะ "ปฏิรูป" แล้วก็ควรทำให้ "ได้ระดับ" อย่างสร้างสรรค์เช่นละครดึกดำบรรพ์ของสมเด็จพระนคริศฯ เพราะท่านสามารถใช้ฉากสมจริงแทนการบรรยายฉาก ดัดบทบรรยาย ให้ผู้แสดงเป็นผู้พูด ร้อง และรำเอง ทำให้สามารถ "ลดทอนและดัดแปลง" บทละครดั้งเดิมได้อย่างไม่เก้อเขิน และสามารถนำเสนอการแสดงได้อย่างลงตัวโดยไม่ให้คนดูต้อง "กระสับกระส่าย" เช่นที่ทำในคราวนี้<sup>3</sup> นอกจากนี้ การ "ดัดทอน" และ "เปลี่ยนแปลง" บทกลอน ในครั้งนี้ แทนที่จะเป็นการช่วยเสริมการแสดง

แรกเมื่อปี พ.ศ. 2442 และเล่นมาถึง พ.ศ. 2452 ก็เลิกเล่น (โดย วิมลศรี ธุปรมัย, นาฏกรรมและการละคร, สมุทพรการ สำนักพิมพ์หนอง, 2526, หน้า 157-159.)

<sup>3</sup> เป็นที่น่าสังเกตว่า แม้ว่าผู้วิจารณ์ไม่ได้ใช้ "ทฤษฎี" ในการวิจารณ์ แต่การใช้ "อัตวิสัย" และ ประสบการณ์ของคนในการ วิจัยคุณค่าของงานสร้างสรรค์ นั้น ก็ทำให้ผู้อ่านได้เข้าใจถึงปัญหาในการแสดงได้เหมือนกัน (แม้ว่าจะต้องใช้เวลา มากขึ้น) อันที่จริงแล้ว ปัญหาที่ผู้วิจารณ์ได้บรรยายมาโดยตลอดนั้น ล้วนแต่เป็นปัญหาของการขาด "เอกภาพ" (unity) ขาด ความ "ชัดเจนที่คงที่" (consistency of style) ของ "ขนบ" (convention) ในการแสดง ซึ่งสามารถให้อธิบาย "ปฏิกริยา" ของ ผู้วิจารณ์ โดยใช้ทฤษฎีในแง่ของสุนทรียศาสตร์ที่เป็นแนวคิดของทฤษฎีตะวันตกได้เช่นเดียวกัน จึงเป็นที่น่าสนใจว่า ในยุค พ.ศ. 2510 นั้น แนวคิดเรื่องสุนทรียศาสตร์ของละคร(แบบตะวันตก) ยังไม่ได้ถูกนำมาใช้ในแง่ของการวิจารณ์แสดง การ วิจารณ์แบบไทยๆจึงเป็นการ "เล่าเรื่อง" ให้เห็นภาพตาม และโดยเปรียบเทียบแบบเหมินแบบและเสนอแนะในเวลาเดียวกัน

ให้คงไว้ซึ่งความเป็น "ละครใน" แต่กลับเป็นตัวที่ลดทอนโอกาสที่จะได้แสดงศิลปะของการรำตามแบบฉบับของ"ละครใน"โดยสิ้นเชิง<sup>4</sup> แต่แทนที่ผู้วิจารณ์จะกล่าววิจารณ์ออกมาตรงๆ กลับใช้การ "เปรียบเทียบให้เห็นภาพ" ระหว่าง"ละครใน"ชุดนี้กับของดั้งเดิมรวมทั้งเปรียบกับ"ละครดึกดำบรรพ์"ด้วย หรือ ใช้การ "เล่นสำนวน" ให้ผู้อ่านไปคิดเองว่าผู้วิจารณ์คิดอย่างไรต่อการแสดง<sup>5</sup> และเมื่อพบว่ากรมศิลปากรพยายามที่จะทำ"ละครใน" "ที่เอาใจคนดู" ด้วยแล้ว ผู้วิจารณ์จึง "ชี้ทาง" ให้เห็นว่า วิธีแบบ "ละครดึกดำบรรพ์" นั้นได้รักษาไว้ซึ่ง "หัวใจของสาร" ได้เป็นอย่างดีการทำละครไทยให้เป็นไปตามแนวนี้ จึงน่าจะเป็นการ "ปฏิรูป" ที่เป็นไปได้มากกว่าการพยายามเปลี่ยนแปลงละครในที่มีกฎ กติกา หลากๆอย่างที่เป็นแบบฉบับอยู่แล้ว เพราะนอกจากจะมีความเป็นไปได้ในแง่ของการ "คิดบทใหม่" และ "การใช้องค์ประกอบด้านฉาก" แล้ว ยังสอดคล้องต่อคนดูยุคใหม่ซึ่งพอใจที่จะเห็นความสมจริงในแง่ของพระเอกเป็นผู้ชายและนางเอกเป็นผู้หญิง มากกว่าความปราณีตอ่อนช้อยแบบละครในที่แท้

แม้ว่าผู้วิจารณ์จะบอกว่า "อนาคตของละครในนั้นมีดมน" และมีน้ำเสียงท้อแท้เมื่อต้องแถลงในรายละเอียดของการชมละครในฉบับกรมศิลปากรในครั้งนี้ แต่ผู้วิจารณ์ก็ได้ปฏิเสธแนวทางการพัฒนาละครไทยให้คนดูร่วมสมัยสามารถดูได้ การที่นักวิจารณ์ผู้หนึ่งจะชี้ให้เห็น "ข้อบกพร่อง" หรือ "ปัญหา" ของการแสดงละครในนั้นจำต้องอาศัยองค์ความรู้มากมายหลายด้าน อีกทั้งยังต้องมีประสบการณ์ในการชมและการแสดงที่มั่งคั่ง การวิจารณ์เชิงลายลักษณ์ฉบับนี้ นอกจากจะแสดงให้เห็นถึงทัศนะที่ผู้วิจารณ์มีต่อตัวผลงานแล้ว ยังเป็นการใช้พลังทางปัญญาที่ช่วยส่องทางให้ผู้สร้างงานสามารถ "เดินทางต่อไป" ในฐานะผู้ที่เข้าใจในความบกพร่องของตนเอง นับว่าเป็นงานวิจารณ์ละครไทยที่มีคุณค่าต่อผู้สร้างงาน ผู้ชม ผู้อ่าน และต่อประวัติศาสตร์ของการพัฒนาละครไทย ที่สมควรจะต้องได้รับการจารึกไว้ งานวิจารณ์ชิ้นนี้ เป็นหลักฐานสำคัญที่ช่วยชี้ให้เห็นว่า ผลของการการเปลี่ยนแปลงการปกครองจากระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชมาเป็นระบอบประชาธิปไตยหลังปี 2475 มานั้น ภายใต้อิทธิพล "ชาตินิยม" จากนายกรัฐมนตรีนครินทร์ จอมพลป. พิบูลสงคราม<sup>6</sup> ซึ่งมีส่วนทำให้ศิลปะการแสดงของราชสำนักอันเคยอยู่ในความอุปถัมภ์ของกษัตริย์และ

<sup>4</sup> ผู้วิจารณ์ยกตัวอย่าง "การดัดแปลงบทกลอน" ของกรมศิลปากรในจาก "ฉายกวี" ซึ่ง ซึ่งนอกจากฝีมือด้านนาฏศิลป์จะอ่อนด้อยแล้วยังมีการ "ตัดทอนหัวใจของบทกลอน" ที่สำคัญออกไป ซึ่งทำให้บทละครตอนนี้ "ขาดน้ำหนัก" จนมีผลส่งให้"ตัวละครอันเคยเปลี่ยนไปจากความเป็นคนเจ้ายศคนเกร" เอาแต่ใจตนเป็นประมาณ มาเป็นคนช่างค่อนเบาๆคนหนึ่ง"

<sup>5</sup> ตัวอย่างเช่น การพูดให้เห็นว่าผู้วิจารณ์เข้าใจในเจตนารมณ์ของกรมศิลปากร แต่ก็มีความขัดข้องใจต่อผลที่ออกมา แม้กรมศิลปากร "ตั้งใจอย่างยิ่งที่จะให้เป็นละครในโดยแท้ในคืนวันนั้น..." แต่ "ในขณะที่เดียวกันก็เอาใจใส่คนดูดีที่สุดที่จะทำได้" จึงทำให้เกิดการไปลงทุนในแง่ของความอลังการในด้านกระบวนเล่ห์และกองทัพอันเจ๋งเจ๋ง "แต่ผลที่ได้สำหรับคนดูที่ไม่คุ้นกับอันนี้ก็อยู่" (แต่ก็มีการชี้เป็นนัยว่าผู้ชมที่อายุ 80 ลงมาที่สนใจในนาฏศิลป์และละครไทยย่อมจะคุ้นอยู่กับเรื่องอันเหินา คงมีแต่คนรุ่นใหม่ที่ชอบที่ขาดรากเท่านั้นที่จะดูไม่รู้เรื่อง)

<sup>6</sup> เป็นผู้ทำการรัฐประหาร ปี 2494 และเป็นผู้นำรัฐบาลระหว่าง พ.ศ. 2495 - 2501 ระหว่างนี้ ได้วางนโยบายทางด้านศิลปวัฒนธรรมต่างๆให้เป็นไปในแนวของลัทธิ "ชาตินิยม" (ซึ่งขึ้นตรงต่อรัฐ ไม่ใช่อำนาจอธิปไตย) นโยบายเหล่านี้ ส่งผลให้ เกิดการเปลี่ยนแปลงหลายอย่างในด้านศิลปการแสดง เพื่อตอบสนองนโยบายของรัฐบาล ส่วนหนึ่งนั้นคือการปฏิบัติตามกฎระเบียบของสภาวัฒนธรรมซึ่งเน้นให้ศิลปินไทยปรับตัวให้ "ทันสมัย" และ "เป็นสากล" มากยิ่งขึ้น กรมศิลปากร ซึ่งเป็นหน่วยงานของ



ขุนนางนั้นจำเป็นต้องเกิดการเปลี่ยนแปลง เพื่อที่จะสนองต่อรสนิยมและความพึงพอใจของผู้ชมที่เป็นสามัญชน นอกจากนี้ ภายใต้แรงกดดันจากรัฐบาล การ "ขยับตัว" ของกรมศิลปากรเพื่อไปสู่การเปลี่ยนแปลงย่อมเป็นเรื่องที่หลีกเลี่ยงได้ยาก "ละครใน" อันเคยเป็นศิลปะในราชสำนักนั้น จึงต้องได้รับผลกระทบตามอย่างแน่นอน การ "ขยับตัว" นั้นย่อมเป็นไปได้ทั้งในทิศทางที่ประสบความสำเร็จหรือประสบความล้มเหลว นักวิจารณ์ผู้มีความรอบรู้จึงมีหน้าที่สำคัญ ที่จะช่วยสะท้อนให้ผู้สร้างงานได้เห็นถึงผลกระทบอันเกิดจากการเปลี่ยนแปลงนั้นๆ

ปาริชาติ จึงวิวัฒนาการณ์ : ผู้วิเคราะห์

---

รัฐบาลจึงได้รับผลกระทบจากนโยบายเหล่านี้ และแม้ว่าเวลาจะล่วงเลยมาถึง 10 ปี แล้ว แต่บทวิจารณ์จีนนี้ได้สะท้อนให้เห็นถึงผลกระทบนั้น (โปรดดูข้อมูลเพิ่มเติมจาก Jiraporn Wityasakpan, "Nationalism and the Transformation of Aesthetic Concepts Theatre in Thailand during the Phiburi Period" A dissertation Presented to the Graduate School of Cornell University, May 1992.)

## จิตวิทยาสังคม จากการแสดงละครใน ตอนศึกกะหมังกูหนิง

ม.ล. บุญเหลือ เทพยสุวรรณ

เนื่องในการฉลองการครบสองศตวรรษแห่งพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ซึ่งเรามักเรียกกันเพื่อความสะดวกว่า รัชกาลที่ 2 กรมศิลปากรหรืออีกนัยหนึ่งโรงเรียนนาฏศิลป์ ได้แสดงละคร โดยใช้พระราชนิพนธ์บทละครเรื่อง อิเหนา ตอนศึกกะหมังกูหนิง ข้าพเจ้ามีโชคได้ได้รับเชิญไปชมในวันที่ทรงพระกรุณาเสด็จพระราชดำเนินในวันเปิดงานฉลอง คือ วันที่ 24 กุมภาพันธ์ 2511 อันเป็นวันที่คณะกรรมการแห่งชาติว่าด้วยยูเนสโก ถือว่าเป็นวันครบสองร้อยปี นับแต่วันพระราชสมภพ และขอบัตรไปดูอีกเป็นคำรับรองในสัปดาห์ต่อมา

เดิมมาแต่สมัยสมบูรณาญาสิทธิราช ข้าราชการด้านนาฏศิลป์ เราเรียกเขาว่า ละครหลวง ครั้นราชการด้านนาฏศิลป์เปลี่ยนมาขึ้นกรมศิลปากร ซึ่งเป็นส่วนราชการธรรมดาเหมือนส่วนราชการอื่นๆ แทนที่จะเรียกว่า ละครหลวง เราจึงตั้งอกตั้งใจเรียกว่า ละครของกรมศิลปากร ในระยะการเปลี่ยนระบอบการปกครองตอนแรกๆ ตัวละครหลวงเก่าๆ ก็ยังมีอยู่มาก การแสดงโขนก็ดี ละครก็ดี ก็คงใช้ตัวละครหลวงแสดง แต่มาปัจจุบัน ท่านที่เป็นละครหลวงมาแต่เดิมก็ล่องลับไปบ้าง พันเกษียณอายุราชการไปบ้าง เกือบจะไม่มีตัวละครที่เคยเป็นละครหลวงเลย ส่วนใหญ่ผู้แสดงเป็นครูและนักเรียนโรงเรียนนาฏศิลป์ แต่เราก็ใช้คำว่า ละครของกรมศิลปากรอยู่ โดยไม่อ้างชื่อโรงเรียนดังนี้ทำให้ผู้ดูยังมีจิตใจผูกพันอยู่กับการแสดงแต่เดิมมา แต่คณะละครที่เป็นครูและนักเรียนของสถาบันการศึกษา กับคณะละครที่ประกอบด้วยตัวละครอาชีพแท้ๆ นั้นย่อมจะมีความผิดแผกแตกต่างจากกันตรงที่ในโรงเรียนหรือสถาบันการศึกษา ตัวละคร ผู้อำนวยการ ผู้ฝึกสอน ย่อมจะมีการเปลี่ยนแปลงเร็วกว่าคณะละครประเภทอื่น ทั้งที่เป็นละครอาชีพหรือสมัครเล่น โดยเฉพาะตัวละครนั้นจะเปลี่ยนอยู่เสมอภายในระยะสั้นๆ คือเมื่อจบหลักสูตรแล้วก็จะออกไป ยิ่งเป็นสถาบันราชการแล้ว ย่อมจะมีระเบียบต่างๆ ผูกมัด ทำให้ว้างบุคคลที่พึงประสงค์ในทางศิลปะยาก แม้บุคคลทางวิทยาการก็ได้รับความลำบากที่จะบรรจุหรือว่าจ้างให้เหมาะสมจริงๆ ข้อยกเว้นที่ทางราชการให้ไว้สำหรับบรรจุบุคคลประเภทนี้ก็มีบ้าง แต่เมื่อมีความต้องการหรือขาดแคลนใหม่ เพราะสภาพการณ์เปลี่ยนแปลง กว่าจะเปลี่ยนระเบียบของราชการให้ทันกัน มักจะทำได้ไม่ทัน เป็นเช่นนี้ทุกประเทศ หาใช่เฉพาะประเทศไทย ประเทศไหนช้านานาญกว่า คล่องกว่าในเรื่องใด ก็มีการปรับปรุงดีกว่าเท่านั้น เงินของแผ่นดินมีเจ้าของเท่าจำนวนพลเมืองของประเทศนั้น จะจัดจ่ายใช้สอยย่อมต้องทำด้วยความระมัดระวัง ไม่เหมือนเงินของเอกชน จึงต้องมีระเบียบต่างๆ ตรึงไว้

การแสดงละครเรื่องอิเหนาในงานฉลองสองศตวรรษแห่งพระพุทธเลิศหล้านภาลัย (หมายถึงสองร้อยปีที่มืองค์และอิทธิพลของท่านปรากฏขึ้น เป็นสมบัติของมนุษยชาติ) เป็นการแสดงละครครั้งสำคัญ ได้ผลที่เป็นที่น่าชื่นชมแก่คนจำนวนไม่น้อยที่มีความรักในนาฏศิลป์



วรรณคดีไทย มีเรื่องควรชมมาก ยกมาไม่หมด ขอยกแต่เพียงสองสามอย่าง อาทิ ตัวแสดงเป็นกะหมังกุหนิงนั้น เห็นจะหาให้ได้ดีเท่านี้ได้ยาก อาจต้องรอไปเป็นสิบปีก็ได้ การมีตัวละครรำถึงบท โดยเฉพาะบทพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่สองนั้น ขึ้นต่อโชคของบ้านเมือง หรือเรียกอย่างใหม่ว่า สังคม บางคราวก็หาได้ถึงขั้น บางคราวก็หาไม่ได้ไปนาน เป็นเช่นนี้เหมือนกันหมด ในกรณีบทละครที่เป็นวรรณคดีไปด้วยในตัว เช่น บทละครของเชกสเปียร์ แม้ในประเทศที่มีพลเมืองมากมาย และในภาษาที่มีชนชาติหลายชาติใช้ร่วมกันหลายประเทศ บางระยะก็ขาดตัวที่จะแสดงเป็นตัวบางตัวในบทละครของเชกสเปียร์ ในประเทศไทย อันไม่ค่อยมีผู้สนใจกับนาฏศิลป์นักนี้ ย่อมจะมีบางคราวยาวนานที่ตัวละครบางตัวจะขาดไป มีตัวกะหมังกุหนิงเกิดขึ้นอย่างในละครที่แสดงคราวนี้ ย่อมเป็นที่น่ายินดีเป็นอันมาก

ที่น่าชื่นชมต่อไปก็คือ หาตัววิหยาสะก่าได้มีรูปสมบัติเหมาะสม และศิลปะการรำก็ไม่หย่อน และยังตัวสังคามารดาได้ขนาดกัน และรำไม่ย่อหย่อนกว่ากันอีกด้วย ทำรำทั้งหลายก็ดีถึงขนาด (หยันดาคนเรานั้นไม่เสมอกัน ถึงขนาดในที่นี้หมายถึงขนาดหรือมาตรฐานของผู้เขียน) สิ่งที่น่าชื่นชมอีกอย่างหนึ่งที่จะเว้นที่จะกล่าวเสียไม่ได้ก็คือ ดนตรีและการร้อง ในเรื่องดนตรีนั้น ในระยะนี้มีผู้แสดงฝีมือบรรจุในการละครอย่างน่ายินดี พร้อมกันนั้นก็ออกนึกเป็นห่วงว่า อาจารย์มนตรี ตราโมท บุคคลสำคัญในเรื่องนี้ได้คิดหาลูกศิษย์รองมือท่านลงไปแล้วหรือยัง คนไทยเรานับถือพระพุทธศาสนา ไม่น่าจะตั้งในความประมาท ควรสำนึกถึงความไม่เที่ยงแท้อยู่เป็นนิจ

ในเรื่องการร้องมีที่น่ายินดีมาก แต่ยังมีไม่ถึงขนาดของสมัยนี้อยู่บ้าง คือการร้องของลูกคู่ การใช้ลูกคู่ในสมัยก่อนนั้น คงจะเพื่อประโยชน์หลายประการ คือ ให้ด้นบทได้พัก และทำให้ผู้ดูฟังเรื่องง่ายเพราะลูกคู่ร้องตอบเรียบๆ ไม่มีการเอื้อนที่ร้องยากและฟังยาก ในสมัยก่อนนั้นเราไม่ได้ใช้ไมโครโฟน เมื่อลูกคู่ร้องขึ้นมาพร้อมๆ กันหลายๆ คน ก็ได้ยินดังขึ้น แต่ไม่ดังมากนัก ในสมัยนี้เราใช้ไมโครโฟน ถ้าลูกคู่ร้องดังพร้อมกันขึ้นมากก็มีเสียงดังจนเกินไป ข้าพเจ้าทราบดีกว่า ลูกคู่ในสมัยก่อน คือในรัชกาลที่ 5 (ไม่เคยได้ยินไปถึงรัชกาลที่ 2) ร้องไม่ดีกว่าในสมัยนี้ เพราะเคยได้ยินลูกคู่ของคณะละครของเจ้าพระยาเทเวศรฯ ซึ่งว่าได้รับการฝึกซ้อมกวัดขันมาก ร้องโดยไม่คำนึงถึงศิลปะการร้องเลย ตัวข้าพเจ้าเองและพี่น้องของข้าพเจ้าได้เคยเป็นลูกคู่ร้องละครในงานวันประสูตรพระราชวงศ์คราวหนึ่ง ลูกคู่คณะนั้น ถูกกล่าวว่า ร้องไม่เป็นลูกคู่ ร้องราวกับเป็นด้นบท กระแสเสียงที่กล่าวนี จะฟังว่าเป็นการติหรือการชมก็ได้ทั้งสองอย่าง เพราะบังเอิญมีการเมืองเข้ามาปะปนอยู่ด้วย อย่างไรก็ตาม ลูกคู่คณะนั้น ตามธรรมดาร้องอย่างเรียบๆ อันธรรมชาติของคนนั้น ถ้าพูดพร้อมกันหลายๆ คนมักจะแข่งเสียงกัน เพื่อจะได้ยินเสียงของตัวเอง ลูกคู่ที่ใช้ไมโครโฟนจะทำดังนั้นไม่ได้ เพราะเสียงดังเกินไป ในคราวแสดงศึกกะหมังกุหนิงนี้ ลูกคู่ของโรงเรียนนาฏศิลป์ร้องดีขึ้นมากทีเดียว แต่การแข่งเสียงก็ยังมิอยู่บ้าง ควรทำให้ดีขึ้นต่อไปได้ เพราะในระยะ 30 ปีที่การละครอยู่ในความควบคุมของกรมศิลปากรนี้ การร้องดีขึ้นมาก โดยเฉพาะภายใน 10 ปีหลังนี้ ด้นบทดีๆ มีหลายคน แต่ถ้าจะให้ดีกว่านี้ ก็มีทางทำให้ดีขึ้นไปอีก

ในเรื่องฉากนั้น คนดูมีความเห็นแตกต่างกัน ที่พอใจก็มี ที่ไม่พอใจก็มี ชาวต่างประเทศดูเหมือนจะพอใจเปลี่ยนฉากจากห้องนางจินตหรา ไปเป็นห้องนางมาหยารัศมีและนางสการวาทิมากว่าเป็นวิธีการที่แปลกตา แต่คนไทยบางคนว่า มองดูเหมือนฉากหุ่น ตัวข้าพเจ้าไม่ติดใจเรื่องฉากมากนัก สำหรับการแสดงคราวนี้ รวมๆ แล้วอยู่ในขั้นที่พอใจได้ เพราะไม่เป็นอุปสรรคต่อการรำและการแสดงในด้านอื่น การมีฉากนั้นไม่ใช่ลักษณะของละครใน ข้าพเจ้าได้กล่าวหาญเกินของเขตไปอธิบายแก่ชาติต่างประเทศก่อนการแสดงว่า การแสดงคราวนี้ไม่มีฉาก (Scenery) เพราะคิดว่าจะแสดงเป็นละครใน ให้เป็นตำนานที่ระลึกถึงสมัยรัชกาลที่ 2 แต่ก็เห็นใจผู้นำเสนอ คือโรงเรียนนาฏศิลป์ หรือกรมศิลปากร สุดแล้วแต่จะเรียก ว่าถ้าไม่อาศัยฉาก ในวันต่อๆ ไปจากการเสด็จพระราชดำเนิน คงจะจำนายบัตรได้น้อย แม้เท่าที่มี ก็ยังมีคนหนุ่มสาวที่เคยชินกับการแสดงฝีมือทางการแต่งฉากของกรมศิลปากรมีความเห็นว่า ฉากไม่สวยเหมือนทุกคราว นี่แหละข้าพเจ้าว่าได้เห็นจิตวิทยาสังคมจากการแสดงละครคราวนี้ ผู้ใดเคยชินกับสิ่งใด ก็มักเรียกร้องสิ่งนั้น ถ้าจะถือใจข้าพเจ้าแล้ว ข้าพเจ้าคิดว่า การแสดงละครอย่างปฏิบัติในปัจจุบันนี้ ควรเรียก ละครรำ(เฉยๆ) และอาจเพิ่มเติมคำอธิบายว่า พยายามยึดถือแบบแผนของละครในหรือละครนอกก็แล้วแต่ เพราะสมัยนี้เราจำเป็นต้องคำนึงรสนิยมของผู้ดูในสมัยของเราเขาชอบดูฉากกัน เพราะความเข้าใจในศิลปะการร่ายยังมีน้อย ต้องอาศัยสิ่งดึงดูดอื่นเข้ามาผสม เรามีสิทธิ์ที่จะปรับศิลปะไม่ว่าแขนงใดไปตามกาลสมัย เราก็น่าจะหาข้อกลางๆ จะเรียกว่า ละครกรมศิลปากร ก็มีสิทธิ์ทำได้อย่างสมบูรณ์ ถ้าเรียกว่าละครใน ในโอกาสเช่นนี้ ก็น่าจะแสดงตามแบบฉบับของละครในให้ใกล้เคียงที่สุด

เมื่อกล่าวถึงฉาก ก็เห็นสมควรกล่าวถึงสิ่งประกอบการแสดงอย่างอื่นซึ่งครั้งใหม่ครั้งเก่าต่อไป การใช้ช้างชนิดที่ใช้ในการแสดงในคราวนี้ ได้ยินความคิดเห็นของคนดูแตกแยกกันเป็นสองพวก บ้างก็ชมว่าน่าดู บางคนก็ว่าน่าเสียดายเป็นการกระทำอย่างเด็กๆ ชาวต่างประเทศที่ไม่เข้าใจนาฏศิลป์นัก ก็มีบางคนก็ชมว่า ช้างคิดช้างทำ แต่คนที่เข้าใจก็ว่าไม่ถูกหลักของนาฏศิลป์ชั้นสูง เพราะนาฏศิลป์ชั้นสูง เช่น บัลเลต์ของฝรั่ง ถ้ามีสิ่งมีชีวิตที่มีส่วนในการแสดง ต้องใช้ให้สอดคล้องกับหลักของนาฏศิลป์ชั้นสูง คือลวดลายหรือกระบวนรำนั้นไม่ถือความจริงเหมือนชีวิตเป็นหลัก กระบวนรำเป็นการพัฒนาจากการเคลื่อนไหวของมนุษย์ตามธรรมดา เป็นสัญลักษณ์ต่างๆ เช่น คนเราไม่ได้จับนิ้วแล้วโบกออกไป แล้วจึงม้วนเข้ามาจับหน้าผากพรางก้มหน้าลง เขยื้อนตัวไปมา ในเมื่อเราจะร้องไห้ แต่ท่าโลกของละครนั้น ต้องทำการเคลื่อนไหวดังกล่าวนั้น และยังมีกฎเกณฑ์ใช้แต่มือซ้ายอีกด้วย หรือจะเก็บดอกไม้ก็ต้องกรีดนิ้วและเคลื่อนท่อนล่างของแขนเข้ามาเก็บในบัลเลต์ ถ้าตัวบัลเลต์จะไปยกตะกร้า ก็ต้องยกเท้าและเคลื่อนขาสองข้างหวั่นเป็นอย่างน้อยแล้วจึงจะกรายแขนไปยกตะกร้า การแต่งกายของละครรำ ก็ไม่ถือตามการแต่งกายของมนุษย์ ไม่มีนักรบ คนโหนไม้มงกุฎหัวแหลมยาว ห้อยอุบะ สวนแหวนหลายๆ วงออกไปรบ จึงไม่มีความจำเป็นที่จะต้องใช่ว่าให้เหมือนของจริง

ผู้นำเสนอหรือผู้อำนวยความสะดวกจะต้องตัดสินใจเมื่อใดวางวัตถุประสงค์จะอวดการรำ จำเป็นต้องขำสัททน้อยก็ต้องยอมให้ขำ การร้องเพลงชนิดนี้ด้วยวิธีรูกนั้น ไม่ทำให้คนที่ไม่รักศิลปะพอใจว่าเร็วและไม่ทำให้คนที่รู้ขึ้นนอกขึ้นใจ การแสดงละครนั้น การแสดงละครนั้น เหมือนกับการสื่อสารกับประชาชนด้วยวิธีอื่น ก็ต้องตัดสินใจว่าจะ "พูด" กับคนชนิดไหน แล้วก็พูดไปตามที่เหมาะสมแก่ผู้ฟังหรือผู้อ่านหรือผู้ดูชนิดนั้น การร้องเพลงโขน (เพลงซึ่งใช้ในการลงทรง สำหรับละครใน) ถ้าร้องเร็วเกินไป ก็เสียลีลาทั้งการร้องและการรำ ช้าลงไปอีกนิดหน่อยไม่ถึงกับทำให้เสียเวลามากเกินไป ดังได้กล่าวแล้ว การฟ้อนรำก็คือการพัฒนาอริยาบทของมนุษย์ขึ้นให้เป็นแบบและลวดลายทั้งงดงาม จะทั้งธรรมชาติเสียเลยย่อมไม่ได้ ไม่มีมนุษย์คนไหนจะรีบร้อนแต่งตัวอย่างเต็มยศได้ จะแต่งตัวอย่างคล่องแคล่วรวดเร็วจะต้องเป็นการแต่งกายประจำวัน แต่ถ้าจะทรงเครื่องกันเต็มที่สำหรับออกงานใหญ่ เช่น ออกรบ ต้องบรรจุแต่ง คนโบราณถือว่าการรบเป็นกีฬาและมหรสพมโหฬาร ยิ่งเป็นกษัตริย์ก็ต้องแต่งองค์ทรงเครื่องกันอย่างเต็มที่ จะมีการเคลื่อนไหวอย่างรวดเร็วไม่ได้ ท่านลองคิดถึงเวลาท่านจะออกไปงานราตรีสโมสรหรืองานใดก็ตามที่ท่านไม่ได้ทำเป็นประจำ ท่านจะต้องแต่งตัวอย่างบรรจุเพียงใด ผู้ที่สนใจนาฏศิลป์จะต้องสนใจในจิตวิทยาประวัติศาสตร์ตำนานต่างๆ จะทำไปตามความสะดวกไม่ได้ เมื่อจะมีการปรับปรุงสิ่งใด ต้องพิจารณาพิเคราะห์ทุกด้านทุกทาง

นอกจากด้านการฟ้อนรำ ก็มีด้านอื่นที่จะต้องกล่าว ที่สำคัญคือด้านวรรณคดี ผู้ที่นำละครซึ่งใช้บทที่เป็นวรรณคดีเสนอต่อมหาชนเป็นผู้ที่อยู่ในฐานะลำบากมาก ยิ่งบทละครนั้นมีอายุยืนนาน ก็ยิ่งลำบากขึ้นตามส่วน ผู้ดูมักได้อ่านบทที่เป็นวรรณคดีมาแล้ว และได้วาดภาพไว้ในโน้ตหรือจินตนาการตามรสนิยมของแต่ละคน ผู้นำละครเสนอไม่สามารถทำให้ถูกใจทุกคนได้ แต่ถ้าคนดูมีความเข้าใจทางศิลปะพอสมควร ก็รู้จักใช้จินตนาการให้สอดคล้องเข้ากับตัวละครที่เห็นได้เหมือนกัน หลังจากที่ได้ดูละครตอนศึกกะหมิงกุนหนึ่งแล้ว ข้าพเจ้าต้องไปดูละครซึ่งในกรุงเทพฯ แสดงเรื่อง ออเชลโล เป็นบทละครของเชกสเปียร์ ซึ่งแสดงยากมาก เหตุการณ์เป็นไปอย่างแปลกประหลาด ไม่ค่อยสมเหตุสมผลเมื่อคิดอย่างคนในศตวรรษนี้ คนที่ไปดูละครเชกสเปียร์ จะต้องได้รับการฝึกหัดให้ใช้จินตนาการกลับไปศตวรรษของเชกสเปียร์ คือ 400 ปีมาแล้ว ถ้อยคำภาษาก็ไม่เหมือนภาษาอังกฤษปัจจุบัน มีคำที่มีความหมายไม่เหมือนอย่างที่ใช้ในปัจจุบันนี้อยู่จำนวนไม่น้อย คำพูดของตัวละครเป็นภาพยชนิดหนึ่ง ไม่มีสัมผัสสระเลย หรือเรียกง่ายๆ ไม่คล้องกันอย่างภาพยกลอนไทย แต่ฝรั่งที่มาอยู่ในกรุงเทพฯ ไกลจากบ้านเมืองของเขา ได้ใช้ความพยายามอย่างสูงยิ่งที่จะท่องจำบท ฝึกซ้อมกันจนได้มาตรฐานและนำเสนอชาวพระนครทั้งไทยและเทศ ขณะที่นั่งฟังบทละครเชกสเปียร์อยู่นั้น ข้าพเจ้าหวนคิดไปถึงศึกกะหมิงกุนหนึ่งบ่อยๆ มีความแปลกใจว่าตัวข้าพเจ้าได้รับการฝึกหัดเพียงเล็กน้อยในทางวรรณคดีอังกฤษ เพราะเรียนในประเทศไทยนี้เองหาได้ไปเรียนที่มหาวิทยาลัยออกซฟอร์ดหรือที่ใดที่หุรหามีชื่อเสียงของอังกฤษ แต่ทุกกระยะที่ข้าพเจ้ามีความรู้สึกว่าบทตอนนี้ผู้แสดงควรเน้นอย่างไร ตอนไหนควรเบา ตอนควรแสดงอารมณ์

อย่างไร ตัวละครในการแสดงคืนนั้นก็ทำตามความคาดคะเน อย่างที่ข้าพเจ้าวาดในมโนภาพ หรือในจินตนาการ แต่ในละครตอนศึกกะหมังกุหนิง ในด้านวรรณคดีแล้วไม่ตรงกันเลย

จินตะหราเป็นคนไม่ยอมง่าย ๆ จึงรำพันออกมาดัง ๆ เนื้อความเป็นถ้อยคำประชดประชันอย่างฉลาดที่สุด กิริยาในกระบวนรำจึงควรเป็น พุดโดยไม่ดูหน้า ข้าเลื่องดูบ้าง หันไปพุดต่อกับคนที่ไม่ได้อยู่ในที่นั้นบ้าง จินตะหราเริ่มรู้แล้วว่าจะแพ้ เพราะตัวเองยอมรู้ประเพณีกษัตริย์เท่ากับอิเหนา เมื่อได้ยินว่า "บัดนี้เกิดศึกก็สุดคิด จันจิตที่จะขัดพระบรรหาร" ก็มีความหวาดหวั่น พร้อมกันนั้นก็โกรธความบังเอิญทั้งหลาย แต่ธรรมดาคนที่เอาแต่ใจตัว ย่อมยกความผิดให้ผู้อื่นหมด ไม่ได้คิดว่าจินตะหราเองก็ได้ร่วมกับอิเหนาในการทำผิดประเพณีต่าง ๆ โดยจงใจจะแย่งเอาคู่หมั้นของญาติจึงมีความแค้นเป็นที่ตั้ง แต่การแสดงอารมณ์แค้นยอมช่วยพิสูจน์ว่าชายที่รักยังอาลัยแค่ไหน ถ้าได้เห็นความแค้นถึงที่สุดแล้ว ก็ยังคงปลอมอยู่ไม่โกรธตอบ ก็เรียกว่าความรักออกจะหนักแน่นพอจะเสี่ยงให้ไปรบได้ ยิ่งอิเหนาปลอมโดยอ้างถึงความอับอายอย่างยิ่งยวด และการที่จะถูกนิโทษ จินตะหราก็ต้องยอมแพ้ในที่สุด การแสดงควรจะทำให้เห็นอารมณ์เป็นชั้น ๆ ไป จึงจะจับใจคนดู คนสมัยนี้ถึงแม้จะไม่ได้ดูการแสดงชั้นสูงที่ไหนก็มากนัก แต่ก็ได้อุภาพยนตร์ ภาพยนตร์นั้นแสดงอารมณ์ของตัวละครให้คนดูเห็นประจักษ์แจ้งมากทีเดียว ดังนั้น การที่จะดัดลำดับของอารมณ์ออกย่อมจะดึงดูดความสนใจไม่ได้ พระราชนิพนธ์ของรัชกาลที่ 2 นั้น ที่ดึงดูดใจคนอ่าน ก็เพราะเหตุว่า แสดงอารมณ์เป็นลำดับด้วยถ้อยคำที่ประณีต ผู้มิได้ศึกษาถ้อยคำด้วยความประณีต ย่อมจะเข้าถึงรสของพระราชนิพนธ์ไม่ได้

ในขณะที่ประเทศไทยร่ำร้องกันว่า เยาวชนไม่สนใจกับของที่เป็นไทย ไม่สนใจกับศิลปวัฒนธรรม ร่ำร้องว่าเราอาจถูกชาติอื่น วัฒนธรรมอื่นมากลืนเราไปเสีย แต่ก็เหตุใดเล่า เราจึงไม่ขยับเขยื้อน หรือเขยื้อนกันคนละเล็กละน้อย ไม่มีการร่วมใจร่วมมือกันในอันที่จะผดุงรักษาสืบที่งาม สิ่งที่เราละ สิ่งที่น่าชื่นชม เราใช้ความพินิจพิเคราะห์กันเพียงไหน ใช้ความพยายามเพียงไหน พยายามที่จะดึงดูดใจเยาวชนด้วยอะไร เทียบกับฝรั่งที่ละทิ้งบ้านเมืองมาทำมาหากิน เขาใช้ความพยายามกันเพียงใด ในการที่จะผดุงรักษาและเผยแพร่สิ่งที่เขาถือว่า เป็นสิ่งมีค่าของวัฒนธรรมของเรา ก็เมื่อฉะนี้แล้ว ทำไมเขาจะกลืนเราไม่ได้เล่า คนที่ใช้ความพยายามกับคนที่ไม่ใช้ความพยายาม คนเหล่าไหนจะปราชัย คนเหล่าไหนจะได้ชัยชนะ

จิตหรือความรู้สึกนึกคิดของมนุษย์ที่อยู่ร่วมกันเป็นชุมชนนั้น มีความละม้ายคล้ายคลึงกับความรู้สึกนึกคิดของบุคคลในข้อที่ว่า มีความไม่แน่นอน เวลาหนึ่งรู้สึกต่อสิ่งหนึ่งอีกอย่างหนึ่ง อีกเวลาหนึ่งรู้สึกต่อสิ่งหนึ่งอย่างหนึ่ง เปลี่ยนแปรไปตามโอกาสและจังหวะของเหตุการณ์ที่เกิด แต่จิตของชุมชนหรือที่มักเรียกเป็นวิชาว่า จิตวิทยาสังคมนั้น มักจะมีแบ่งแยกอย่างหยาบๆ ได้เป็นสามหนึ่ง, พวกที่ชอบไปทางเปลี่ยนแปลงปรับปรุง สอง, พวกที่ชอบคงที่ และสาม, พวกที่ชอบเลียนคนอื่น ถ้ามีคนที่มีพลังสูงกว่าชักชวนไปในทางใด จะเป็นทางให้อยู่คงที่หรือให้เปลี่ยนแปลงก็ตามพวก

ที่มีพลังนั้นไป พวกเปลี่ยนแปลงแบ่งออกเป็นพวกย่อยอีก คือพวกที่ชอบเอาอย่างคนอื่น ไม่ว่าอะไรแปลกใหม่มา เป็นชอบเปลี่ยนของๆ คนเอาอย่างเขา กับพวกที่ชอบค้นหาสิ่งแปลกใหม่ของตนเองจากที่ต่างๆ เอามาปรับปรุงเกิดสิ่งใหม่ๆ จริงๆ ขึ้นมา ทั้งนี้ย่อมไม่ลืมนิยามชาติในข้อที่ว่า ไม่มีอะไรจริงๆ ในโลก อย่างไรก็ตาม ก็ถือว่าใหม่ได้เพราะพวกนี้ถึงจะได้ต้นคิดมาจากอะไรก็ได้ แต่ก็มาปรับปรุงแก้ไขจนเป็นของตนเอง ไม่เลียนเจ้าของเก่า พวกนี้มักถูกพวกที่เป็นฝ่ายคงที่โจมตีและตั้งตัวเป็นศัตรู แต่ความก้าวหน้าที่เราเห็นมีมาในสังคมเกิดขึ้นเพราะพวกที่ชอบเปลี่ยนแปลงหาใช้พวกชอบคงที่ ในเรื่องศิลปกรรมในประเทศไทย มีสิ่งที่น่าเสียดายสำหรับผู้รักของไทยก็คือ ทั้งพวกที่ชอบความคงที่และพวกที่ชอบความเปลี่ยนแปลงไม่ค่อยมีโอกาสจะแสดงความคิดเห็นสู่กันและกัน ทั้งนี้เพราะเหตุที่ว่าเรายังไม่ค่อยชอบพูดจากันให้เข้าใจ ถ้าความเห็นไม่ตรงกัน ก็เริ่มไม่อยากจะเจรจากัน ไม่พยายามฟังความคิดเห็นสองด้าน และที่น่าเสียดายอีกอย่างหนึ่งคือ เราไม่ค่อยรู้ความจริงเกี่ยวกับประเทศของเราเอง เช่น น้อยคนจะรู้ว่า เด็กนักเรียนที่เรียนจบชั้นมัธยมศึกษาเพียงแค่จังหวัดเชียงใหม่ ไม่เคยเห็นละครรำของชาวพระนคร และชาวพระนครก็เคยเห็นแต่การฟ้อนของชาวเชียงใหม่อย่างผิวเผิน คนที่ไม่รู้จักตัวเองจะทำอะไรกับตัวเองได้สักก็มากน้อย ย่อมมีความผันผวนปรวนแปร จะวางแผนการอะไรให้ดำเนินงานตามแผนนั้นไม่ได้ เพราะทำไปไม่ได้เท่าไร ก็รู้สึกไม่พอใจก็ด้วยเหตุที่เมื่อตั้งต้นนั้นก็ยังไม่รู้แจ่มชัดว่าความต้องการคืออะไร

การแสดงศิลปกรรม เช่น ละครนั้น ในสมัยปัจจุบัน เราจะต้องตัดสินใจว่าแสดงให้ใครดู สิ่งที่เราไม่ค่อยได้รู้กันอย่างหนึ่งนั่นก็คือ ทั้งที่การศึกษาของเราไม่ดีถึงขนาดหนัก เยาวชนของเราก็ฉลาดขึ้นในบางด้านมาก โดยเฉพาะในเรื่องการดูละครพูดหรือภาพยนตร์ ซึ่งในเรื่องนี้ ต้องได้รับการฝึกหัด เหมือนเด็กฝรั่งได้รับการฝึกหัดให้ดูละครเชกสเปียร์ และให้ดูบัลเลต์ ขณะเดียวกันบัลเลต์ก็ปรับปรุงวิธีการทั้งในด้านแสงเสียงและขบวนการของนาฏศิลป์ให้เข้ากับสมัยการที่จะรักษาศิลปกรรมของชาติ และการดำรงความเป็นชาติไม่ว่าในด้านใดล้วนต้องอาศัยความพยายามจะอาศัยการเรียกร้องเอาจากเพื่อนร่วมชาติด้วยการประณามไม่ได้ ทำนองถามว่าผู้เขียนบทความนี้เขียนทำไม คำตอบก็คือ เขียนเพื่อชักชวนให้เกิดความเข้าใจตนเอง เพื่อให้มีการร่วมมือร่วมใจกันดำรงศิลปะของชาติ ดำรงกับพัฒนานั้นจะแยกจากกันเสียมิได้ พัฒนาก็เพื่อดำรง และเพื่อที่จะดำรงก็ต้องพัฒนา แต่ก่อนที่จะทำอะไร เรายุ่เริ่มต้นด้วยการศึกษาตนเอง รู้จักตนเอง เข้าใจตนเองในที่นี้หมายถึงสังคมไทย เช่น ชาวพระนครต้องรู้จักชีวิตชาวเชียงใหม่ ชาวอีสาน ชาวปักษ์ใต้ และชาวภาคต่างๆ ก็เช่นกัน และเมื่อมีความจำนงจะให้เยาวชนนิยมในสิ่งใด ก็ต้องศึกษาความนึกคิดจิตใจจิตของเยาวชน การแสดงละครต้องไม่แสดงไปกลางๆ เพื่อให้ถูกใจคนมีรสนิยมหลายๆ ชั้น ต้องทำให้ดีพอถูกรสนิยมของคนชั้นดีโดยคำนึงถึงความสะดวกของชีวิตเช่นเกี่ยวกับเวลา จำเป็นต้องใช้เวลาน้อย นี่ไม่เกี่ยวกับรสนิยมแต่เกี่ยวกับการดำเนินชีวิต เราจำเป็นต้องกลับบ้าน มาอยู่ดูละครกันเป็นวันๆ คินๆ ไม่ได้ สิ่งใดที่มีรสนิยมสูง สิ่งนั้นย่อมดึงดูดใจคนทุกชั้น เช่น วัดพระแก้ว วัดเบญจมบพิตร พระพุทธชินราช บัลเลต์ของฝรั่ง การพัฒนาศิลปะในสมัยนี้ต่างอาศัยหลักดังว่ามานี้

เท่าที่กล่าวมานี้ ยังไม่หมดจด ไม่แจ่มแจ้งดีนัก แต่แม้กระนั้นก็ทำให้บทความนี้ยืดยาวเกินไปแล้ว จึงจำเป็นต้องยุติไว้เพียงเท่านี้ ความประสงค์ของการเขียนก็เพื่อชักชวนให้ช่วยกันคิด หาใช่จะบอกเล่าเนื้อเรื่องเนื้อหา อาจเป็นประโยชน์มากกว่าการเจียบงัน ไม่มีเสียงของความคิดนึกอย่างใดในเรื่องจิตวิทยาสังคม ในด้านที่เกี่ยวเนื่องกับศิลปกรรมการแสดง ซึ่งเรามักเรียกคลุมๆ ว่าละคร

ที่มา: บุญเหลือ เทพยสุวรรณ (ม.ล.). "จิตวิทยาสังคม จากการแสดงละครใน ตอนศึกกะหมังกูหนิง."

สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์ ปีที่ 14 ฉบับที่ 45 (28 เมษายน 2511) : 21, 34-37.

\_\_\_\_\_. "จิตวิทยาสังคม จากการแสดงละครใน ตอนศึกกะหมังกูหนิง."

สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์ ปีที่ 14 ฉบับที่ 46 (5 พฤษภาคม 2511) : 19, 49-51.

\_\_\_\_\_. "จิตวิทยาสังคม จากการแสดงละครใน ตอนศึกกะหมังกูหนิง."

สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์ ปีที่ 14 ฉบับที่ 47 (12 พฤษภาคม 2511) : 19, 31-37.



## บทวิเคราะห์

ม.ล. บุญเหลือ เทพยสุวรรณ เกิดในราชตระกูลกษัตริย์ เป็นธิดาของเจ้าพระยาเทเวศรวงศ์วิวัฒน์ ตามคำบอกเล่าของท่านเอง โดยที่ได้พูดคุยกับผู้รู้จักมักคุ้นกับท่าน และดังที่ปรากฏในหนังสืออัตชีวประวัติของท่าน ชื่อ ความสำเร็จและความล้มเหลว (พ.ศ. 2514) ท่านเป็นผลผลิตของการศึกษาที่ไม่เป็นทางการ คือ ได้ซึมซับความรู้อันหลากหลาย โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ในด้านศิลปวัฒนธรรมจากสิ่งแวดล้อมในครอบครัว ประกอบกับได้รับการศึกษาตามแบบแผนตะวันตกจากโรงเรียนคอนแวนต์ที่เกาะปีนัง จึงกล่าวได้ว่า ท่านได้นำเอาจุดเด่นของการศึกษาทั้งของไทยและตะวันตกมาประสานกันอย่างมีเอกภาพ สำหรับการศึกษาในด้านอุดมศึกษานั้น เพื่อร่วมรุ่นที่คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย กล่าวเป็นเสียงเดียวกันว่า ท่านมีวุฒิภาวะทางความคิดอยู่ในระดับแนวหน้า และเมื่อได้ไปศึกษาในสหรัฐอเมริกาด้านวิชาการศึกษา ท่านก็สามารถหลอมรวมประสบการณ์อันมั่งคั่งจากพื้นเพแบบไทยเข้ากับวัฒนธรรมแห่งการวิจารณ์แบบตะวันตกได้ การที่ท่านชอบวิพากษ์วิจารณ์ทั้งงานศิลปะและพฤติกรรมของเพื่อนร่วมยุคร่วมสมัยอาจทำให้ท่านต้องประสบความลำบากในการดำเนินชีวิตแบบข้าราชการ แต่ช่วงสุดท้ายของชีวิตราชการของท่านจัดได้ว่าเป็นยุคทองของพลังทางปัญญาทั้งในส่วนบุคคลและในส่วนที่เป็นหมู่คณะ เพราะเพียงแต่ในช่วงระยะเวลาเพียงไม่กี่ปีที่ท่านบุกเบิกวิชาอักษรศาสตร์ขึ้นใหม่ ณ มหาวิทยาลัยศิลปากร พระราชวังสนามจันทร์ ท่านก็ได้สร้างงานด้านการวิจารณ์ที่ทรงคุณค่าเอาไว้ อันเป็นเครื่องชี้ทางให้แก่ นักวิชาการรุ่นหลังได้สร้างงานในแนววิพากษ์วิจารณ์ต่อเนื่องมาจนทุกวันนี้

บทวิจารณ์ชื่อ "จิตวิยาสังคมจากการแสดงละครในตอนศึกกะหมังกุหนิง" เขียนขึ้นเมื่อปี 2511 อันเป็นช่วงที่ม.ล.บุญเหลือ เทพยสุวรรณ กำลังเริ่มงานบุกเบิกทางด้านวรรณคดีศึกษาและศิลปวิจารณ์ขึ้นอย่างจริงจัง การวิจารณ์ละครในลักษณะนี้จัดได้ว่าเป็นนวัตกรรมอันยิ่งใหญ่ซึ่งผู้วิจารณ์ได้เปิดทางเอาไว้ เพราะในแวดวงของศิลปวัฒนธรรมไทยนั้นไม่นิยมหรือไม่กล้าวิจารณ์กันอย่างเปิดเผยและเป็นลายลักษณ์อักษร ม.ล. บุญเหลือ ไม่ลังเลที่จะให้ข้อวินิจฉัยที่เรียกได้ว่าเป็นอัตวิสัย แต่ในขณะเดียวกันก็สามารถใช้เหตุผลอันหนักแน่น ประสบการณ์อันกว้างขวาง และหลักวิชาอันลุ่มลึกมาสนับสนุนความคิดเห็นของตน แม้ในบางประเด็น ผู้อ่านบางคนอาจจะไม่เห็นด้วย แต่ก็คงจะต้องยอมรับในข้อวินิจฉัยอันทรงปัญญาของนักวิจารณ์ท่านนี้ เป็นที่สังเกตได้ว่า แม้จะเริ่มต้นด้วยการวิจารณ์การแสดง แต่บทวิจารณ์นี้ก็จบลงด้วยข้อสรุปรวมทั่วไปที่มีนัยสำคัญต่อการศิลปวัฒนธรรมของไทย อาจเรียกได้ว่าเป็นตัวอย่างของการวิจารณ์ที่ดี ซึ่งขยายวงจากการวิจารณ์งานศิลปะเพียงขั้นเดียวไปสู่ความคิดและหลักการที่มีผลกระทบในเชิงสังคมอย่างกว้างขวาง ข้อสรุปในตอนท้ายชัดเจนและหนักแน่น นั่นก็คือ ท่านเขียนงานวิจารณ์บทนี้ "เพื่อชักชวนให้เกิดความเข้าใจตนเอง" และวิธีการที่จะชักชวนผู้อื่นให้มาร่วมสร้างกระบวนการเข้าใจตนเองของม.ล. บุญเหลือ นั้น จัดได้ว่าเป็นขั้นเป็นตอน มีตรรกะ และน่าจะนำไปปฏิบัติได้

ท่านกล่าวไว้อย่างชัดเจนแต่เริ่มแรกว่า ก่อนจะเขียนบทวิจารณ์นี้ ท่านได้ไปชมการแสดงแล้ว 2 ครั้ง ซึ่งต่างจากนักวิจารณ์จำนวนมากในปัจจุบันซึ่งอาจจะไม่ใส่ใจที่จะตรวจสอบปฏิบัติการ

ของตนเองด้วยการชมการแสดงหลายครั้ง ในการวิจารณ์นั้น ม.ล. บุญเหลือ มองประเด็นรอบด้าน วิจารณ์ทั้งตัวแสดง โดยเฉพาะตัวเอก 2 คน ที่ท่านยกย่องว่าแสดงได้อย่างดีเยี่ยม นอกนี้ ท่านยังตั้งข้อสังเกตไว้ว่าผู้ที่มีความสามารถสูงส่งเหล่านี้มักจะมียุเป็นช่วงๆ เท่านั้นในประวัติศาสตร์การละครไม่ว่าของประเทศใด เรื่องของดนตรีก็เช่นกัน ท่านมองว่าการฝึกฝนด้วยปรมาจารย์ของไทยต่อเนื่องกันมาทำให้การบรรเลงดนตรีมีคุณภาพ แต่ท่านก็อดไม่ได้ที่จะเตือนคณะผู้แสดงมิให้ตั้งอยู่ในความประมาทในกรณีที่มหาครูท่านนั้นอาจมีอันเป็นไปเมื่อใดก็ได้ (บังเอิญท่านผู้นี้มีอายุยืนยาวจนกระทั่งถึง 99 ปี : ผู้วิเคราะห์) ในด้านของการร้อง ม.ล. บุญเหลือ แสดงถึงความเข้าใจอย่างลึกซึ้งว่า ควรร้องแบบใดในตอนใด เมื่อมาถึงเรื่องฉาก ผู้วิจารณ์ก็จำเป็นต้องให้ข้อวินิจฉัยว่าเป็นของใหม่ที่คณะผู้แสดงนำมาใช้เพื่อให้เข้ากับรสนิยมของคนยุคใหม่ ทั้งๆ ที่ขัดกับขนบของละครในซึ่งไม่ใช่ฉาก ณ จุดนี้ ม.ล. บุญเหลือ ยกประเด็นที่ท่านกำหนดไว้เป็นหัวเรื่องในเรื่องของจิตวิทยาสังคมออกมาอภิปรายโดยพิสดาร ท่านไม่ปฏิเสธว่าการเปลี่ยนแปลงไปจากขนบดั้งเดิม มิใช่เป็นสิ่งที่เสียหายเสมอไป แต่จำต้องกระทำจากพื้นฐานของความรู้ ในประเด็นนี้ ท่านไม่ลังเลที่จะติติงการปรับบทและตัดตอนบทเพื่อให้เกิดความรวดเร็วในการแสดง ซึ่งในทัศนะของท่านทำให้เสียรสประเด็นที่เป็นปัญหาก็คือ การที่ผู้จัดการแสดงขาดความกระฉับกระชวยในแง่ที่ว่า การแสดงครั้งนี้ต้องการจะสื่อกับผู้ชมกลุ่มใด จึงดูเลวร้าย หากจุดยืนที่หนักแน่นไม่ได้ สิ่งที่พึงสังเกตก็คือ ผู้วิจารณ์มิใช่แต่เพียงติ แต่มีข้อเสนอแนะที่เป็นรูปธรรมในส่วนที่เกี่ยวกับการดำเนินเรื่องมิให้ยืดเยื้อเกินไป ทั้งนี้ ได้เสนอให้มีการปรับใช้เพลงที่เหมาะสมกับเนื้อเรื่องและลีลาของการดำเนินเรื่อง

จากการที่ผู้วิเคราะห์ได้เคยสนทนากับกลุ่มผู้กำกับการแสดงและผู้แสดงละครร่วมสมัยของไทยในขณะนี้ ฝ่ายผู้แสดงชอบที่จะเรียกร้องว่า นักวิจารณ์ควรจะมีความรู้ในด้านการละครไม่ด้อยกว่าหรืออาจดีกว่าผู้กำกับการแสดง ในแง่นี้ ม.ล. บุญเหลือจะตอบสนองข้อเรียกร้องดังกล่าวได้ ทั้งนี้ ด้วยเหตุผล 2 ประการ ประการแรก ท่านเติบโตขึ้นมาในแวดวงของคณะละคร ซึ่งบิดาของท่านเองเป็นหัวหน้าคณะ แม้ว่าผู้รู้เคยกล่าวต่อผู้วิเคราะห์ว่า ม.ล. บุญเหลือไม่มีความสามารถในเรื่องนาฏศิลป์ แต่ก็เป็นที่ประจักษ์ชัดว่า ถึงแสดงไม่เป็นหรือแสดงได้ไม่ดี แต่ก็ดูเป็น และเมื่อดูเป็นแล้วก็วิจารณ์ตรงเป้า ประการที่สอง ความชัดเจนในด้านวรรณคดีเป็นสิ่งที่เอื้อต่อการวิจารณ์การแสดงพระราชนิพนธ์เรื่อง อีเหนา เพราะท่านใช้กลวิธีในการอ่านละเอียด (close reading) ในการตีบทเพื่อให้เห็นว่าการตีความตัวบทที่ละเอียดลึกซึ้งซึ่งท่านนั้นจะนำไปสู่การแสดงออกซึ่งบุคลิกภาพของตัวละครแต่ละตัวได้ การวิเคราะห์บทของนางจินตะหราที่ต่อว่าต่อขานอีเหนานั้น มีลักษณะเป็นตำราการแสดงละครประเพณีของไทยที่ลุ่มลึกอย่างหาที่เปรียบได้ยาก ทำให้เราเข้าใจได้ว่าละครกับวรรณคดีสองทางให้แก่นักกันได้อย่างไร

จากการอ่านบทวิจารณ์ชิ้นนี้ เราได้ความรู้สึกที่ว่า ท่านผู้นี้เป็นผู้ที่มีทัศนะกว้างขวางและกว้างไกล ละครเพียง 2 รอบ แต่สามารถโยงใยประสบการณ์นั้นเข้ากับพื้นฐานอันมั่งคั่งทางศิลปวัฒนธรรมของตนเอง และกับแนวคิดเชิงอุดมคติที่ต้องการจะเรียกร้องให้ของเก่าอันทรงคุณค่าดำรงอยู่ได้อย่างมีศักดิ์ศรีในโลกสมัยใหม่ที่ผันแปรเปลี่ยนแปลงไปอย่างรวดเร็ว การที่ม.ล. บุญเหลือนำเอาประสบการณ์จากการแสดงละครเรื่อง Othello ของเชกสเปียร์ โดยชาวอังกฤษใน

ประเทศไทย มาอภิปรายเชื่อมโยงกับการวิจารณ์การแสดงอิเหนา ตอนศึกกะหมังกุหนิง ก็เพื่อต้องการจะตอกย้ำว่า การแสดงละครคลาสสิกที่ก่อกำเนิดมาเมื่อหลายศตวรรษมาแล้วเรียกร้องให้ผู้แสดงและผู้กำกับการแสดงต้องใช้จินตนาการย้อนกลับเพื่อที่จะหาความสมดุลระหว่างวัฒนธรรมต้นกำเนิดกับสภาวะของสังคมปัจจุบัน ในแง่นี้ ม.ล. บุญเหลือ แสดงความใจกว้างไว้อย่างน่าชื่นชมว่าการดูภาพยนตร์อย่างพิถีพิถะหรืออาจจะช่วยให้เราเข้าใจถึงวิธีการการแสดงออกซึ่งอารมณ์อย่างเป็นขั้นเป็นตอน ซึ่งก็มีอยู่ในละครพระราชนิพนธ์เรื่องนี้เช่นกัน การที่เยาวชนสนใจภาพยนตร์จึงมิใช่อุปสรรคขัดขวางความเข้าใจที่จะมีต่อนาฏศิลป์แบบประเพณีของไทยเลย นักวิจารณ์ที่มีคุณลักษณะเชิงเสรีนิยมในทางศิลปะเช่นนี้จัดได้ว่าเป็นตัวอย่างอันพึงยึดถือ

เรื่องของจิตวิทยาสังคมที่ม.ล. บุญเหลือเย้ยถึงจึงเป็นประเด็นท้าทายต่อทั้งศิลปิน นักวิชาการ นักวิจารณ์ และมหาชนที่จะต้องช่วยกันหาทางออกว่า จะทำอะไรให้งานศิลปะอันทรงคุณค่าที่สร้างขึ้นในอดีตยังคงสื่อสารกับสังคมปัจจุบันได้ และตัวผู้วิจารณ์เองก็ได้ชี้ให้เห็นอย่างเป็นขั้นเป็นตอน อย่างเป็นเหตุเป็นผล และอย่างมีหลักวิชาว่าคำตอบก็คือ การรู้จักตนเอง และทางไปสู่การรู้จักตนเองนั้นควรจะดำเนินไปในแนวใด เป็นที่น่าเสียดายว่า ตั้งแต่พ.ศ. 2511 มาจนถึงปัจจุบัน (2543) ไม่มีนักวิจารณ์กับนาฏศิลป์ไทยที่จะสานงานต่อจาก ศ. ม.ล. บุญเหลือ เทพยสุวรรณ อีกเลย สรรณิพนธ์ฉบับนี้จึงอาสาเข้ามาทำหน้าที่ขุดคุ้ยผลงานในอดีต (ที่หาข้อดีอันไกลโพ้นไม่ว่า) มาแสดงให้เห็นว่า การวิจารณ์เป็นพลังทางปัญญาให้แก่สังคมได้อย่างไร

เจตนา นาควัชร : ผู้วิเคราะห์

## ละครพันทาง 'อันตราคนี' ผู้มาหลังกาลเวลา

รัตมี เฟาเหลื่องทอง

ใครหลาย ๆ คนคิดเอาไว้ว่าละครเรื่อง อันตราคนี ที่กำลังลงโรงอยู่ที่หอประชุมเล็ก มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์เวลานี้ จะเป็นการกลับมาของยักษ์ใหญ่ซึ่งหลับไปเสียนาน หลังจากละครเรื่อง วิทยุวัน ปิดฉากไปเมื่อสามปีก่อน ใคร ๆ ก็คิดว่า มัทนี รัตนิน ซึ่งเคยสร้างความเกรียวกราวมาแล้วนับแต่ละครเรื่อง อวสานของเซลล์แมน ออกแสดงจะกลับมาอย่างน่าจับตาอีกครั้ง ภายหลังจากที่หยุดผลิตงานละครในเมืองไทย และใช้เวลาศึกษาหาความรู้เพิ่มเติมขณะนั้น

แน่นอนการเลือกเอาเรื่อง "อันตราคนี" ซึ่งแปลมาอย่างชนิดรักษาต้นฉบับเดิมของ ฌอง อานูยท์ ไว้ค่อนข้างมาก เว้นแต่การดัดแปลงชื่อ และสอดใส่ความคิดบางประโยคเพิ่มเติมเข้าไป (ไม่นับการตัดบทบางตอนออกเพื่อความกระชับ ซึ่งอาจถือเป็นของธรรมดา) ย่อมเป็นความจริงไม่มากนักน้อย ในอันที่จะแสดงความรู้ลึกบางอย่างที่กลุ่มผู้จัดทำมีต่อสภาพสังคมไทยปัจจุบันที่พวกเขามีชีวิตอยู่ ดังที่ มัทนี รัตนิน ผู้อำนวยการสร้างแถลงไว้ในสูจิบัตรว่า

"ความปั่นป่วนวุ่นวายหลัง ๑๔ ตุลาคม พ.ศ. ๒๕๑๖ ทำให้ข้าพเจ้าคิดถึงละครเรื่องนี้บ่อยครั้ง เมื่อได้โอกาสก็อยากจะจัดแสดงเพื่อกระตุ้นให้เราได้ขบคิดปัญญาเรื่อง สิทธิเสรีภาพส่วนบุคคล ความรับผิดชอบของหน้าที่ ความอยู่รอด ความสกปรกของ "กันครัว" การเมืองที่ใช้พลังของคนหนุ่มสาวและปัญญาชน เป็นเครื่องมือแสวงหาอำนาจ และกอบโกยผลประโยชน์เข้าตัว"

สรุปเอาความสั้น ๆ สำหรับเรื่องราวที่เกิดขึ้นก็คือ อันตราคนี เด็กสาวผู้มีความมุ่งมั่นอันแรงกล้า ได้ขัดขืนคำสั่งของลุงผู้เป็นประมุขของนคร ไปทำพิธีฝังศพพี่ชายของหล่อนผู้ถูกตีตราว่าเป็นกบฏ แล้วหล่อนซึ่งอยู่ในฐานะลูกสะใภ้ในอนาคตของลุงก็ถูกลงโทษ ที่สุดหล่อนจึงฆ่าตัวตายโดยมีคู่หมั้นหนุ่มและแม่ของเขามาตัวตายตามไปด้วย

ละครเรื่องนี้จัดเข้าประเภทโศกนาฏกรรม ที่ยังรักษาแนวของโศกนาฏกรรมของกรีกอยู่ คือตัวละครสำคัญ ๆ มักจะทำการที่ถูกต้องถือว่าเป็น "ความผิดอันใหญ่หลวง" และต้องเผชิญกับชะตากรรมร้ายแรงสุดขีด ซึ่งส่วนมากมักจะเป็นความตาย

เริ่มมาตั้งแต่ประวัติของอันตราคนี ซึ่งมีพ่อที่ฆ่าตัวตายเพราะได้รับรู้ความจริงว่า คนฆ่าพ่อของตัวเองตายและเอาแม่มาเป็นเมีย ซึ่งเป็นเค้าโครงมาจากตำนานเทพเจ้าของกรีกและความทรงนึกในศักดิ์ศรีแห่งความเป็นมนุษย์ที่เคารพตัวเองนั้น ก็ตกทอดจากพ่อมาถึงอันตราคนี

อานูยท์ เจ้าของบทละครเดิมพยายามจะให้เหตุผลแก่ตัวละครทั้งสองฝ่ายคือ อันตราคนี และคิริธร ลุงของหล่อนอย่างเท่าเทียมกัน บริออคเก็ตและฟินด์เลย์ นักการละครชาวอเมริกันเขียนถึงอานูยท์ไว้ว่า "ละครทุกเรื่องของเขาจะมีแนวความคิดพื้นฐานเหมือนกันหมดคือเป็นความขัดแย้งระหว่างฝ่ายยึดมั่นในหลักการ กับฝ่ายประนีประนอม แต่ดูเหมือนว่า เขามักจะเอนเอียงไปทางฝ่ายที่ไม่ยอมประนีประนอมมากกว่า "ขณะเดียวกันมัทนี รัตนิน และ สุชาวดี ดัชนีพานิช ผู้นำละครออกแสดงในภาคภาษาไทยดูจะเห็นตรงกันข้ามดังที่มีแถลงไว้ในสูจิบัตรว่า "ประสพการณ์ในชีวิตทำให้เห็นอกเห็นใจผู้ใหญ่ที่ต้องรับภาระปกครองบ้านเมืองและเสียสละความสุขส่วนตัว เช่นคิริธร"

และมีการเติมบทพูดของอันดราคินี นอกเหนือไปจากที่ปรากฏอยู่ในต้นฉบับภาษาอังกฤษ ซึ่งเข้าใจว่าใช้ในการแปล เมื่ออันดราคินีตกเตียงกับลุง เพื่อยืนยันในสิ่งที่ตนกระทำอยู่สองตอนคือ "เราต้องมีสิทธิเสรีภาพที่จะเลือกโดยไม่ต้องคำนึงถึงอะไรอื่นทั้งสิ้น" และแปลประโยค " I had my faith " ว่า "เราต้องศรัทธาเชื่อมั่นในสิ่งที่เราทำ ไม่ว่ามันจะผิดหรือถูกอย่างไรก็ตาม" ซึ่งเข้าใจว่าเป็นการตีความหมายพฤติกรรมของอันดราคินี ให้ดูเป็นคนสับสนกับสิ่งที่เรียกว่า เสรีภาพและศรัทธามากยิ่งขึ้นจากที่อานูย์เขียนไว้

หรือจะเป็นเพราะความสับสนของผู้ต่อเติมเอง ต่อสิ่งที่เรียกว่าเสรีภาพก็ไม่อาจทราบได้ เพราะเห็นผู้อำนวยความสะดวกสร้างตีความได้ว่าอันดราคินี "เป็นเอ็กซิสเต็นเชียลลิสต์ที่อยู่และตายเพื่อตัวเอง"

อานูย์อาจจะต้องการแสดงภาพของคนหนุ่มสาวยุโรปที่กำลังแสวงหาสิ่งที่เรียกว่าเสรีภาพอันแท้จริงของความเป็นมนุษย์ ในช่วงสับสนและสูญเสียศรัทธาต่อสิ่งเก่า ๆ ระหว่างและหลังสงคราม แต่ภาพของอันดราคินีที่เห็นในละครนั้น มิใช่เอ็กซิสเต็นเชียลลิสต์แน่ ๆ หรือถึงหากผู้ปลุกอันดราคินีให้มีชีวิตขึ้นมาจะเรียกร้องว่าเธอเป็น เธอก็คงเป็นได้แค่เอ็กซิสเต็นเชียลลิสต์แบบปลอม ๆ เท่านั้น เพราะเธอไม่รู้ว่าเสรีภาพต้องมาพร้อมกับความรับผิดชอบ มิใช่ "ไม่ต้องคำนึงถึงอะไรอื่นทั้งสิ้น" ไม่เชื่อลองไปถามชาดร์ดูก็ได้ ถึงแม้จะแก้จนตาอ่านอะไรไม่ค่อยเห็นแล้วในตอนนี้อย่างไร แต่ก็คงไม่เลอะเลือนถึงขนาดอธิบายเรื่องเอ็กซิสเต็นเชียลลิสต์กับเสรีภาพให้เป็นที่เข้าใจไม่ได้

อันดราคินี นอกจากจะเป็นสัญลักษณ์ของการหลบลี้หนีล่าทำตาม "อุดมการณ์" ชนิดหัวชนฝาแล้ว ยังเปิดโอกาสให้พิธีกรผู้ลง رأพิ่งออกมาอย่างเข้ากับสภาพของเมืองไทย ตามความคิดของคณะผู้จัดแสดงว่า "นี่คงเป็นเด็กหนุ่มสาวที่ถูกพวกนักการเมือง นักวิชาการ มันปั่นหัวใช้เป็นเครื่องมือ ให้อพวกนี้มันคอยกอบโกยผลประโยชน์ เวลาที่บ้านเมืองวุ่นวาย ไข่เด็กมึงหน้า เป็นเครื่องมือให้มาก่อวุ่นวาย ถ้าเราปราบก็ต้องนองเลือด เราก็ถูกด่าเป็นทรราช"

ผู้ใกล้ชิดกับงานละครเรื่องนี้บอกจตุรัสว่า อันดราคินี เป็นฝีมือกำกับการแสดงของสุชาดา ดันทวนิช ในห้าสัปดาห์แรก และมัทนี รัตนิน ในสามสัปดาห์หลัง สุชาดากล่าวว่าใช้รูปแบบสมจริงในการกำกับ และรู้สึกพอใจกับงานที่ออกมาพอสมควร ทว่าข้าพเจ้าในฐานะของผู้ดูมิได้รู้สึกเช่นนั้น

ถ้าจะดูกันที่รูปแบบล้วน ๆ โดยตัดส่วนที่เกี่ยวกับเนื้อหาออกไป อันดราคินีก็ได้มีอะไรพัฒนาขึ้นมาหลังจากละครคณะนี้ลาโรงไปเสียนาน โดยเฉพาะอย่างยิ่งในด้านการกำกับนักแสดง และการตีความหมายบทละครออกมาเป็นภาพ รวมทั้งเครื่องแต่งกายที่จะดูเป็นแขกก็ไม่ใช่ ฝรั่งเศส ไม่เชิง คล้าย ๆ กับละครปิดภาคเรียนของเด็กนักเรียนสมัย ๑๐ ปีที่แล้ว ที่มักจะเล่นเรื่องกึ่งจินตนิยาย กึ่งจักร ๆ วงศ์ ๆ แต่เด็กนักเรียนเหล่านั้นยังดีกว่าตรงที่เคารพในความเป็น "เมืองสมมติ" มากพอที่จะไม่ให้บทพูดบางตอนมาทำลายสภาพนั้นเสียเช่นที่ในอันดราคินี ใช้ชายหญิงซึ่งแต่งกายในชุดรุ่มร่ามเหล่านั้นพูดถึงการไปเที่ยวในท์คลับหรือการแข่งขันกันขับรถเร็ว เป็นต้น

จากบทพูดและเรื่องราวที่ดำเนินไป ละครเรื่องนี้น่าจะเป็นละครที่ทำให้เห็นความขัดแย้งอันลึกซึ้งทั้งภายในบุคคล และระหว่างบุคคลที่ยึดถือหลักการในชีวิตแตกต่างกัน แต่ต้องมาตกอยู่สภาพการณ์ทางการเมืองเดียวกัน ความซับซ้อนที่มีอยู่ในจิตใจหรือความรู้สึกนึกคิดของตัวละครแต่ละตัว โดยเฉพาะตัวเอกทั้งสองเป็นสิ่งที่ผู้กำกับไม่สามารถดึงออกมาให้เห็นได้ ทุกคนเป็นเพียงแต่นักท่องเที่ยวที่ทำท่าทางประกอบเท่านั้น คือเล่นกันอย่างแบนๆ ผู้ชมมองไม่เห็นสิ่งผลักดันความคิดและการกระทำ มองไม่เห็นพัฒนาการทางอารมณ์ซึ่งปรากฏอยู่ในบท แต่ไม่ปรากฏออกมาในการแสดง โดยเฉพาะในตอนอันตราคนีและศิริธรถกเถียงกันอย่างยืดเยื้อ ทั้งคู่จะมีลักษณะเดียว อยู่ตลอดเวลาเหมือนภาพนิ่งทั้งการเคลื่อนไหวบนเนื้อที่ของเวทีก็เป็นไปอย่างจำกัดจำเขี่ยและไม่ค่อยใช้ประโยชน์ในการเคลื่อนไหวแต่ละครั้ง ให้เป็นเครื่องส่งเสริมการแสดงให้มีความหมายมากขึ้นเลย การพูดของตัวละครเช่นอันตราคนีมักจะไม่มีจังหวะ ช้าเร็วหรือหยุดพักพอกๆกับที่เหมาะสมคู่หมั้นของอันตราคนีทำตัวแข็งตลอดเรื่องและหัสสมณีพี่สาวอันตราคนีใช้มือซ้ายถือกระโปรงแทบไม่ยอมปล่อยไม่ว่าจะอยู่ในอารมณ์อย่างไรก็ตาม อย่าเพิ่งว่าถึงรายละเอียดปลีกย่อยลงไปกว่านี้เลย เพราะหน้ากระดาษจำกัด

คนที่เล่นพอจะเข้าท่าคนเดียว คือ ทหารที่วิ่งมาบอกข่าวการตาย ซึ่งมีบทบาทไม่มากนัก

น่าเสียดายที่ฉากซึ่งถูกออกแบบมาอย่างดี มิได้ใช้ไปอย่างคุ้มค่ารอบที่ไปดูแสงยังบกพร่องและผิดคิวหลายครั้ง จะมีก็ตอนที่อันตราคนีถูกกักขังอยู่รอการลงโทษ ทำฉากได้ดีมาก แสงที่ใช้เหมือนแสงที่สองเข้ามาจากหน้าต่างเล็กๆของคุกที่สูงใหญ่และดูวังเวง มีทหารยามเดินไปมาเป็นการแสดงบริเวณเล็กๆคับแคบขณะเดียวกันก็ให้ความรู้สึกอ้างว้างโดดเดี่ยวไปด้วย

หากจะลองอาชญาวัตถุตัดสินให้คะแนนละครเรื่องนี้ ในฐานะคนดูบางทีคงต้องใช้มาตรฐานที่คณะผู้จัดแสดงตั้งเอาไว้เข้าช่วยพิจารณา จากข้อความที่ว่า "เราได้ตั้งปณิธานไว้ว่า การละครของเราจะมุ่งเพื่อการสร้างสรรค์ศิลปะ และจรรโลงวัฒนธรรมไทยให้เจริญก้าวหน้าต่อไปอย่างไม่หยุดยั้ง มิใช่เป็นเครื่องมือการเมือง เพื่อทำลายอารยธรรมไทย ค่านิยมอันดีงามของคนไทย..." และ "ความศรัทธาและความพร้อมเพรียงของกลุ่มนักศึกษาและอาจารย์ที่ได้มาร่วมสร้างละครของเราเป็นประจักษ์พยานอันหนึ่ง แม้จะไม่ใช่แสงไฟโชติช่วง ก็เป็นแสงเทียนเล่มน้อยที่ส่องริบหรี่ในโลกมืดยามวิกฤตนี้ เราเพียงแต่หวังว่า แสงนี้จะมีผู้สืบทอดส่องสว่างต่อไปในโลกกว้างเท่านั้น"

ข้าพเจ้าคิดว่าอันตราคนีไม่อาจเป็นทั้ง "แสงไฟโชติช่วง" หรือ "แสงเทียนเล่มน้อย" ของ วงการละครไทยได้ตามประสงค์ เพราะนอกจากเราจะมีได้อยู่ใน "โลกมืดยามวิกฤต" ทางละครอย่างที่ถูกจัดเข้าใจแล้ว ข้าพเจ้าเห็นว่าอันตราคนี ซึ่งเป็นเครื่องมือแสดงความคิดทางการเมืองแบบหนึ่ง ก็ไม่ประสบความสำเร็จในแง่ของการจรรโลงงานศิลปอีกด้วย

ข้าพเจ้าเห็นว่า อันตราคนี ซึ่งเป็นเป็นเครื่องมือแสดงความคิดเห็นทางการเมืองแบบหนึ่ง ออกมานั้น ไม่อาจเป็น "แสงไฟโชติช่วง" หรือ "แสงเทียนเล่มน้อย" ได้ดังประสงค์ เพราะนอกจากจะไม่ประสบความสำเร็จแล้วในแง่ของงานศิลปการละครแล้ว เรายังมีได้อยู่ใน "โลกมืดยามวิกฤต" ของวงการละครไทยอย่างที่คณะผู้จัดแสดงเข้าใจอีกด้วย เพราะเราเคยมี "คน" "ก่อนอรุณจะรุ่ง" "นี้

แหละโลก" ฯลฯ เป็นดวงไฟที่ใหญ่กว่า "อันตราคณี" มาแล้วทั้งในแง่จรรยาโลงศิลปวัฒนธรรมของคนไทย และการสื่อความหมายจากละครไปสู่ผู้ชม

ที่มา: รัตมี เฝ้าเหลืองทอง. ละครพันทาง อันตราคณี ผู้มาหลังกาลเวลา. "หนังสือข่าวกรองประจำสัปดาห์ จดรัส" ปีที่ ๒ ฉบับที่ ๕๕ (๒๕๑๙): (๕๑-๕๓)

## เรื่องมาจากอันตราคนี

(จดหมายโต้ตอบบทวิจารณ์ "ละครพันทาง อันตราคนี ผู้มาหลังกาลเวลา")

1. ขอฝากคำนำสั้น ๆ เกี่ยวกับ Existentialism in the Theatre และความสัมพันธ์ระหว่าง Antigone ของ Anouilh กับ Sourtie มาให้อ่านเพื่อเพิ่มพูนความรู้เกี่ยวกับบทละครฝรั่งเศสสมัยใหม่และ Existentialism ยังมีตำราฝรั่งเศสและอังกฤษอีกมากที่ยินดีให้อ่าน และอธิบายให้คุณเข้าใจดีขึ้นในเรื่องนี้ เพราะสังเกตว่าการวิจารณ์ในแง่ของคุณยังขาดความรู้กว้างขวางและลึกซึ้งเพียงพอ น่าจะอ่านต้นฉบับภาษาฝรั่งเศสและตำรา Existentialism ดี ๆ กว่านี้

2. การวิจารณ์ในด้านเทคนิคและการแสดงมีส่วนถูกบ้าง ในแง่ที่ผู้แสดงทุกคนไม่ใช่ Drama Majors สมัยครเล่นได้แค่นี้ก็สุดความสามารถของผู้แสดงและผู้กำกับแล้ว เพราะ Training เป็นสิ่งสำคัญ จุดมุ่งหมายของเราไม่ใช่ Class Work อย่างจุฬา ฯ แต่เป็นกิจกรรมเสริมหลักสูตรของนักศึกษาโดยทั่วไป จึงควรคำนึงถึงข้อนี้ด้วยในการวิจารณ์ และน่าจะให้กำลังใจแก่เด็กมากกว่านี้ ที่เขามีศรัทธามาทุ่มเทให้โดยมิได้หวังคะแนนอะไร

3. เครื่องแต่งกายนั้นเป็นเมืองสมมติซึ่งสะท้อนของจริง หากคุณจะมีโอกาสเดินทางไปอินเดียและรัฐเล็ก ๆ น้อย ๆ ทางเหนือของอินเดียจะเห็นว่าได้รับ inspiration นี้ จากคนในยุคปัจจุบัน เช่นในหมู่ชนชั้นสูงของแคว้น Pathan เป็นต้น พวกนี้ได้รับการศึกษาสมัยใหม่จากตะวันตก แต่แต่งกายครึ่งฝรั่งครึ่งแขกเช่นนี้ขับรถสปอร์ตและเที่ยวไนท์คลับ

4. ขอบคุณที่อุดหนุนชมแสงและฉากบางตอน ขอยอมรับในข้อบกพร่องของไฟ เพราะหอนี้ทำไฟยากมาก และช่างควบคุมก็ไม่ได้มี training มาก่อน

5. ถ้าจำไม่ผิด "เผ่าเหลืองทอง" ไม่เคยวิจารณ์ Production ของธรรมชาติในแง่ positive เลย และ negative มาทุกเรื่อง ในขณะที่มักจะชมเชยแต่ของจุฬา ฯ และพระจันทร์เสี้ยวหวังว่าการถือ "สี" "พวก" และ "การเมือง" รวมทั้งอคติต่อ "บุคคล" ของคุณจะลดลงบ้าง เพื่อบทวิจารณ์จะไม่ลำเอียงนัก และได้มาตรฐานกว่านี้ แต่ก็ยังคงขอบคุณที่ยกเครดิตให้ว่าเป็น "ยักษ์ใหญ่" ทั้ง ๆ ที่ทำ production ก่อน ๆ ก็ถูกพวกคุณวิจารณ์ว่าไม่ได้สติเรื่องมา อยากจะบอกด้วยถ้อยคำของ Antigone ว่า "But that much, at lease, I can do. And what a person can do, a person ought to do." โดยมิได้หวังลาภยศ หรือสรรเสริญใด ๆ

6. การต่อเติมคำพูดบางประโยคจำเป็นเพื่อให้ความหมายกระจ่างขึ้น มิได้มุ่งหมายจะเปลี่ยนความให้เป็นเครื่องมือทางการเมืองอีกแบบหนึ่งอย่างที่คุณเข้าใจเพราะ Existentialism ของ Anouilh และนักเขียนฝรั่งเศสอื่นเป็นเรื่องที่ยากที่คนไทยจะเข้าใจ รวมทั้งตัวคุณรักมีด้วย โดยเฉพาะเรื่องสิทธิและเสรีภาพที่จะปฏิเสธค่านิยมทั่วไปของสังคม ที่จะเลือก ( " Le choix, the choice " ) วิถีของตนเอง เป็นพระเจ้าตนเอง เพราะ " Dieu est mort " (พระเจ้าตายเสียแล้ว) สำหรับพวกเขา การเลือกนั้นเมื่อเลือกแล้ว เราต้องรับผิดชอบเฉพาะในส่วนที่กระทำนั้น มิใช่รับผิดชอบต่อสังคมซึ่งในสายตาของ Existentialism แบบไทย ๆ มากกว่า ที่จะให้มีเสรีภาพและความรับผิดชอบต่อสังคมควบคู่กันไป ควรอ่านงานของ Sartre (หนู่ม) , Camus , Simone de Beauvois โดย



เฉพาะบทละครของ Sartre & Camus เป็นภาษาฝรั่งเศส ถ้าทำได้ อ่านแล้วจึงค่อยมาวิจารณ์ Existentialism ฝรั่งเศสกัน ดิฉันเรียนสำนักนี้จากกันฤฎิ Sartre ในฝรั่งเศส ตอนนั้นคุณรัตมียังคงเด็กอยู่มาก จึงอาจจะรู้จักคนละแบบ

7. "โลกมีดงามวิกฤต" นั้นมิได้หมายถึง วงการละครไทยจนนิดเดียว แต่หมายถึงสภาพบ้านเมืองปัจจุบันทั่วโลกต่างหาก ในเรื่องนี้ความหมายของการแสดง "อันตราคณิ" ก็คือการกระตุ้นให้คนไทยได้คิดปัญหาต่าง ๆ กันบ้าง โดยไม่ได้อาสาจะให้คำตอบที่ดีอะไร แต่ทิ้งให้คนดูคิด ส่วนด้านการละครก็ได้เอ่ยถึงกิจกรรมด้านนี้ว่ากำลังขยายตัวไปมาก ซึ่งเป็นที่น่ายินดี แต่ละครที่ดีมีศิลปนั้น น่าจะคำนึงถึงศิลปมากกว่าความคิดทางการเมือง ที่พยายามยัดเยียดให้คนดูโดยอาศัยละครเป็นสื่อ ซึ่งไม่น่าถือว่า "ดวงไฟโชติช่วง" เลย

มัทนี รัตนิน

ม.ธรรมศาสตร์

ที่มา: มัทนี รัตนิน. เนื่องมาจาก"อันตราคณิ". "หนังสือข่าวกรองประจำสัปดาห์ จตุรัส" ปีที่ ๒ ฉบับที่ ๕๗ วันที่ ๑๐ ส.ค. ๒๕๑๙.

## อันตราคนียังไม่จบ

(จดหมายโต้ตอบ ดร.มัทธิ รัตนิน ในลักษณะของบุคคลที่ 3)

ผมเป็นคนหนึ่งซึ่งดูละครเรื่องอันตราคนี และคิดที่จะเขียนบทวิจารณ์อยู่เหมือนกัน เผอิญได้อ่านบทวิจารณ์ของคุณรัศมี เผ่าเหลืองทอง ในหนังสือจตุรัสปีที่ ๒ ฉบับที่ ๕๕ เสียก่อน จึงหยุดความคิดที่จะเขียนถึง เพราะความคิดเห็นที่คุณรัศมีแจกแจงในบทวิจารณ์ดังกล่าวตรงกันกับความคิดของผมเป็นส่วนใหญ่ และเชื่อว่่าก็คงจะตรงกับความรู้สึกนึกคิดของผู้ชมท่านอื่น ๆ อีกเป็นอันมากเช่นกัน แต่เมื่ออ่านจดหมายของอาจารย์มัทธิ รัตนิน ในหนังสือจตุรัส ปีที่ ๒ ฉบับที่ ๕๗ แล้วทำให้เกิดความสลดหดหู่ใจขึ้นมาอีกครั้งหนึ่ง เพราะไม่คิดว่าอาจารย์มัทธิจะกลายเป็นอีลาสติคที่ยืดขยายจนหดตัวกลับเข้าที่ไม่ได้ ถึงขนาดเขียนจดหมายด้วยอารมณ์มาตอบโต้กับเด็กระดับลูกศิษย์ลูกหาด้วยสำนวนเช่นนั้น

ถ้าลองประเมินค่าของละครเรื่องอันตราคนี ก็คงจะได้ค่าน้อยเต็มทน เพราะในขณะที่ละครปัจจุบันกำลังพยายามปลดปล่อยพันธนาการต่าง ๆ รวมทั้งพยายามสื่อสารกับผู้ชมด้วยความง่ายและความสมจริงให้มากที่สุด อันตราคนี กลับเดินสวนทางลมในรูปแบบ "ชาวกระบะทราย" ด้วยปรัชญาฝรั่งเศสที่ล้าสมัย, การแต่งกายที่ชวนให้นึกถึงลิเกหมอมหวนยุควิกตอเรีย, ชื่อตัวละครประเภทแขกเกิดเมืองไทย<sup>1</sup> ตลอดจนบทสนทนาและแนวเรื่องประเภทวิมานเมฆที่พร้อมจะสลายไปเพราะแรงลม ยิ่งได้อ่านบทนำตอนทั้งท้ายของคณะผู้จัดแสดงในสูจิบัตรประกอบการแสดงซึ่งหมายถึงให้การแสดงดังกล่าว "เป็นแสงเทียนเล่มน้อยที่ส่องริบหรี่ในโลกมืดยามวิกฤต" ด้วยแล้วก็ยังชวนให้สงสัยอีกนานัปการ ว่าโลกมืดที่กล่าวถึงนั้นคือโลกมืดของการละครในระบบความคิดของอาจารย์มัทธิหรืออะไรกันแน่

ผมเองไม่เคยรู้จักทั้งคุณรัศมี และอาจารย์มัทธิ แต่เพียงติดตามผลงานของบุคคลทั้งสองมาตลอด ความสำเร็จในละครเรื่องอวสานของเซลล์แมน รกรางคันนั้นชื่อปรารถนาหรือวัยวุ่น คือความสำเร็จซึ่งเกิดจากความสมจริง และการที่ไม่พยายามเดินสวนทางกับความเป็นจริงของสังคมปัจจุบัน อันตราคนีมิได้เกิดขึ้นเพียงสนองจิตใต้สำนึกของอาจารย์มัทธิ รัตนิน ที่ซาบซึ้งใจของละครเรื่องนี้มาตั้งแต่ยังสาว จนกระทั่งฝันว่าตัวเองคือนางเอกของเรื่อง และยังฝังใจมาจนกระทั่งแก่เมื่อมีโอกาสก็อยากจะเห็นละครเรื่องนี้กลายเป็นภาคไทย มีชีวิตจิตใจโลดแล่นอยู่บนเวทีบ้าง เหมือนดังที่อาจารย์มัทธิ เขียนบรรยายความในใจไว้ ในสูจิบัตรประกอบการแสดงอันตราคนี ก็อาจจะประสบความสำเร็จมากกว่านี้ แต่ในเมื่อละครดังกล่าวเกิดขึ้นในภาวะการณ์ตรงกันข้ามอันตราคนีจึงกลายเป็นละครที่ประสบความสำเร็จล้มเหลวอย่างสิ้นเชิง เพราะผู้ที่ชื่นชมถ้าจะก็คงมีแต่อาจารย์มัทธิ รัตนินแต่เพียงผู้เดียวเท่านั้น ที่หลับตาฝันเห็นภาพของตนเองในวิญญาณของ Antigone ซึ่งตีแผ่ปรัชญา Existentialism อย่างเป็นชีวิตจิตใจจนลืมนึกว่าไทยไม่ใช่ฝรั่งเศส และปรัชญาแบบนั้นคือปรัชญาประเภท "นมตราหมีดีเกินไปซะแล้ว" อย่างไรก็ตามขึ้นชื่อว่าการละคร เมื่อนำออกสื่อสาร

<sup>1</sup> อาจารย์บุญเหลือเป็นผู้ตั้งชื่อให้

กับมวลชนทั้งผู้บริหารและผู้แสดง ก็ควรจะทำใจคอให้กว้างขวาง พร้อมทั้งรับทั้งคำติและคำชม ถ้ามีแต่คิดว่าเขาติเพราะเขาไม่ชอบเรา หรือเพราะเขาคณละสีคนละกลิ่น กับเรา เหมือนดังที่ อาจารย์มัทนี รัตตินิ คิด ก็ควรจะทำละครประเภทปิดประตูเล่นกันเอง ดูกันเองและชมกันเองไป พราง ๆ ก่อน เพราะในโลกส่วนบุคคลที่มีดสนิทเช่นนั้น คณะละครย่อมมีโอกาสพองลม ลอยฟอง อยู่บนวิมานเมฆได้อย่างสุดภาคภูมิ จนกระทั่งเมื่อใดถูกโปงพองลมจะสุดชั่ว เราจึงค่อยมาพบกัน บนจุดแห่งความแหลกสลาย และที่จุดนี้บางทีอาจารย์มัทนี รัตตินิ อาจจะพบกระแงพิเศษที่สะท้อน ภาพจริงไม่เหมือนกับภาพหลอน ซึ่งทำให้ต้องตกเป็นทาสอารมณ์และความหลงอันยิ่งใหญ่เหมือน อย่างทุกวันนี้ก็ได้

สุรัชย์ เครือประดับ

เจริญกรุง ยานนาวา

ที่มา: สุรัชย์ เครือประดับ. จดหมาย อันตรรกะนี้ยังไม่จบ. "หนังสือข่าวกรองประจำสัปดาห์ จัตุรัส"  
" ปีที่ ๒ ฉบับที่ ๖๐ วันอังคารที่ ๓๑ สิงหาคม ๒๕๑๙. : [๓-๔]

## บทวิเคราะห์

(จากบทวิจารณ์ "ละครพันทาง อันตราคณี ผู้มาหลังกาลเวลา" โดย รัศมิ เผ่าเหลืองทอง และจากเอกสารอ้างอิง 2 ชิ้นคือจดหมาย "เนื่องมาจากอันตราคณี" โดย มัทนี รัตนิน และจากจดหมาย "อันตราคณียังไม่จบ" โดย สุรัชย์ เครือประดับ)

การที่หนังสือข่าวกรองรายสัปดาห์เช่น จัตุรัส<sup>1</sup> ให้พื้นที่แก่บทวิจารณ์และจดหมายโต้ตอบระหว่างผู้ถูกวิจารณ์และบุคคลที่สามนั้น นับว่าเป็นปรากฏการณ์ที่น่าสนใจยิ่ง เป็นการสะท้อนให้เห็นว่า ผู้ตีพิมพ์นั้นให้ความสนใจต่อ "การวิจารณ์ละครเวที" และได้แบ่งปันหน้ากระดาษให้เป็นสื่อกลางระหว่างผู้วิจารณ์ ผู้ถูกวิจารณ์และประชาชนผู้อ่านอย่างเต็มที่ กรณีที่มีการ "ปฏิสัมพันธ์" กันติดต่อกันในวารสารฉบับนี้ถึง 3 ครั้งสะท้อนให้เห็นถึง "วัฒนธรรมแห่งการวิจารณ์" ระหว่างผู้สร้างงาน ผู้วิจารณ์และผู้ชมในช่วงเวลานั้นและต่อเหตุการณ์ในครั้งนั้นได้อย่างน่าสนใจ และชวนให้ตั้งคำถามต่อไปได้อีกมากมายหลายข้อ

รัศมิ เผ่าเหลืองทอง ไม่ได้วิจารณ์โดยไม่ได้ยกเหตุผลและตัวอย่างประกอบ การตั้งข้อบทรวิจารณ์ว่าเป็น "ละครพันทาง" และเป็น "ผู้มาหลังกาลเวลา" นั้น ก็เป็นการสรุปมโนทัศน์ของบทวิจารณ์ชิ้นนี้ไว้ทั้งหมดแล้ว บทวิจารณ์ชิ้นนี้ จึงทำหน้าที่ที่จะอธิบายว่า ละครเรื่องนี้แปรเปลี่ยนไปเป็น "พันทาง" ได้อย่างไรทั้งๆที่น่าจะเป็นละครโศกนาฏกรรมที่ยิ่งใหญ่ ในการวินิจฉัยผลงานละครเรื่องนี้ ผู้วิจารณ์ได้ยึดเอาหลักฐานที่พิสูจน์ได้ คือ "ตัวบท" เป็นสำคัญ การยกตัวอย่างประกอบให้เห็นว่า ผู้แปลบทได้กระทำการเกินขอบเขตของการแปลบทที่ดี นั่นก็คือการต่อเติมบทจนกระทั่งทำให้ความหมายดั้งเดิมของผู้ประพันธ์ต้องแปรเปลี่ยนไป จากการพิจารณาหลักฐานจากตัวอย่างทั้งหลายที่ถอดความมาจากบท(ที่ถูกต่อเติมแล้ว)นั้น ชวนให้ผู้อ่านรู้สึกได้เองว่าผู้กำกับอาจจะพยายามลงมือ "ทำศัลยกรรม" ให้กับบทละครทั้งๆที่ไม่ใช่เจตนารมณ์ของผู้ประพันธ์เดิม และการทำศัลยกรรมในครั้งนี้เป็นการกระทำที่เกินเลยไปจากแก่นแท้ของโศกนาฏกรรมในเรื่องนี้ไปมาก ถึงขั้น "ละเมิด" ความบริสุทธิ์ของตัวละครและละเมิดต่อ "อุดมการณ์ทางการเมือง" ของผู้ประพันธ์เลยทีเดียว<sup>2</sup> ข้อหาดังกล่าวนี้นับเป็นข้อหาที่ค่อนข้างจะหนักหน่วง แต่ก็คงสามารถพิสูจน์กันได้ว่าไม่ยากด้วยการกลับไปอ่านต้นฉบับของบทละครเรื่อง อันตราคณี นั้นเอง

นอกเหนือจากการวิจารณ์ "ตัวบท" แล้วนั้น ดูเหมือนว่าผู้กำกับจะไม่สามารถสร้างความประทับใจในการประสมการณ์การชมละครให้แก่ผู้วิจารณ์เท่าไรนัก โดยเฉพาะอย่างยิ่งในด้านของ

<sup>1</sup> เป็นวารสารรายสัปดาห์ที่จารึกปรากฏการณ์หลายๆประการที่เกี่ยวข้องกับการเมือง ศิลปะ และสังคม ในช่วงปี 2518-2519

<sup>2</sup> กล่าวคือ แทนที่อันตราคณีจะเป็นตัวแทนของตัวละครที่ยึดมั่นในความถูกต้องตามอุดมการณ์ แต่เธอกลับถูกฉายภาพให้เป็น "เด็ก" ที่ถูกหลอกใช้โดยพวกผู้ใหญ่ผู้มีอิทธิพล และเป็นแค่พวก "หลับหูหลับตาทำตามอุดมการณ์" และแทนที่เธอจะเป็นผู้ยึดมั่นในอุดมการณ์ของ "เสรีภาพ" เธอกลับเป็นเพียงเครื่องมือที่ขาดความรับผิดชอบทางการเมือง ในการนี้ อันตราคณียิ่งสูญเสียความเป็น Tragic Hero หรือลักษณะของตัวละครโศกนาฏกรรมที่ยิ่งใหญ่ไป

การกำกับนักแสดงและการสร้างความหมายจากภาพที่ปรากฏบนเวที และแม้ว่า ผู้กำกับจะเขียนจดหมายมาชี้แจงว่านักแสดงเป็นเพียงมือสมัครเล่น ไม่ได้ผ่านกระบวนการฝึกฝนที่เคร่งครัด แต่ก็ดูเหมือนว่าจะเป็นข้ออ้างที่ไม่ได้ช่วยให้ผู้ชมหรือผู้อ่าน "ฟังขึ้น" แต่อย่างใด เพราะผู้ชมทั่วไปคงไม่ได้สนใจเท่าไรนักว่า "เบื้องหลัง" ของการสร้างงานคืออะไร นักแสดงมีพื้นฐานอย่างไร สำหรับผู้ชมแล้ว สิ่งที่เราต้องการคือการที่ละครที่จะ "คุ้มค่าสมราคาคุย" โดยเฉพาะอย่างยิ่งการ "คุย" ที่ปรากฏเป็นลายลักษณ์ในสูจิบัตรละคร ดังนั้น หากละครไม่สามารถพิสูจน์ตนเองตามที่กล่าวไว้ในสูจิบัตร ผู้ชมและนักวิจารณ์ย่อมมีสิทธิโดยชอบธรรมที่จะวิพากษ์วิจารณ์ได้

การที่ผู้กำกับละครเขียนจดหมายตำหนิผู้วิจารณ์นั้นเป็นเรื่องของสิทธิในการปกป้องผลงานของตนเอง โดยเฉพาะอย่างยิ่งหากผู้วิจารณ์นั้นขาดความรู้ความเข้าใจที่แท้ และไม่มีเหตุผลที่น่าเชื่อถือในการวิจารณ์ แต่เป็นเทินเสียฉายาว่าหากผู้กำกับฯ ใช้วิธีการว่ากล่าวด้วยอารมณ์ของความไม่พอใจที่ถูกวิจารณ์นั้น อาจจะทำให้น่าหนักในการอธิบายตัวเองลดน้อยลงไปมาก โดยเฉพาะอย่างยิ่ง เมื่อมีผู้อ่าน ซึ่งเป็นบุคคลที่สาม (ที่ไม่ได้รู้จักทั้งสองท่านเป็นการส่วนตัว) แต่กล้าที่จะเขียนจดหมายยืนยันความคิดที่ค่อนข้างจะตรงกันกับผู้วิจารณ์ และเกิดปฏิกิริยาทางอารมณ์ต่อการตอบโต้ของผู้กำกับ ถึงขั้นที่เรียกว่า "สลดหดหู่ใจ" ประเด็นสำคัญในจดหมายคือการกล่าวถึงกติกายของ "วัฒนธรรมแห่งการวิจารณ์" ที่สำคัญ ว่า "ขึ้นชื่อว่าการละคร เมื่อนำออกสื่อสารกับมวลชน ทั้งผู้บริหารและผู้แสดงก็ควรจะทำใจคอให้กว้างขวางพอที่จะรับทั้งคำติคำชม " การประกาศกติกานี้ จึงเป็นเสมือนการย่ำเตือนผู้สร้างงานให้ตระหนักถึงวัฒนธรรมแห่งการรับฟังงานวิจารณ์ บุคคลที่สามท่านนี้ จึงได้ทำหน้าที่ประหนึ่งกรรมการมวย ที่คอยย่ำเตือนถึงกติกาข้อนี้ให้พึงตระหนักกันไม่ว่าจะเป็นฝ่ายผู้สร้างงาน นักวิจารณ์หรือประชาชนที่อ่านงานวิจารณ์

เมื่อพิจารณาจากหลักฐานทั้ง 3 ชิ้นแล้ว ก็อาจพบได้ว่าการเกิดวาทกรรมระหว่างบุคคล 3 ฝ่ายกลับเป็นการท้าทายให้ผู้สนใจในงานชิ้นนี้ทำการศึกษาเพื่อให้เกิดการครุ่นคิดพินิจนึกต่อไปจากการตอบโต้ของผู้กำกับฯ ซึ่งเป็น "ยักษ์ใหญ่" คนหนึ่งของการบุกเบิกละครเวทีในครั้งนี้ สะท้อนให้เห็นว่า ผู้สร้างงานละครเวทีบางคนอาจจะไม่พร้อมที่จะยอมรับกติกาในการถูกวิจารณ์ โดยเฉพาะอย่างยิ่ง หากผู้วิจารณ์เป็นรุ่นที่อ่อนกว่า หรือมาจากต่างค่าย ต่างสถาบัน ในขณะเดียวกันงานทั้ง 3 ชิ้นก็สะท้อนให้เห็นถึง ความพร้อมและความกล้า ที่จะใช้วัฒนธรรมลายลักษณ์ในการวิจารณ์ที่ถูกตีพิมพ์ในสิ่งพิมพ์สาธารณะ ซึ่งการกระทำในครั้งนี้ นับว่าเป็นอีกก้าวหนึ่งของการเผชิญหน้ากับการสร้างวัฒนธรรมแห่งการวิจารณ์ในสังคมที่อาจจะยังไม่ค่อยยอมรับการวิจารณ์ด้วยความเต็มใจเท่าไรนัก

ปาริชาติ จิ่งวิวัฒนาภรณ์ : ผู้วิเคราะห์

## รายการแสดงในวันสถาปนากรมศิลปากร

วันที่ 3 พฤษภาคม 2521

สัมพาทิ

เมื่อเอ่ยถึงกรมศิลปากรทุกคนก็ซึมซาบดีว่าเป็นแหล่งที่มาของการแสดง ที่ถือเป็นแบบอย่างของชาติ กรมศิลปากรได้จัดรายการแสดงเป็นพิเศษทางโทรทัศน์ เมื่อถึงวันสถาปนาติดต่อกันมาหลายปีแล้ว คราวนี้ กรมศิลปากร จัดรายการแสดงทางทีวี. ช่อง 9 ทั้งหมด 3 ชุดด้วยกันคือ

ชุดที่ 1 รำตระนาวราช

ชุดที่ 2 การเดี่ยวปีและการขับร้องของครูอาวโส

ชุดที่ 3 ละครเรื่องพระอภัยมณีตอนนางสุวรรณมาลีหึงหน้าป้อม

ก่อนเริ่มการแสดง อธิบดีกรมศิลปากร นายเดโช สอนานนท์ได้มากล่าวรายงานโครงการและผลงานอันเป็นเรื่องที่ไม่จำเป็นต้องวิจารณ์ เพราะเรื่องราวทั้งหลายนั้นก็เป็นที่ประจักษ์อยู่

ว่าถึงรายการโดยรวม ก็จัดได้สัดส่วนดี มีการรำตระเป็นการเปิดโรง ไหว้ครู และอวยชัยให้พรพร้อมเสร็จ เป็นการเปิดรายการแสดงที่สง่าผ่าเผยควรจะชมเชยความคิดได้ ต่อมาเป็นดนตรีไทยและนาฏศิลป์ ซึ่งเป็นงานใหญ่ของกรมศิลปากร ส่วนที่ขาดไปคือผลงานของเด็กรุ่นใหม่ ๆ งานทางด้านจิตรกรรมและศิลปะสาขาอื่น ๆ รวมทั้งงานของหอสมุดแห่งชาติที่มีได้มีส่วนเข้ามาอยู่ในรายการด้วย ซึ่งเท่าที่ดูมาทุกปีก็ไม่มีผลงานทางด้านเหล่านี้ออกมาแสดงเลย เป็นอันทำให้ผู้คนทั้งหลายคิดว่า กรมศิลปากรมีไว้ร้องรำทำเพลงแต่อย่างเดียว

รายการชุดแรก การรำตระนาวราช เพลงที่ขึ้นชื่อว่าตระนี้เป็นเพลงหน้าพาทย์ ใช้แสดงอาการแปลงตัวบ้าง อาการนอนบ้าง ฯลฯ เช่น ตระนิมิต และตระนอนบ้าง เป็นต้น ส่วนเพลงตระนาวราชนี้เป็นเพลงแต่งขึ้นใหม่ ให้แสดงถึงพระคิวง ซึ่งเป็นผู้นำการเดินการรำลงมาสวมมนุษย์โลกเป็นที่แรก ดังที่ปรากฏในตำนานของฝ่ายไสยศาสตร์ เข้าใจว่าการรำออกโทรทัศน์ครั้งนี้ เป็นครั้งที่สอง ครั้งแรกนั้นดูเหมือนจะรำในการประเดิมโรงของละครคณะนาฏราชทำรำของเพลงนี้ ผู้รำคือครูอาคม สายาคม เป็นผู้คิดเอง ซึ่งดูก็เหมาะสม ถอดแบบจากรูปแบบนาฏราชให้มีชีวิตขึ้นได้โดยไม่ขัดเขิน ท่วงทำนองเพลงก็ฟังดูน่าเกรงขาม และสงบอยู่ในที่ เป็นอันว่าทั้งวงดนตรี และทำรำเข้ากันได้สนิท ทั้งผู้รำก็เป็นฝีมือเก่าแก่ รุ่นอาจารย์ อายุก็ปูน 60 เข้าไปแล้ว แต่ลวดลายฝีมือยังคงระดับได้อย่างน่าสรรเสริญ

รายการชุดที่สอง เป็นรายการเดี่ยวปี ครูเทียบ คงลายทอง ซึ่งเป็นครูปีอาวโสท่านเดียวที่ยังเหลืออยู่ การเดี่ยวปีครั้งนี้ ใช้เพลงต่อยุบสามชั้นซึ่งมีถึงสามท่อน สองท่อนแรกมีท่อนละสี่จังหวะ ท่อนสามมีหกจังหวะรวมเบ็ดเสร็จทั้งทางหวานและทางเก็บ ครูเทียบผู้มีอายุเลย 75 ปีแล้ว ต้องเป่าในส่วนนี้ 20 จังหวะ แล้วยังต้องเป่ารับร้องครุทวัม ประสิทธิกุล ในอัตราสองชั้น และชั้นเดียวอีก ผู้ที่เล่นดนตรีไทย ผู้ที่ฟังดนตรีไทย คงทราบดีว่าการเป่าปีนั้นใช้แรงขนาดไหน ถึงครูจะเป็นผู้ชำนาญ แต่ความชราภาพก็ยอมทำให้ไม่สมควรที่จะเป่าเพลงใหญ่ๆเช่นนี้แล้ว กรมศิลปากรควรจะทราบ และตระหนักถึงครูบาอาจารย์ที่หมดตัวลงทุกที ควรจะได้ถนอมให้ท่านอยู่ไปนานๆ

คอยบอกเพลงการแก้ลูกศิษย์จะดูดีกว่า ถึงหากว่าการสถาปนากรมจะเป็นการสำคัญก็ดี ผู้เขียนก็ยังไม่เห็นเป็นการบังควรที่จะใช้ครูให้ได้ลำบากถึงเพียงนี้

ในส่วนการร้อง ยังอุทิศสัฟไปเชนคุณครูท่วม ประสิทธิภาพซึ่งอายุเลย 85 ปีแล้วมาร้อง ก็ยังดีที่ให้ร้องเพียงแต่สองชั้นเป็นต้นไป ถึงกระนั้นก็เถอะ การร้องนี้เป็นเรื่องยากสำหรับคนแก่เสียแล้ว แทนที่จะทำให้เพราะ กลับทำให้ผู้ชมผู้ฟังใจเสีย กลัวท่านจะเป็นอะไรไปกลางคัน

ผู้เขียนสงสัยว่า เมื่อปีที่แล้วกรมศิลปากรก็ให้ครูอาวูโสออกมาทำเพลงร้องเพลง ปีนีก็รียอเดิม ไม่เป็นการแสดงว่ากรมศิลปากรไม่มีการสืบต่อแล้วหรือ เพราะการเสนอผลงานควรจะแสดงความก้าวหน้าให้ปรากฏ หรือหากจะให้ครูมาแสดงก็ควรจะให้ปนกับลูกศิษย์ เป็นอันได้แสดงการสืบต่อก็จะดูเป็นที่ชื่นใจได้มากกว่า

รายการชุดที่สาม เป็นละครเรื่องพระอภัยมณี ตอนนางสุวรรณมาลีหึงหน้าป้อม บทโดยสมภพ จันทรประภา เนื้อเรื่องจับตอนพระอภัยมณีหลงเสน่ห์นางละเวง นางสุวรรณมาลีทราบข่าวก็ยกกองทัพมาตาม จนได้พูดจาวางกล่าวกันที่กำแพงเมืองลงกา จบตรงต่างคนต่างยกทัพกลับ

กรมศิลปากรว่าเป็นละครนอก ผู้เขียนเห็นเป็นละครพันทาง เพราะดูตั้งใจจะประสมประเสกกันอย่างสาหัส ตั้งแต่ดูละครมายังไม่เคยเห็นละครอะไรประหลาดถึงเพียงนี้ ในการแสดงโฆษกประกาศว่าทางฝ่ายฝรั่งก็จะรำแบบฝรั่งซึ่งดูก็เป็นความคิดใหม่ดี แต่ที่ผู้จัดผิดพลาดคือไปเอาฝรั่งมาทั้งเรื่อง ไม่มีภูมิปัญญาในอันที่จะประสานให้กลมกลืนกันเลย ในขณะที่ละครไทยรำอย่างอ่อนช้อย ทางฝ่ายฝรั่งก็ออกมาวาดแขนวาดวง เป็นโมเดิร์นแดนซ์ซึ่งดูเหมือนคนแขนคอกเป็นที่สุด

การขาดแนวความคิดไปมาก็ดูยุ่งก้ำกั้มไม่ได้เป็นที่จำเริญตาเลย ถ้ากรมศิลปากรอยากจะทำก็ควรจะทำเพียงฝรั่งอย่างกลางๆที่คนดูจะฟังรับได้จะดีกว่าคือให้รำคล้ายตามมาทางไทยบ้าง แล้วใช้เพลงสำเนียงฝรั่งทั้งหลายในเพลงไทยใส่ลงไป ก็เป็นฝรั่งพอควรแล้ว นอกจากกระบวนรำแล้ว ฝ่ายฝรั่งยังทำแต่งฝรั่งราวกับมาเดินแฟชั่นโชว์บนแทรมเข้ามาไม่ได้ไปกับเรื่องละคร หรือเป็นส่วนของละครแต่อย่างใดเลย

ผู้เขียนไม่เข้าใจว่าเหตุใดกรมศิลปากรจึงเลือกเรื่องตอนนี้มาแสดงอาจมีจุดประสงค์ในอันที่จะแสดงให้เห็นว่า การนาฏศิลป์ของกรมศิลปากรนั้นมีแบบตะวันตกด้วย ดูก็น่าจะแยบคาย แต่เพราะความที่ไม่รู้จักประสมกลมกลืน และความที่ดูถูกธรรมเนียมคนดูเกินไป จึงได้ออกมาหวัมกุกุฏท้ายมังกรอย่างนี้

ว่าถึงเนื้อเรื่องในตอนี้ ก็ไม่เห็นเสน่ห์ชวนจะเล่นตรงไหน ถ้าว่าเป็นละครนอกมุ่งตลกก็เจาะช่องได้เพียงแต่ด่ากันตอนเจรจาศึก ไม่เห็นจะออกมุขตลกอะไรได้ ในการแสดงก็ออกตลกตรงนี้จริงๆซึ่งก็แสนจะจืดชืด ตลกก็ไม่ดีเลย

จุดใหญ่ของเรื่องนี้คือ หึง เมื่อขึ้นหึงก็ต้องมีทะเลาะ ว่ากันให้เจ็บแสบดูเป็นเรื่องที่ไม่เหมาะสมจะนำมาแสดงในวันสถาปนากรมศิลปากรเลย

การดำเนินเรื่องละครทำได้รวดเร็ว แต่ไม่มีจุด แบ่งออกได้เป็นสามฉาก ฉากแรกพลับพลานางสุวรรณมาลี ฉากที่สอง ในวังเมืองลงกา ฉากที่สาม กำแพงเมืองลงกา

ฉากแรกนั้นจับตั้งแต่หัสไชยมาทูลนางสุวรรณมาลีถึงเรื่องพระอภัยมณี ไปจนถึงนางสุวรรณมาลีจัดทัพ ฉากนี้ดำเนินเรื่องรวดเร็วราวกับกล้วยเวลาจะหมด ตอนเตร์ราโคกร้าครวญก็บรรยายครวญไปเลย ไม่มีโอต ไม่มีโอ้ เสร็จแล้วก็ออกมาจัดทัพออกคราวยกทัพเลยทันที ดูไม่เป็นละครไทยเลย เหมือนละครพูด เพียงแต่เปลี่ยนพูดเป็นร้องเท่านั้น

ฉากที่สองเป็นฉากที่เริ่มประหลาด เพราะนางละเวง ออกมาเดินโมเดิร์นด้านซ้าย มีระบำแบบฝรั่งเสร็จแล้ว หัสไชยพรวดพราดออกมาจากไหนก็ไม่ทราบ เหมือนไม่มีสี่กระหว่างสองข้าง อยู่ดีๆก็เข้าไปทูลว่า นางสุวรรณมาลี ผู้เป็นแม่มาตาม นางละเวงเมื่อทราบข่าวศึกก็ไปสรรสงครามเครื่อง ครั้นนี้เห็นจะต้องว่ามีสงครามฝรั่ง จะอวดเดินฝรั่งจริงๆ ทางฝ่ายไทยนั้นออกมาทั้งที่ไม่ได้อาบน้ำ แต่ข้างฝรั่งอาบน้ำเป็นบรรดาเป็นเวรอยู่ตั้งเป็นนาน ก็คงออกทัพทั้งชุดราตรียาวนานเอง น่าสงสัยอยู่ว่า ถ้าเป็นจริงนางละเวงคงสะกดชายกระโปรงกลมเสียก่อนจะได้รับ

ข้อสำคัญคือ การร่ำบทลงของของไทยนั้น แชน ขา ทำทางใช้บอกได้ว่าเป็นสวมเสื้อ แต่งผมใส่แหวน ฯลฯ แต่ท่าฝรั่งที่ปรากฏนั้น ได้แก่มัดแขนงอๆไปมาอยู่ตั้งนานสองนาน โดยไม่ได้แสดงท่าว่ากำลังทำอะไรเลย ถ้าเผื่อไม่มีบทร้อง ก็เห็นจะต้องว่านางละเวงคงกำลังทรมานด้วยอาการอย่างใดอย่างหนึ่ง เพราะดิ้นกระสับกระส่ายไปมา

ฉากที่สามเป็นฉากประจันหน้ากันระหว่างนางละเวงกับนางสุวรรณมาลี เรื่องไม่มีอะไรเลยนอกจากทะเลาะกัน นางละเวงเป็นฝ่ายชนะ นางสุวรรณมาลีเสียใจจนลมจับ ยกทัพกลับ

ว่าไปทั้งหมดแล้วการดำเนินเรื่องรวดเร็ว แต่ล่อยหาจุดไม่ได้ ไม่รู้จะไปจับความดีความงามตรงไหน ครั้นจะดูกระบวนการรำก็ดูกระตือรือร้นเสียมากเพราะต่ากัน จะดูร้องก็เป็นร้องต่ากันอีก

ในด้านกระบวนการรำได้กล่าวไปมากแล้วทางด้านฝรั่ง ในส่วนทางไทยก็รำเป็นปกติคืออยู่บททั้งหมดตกอยู่ที่นางสุวรรณมาลีตัวเดียว ซึ่งก็รำอยู่ในชั้นยอดเยี่ยม ตีบทแตก เสียแต่บทที่ไม่ได้เปิดโอกาสให้ทำอย่างอื่น นอกจากร้องให้กับร้องต่าเท่านั้น ตัวละครอื่นๆก็บ่นน้อยเสียจนไม่จำเป็นต้องกล่าวถึง ข้างฝ่ายพระอภัยมณี ตัวที่ยังแต่งไทยอยู่ก็รำแข็งทื่อเป็นท่อนไม้ เมื่อเป็นตัวฝรั่งก็ยังรำเป็นไทย แต่รำไม่ได้ดีไปกว่าตัวที่แต่งไทย

ด้านกระบวนการเพลงและการร้องครวญนี้ใช้เพลงสำเนียงฝรั่งมากเป็นพิเศษ ซึ่งก็พยายามใช้เพลง ดัดเพลง ต่อเพลงให้ได้อารมณ์ดี ไม่มีข้อตำหนิ เสียแต่ที่เพลงสำเนียงฝรั่งนั้นไม่เอื้อที่จะร้องให้ได้เร็วๆเมื่อเวลาว่างแบบเพลงเทพทองหรือไล่เดือนฉกจวก ต้องร้องรอเอื้อนอยู่เป็นนาน ทำให้อารมณ์ขยักขยอนตามไปด้วย ไม่สนิทเนียนเหมือนอย่างข้างไทย

ด้านการร้องนั้นก็เห็นจะต้องว่าพอประมาณ เพราะเดี๋ยวนี้มีนักร้องใหม่ๆมาก ยังไม่คุ้นกับการร้องละคร แต่ข้อที่น่าเกลียดคือ ไม่ทราบว่ามีนักร้องท่านใดใส่ไมโครโฟน ตั้งแต่เริ่มละครจนจบ เหตุใดจึงไม่คิดเฉลียวใจว่าเสียงโชนนั้นจะดังออกมา เจ้าหน้าที่ทางที.วิ.ส. ช่างกระไร ไม่ได้ดัดเดือนบอกกล่าวกันเลย นับเป็นเรื่องที่น่าอัปยศที่ปล่อยให้เป็นอย่างนี้



รายการแสดงทั้งหมดของกรมศิลปากรครั้งนี้ กินเวลาประมาณ 2 ชั่วโมง ซึ่งดูสั้นและรวบรัดเกินไป ข้อผิดพลาดทั้งหลายและความไม่ละมุนละไมของละคร เป็นเรื่องที่กรมศิลปากรสำนึกไว้อย่างยิ่ง เพราะชื่อกรมก็บอกอยู่แล้ว เป็นแหล่งรวมที่มาของศิลปะ

คำว่า ศิลปะ มีความหมายละเอียดอ่อนเพียงไรก็รู้อยู่กันอยู่ กรมศิลปากรจึงนำที่จะผลิตผลงานให้สมกับชื่อสถาบันของตนออกมาให้เป็นที่ชื่นใจแก่คนทั้งปวง จะได้เป็นการส่งเสริมให้คนไทยได้รู้ว่าตนมีสมบัติอะไรที่ควรจะรักษาไว้ ซึ่งก็จะเป็นการส่งเสริมความรักชาติของตนเองสืบไปด้วย

ที่มา: สัมภาษณ์ "รายการแสดงในวันสถาปนากรมศิลปากร วันที่ 3 พฤษภาคม 2521" สยามรัฐ สัปดาห์วิจารณ์ ฉบับที่ 48 [2521]: 38-39.

## บทวิเคราะห์

นอกเหนือจากบทวิจารณ์ละครใน ตอนศึกกะหมังกูหนิง เขียนโดย ม.ล. บุญเหลือ เทพยสุวรรณ ซึ่งวิจารณ์ไว้ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2511 แล้ว สภาพของการวิจารณ์ละครตามขนบนิยมของไทยนั้นก็อยู่สภาวะไร้ตัวตนมาโดยตลอด แม้ว่าจะมีงานในลักษณะ "รายงานวัฒนธรรม" ปรากฏอยู่บ้างอย่างประปราย แต่ก็ไม่สามารถกล่าวได้ว่างานเหล่านั้นเป็นงานวิจารณ์ ดังนั้นการปรากฏขึ้นของบทวิจารณ์ "รายการแสดงในวันสถาปนากรมศิลปากร วันที่ 3 พฤษภาคม 2521" เขียนโดย "สัมพาที" นั้น จึงถือได้ว่าเป็น "ปรากฏการณ์" อย่างหนึ่งที่เรียกได้ว่า "ไม่ธรรมดา" ของยุคสมัยนั้น

ลักษณะสำคัญที่ทำให้บทวิจารณ์ชิ้นนี้มีคุณค่าต่อสังคมไทยคือการที่ "สัมพาที" สามารถที่จะให้หมิ่นโทศน์ต่อผู้อ่านถึงความสำคัญอันยิ่งยวดของกรมศิลปากรในฐานะที่เป็น "แหล่งรวมของงานศิลปะของชาติ" ที่ "พึงยึดถือเป็นแบบอย่างได้" ดังนั้นการที่สัมพาทีเริ่มต้นบทความด้วยการชี้ให้เห็นถึงหน้าที่ของกรมศิลปากร ก็เพื่อที่จะได้ "ประเมินคุณค่า" ผลงานที่จัดแสดงในวันนั้นว่าคู่ควรกับคุณค่าอันสูงส่งของสถาบันชาติแล้วหรือยัง

ในเมื่อสัมพาทีได้ยืนยันบทบาทของกรมศิลปากรไว้อย่างหนักแน่นตั้งแต่แรก จึงเป็นเหตุให้การ "ประเมินคุณค่า" ของผลงานที่ตามมานั้นเป็นการประเมินจากมาตรฐานของงานระดับชาติ ซึ่งน่าจะเป็นงานศิลปะอันมุ่งไปสู่ความสมบูรณ์แบบในเชิงอุดมคติ ความไม่สมบูรณ์แบบใดที่ทำให้ศักดิ์ศรีของความเป็นสถาบันระดับชาติต้องด่างพร้อยย่อมจะถูกตำหนิ ส่วนความสมบูรณ์แบบใดที่ดีแล้วย่อมได้รับการสรรเสริญ สัมพาทีหน้าที่ของนักวิจารณ์ที่เข้าใจในความสมบูรณ์แบบเชิงอุดมคตินี้และพยายามอย่างยิ่งที่จะชี้ให้ผู้อ่านได้เห็นภาพ ได้เข้าใจถึงเหตุผลของการวิจารณ์โดยละเอียด แม้ว่าการวิจารณ์ของสัมพาทีนั้นจะค่อนข้างไปในทางใช้สำนวนที่ปะปนด้วยอารมณ์อยู่มากก็ตาม แต่การวิจารณ์ในแต่ละจุดก็ยืนอยู่บนความจริง และยืนอยู่บนความกล้าหาญที่จะวิจารณ์อย่างตรงไปตรงมา ซึ่งความกล้าหาญนี้เป็นความกล้าหาญที่เด็ดเดี่ยว และไม่เหมือนใคร

ความละเอียดในการวิจารณ์ของสัมพาทีนั้นเริ่มต้นนับตั้งแต่การวิพากษ์ความเหมาะสมของการจัดสัดส่วนรายการที่เป็นศิลปะการแสดง ซึ่งประกอบด้วย ราชตระนาฏราช การเดี่ยวปี และการขับร้องของครูอาวุโส และปิดท้ายด้วยละครเรื่องพระอภัยมณีตอนนางสุวรรณมาลีหึงหน้าป้อมว่าเป็นการวางสัดส่วนที่ดีสำหรับนาฏศิลป์ ดนตรีและละคร แต่สัมพาทีก็ชี้ให้เห็นจุดบกพร่องของการจัดงานนี้ด้วยว่ามีส่วนสำคัญที่ขาดหายไปคืองานทางด้านจิตรกรรมและศิลปะสาขาอื่น (ทัศนศิลป์) ซึ่งก็ถือว่าเป็นส่วนสำคัญของกรมศิลป์ด้วย การที่สัมพาทีเน้นว่า "เท่าที่ดูมาทุกปีก็ไม่มีผลงานด้านเหล่านี้ออกมาแสดงเลย เป็นอันทำให้ผู้คนทั้งหลายคิดว่า กรมศิลปากรมีไว้ร้องรำทำเพลงแต่อย่างเดียว" ย่อมแสดงให้เห็นว่าสัมพาทีสามารถใช้ประสบการณ์ในการติดตามชมผลงานของวันสถาปนากรมศิลปากรอย่างต่อเนื่องหลายปี มาตัดสินว่ากรมศิลปากรไม่ได้นำเสนอผลงานที่สามารถสื่อให้ประชาชนได้เข้าใจถึงลักษณะของงานศิลปะที่หลากหลายที่กรมศิลปากรรับผิดชอบอยู่ การจัดเสนอรายการก็ใช้วิธีปฏิบัติตามอย่างกันไปในแต่ละปี การที่สัมพาทีวิจารณ์ถึง "ความหละหลวม" ในการนำเสนอภาพลักษณ์ของกรมศิลปากรจึงถือได้ว่าเป็นการ "ติเพื่อก่อ" ที่น่ารับฟัง

ถัดมาจากการวิจารณ์ "การจัด" ของผู้จัดแสดงแล้ว สัมพาทีก็นำวิจารณ์การแสดงในแต่ละชุด โดยละเอียด โดยสามารถให้คำอธิบายประกอบการวิจารณ์ได้อย่างมีความรู้และมีความชัดเจน ถึงแม้ผู้อ่านอาจจะไม่ได้ชมการแสดงในวันนั้น แต่ก็สามารถเห็นภาพและบรรยากาศในการแสดงได้ค่อนข้างดี ตัวอย่างเช่น สัมพาทิแสดงความชื่นชมการรำตระนาฏราช ด้วยการกล่าวว่า "(ผู้รำ) ถอดแบบจากรูปปั้นนาฏราชให้มีชีวิตขึ้นได้อย่างไม่ขัดเขิน ท่วงทำนองเพลงก็ฟังน่าเกรงขาม และสงบอยู่ในที เป็นอันว่าทั้งดนตรีและท่ารำเข้ากันได้สนิท ผู้รำก็มีฝีมือเก่าแก่รุ่นอาจารย์ก็ปูน 60 เข้าไปแล้ว แต่ลวดลายยังคงระดับได้อ่าน่าสรรเสริญ" และวิพากษ์การเป่าปี่ว่า "คงทราบดีว่าการเป่าปี่นั้นต้องใช้แรงขนาดไหน ถึงครูจะเป็นผู้ชำนาญ แต่ความชราภาพก็ย่อมทำให้ไม่สมควรที่จะเป่าเพลงใหญ่ๆเช่นนี้แล้ว กรมศิลปากรควรจะทราบและควรตระหนักถึงครูบาอาจารย์ที่หมดตัวลงทุกที สมควรจะได้ถนอมท่านให้อยู่ไปนานๆ อยู่เพื่อบอกเพลงการแก่ลูกศิษย์จะดูดีกว่า ถึงหากว่าการสถาปนากรมฯ จะเป็นการสำคัญก็ดี ผู้เขียนก็ยังไม่เห็นเป็นการสมควรที่จะใช้ครูให้ลำบากถึงเพียงนี้"

เป็นเพราะเหตุผลข้างต้น สัมพาทิจึงตั้งคำถามกับกรมศิลปากรว่า "กรมศิลปากรไม่มีการสืบทอดกันแล้วหรือ เพราะการเสนอผลงาน หากจะแสดงความก้าวหน้าให้ปรากฏ หรือหากจะให้ครูมาแสดง ก็ควรจะให้แสดงกับลูกศิษย์ เป็นอันได้แสดงกับลูกศิษย์ ก็ดูจะเป็นที่สดชื่นใจได้มากกว่า" คำถามของสัมพาทิข้างต้น สะท้อนให้เห็นถึงความต้องการที่จะเห็น "การสืบทอดของดีประจำชาติ" ผ่านคนรุ่นศิษย์ ซึ่งเป็นจุดประสงค์ที่สำคัญของกรมศิลปากรแต่อาจจะถูกมองข้ามเมื่อถึงยามที่ต้องนำเสนอผลงานออกสู่สายตาประชาชน

นอกเหนือจากประเด็นที่กล่าวมาแล้ว ในบทวิจารณ์ ชิ้นนี้ของสัมพาทิก็ได้มีการ "กระตุก" ผู้จัดการแสดงให้คิดอย่างหนักหน่วง และให้คิดอย่างรอบคอบในเรื่องของ "สุนทรียศาสตร์ของความกลมกลืน" และคุณค่าของการสร้างผลงานให้มีความเป็นงานศิลปะที่แท้จริง นับตั้งแต่การวิจารณ์ว่ากรมศิลปากรมีความผิดพลาดที่เรียกการแสดงละครในครั้งนี้ว่าเป็นละครนอก ทั้งที่จริงแล้วเป็นละครพื้นทาง เนื่องจากมีการ "ประสมประเส" ความเป็นฝรั่งลงไปอย่างมากมาย จนเกิดความผิดพลาดที่ "ผู้จัดไปเอาฝรั่งมาทั้งเรื่อง ไม่ใช่ภูมิปัญญาในอันที่จะประสานให้กลมกลืนกันเลย ในขณะที่ละครไทยร่าอย่างอ่อนช้อย ทางฝ่ายฝรั่งก็ออกมาวาดแขนวาดวงเป็นโมเดอนด้านซ์ ซึ่งดูเหมือนคนแขนคอกเป็นที่สุด" และ "นอกจากกระบวนการรำแล้วฝ่ายฝรั่งยังทำแต่งฝรั่งราวกับจะมาเดินแฟชั่นโชว์ในละครไทย ดูๆไปเหมือนกับ ในขณะที่ละครกำลังเล่น มีการเดินแฟชั่นโชว์ปนแทรกเข้ามา ไม่ได้ไปกับเรื่องของละคร หรือเป็นส่วนของละครแต่อย่างใดเลย"

การตำหนิความผิดพลาดในการ "ประสมประเส" ความเป็นเทศกับไทยก็ดี การวิจารณ์ท่วงท่าการรำที่ "ดูเก้งก้างไม่ได้เป็นที่เจริญตาเลย" สุดท้ายแล้วก็มีข้อเสนอแนะว่า "ถ้ากรมศิลปากรอยากจะทำก็ควรจะทำเพียงฝรั่งอย่างกลางๆที่คนดูฟังจะรับได้จะดีกว่า คือให้รำคล้ายมาทางไทยบ้าง แล้วใช้เพลงสำเนียงฝรั่งทั้งหลายในเพลงไทยใส่ลงไป ก็เป็นฝรั่งพอควรแล้ว" จุดนี้ ชี้ให้เห็นว่า สัมพาทิไม่ได้ทำหน้าที่แค่เพียงวิจารณ์อย่างเดียว ยังพยายามชี้ทางออกให้กับผู้สร้างงานอีกด้วย

การวิจารณ์การแสดงละครนั้นเป็นไปโดยละเอียดทุกฉาก ไม่ว่าจะเป็นเรื่องของการดำเนินเรื่อง จังหวะการแสดง การบรรยาย การร้อง การรำ การโอด การพูด การอวดความเป็นฝรั่ง และทั้งหมดนี้ก็ได้ถูกสรุปซ้ำอีกทีไว้ว่า "ว่าไปทั้งหมดแล้ว การดำเนินเรื่องรวดเร็ว แต่ลอย หากดูไม่ได้ ไม่รู้จะไปจับความตรงไหน ครั้นจะดูกระบวนรำก็ดูกระตือรือร้นเสียมาก เพราะด่ากันจะดูร้องก็เป็นด่ากันอีก" การวิจารณ์อย่างละเอียดในลักษณะที่สัมพาதிได้แสดงไว้ในผลงานชิ้นนี้ ถือได้ว่าเป็นความพยายามที่จะวิจารณ์นาฏศิลป์ ดนตรี และละครไทยในแบบของผู้รู้ และเป็นตัวอย่างสำคัญที่แสดงให้เห็นถึงการวิจารณ์อันเกิดจากสำนึกของผู้ที่มีความรู้ที่ไม่สามารถเพิกเฉยต่อประสบการณ์ที่ตนเองได้พบมา เป็นสำนึกอันสูงส่งที่มีต่อการแสดงศิลปะของชาติ แต่ก็มีใช้สำนึกแบบชาตินิยมจนไม่สามารถแลเห็นการริเริ่มสร้างสรรค์งานใหม่ๆ ได้ สังเกตได้ว่า ความจริงแล้วสัมพาதிได้ต่อต้านการผสมผสานความเป็น "ฝรั่ง" แต่สัมพาதிชี้ให้เห็นชัดว่า การผสมผสานนั้นพึงต้องกระทำอย่างมีรสนิยมทางศิลปะ

สรุปแล้ว สัมพาதிได้ใช้การวิจารณ์แบบลายลักษณ์ วิจารณ์การแสดงในวันสถาปนากรมศิลปากร เพื่อชี้ให้เห็นถึงจุดบกพร่องมากกว่าจุดที่สมควรได้รับการสรรเสริญ แม้ว่าสัมพาติจะใช้สำนวนที่เข้มข้นขึ้นไปเป็นลำดับมาโดยตลอดจนถึงช่วงท้ายของบทวิจารณ์ แต่ผู้อ่านก็จะสามารถแลเห็นว่า สัมพาติได้เอา "ความเป็นอุดมคติ" ของกรมศิลปากรเป็นที่ตั้ง และที่การวิจารณ์ปรากฏถ้อยคำที่ค่อนข้างรุนแรงนั้นคงเป็นเพราะว่า สัมพาติมองว่า คำว่า ศิลปะ มีความหมายที่ละเอียดอ่อน และกรมศิลปากรก็ควรจะผลิตผลงานให้สมกับชื่อของสถาบันของตน เพื่อที่จะ "ได้เป็นการส่งเสริมให้คนไทยรู้ว่า คนมีสมบัติอะไรที่ควรจะรักษาไว้ ซึ่งจะเป็นการส่งเสริมความรักชาติของตนเองสืบไปด้วย"

ลักษณะเด่นของสัมพาติในการติเพื่อก่อที่ดี ในการยึดเอาความเป็นอุดมคติของสถาบันก็ดี หรือ การยึดเอาความเป็นอุดมคติของการนำเสนองานที่มีความเป็นไทยก็ดี เหล่านี้ล้วนเป็นคุณสมบัติสำคัญที่ทำให้ความกล้าหาญของสัมพาติเป็นพลังทางปัญญาต่อผู้ที่สนใจจะรับฟัง และนำไปครุ่นคิดต่อเพื่อที่จะนำไปสู่การพัฒนาที่ดีขึ้นต่อไป

ปาริชาติ จิ่งวิวัฒนาภรณ์ : ผู้วิเคราะห์

## “ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์: ละครเบรคชท์กับสังคมไทย”

เจตนา นาควัชร

ผู้เขียนได้เคยกล่าวถึงวรรณกรรมละครเรื่อง *ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์* ของแบร์ทอลท์ เบรคชท์ (Bertolt Brecht) ไว้โดยย่อในหนังสือ *ทฤษฎีเบื้องต้นแห่งวรรณคดี* ว่าเป็นบทละครที่เป็นตัวอย่างที่ดีในเรื่องของการสร้างและทำลายความเป็น “มายา” ของงานศิลปะ โดยที่ผู้ประพันธ์ทำให้ผู้ดูผู้ชมได้สำนึกว่าอะไรเป็น “ความลวง” และอะไรเป็น “ความจริง” เป็นการกระตุ้นปัญญาของผู้ชมไปในขณะเดียวกัน<sup>2</sup> นั่นคือวิธีการของ “ละครบทเรียน” ที่รู้จักกันในภาษาเยอรมันว่า *Lehrstück*<sup>3</sup> ซึ่งเบรคชท์ก็ได้เขียนละครแบบนี้ไว้หลายเรื่อง และก็จัดได้ว่าเป็นละครที่แสดงยาก และอาจจะไม่เป็นที่รู้จักแพร่หลายเท่ากับละครยุคหลังของเขา เช่น *ชีวิตของกาลิเลโอ* หรือ *คนดีแห่งเซแวน* ข้อที่น่าพิจารณาก็คือว่าละครเรื่อง *ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์* ที่ได้มีผู้นำออกแสดงเป็นภาษาไทยในปี 2519 โดยใช้ชื่อว่า *นี่แหละโลก* นั้น<sup>4</sup> จัดได้ว่าเป็นเรื่องที่เข้ากับบริบท (context) ของสังคมไทยได้อย่างดี ทั้งนี้คงจะมีใช้ว่าเนื้อเรื่องถูกอกถูกใจคนดูในยุคนั้นแต่เพียงอย่างเดียว แต่ผู้ที่ได้มีโอกาสได้ชมการแสดงครั้งนั้นก็ย่อมจะต้องยอมรับว่า “กลุ่มพระจันทร์เสี้ยว” ซึ่งเป็นคณะละครสมัครเล่น สามารถทำละครเรื่องนี้ให้มีความหมายสำหรับผู้ดูที่เป็นคนไทย และสามารถแสดงละครเรื่องนี้ได้อย่างประทับใจ ผู้เขียนเองได้ชมละครเรื่องนี้ 2 ครั้ง ครั้งแรกที่หอศิลป์ พิระศรี กรุงเทพฯ และครั้งที่สอง ที่มหาวิทยาลัยศิลปากร พระราชวังสนามจันทร์ และก็พร้อมที่จะกล่าวได้ว่าการแสดงครั้งนั้น จัดได้ว่าเป็นประสบการณ์ที่ลืมได้ยาก จะว่าเป็นเรื่องของการชอบ-ไม่ชอบของบุคคลคนเดียวก็อาจจะไม่ถูกนักเพราะมีผู้ชมอีกเป็นจำนวนไม่น้อยที่ชื่นชอบละครเรื่องนี้เช่นกัน การทำงานประพันธ์ของนักเขียนต่างชาติจะเป็นที่ยอมรับของคนในอีกชาติหนึ่งเป็นปัญหาที่เกี่ยวกับ “การรับ” (reception) งานศิลปะซึ่งเป็นแนวทางของวรรณคดีศึกษาที่ได้รับความสนใจมากอยู่ใน

<sup>1</sup> ต้นฉบับภาษาเยอรมันให้ชื่อว่า “Die Ausnahme und die Regel” แปลตรงตัวว่า “ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์” ผู้ที่ได้รับมอบหมายให้เป็นผู้แปลบทละครเรื่องนี้เป็นภาษาไทยคืออาจารย์ละวัชร บุรยรัตพันธ์ แห่งมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ปทุมวัน ได้ตั้งชื่อเรื่องใหม่ว่า “นี่หรือโลก” โดยที่คิดว่าจะเข้ากับท้องเรื่องมากกว่า

<sup>2</sup> เจตนา นาควัชร : *ทฤษฎีเบื้องต้นแห่งวรรณคดี*, 2521, หน้า 58

<sup>3</sup> คำว่า *lehren* ในภาษาเยอรมันแปลว่า “สอน” คำว่า “Stück” แปลว่า “ละคร” *Lehrstück* ก็คือละครที่มีหน้าที่ในการสอน ซึ่งในกรณีของเบรคชท์ก็เป็นการสอนให้เกิดความสำนึกในเรื่องของสังคมและการเมือง และในละครบางเรื่องก็เป็นการสอนลัทธิการเมือง นอกจากนี้ คำว่า *Lehrstück* ยังกินความหมายเกินเลยไปอีกได้ว่าเป็น “ละครแบบฝึกหัด” คือเป็นละครสำหรับที่นักเรียนหรือนักแสดงสมัครเล่น สมัครใจมาเล่นกันเองเป็นทำนอง “แบบฝึกหัด” การละเล่น และเป็น “แบบฝึกหัด” ความคิดทางการเมืองไปในตัว ในที่นี้จะขอแปลคำว่า “Lehrstück” อย่างกลางๆ ว่า “ละครบทเรียน” (เกี่ยวกับคำว่า *Lehrstück* โปรดดูงานวิจัยของ Reiner Steinweg : *Das Lehrstück Brecht : Theorie einer politisch-ästhetischen Erziehung*, Stuttgart 1976.

<sup>4</sup> เจตนา นาควัชร : *ทฤษฎีเบื้องต้นแห่งวรรณคดี*, 2521, หน้า 58

ขณะนี้ ทั้งนี้และทั้งนั้นคงจะมีใช่เป็นไปโดยบังเอิญ แต่คงจะมีปัจจัยหลายประการที่นักวิชาการอาจจะต้องนำมาวิเคราะห์ ซึ่งกรณีของ *ช้อยกเว้นและกฎเกณฑ์* นั้น อาจจะเป็นกรณีตัวอย่างได้

ก่อนอื่นจะขอแนะนำบทละครเรื่องนี้ในด้านของเนื้อหาสาระเสียก่อน เบรคชท์ผูกเรื่องอย่างเรียบง่ายโดยใช้ตัวละครไม่กี่ตัว เรื่องมีอยู่ว่าพ่อค้าหนึ่งจำพวกคนนำทางคนหนึ่งกับกฐีอีกคนหนึ่งเดินทางข้ามทะเลทรายในมองโกเลีย โดยมุ่งไปสู่เมืองอูร์กา (Urga) อันเป็นบ่อน้ำมัน โดยที่ต้องการจะไปให้ถึงจุดหมายปลายทางก่อนพ่อค้าอีกคนหนึ่งซึ่งเป็นคู่แข่ง ทั้งนี้เพื่อหวังที่จะได้สัมปทานน้ำมันก่อน ในระหว่างเดินทางนั้นกฐีซึ่งเป็นผู้แบกหามสัมภาระถูกทารุณกรรมต่าง ๆ นานาเพราะพ่อค้าต้องการจะเอาชนะคู่แข่งให้ได้ คนนำทางแสดงความเห็นอกเห็นใจกฐี ซึ่งทำให้พ่อค้าไม่พอใจเป็นอย่างยิ่ง พ่อค้าไปถึงกึ่งทางที่สถานีฮัน (Han) พ่อค้าก็ตัดสินใจไล่คนนำทางออก ทั้งๆที่การเดินทางไปในช่วงต่อไปเป็นช่วงที่ยากลำบากที่สุด เพราะต้องฝ่าทะเลทรายและต้องข้ามแม่น้ำ พ่อค้าขอให้คนนำทางบอกทางแก่กฐี แล้วออกเดินทางต่อไปกับกฐี พอมาถึงแม่น้ำมีร์ (Mir) กฐีก็ไม่กล้าข้ามเพราะแม่น้ำเชี่ยว และตัวก็ว่ายน้ำไม่แข็ง แต่พ่อค้าก็ใช้ปืนจู่จนกฐีต้องยอมและก็เกือบจมน้ำตาย มิหนำซ้ำได้รับอุบัติเหตุแขนหักในตอนที่ยกน้ำ เมื่อเดินทางฝ่าทะเลทรายต่อไปทั้งสองก็หลงทางหลายครั้ง ในขณะที่หยุดพักค้างคืน กฐีจัดการปักเต็นท์ให้พ่อค้านอน ทั้งๆที่แขนหักอยู่ข้างหนึ่ง แต่พ่อค้าก็ไม่ใส่ใจ จึงไม่ยอมเข้าไปนอนในเต็นท์ในตอนกลางคืน กฐีคิดขึ้นมาได้ว่าควรจะเอาน้ำที่ตนได้รับมาจากคนนำทางไปแบ่งให้พ่อค้า จึงเดินเข้าไปหาพ่อค้าพร้อมด้วยกระติกน้ำในมือ พ่อค้านึกว่ากฐีถือก้อนหินจะมาทุบใส่ตน จึงชักปืนออกมายิงกฐีตาย ท่อนสุดท้ายของเรื่องเป็นฉากในศาล ภรรยาหม้ายของกฐีนำเรื่องขึ้นฟ้องศาลที่เมืองอูร์กา (Urga) เพื่อขอความเป็นธรรมและขอค่าเสียหาย โดยมีคนนำทางเป็นพยานให้และให้การว่าเขาเองเป็นผู้ให้กระติกน้ำแก่กฐี ตัวพ่อค้าเองก็ยอมรับต่อศาลว่าเขาเข้าใจผิดว่ากระติกน้ำใบนั้นเป็นก้อนหิน จึงได้ชักปืนออกมายิงกฐี ผู้พิพากษาดัดสินเข้าข้างพ่อค้าโดยตีความว่าพ่อค้ากระทำการครั้งนี้ไปเป็นการป้องกันตัว เพราะในสถานการณ์เช่นนั้นพ่อค้าย่อมจะต้องระวังสงสัยกฐีว่าจะประทุษร้ายเขาได้ทุกเมื่อ ด้วยเหตุที่เขาเองไร้ความปรานีใดๆต่อกฐีมาตลอด การที่กฐีเอาน้ำมาแบ่งให้กลางทะเลทราย ย่อมเป็นสิ่งที่เราจะต้องคิดว่าเป็นไปไม่ได้เพราะมิใช่ปกติวิสัย เป็น "ช้อยกเว้น" มิใช่เป็น "กฎเกณฑ์" การที่เขาฆ่ากฐีตายจึงเป็นสิ่งที่ศาลเข้าใจและเห็นใจ คำพิพากษาก็เป็นไปตาม "กฎเกณฑ์" เรื่องจบลงด้วยการที่ศาลยกฟ้อง

วัตถุประสงค์ของเบรคชท์ในการแต่ง "ละครบทเรียน" (Lehrstück) นี้ก็เพื่อที่จะกระตุ้นความคิดในเรื่องของสังคมและการเมือง ในช่วงที่เขาแต่งละครประเภทนี้เขากำลังสนใจศึกษาทฤษฎีการเมืองแบบมาร์กซิสต์ ละครเรื่อง *ช้อยกเว้นและกฎเกณฑ์* แสดงให้เห็นถึงความคิดพื้นฐานในด้านสังคมและการเมืองอยู่หลายประการ

**ประการแรก** ผู้ประพันธ์สร้างเรื่องที่ชี้ให้เห็นถึงความฟอนเฟะของสังคมมนุษย์ที่ตั้งอยู่บนรากฐานของวัตถุและความโลภโดยเหตุบังเอิญ ละครที่แต่งขึ้นเมื่อปี 1930 อาจจะมีคามหมายลึก

<sup>5</sup> ดู D.W.Fokkema and Elrud Kunne-Ibsch : Theories of Literature in the Twentieth Century-Structuralism, Marxism, Aesthetics of Reception, Semiotics. London. 1979.

ซึ่งยิ่งขึ้นสำหรับผู้ชมในยุคปัจจุบันเพราะเป็นเรื่องที่เกี่ยวกับน้ำมัน มนุษย์ตกเป็นทาสของน้ำมัน เป็นทาสของวัตถุ เพราะน้ำมันเป็นที่มาของความร่ำรวย ของความมั่งคั่งต่างๆ คนเราพอความโลภ อยากจะมั่งมีขึ้นมา ก็ลืมความเป็นมนุษย์ เหมือนกับตัวพ่อค้าในละครเรื่องนี้ ซึ่งวัตถุสิ่งทุกอย่าง ด้วยมาตรการของวัตถุ เขามีได้เห็นว่าคนเป็นคน เขาใช้คนเป็นเครื่องมือ เป็นเครื่องจักรชนิดหนึ่ง ที่อยู่ในอาณัติของเงินตรา เขาวาดภาพสังคมใหม่ที่จะเกิดขึ้นว่า เมื่อขุดน้ำมันขึ้นมาได้ ทางรถไฟก็จะมาถึง สวัสดิการต่างๆ ก็จะเกิดขึ้น นั่นเป็นทัศนะของพ่อค้า สำหรับกุลีนั่นก็คิดแบบ "วัตถุนิยม" เช่นกัน แต่เป็นวัตถุนิยมที่น่าสมเพชยิ่ง กุลีก้าวในตอนหนึ่งว่า "พ่อค้าเขาบอกว่ารถไฟจะมาถึง แล้วฉันจะหากินต่อไปได้อย่างไรเล่า" <sup>6</sup> ซึ่งหมายความว่าพวกกุลีพวกลูกหาบอย่างเขาจะหมดทาง ทำมาหากิน คนจนต้องคิดแบบนี้ เพราะเขาไม่มีอำนาจต่อรองอะไรอื่น เขาเป็นแต่เพียงผู้ขายแรงงาน คนอย่างพ่อค้าเป็นผู้กล้าที่จะเผชิญกับสิ่งใหม่ๆ ที่จะเกิดขึ้น เขาไม่เคยกลัวตาย ความโลภทำให้เขากล้า พ่อค้าพร้อมที่จะเสี่ยงชีวิตข้ามแม่น้ำที่ไหลเชี่ยว แต่กุลียอมรับโดยตรงว่ากลัวตาย ถ้าพ่อค้าไม่เอาปืนจ่อหลัง กุลีก็คงไม่ยอมเสี่ยงชีวิตเพื่อการนี้แน่ เพราะในท้ายที่สุดเขาก็รู้ว่าเขาไม่ได้อะไรเพิ่มขึ้นมา เพลงที่กุลีร้องในตอนนี้มีความหมายลึกซึ้งมาก

"ชายสองคนยืนอยู่บนริมฝั่งน้ำ

คนหนึ่งว่ายน้ำข้ามไป อีกคนหนึ่งรือรอ

จะว่าคนหนึ่งกล้า ส่วนอีกคนหนึ่งขี้ลาดกระนั้นหรือ

เบื้องหน้าของแม่น้ำมีธุรกิจรอขายคนแรกอยู่

เรา ฉันทัน

มันคนละเรื่องกัน

เราได้ชัยชนะร่วมกันก็จริง

แต่ท่านชนะฉัน" <sup>7</sup>

นั่นคือวิตรกรรมอันจอมปลอมที่เบรคชท์ต้องการฝากให้ผู้ดูกลับไปคิดในละคร "สังสอน" บทนี้ ยิ่งไปกว่านั้นในสังคมเช่นนี้ คุณค่าทั้งหลายทั้งปวงก็สับสนปนเปกันไปหมด ความรวยกับความดี กลับกลายเป็นสิ่งเดียวกันในสายตาของพ่อค้า คนนำทางถึงอย่างไรก็ต้องเป็น "คนดี" กว่ากุลี เขาพูดกับคนนำทางว่า "ใช่แล้ว แกเป็นคนดีกว่า ค่าจ้างแกสูงกว่า และแกก็ไม่ต้องออกแรงแบกหาม" <sup>8</sup> นั่นคือมาตรฐานของสังคมที่ถูกครอบงำด้วยวัตถุ

ประการที่สอง สังคมเช่นนี้เป็นสังคมที่มีการแบ่งชั้นวรรณะ และก็เป็น การแบ่งแยกตามสถานะเศรษฐกิจ ในเรื่อง ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์ มีการแยกคนออกเป็น 3 ชั้น ชั้นแรกเป็นพวกพ่อค้านายจ้าง เป็นผู้มีทุนที่จะไปซื้อแรงงานจากผู้อื่น คนนำทางจัดอยู่ในชั้นที่สอง ถึงจะเป็นผู้รับจ้าง แต่ก็อยู่ในระดับชนชั้นหัวหน้า ไม่ต้องออกแรงกายแบกหามเอง แต่เป็นผู้ควบคุมการทำงานของกุลีอีกทีหนึ่ง เรียกได้ว่าเป็นแรงงานที่มีฝีมือ ส่วนกุลีนั่นอยู่ในวรรณะต่ำสุด ไม่มีฝีมืออะไรมีแต่

<sup>6</sup> Die Stücke von Bertolt Brecht in einem Band, Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1980, p. 321/1

<sup>7</sup> Stücke, p. 323/2

<sup>8</sup> Stücke, p. 320/2



เฉพาะร่างกายไว้แลกกับค่าจ้าง ถ้าใช้แรงงานเกินกว่าความสามารถทางกาย ก็ย่อมจะทำได้ เช่น ในกรณีที่พ่อค้าใช้ให้นาทางหลังจากที่ไล่คนนำทางออกแล้ว กุสก็พาไปหลงทาง สมาชิกของสังคมนี้จะรับระบบบรรณะโดยไม่คิดที่จะเปลี่ยนแปลง พ่อค้าพูดกับคนนำทางว่า “พวกเจ้ามีประเพณีของตัวเองมิใช่หรือ โดยปกติฉันจะไม่นั่งร่วมวงกับเจ้า และเจ้าก็จะไม่นั่งร่วมวงกับกุส นั่นคือความแตกต่างอันเป็นรากฐานของโลกนี้”<sup>9</sup> สิ่งที่ทำให้พ่อค้าเดือดดาลมากก็คือการที่คนนำทางซึ่งถือได้ว่าเป็นบุคคลชั้นสองไปให้ความสนทนสนมและเห็นอกเห็นใจต่อกุส ซึ่งเป็นบุคคลอีกชั้นหนึ่งคือชั้นที่สาม พ่อค้าจึงตัดสินใจไล่คนนำทางออก เพราะถือว่าเป็นการหักหลังกัน เขาตีความว่า “มันกลายเป็นสองต่อหนึ่งไปเสียแล้วนับแต่วันนี้”<sup>10</sup> เขายอมรับความเปลี่ยนแปลงนี้ไม่ได้ เพราะเป็นการทำลายสมดุล ซึ่งมาจาก “ความแตกต่างอันเป็นรากฐานของโลก”

ประการที่สาม การแข่งขันกัน การแก่งแย่งชิงดีกัน เป็นลักษณะสำคัญของสังคมนี้ พ่อค้ามีความตั้งใจแน่วแน่ที่จะต้องเอาชนะคู่แข่งให้ได้ จะต้องไปถึงแหล่งน้ำมันก่อนผู้อื่นให้ได้ เขาพร้อมที่จะทำทุกอย่างเพื่อที่จะไปให้ถึงจุดหมายปลายทางนั้นให้ได้ เขาจึงไม่กลัวความยากลำบาก และไม่วันท้ออันตราย แต่ถ้าเราพิจารณาให้ถ่องแท้สักหน่อยจะเห็นว่าเขามี “เครื่องมือ” หรือ “เครื่องทุ่นแรง” บางอย่างที่อำนวยความสะดวกให้แก่เขา นั่นคือแรงงานของกุส เมื่อเป็นเช่นนั้นบุคคลชั้นหนึ่งก็ย่อมต้องเหนื่อยน้อยกว่าบุคคลชั้นสอง และบุคคลชั้นสองก็ย่อมจะต้องเหนื่อยน้อยกว่าบุคคลชั้นสาม ลดหลั่นกันลงไปเช่นนี้ตามระบบบรรณะ ซึ่งไม่มีผู้ใดคิดจะเปลี่ยนแปลง ในที่สุดมนุษย์ก็ถูกใช้เป็นเครื่องมือราวกับเป็นสิ่งที่ไม่มีชีวิต เป็นสิ่งที่ไร้วิญญาณ จากโลกของรูปธรรมไปสู่โลกของนามธรรม บุคคลชั้นหนึ่งปรับตัวได้อย่างรวดเร็ว พ่อค้าเอาเรื่อง “สถิติ” มาเป็นเครื่องวัดคุณภาพของคน เขากล่าวว่า “คนของฉันเหน็ดเหนื่อยมาก นอกจากนั้นมันก็คงเกลียดฉัน ไ้อพวกนี้ไม่มีหัวคิดเรื่องสถิติความเร็วเลย มันไม่ใช่ฉันกุส”<sup>11</sup> สิ่งที่เขาลืมไปก็คือ คนเหล่านี้จะสู้ไปเพื่ออะไร และเพื่อใคร เพราะแม้ถึงตอนที่เขาคิดจะ “สู้” เขาก็สู้ไม่ได้ด้วยตนเอง ดังเช่นในตอนที่ยกรยาคุลีนำเรื่องที่สามิถูกฆ่าตายไปฟ้องศาล เรื่องของการแข่งขัน เรื่องของการต่อสู้ ดูจะเป็นไปได้เฉพาะในกลุ่มบุคคลที่อยู่ในวรรณะเดียวกันเท่านั้น เช่น พ่อค้าต่อสู้กับพ่อค้าด้วยกัน การต่อสู้ที่จะมาจากคนในวรรณะที่ต่ำกว่าเป็นไปได้ในบริบทของสังคมในละครเรื่องนี้

ประการที่สี่ ในสังคมที่มีระบบบรรณะเช่นนี้ ผู้ที่อยู่ในวรรณะที่สูงกว่าย่อมมีทางที่จะกดขี่ผู้ที่อยู่ในวรรณะที่ต่ำด้อยกว่าอยู่เรื่อยไป ละครเรื่องนี้มีลักษณะที่เป็น “ละครบทเรียน” ในความหมายของ “แบบฝึกหัด” ด้วย คือเป็นแบบฝึกหัดทฤษฎีการเมืองเบื้องต้น ผู้ชมบางคนอาจจะตำหนิเบรคชท์ได้ว่า เขาผูกเรื่องไม่สมจริง เพราะภาพของกลุ่มนายทุนนั้นต่ำตม ซึ่งก็เป็นเรื่องที่โต้เถียงกันได้ ประเด็นที่สำคัญของเรื่องนี้อยู่ที่ฉากศาล พ่อค้ายอมรับต่อศาลว่าเขาได้ฆ่าคนตายจริง แต่เป็นการป้องกันตัว หลักฐานที่คนนำทางนำมาแสดงต่อศาลเพื่อพิสูจน์ว่ากุสมิได้มีเจตนาใดๆที่จะทำร้ายพ่อค้า ก็มิได้เปลี่ยนแปลงรูปคดีไปแต่อย่างใด ความเลวร้ายของพ่อค้ามิได้เป็นสิ่งที่ทำให้

<sup>9</sup> Stücker, p. 320/2

<sup>10</sup> Stücker, p. 321/2

<sup>11</sup> Stücker, p. 320/1



เขาเสียผลประโยชน์แต่ประการใด ในทางตรงกันข้ามเขาพร้อมที่จะสารภาพว่าเขาได้กดขี่ข่มเหง กุสึไปอย่างไรบ้าง ยิ่งเขาสาธยายความเลวของเขาต่อศาลมากเพียงใด เขาก็ยิ่งได้เปรียบมากขึ้น เท่านั้น เพราะผู้พิพากษาต้องการหลักฐานความเลวร้ายทั้งหลายนี้ไว้เป็นข้ออ้างในการที่จะสรุปว่า พ่อค้าอยู่ในฐานะที่จะต้องคิดไปว่า กุสึปองร้ายเขา เพราะเขาทำให้กุสึต้องเจ็บช้ำไว้มาก เพราะฉะนั้นการที่เขายิงกุสึตายก็เป็นไปตามตรรกวิธีของสิ่งที่ควรจะเป็น เพราะโดยปกติแล้วจะไม่มีกุสึที่ ไหนจะไม่เกลียดนายจ้างที่เลวร้ายเช่นนี้ กุสึผู้นี้ตายเปล่าเพราะเขาไม่เหมือนคนทั่วไป เขาไม่เกลียดพ่อค้า เขาเป็น “ข้อยกเว้น” ผู้พิพากษาพูดกับพ่อค้าว่า “คุณหมายความว่า คุณไม่อาจที่จะ ล่วงรู้ได้ว่าเจ้ากุสึคนนี้อยู่ในจำพวก ข้อยกเว้น” ซึ่งพ่อค้าก็รับสนองตอบด้วยตรรกวิธีแบบเดียวกันว่า “เราต้องว่ากันโดยกฎเกณฑ์มิใช่ข้อยกเว้น”<sup>12</sup> เมื่อศาลสถิตยุติธรรมเป็นเช่นนี้ จึงไม่น่าแปลก อะไรที่สังคมนี้จะตกอยู่ในห้วงแห่งความอยุติธรรม

เรื่องของเรื่องอยู่ที่ว่า คนที่ได้รับความอยุติธรรมไม่อยู่ในฐานะที่จะต่อสู้เพื่อให้ได้มาซึ่ง ความยุติธรรมได้ พลเมืองชั้นสามไม่มีวันที่จะลืมตาอ้าปากได้ เพราะตกเป็นทาสน้ำเงินอยู่วันยังค่ำ และก็ต้องยอมตกอยู่ในสภาวะจำยอม เราได้เห็นรูปการณ์เช่นนี้มาตั้งแต่ต้นเรื่องแล้ว เช่น ในตอนที่ กุสึบอกกับคนนำทางว่าไม่ควรมาพูดกับเขาหรือแสดงความเห็นนอกเหนือใจต่อเขาเพราะอาจจะทำให้ พ่อค้าโกรธและเขาเองจะต้องเป็นผู้รับเคราะห์ เขากล่าวว่า

“อย่าให้นายเขาเห็นคุณพูดกับผม ถ้าเขาไล่ผมออก ผมก็หมดทาง เขาไม่จำเป็นต้องจ่ายอะไรให้ผม ผมไม่เหมือนคุณ เพราะผมไม่ได้อยู่ในสภาพแรงงาน ผมต้อง ยอมอะไรๆหมดทุกอย่าง”<sup>13</sup>

เป็นอันว่าถ้าโครงสร้างของสังคมเป็นเช่นนี้ ก็ไม่มีทางออกอะไรสำหรับบุคคลในกลุ่มที่สาม ประการที่ห้า สิ่งที่น่าได้ว่าเป็นไปตาม “กฎเกณฑ์” อีกอย่างหนึ่งคือการไม่ไว้วางใจกัน ที่ พ่อค้าฆ่ากุสึตายก็ด้วยเหตุนี้ เพราะเขาไม่คิดว่าจะมีมนุษย์ในโลกนี้ที่จะเอื้อเฟื้อเผื่อแผ่กันในยาม ยาก จะเป็นไปได้อย่างไรที่กุสึที่ถูกเขากดขี่ข่มเหงมาตลอด จะเอาน้ำมาแบ่งให้เขากิน ละครเรื่องนี้ แสดงให้เห็นแล้วว่ามนุษย์ตกเป็นทาสของสิ่งแวดล้อม และในขณะเดียวกันเขาก็เป็นผู้สร้างสิ่งแวดล้อม เหล่านี้ขึ้นมา ถ้าสิ่งแวดล้อมเลวอยู่แล้ว เขาก็มีส่วนทำให้มันเลวร้ายยิ่งขึ้น คนอย่างพ่อค้าซึ่ง ไม่เคยทำดีอะไรต่อใครย่อมจะต้องคิดฝังใจว่าในโลกนี้ไม่มีใครดีต่อใคร ในโลกแห่งความจริงกระตัก น้ำก็คือกระตักน้ำ แต่ในโลกที่ความโลภในวัตถุกำถ่วงจิตใจมนุษย์จนไม่มีหยาดหยดแห่งความ เป็นมนุษย์เหลืออยู่ กระตักน้ำได้กลายเป็นก้อนหินไป เพราะคนจำพวกพ่อค้าจะนึกได้คิดได้ก็แต่ สิ่งที่เลวร้าย เขามิได้เห็นโลกตามที่มันเป็นอยู่ในสภาพความเป็นจริง เขามองโลกด้วยอคติ เขาอยู่ในโลกแห่งทุกติของเขาเอง อันเป็นโลกแห่งมายา คำว่า “มนุษยธรรม” ไม่มีอยู่ในพจนานุกรมชีวิต ของคนเหล่านี้ แม้แต่ผู้พิพากษาเองก็ไม่เข้าใจคำนี้ เมื่อคนนำทางให้การต่อศาลว่าเหตุที่กุสึเอาน้ำ ไปแบ่งให้แก่พ่อค้า “อาจเป็นเพราะมนุษยธรรม”<sup>14</sup> ท่านตุลาการทั้งหลายก็อดที่จะยิ้มรับไม่ได้ คือ

<sup>12</sup> Stücker, p. 329/1

<sup>13</sup> Stücker, p. 322/1

<sup>14</sup> Stücker, p. 328/2

อดที่จะยั้มเยาะไม่ได้ คำว่ามนุษยธรรมในเรื่องนี้เป็นคำที่เกือบจะเรียกได้ว่าเป็นคำที่สกปรก ไม่มีผู้ใดอยากจะทำจะต้อง เบรคซท์ผูกเรื่องไปในทำนองที่รุนแรงมาก เพราะแม้ว่าการกระทำของกุลลิอาจจะชวนให้ผู้ดูผู้ชมคิดไปว่าเป็นเรื่องของมนุษยธรรม แต่เหตุผลที่แท้จริงเป็นไปว่ากุลลิกลัวว่าถ้าถูกจับได้ว่ามีน้ำช้อนอยู่กระดิกหนึ่งเขาจะถูกลงโทษ เขากล่าวไว้อย่างชัดเจนว่า “ฉันต้องเอาน้ำที่คนนำทางให้ฉันมาที่สถานีไปให้นายเขาเสีย ไม่เช่นนั้นถ้ามีคนเขามาพบว่าฉันยังเรียวแรงดีอยู่ แต่นายกลับใกล้ตาย เขาก็จะลงโทษฉันอยู่ดี”<sup>15</sup> เป็นอันว่าเบรคซท์ไม่ต้องการที่จะให้ใครในเรื่องนี้ทำการอันใดด้วยเหตุผลที่เป็นมนุษยธรรม เราจะเหมาะให้กุลลิเป็นพระเอกสักครั้งก็ไม่ได้ เรื่องนี้ไม่มีใครที่จะเป็นพระเอกได้ เพราะเมื่อโลกเป็นอย่างนี้คนดีจะอยู่ได้อย่างไร คนดีจะเกิดขึ้นมาได้อย่างไร ที่ว่ากุลลิเป็น “ข้อยกเว้น” นั้น ก็มีได้หมายความว่า “ข้อยกเว้น” เป็นเรื่องของคุณความดีอันประเสริฐสุดไม่มีข้อบกพร่องใดๆ ถ้าเราจะกล่าวหาว่าเบรคซท์วาดภาพที่เป็นแบบขาว-ดำ เราก็เห็นจะต้องยอมรับว่าสีดำนั้นจริง ๆ แต่สีขาวดูจะหม่นสลัวเล็กน้อย ไม่ขาวบริสุทธิ์นัก อาจจะเป็นไปได้ว่าคำเปรียบขาวได้ง่ายกว่าขาวเป็นดำน!

สิ่งที่ปัญหาอีกคือการมองโลกในแง่ร้ายแบบนี้ทำให้ละครยังน่าสนใจอยู่ได้อีกอย่างไร เรื่องที่ดำเนินตามมิตดอย่างนี้แล้วยังเป็นละครที่ดึงดูดความสนใจของผู้ดูผู้ชมอยู่ได้หรือ เราจะต้องไม่เข้าใจผิดไปว่าการสร้างอารมณ์ผ่อนคลาย หรือ “อารมณ์ชดเชย”<sup>16</sup> จะต้องเป็นไปในแบบของการทำให้ร้ายกลายเป็นดี หรือต้องหาทางจบเรื่องที่เป็นไปในทางบวก ดังเช่น “นี่แหละโลก” ในฉบับภาษาไทยที่จะกล่าวถึงต่อไป เบรคซท์มีวิธีการหลายแบบที่จะทำให้ละครของเขาเป็นที่ยอมรับของมหาชนได้ ทั้งๆที่เป็นเรื่องที่รุนแรง และไม่ให้ความหวังใดๆต่อมหาชนอย่างตรงไปตรงมา ละครของเขามีได้มุ่งที่จะสร้าง “มายา” เขาไม่ประสงค์ที่จะทำให้เกิด “ความจริง” บนเวทีเสียจนคนดูลืมไปว่าอะไรเป็น “ความจริง” และอะไรเป็น “ความลวง”<sup>17</sup> เขามีได้ให้ตัวละคร “เล่น” ละครเวทีแบบธรรมดาเสียจนเราลืมไปว่าสิ่งที่เราเห็นอยู่เป็นละคร เขาใช้เทคนิคการแสดงที่ทำลายมายาที่มาจากละครเสียเป็นครั้งคราว เช่น เขามักจะใช้เทคนิคการเล่าเรื่องเข้ามาปนกับการแสดงโดยให้ตัวละครบางตัวหรือตัวละครเป็นหม้อออกมาเล่าเรื่องหรือบรรยายความ โดยพูดกับผู้ดู บางครั้งก็เป็นการแทรกความคิดเกี่ยวกับเรื่องที่ดำเนินอยู่ ผู้บรรยายหรือกลุ่มผู้บรรยายแสดงทัศนะเกี่ยวกับตัวละครในฐานะบุรุษที่ 3 ซึ่งต่างจากการที่ตัวละครพูดโต้ตอบกันเป็นบุรุษที่ 1 และบุรุษที่ 2 เป็นการกระตุ้นความคิดของผู้ชม เป็นการสร้างวิจารณ์ญาณให้แก่ผู้ดู มากกว่าที่จะมุ่งแต่กระตุ้นอารมณ์แบบละครธรรมดา เพราะถ้าผู้ดูใช้อารมณ์ร่วมไปตามท้องเรื่องของละครอยู่ตลอดเวลา เมื่อเรื่องรุนแรงผู้ดูก็จะเกิดอารมณ์รุนแรงตาม บางครั้งถึงขั้นหลังน้ำตาพุ่มพวยซึ่งเบรคซท์ไม่ต้องการ เพราะเขาต้องการจะ “สอน” คนด้วยการชวนให้ “คิด” มิใช่ชวนให้ “ซึ้ง” ตามละคร ในเรื่อง *ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์* นี้ ทั้งปฐมบท (Prologue) และปัจฉิมบท (Epilogue) ก็บ่งบอกไว้อย่างชัดเจนแล้วว่าขออย่าให้ผู้ดู “เคลิ้ม” ตามละครดังที่เขากล่าวไว้ในปฐมบทว่า

<sup>15</sup> Stücker, p. 325/2

<sup>16</sup> เกี่ยวกับ “อารมณ์ชดเชย” ที่มากับโศกนาฏกรรม ดู : เจตนา นาควัระ ทฤษฎีเบื้องต้นแห่งการวิจารณ์ บทที่ 9 หน้า 103

<sup>17</sup> ดู : เจตนา นาควัระ ทฤษฎีเบื้องต้นแห่งวรรณคดี บทที่ 5. หน้า 69.

“จงเฝ้าดูพฤติกรรมของคนเหล่านี้ให้ดี  
.....

แม้แต่การกระทำเล็กน้อยๆ ที่ดูว่าเป็นสิ่งที่ตรงไปตรงมา  
ก็จงเฝ้าดูให้ดี อย่าเชื่อตาม ดูให้ดีว่า  
อะไรควรจะเป็นเช่นไร แม้แต่สิ่งที่ธรรมดาที่สุด”<sup>18</sup>

และในปัจจุบันบท ก็มีการกล่าวเตือนสติผู้ชมอีกครั้งหนึ่งว่า

“แต่เราขอร้องท้าวว่า  
สิ่งใดที่ท่านเห็นว่าไม่แปลก  
ก็จงดูให้เห็นว่ามันแปลก  
สิ่งใดที่เป็นเรื่องธรรมดา  
ก็จงดูว่าเป็นสิ่งที่อธิบายไม่ได้  
สิ่งใดที่เป็นเรื่องพื้นๆ  
สิ่งนั้นแหละควรจะทำให้ท่านประหลาดใจ  
สิ่งใดที่เป็นกฎเกณฑ์  
จงรู้เถิดว่าเป็นสิ่งที่เลวร้าย  
และถ้าท่านพบสิ่งที่เลวร้ายที่ไหน  
ก็ขอให้หาทางช่วยด้วย”<sup>19</sup>

เทคนิคอีกประเภทหนึ่งที่เบรคชท์ใช้มากคือเพลงร้อง ถ้าเขาเห็นว่าการแสดงตอนใดจะเป็น  
“มายา” มากเกินไป เขาก็นำเพลงมาแทรก แต่เพลงเหล่านี้มิใช่แต่จะเพียงทำหน้าที่ขัดจังหวะ เพลง  
เป็นส่วนหนึ่งของบท ทำหน้าที่ให้ความกระจ่างหรืออธิบายเหตุการณ์ที่กำลังเกิดขึ้นในเรื่องตอน  
นั้น เพลงทำหน้าที่ของ “บุรุษที่ 3” อีกเช่นกัน เช่น เมื่อเรื่องนี้ดำเนินมาถึงตอนที่พ่อค้ากับกุลิเดิน  
ทางมาถึงที่เปลี่ยวแห่งหนึ่งกลางทะเลทรายในตอนต้นของฉากที่ 4 กุลิร้องเพลงที่มีความว่า

“ฉันจะไปเมืองอูรกา  
ฉันจะไม่หยุดเดินทางไปอูรกา  
โจรผู้ร้ายก็ไม่อาจขวางทางฉันที่จะไปอูรกาได้  
ทะเลทราย ก็ไม่อาจขวางกั้นไม่ให้ฉันไปอูรกาได้  
ที่อูรกามีอาหารและมีค่าจ้างรออยู่”<sup>20</sup>

เพลงนี้เป็นเพลงที่ขัดกับท้องเรื่องในตอนนี้ เพราะบทก็เขียนกำกับไว้แล้วว่าเป็น “พื้นที่  
อันตราย”<sup>21</sup> แต่กุลิลกลับร้องเพลงที่แสดงความหวัง ซึ่งก็เรียกได้ว่าเป็นความหวังของคนยาก ผู้ชม

<sup>18</sup> Stucke, p. 319/1

<sup>19</sup> Stucke, p. 330/1-2

<sup>20</sup> Stucke, p. 322/2

อาจจะคิดว่าแปลก และตัวพ่อค้าเองก็คิดว่าผิดกาลเทศะ เพราะการส่งเสียงแบบนี้เท่ากับเป็นการประกาศให้พวกโจรผู้ร้ายรู้ว่าเหยื่อมาถึงแล้ว สิ่งที่คุณแต่งต้องการจะให้เราเห็นก็คือ กุสากับพ่อค้านั้น อยู่กันคนละโลก กุสมีแต่ตัวเปล่าจะต้องไปวิตกกังวลอะไรกับโจรผู้ร้าย พ่อค้าเป็นผู้มีทรัพย์สินสมบัติที่ย่อมจะต้องกลัวเป็นธรรมดา ผู้ยากไร้มองไปข้างหน้าด้วยความหวัง ในขณะที่ผู้มั่งคั่งมองไปรอบกายด้วยความขยาดกลัว เพลงจึงบอกความได้ลึกซึ้งเกินกว่าการแสดงและบทเจรจาธรรมดาเสียอีก ซึ่งในอีกสภาวะหนึ่ง คือตอนที่จะต้องว่ายข้ามแม่น้ำอันไหลเชี่ยว (ฉากที่ 5) กุสกับพ่อค้าก็สลับบทของคนที่ล้ากับคนขลาดกัน เพราะไม่มีความจำเป็นอะไรที่กุสจะต้องเอาชีวิตมาเป็นเดิมพัน ในขณะที่ความโลภของพ่อค้าทำให้เขาไม่กลัวตาย ในตอนนี้ก็อีกเช่นกัน กุสร้องเพลงของตัวเองและพ่อค้าก็ร้องเพลงแบบของเขา เขาร้องกันคนละเพลง ร้องกันคนละเรื่อง เขาอยู่กันคนละโลก และเพลงก็บอก “ความแตกต่างอันเป็นรากฐานของโลก” ได้อีกเช่นกัน เป็นการบอกความของ “บุรุษที่ 3” โดยสื่อสาส์นโดยตรงมายังคนดู เพลงเป็นส่วนหนึ่งของเทคนิคของการ “ทำให้แปลก” (Verfremdung)<sup>22</sup> คืออาจจะไม่เป็นธรรมเนียมนักในการที่ละครดำเนินไปอยู่ดีๆ ก็มีเพลงเข้ามาคั่น แต่ผู้แต่งจงใจที่จะไม่ให้เรื่องดำเนินไปอย่างเป็นธรรมชาติ เมื่อการแสดง “ละครพูด” สะดุดด้วย “เพลง” เราในฐานะผู้ดูก็สะดุดหยุดตามด้วย เราหยุดคิดและเราถูกคิด นั่นคือสิ่งที่เบรคชท์ต้องการ

เทคนิคที่เบรคชท์ชอบนำมาใช้อีกอย่างหนึ่งคือการพูดเดี่ยว คือให้ตัวละครสลัดบทที่เขา กำลังแสดงอยู่ทิ้งไป โดยหันมาพูดกับผู้ดูโดยตรง บางครั้งก็ใช้วิธีที่เรียกว่า “ป๊อง” คือ ผู้แสดงแอบบอกความบางอย่างให้แก่ผู้ชมโดยที่ตัวละครอื่นไม่เห็น เรียกได้ว่าเป็นการทำให้ผู้ดูรู้สึกแปลก ไม่เป็นไปตามธรรมชาติ แต่ทั้งนี้มิได้หมายความว่า คำพูดของตัวละครจะทำให้ผู้ดูเห็นคล้อยตามไป ด้วย ในบางครั้งผู้ดูอาจจะเห็นไม่ตรงกับที่ตัวละครพูดก็ได้ เช่น ในตอนที่พ่อค้าระแวงสงสัยกุสและไม่ยอมเข้าไปนอนในเต็นท์ พ่อค้าหันมาพูดโดยตรงกับผู้ชมโดยตรงกับผู้ชมว่า “ถ้าฉันเข้าไปนอนในเต็นท์ ฉันก็ใจเต็มที”<sup>23</sup> ซึ่งในตอนนี้นักดูย่อมจะมีความเห็นตรงข้ามกับตัวพ่อค้า เพราะผู้ดูเห็นแล้วว่ากุสไม่ใช่อันตรายต่อใคร หมายความว่าผู้แต่งให้ออกาสต่อผู้ชมที่จะคิดค้านตัวแสดง เป็นการให้ออกาสผู้ชมหาจะได้ใช้ความคิดที่เป็นของตัวเอง ซึ่งก็เป็นไปตามทฤษฎีการละครของเบรคชท์

นอกจากนี้เบรคชท์ยังมีวิธีการอื่นที่จะกระตุ้นความคิดของผู้ชม เช่น การนำข้อความเดียวกันมาใช้ในที่ต่าง ๆ กัน บางครั้งก็ให้ตัวละครพูดถึงเรื่องเดียวกัน ในวาระและบริบทที่ต่างกัน ยกตัวอย่างเช่น เรื่องที่เกี่ยวกับน้ำมันออกจากปากของคนสามคน กุสเป็นคนเอ่ยเรื่องนี้เป็นคนแรกว่า พ่อค้าบอกเขาว่า ถ้ามีการนำน้ำมันขึ้นมาใช้ ทางรถไฟก็จะมาถึง ท้องถิ่นก็จะเจริญ ซึ่งกุสก็กล่าวว่า เขาจะต้องตกงาน เพราะเรื่องน้ำมันนี่เอง<sup>24</sup> เรื่องเดียวกันออกจากปากของคนนำทางก็ผุดผืนไปบ้าง คนนำทางเผยเบื่องหลังว่าความจริงพ่อค้ามิใช่ว่าต้องการจะไปเจาะน้ำมัน แต่ต้องการจะไปถึง

<sup>21</sup> ผู้แต่งเขียนกำกับบทที่ 4 ว่า “Gespräch in einer gefährlichen Gegend” (Stücke, p. 332/2)

<sup>22</sup> ในตอนที่เบรคชท์แต่งเรื่อง “ซ้อยกเว้นและกฎเกณฑ์” เขายังมิได้สร้างทฤษฎีเกี่ยวกับวิธีการ “Verfremdung” ขึ้นอย่างมีแบบแผน แต่เขาก็ได้นำวิธีการดังกล่าวมาใช้แล้วในเชิงปฏิบัติ

<sup>23</sup> Stücke, p. 325/1

<sup>24</sup> ดูข้อความที่คัดไว้ในเชิงอรรถที่ 6 ข้างต้น

ปอน้ำมันก่อนใคร เพื่อที่จะหยุดเรื่องการขูดเจาะน้ำมัน และก็จะได้รับ "ค่าปิดปาก" <sup>25</sup> เงินก้อนนี้เป็นสิ่งที่พ่อค้าต้องการไม่ใช่ น้ำมัน ซึ่งเรื่องกลเม็ดซับซ้อนของนายทุน เป็นเรื่องที่เกินกว่าทั้งกุลิตและทั้งคนนำทางจะเข้าใจได้ เมื่อพ่อค้าพูดเรื่องน้ำมันขึ้นมา ในฉากที่ 5 คือฉากที่เขาอยู่กับลูกหาบจะต้องข้ามแม่น้ำมีร์ ผู้ชมซึ่งได้ยินเรื่องนี้มา 2 ครั้งแล้ว ย่อมจะต้องนึกคิดอะไรบางอย่างเมื่อพ่อค้ากล่าวว่า

"เจ้ามันโง่งจนไม่เข้าใจเขี้ยวหรือว่ามันเป็นการทำคุณให้แก่มนุษยชาติ เมื่อเราขูดเอาน้ำมันขึ้นมาได้ พอเราขูดน้ำมันขึ้นมา ต่อไปเราก็จะมีรถไฟ และสวัสดิการต่างๆ ก็จะมีไปทั่วถึง จะมีของกิน จะมีเครื่องนุ่งห่ม และอะไรๆ อีกมากมายและใครล่ะจะเป็นผู้ทำให้สิ่งนั้นเป็นไปได้ ก็เรานั่นแหละ ทุกสิ่งทุกอย่างขึ้นอยู่กับการเดินทางของเรา" <sup>26</sup>

คงไม่มีผู้ดูสักกี่คนที่จะคล้อยตามคำของพ่อค้าไปได้ง่ายๆ เพราะเราได้รับรู้อะไรมามากแล้ว สิ่งที่ยังสังเกตก็คือเบรคชท์มีวิธีการที่ค่อนข้างจะลึกซึ้งที่จะทำให้เราระวังสงสัยขึ้นมาว่าพ่อค้าพูดจริงหรือไม่ คนสามคนพูดเรื่องเดียวกัน ต่างวาระกันก็กลายเป็นสามเรื่องไป หน้าที่ของเบรคชท์คือตั้งปมปริศนาไว้ให้ผู้ชมคิดว่าควรจะเชื่อใครดี ผู้แต่งมิได้โน้มน้าวเราโดยตรงในกรณีนี้นั้นคือวิธีการที่ได้ผลที่สุดของ "ละครบทเรียน" แต่ก็มีบางครั้งที่เบรคชท์ใช้วิธีการที่ค่อนข้างจะตื้นเกินไป เป็นการโฆษณาชวนเชื่อที่ไม่มีอะไรที่แนบเนียนหรือแยบยลเลย เช่น ใน "เพลงเรื่องโรงศาล" (Lied von den Gerichten)

"ตุลาการกระทำการ  
เยี่ยงกลุ่มโจร  
เมื่อผู้บริสุทธิ์ถูกฆ่าไปแล้ว  
ผู้พิพากษาก็ร่วมกันพิพากษาลงโทษเขไปอีก  
บนหลุมศพของผู้ตายนั่นเอง  
ที่สิทธิของเขาถูกประหารไปด้วย" <sup>27</sup>

นั่นเป็นการกล่าวหาอย่างตรงไปตรงมาว่า ศาลในสังคมอันฟอนเฟะก็คือช่องโจรนั่นเอง ผู้พิพากษาไม่ผิดอะไรกับโจรกลุ่มหนึ่ง ลักษณะที่รุนแรงและไม่สร้างสรรค์เช่นนี้มีอยู่ในละครรุ่นแรกของเบรคชท์ เขามุ่งที่จะโจมตีสังคมโดยที่ไม่คิดหาทางแก้ ในละครเรื่องหลังๆ ของเขา เบรคชท์จะตีปัญหาได้ลุ่มลึกกว่านี้มาก ในเรื่อง *ช้อยกเว้นและกฎเกณฑ์* เบรคชท์แต่ง "ละครบทเรียน" ที่ค่อนข้างจะเข้าชิดอันตราย โดยเฉพาะอย่างยิ่งฉากสุดท้ายในศาล เขาคงอยากจะชี้ให้เห็นว่า ศาลนี้เป็นศาลที่จอมปลอมและฉ้อฉล และก็คงอยากตั้งคำถามว่า เมื่อโจรนั่งบัลลังก์แล้วบ้านเมืองจะเป็นอย่างไร แม้ว่าไม่มีคำตอบจากผู้ประพันธ์เอง ผู้ดูก็คงอดคิดไม่ได้ว่าสังคมแบบนี้คงอยู่ไม่ได้ คำร้องขอในตอนท้ายสุดของเรื่องที่ว่า "หาทางช่วยด้วย" นั้น คงจะเป็นเรื่องที่จะต้องแก้กันนอกเวทีละคร

<sup>25</sup> ในต้นฉบับใช้คำว่า "Schweigegeld" (Stücke, p. 321/1)

<sup>26</sup> Stücke, p. 323/1-2

<sup>27</sup> Stücke, p. 326/1

นั่นคือสัญญาอันตรายของ “ละครบทเรียน” (Lehrstück) เช่น เรื่อง *ช้อยกเว้นและกฎเกณฑ์* เพราะ “บทเรียน” นี้ เหมาะสำหรับผู้ที่สูงแล้วด้วยสติปัญญาและวุฒิภาวะ หาไม่แล้ว “บทเรียน” ดังกล่าวก็จะเป็นเพียงการโฆษณาชวนเชื่อทางการเมืองอย่างหนึ่งเท่านั้น

สิ่งที่เราจะต้องนำมาพิจารณาก็คือ เมื่อละครเรื่องนี้เดินทางมาถึงประเทศไทยในปี พ.ศ. 2519 เราได้รับ “บทเรียน” จากเบรคชท์อย่างไร ปัญหานี้เป็นปัญหาแบบที่เรียกกันในวงวิชาการว่า “การรับวรรณคดี” (literary reception) ซึ่งเราอาจจะต้องพิจารณากันจากหลายแง่มุม ดังที่กล่าวมาแล้วในตอนต้นของบทความนี้ การแสดงของ “กลุ่มพระจันทร์เสี้ยว” ประสบความสำเร็จเป็นอย่างดีมาก เราจะอธิบายความสำเร็จนี้ว่าเป็นเพียงปรากฏการณ์เชิงการเมืองอย่างหนึ่งเท่านั้นหรือ เราจะเหมาเอาได้หรือว่าบรรยากาศทางการเมืองในยุคที่ประชาธิปไตยเบ่งบานเอื้อต่อการรับวรรณกรรม ละครแบบนี้ และก็ เป็นเรื่องของความสนใจชั่วคราวเมื่อวิถีทางการเมืองเปลี่ยนไป ความสนใจในเรื่องของศิลปะก็เปลี่ยนไปด้วย *ช้อยกเว้นและกฎเกณฑ์* ก็เข้าสู่ศูตริ์ เป็นเรื่องของ “วัยรุ่น” ทางศิลปะที่มีได้มีผลกระทบที่สำคัญอะไรต่อวงการศิลปะของไทย ความจริงเป็นเช่นนั้นหรือ

ความคิดที่จะทำละครพูดสมัยใหม่ให้มีชีวิตชีวา และมีความเข้มข้นเหนือละครโทรทัศน์และภาพยนตร์ไทยทั่วไปมีอยู่ในประชาคมการศึกษามานานแล้ว จะเห็นได้ว่าในแทบทุกสถาบันอุดมศึกษา ทั้งที่มีการสอนวิชาการละครและที่ไม่ได้มีการสอน ก็มีการจัดแสดงละครพูดกันอยู่เป็นประจำ ซึ่งในบางครั้งก็เปิดโอกาสให้บุคคลภายนอกเข้าชมด้วย ความคิดที่ว่าศิลปะการแสดงควรจะมิบทบาทเกินกว่าการให้ความบันเทิงเริงรมย์ก็มีใช่เป็นความคิดใหม่อะไร “ละครสอนคน” เป็นสิ่งที่เราไม่เคยปฏิเสธ แม้ว่าเราอาจจะมิได้มีทฤษฎีแบบของเบรคชท์เป็นพื้นฐานสนับสนุน แต่เราก็ปฏิเสธไม่ได้ว่าในช่วง 2516-2519 นักแสดงสมัครเล่นหลายกลุ่มเอาจริงเอาจังต่อเรื่องของการที่จะใช้ศิลปะเป็นเครื่องมือในการให้ “การศึกษา” แก่ประชาชน ละครของเบรคชท์เข้ามาสัมผัสกับบริบทไทยที่อาจจะเข้มข้นพอที่จะรับสารสินของเขาได้ ถ้าพิจารณาเรื่องของ “เบรคชท์ในสังคมไทย” ในแง่ของวิชาวรรณคดีเปรียบเทียบ เราก็อาจจะต้องยอมรับว่าผู้ที่เป็น “สื่อกลาง” (หรือเรียกตามภาษาของวรรณคดีเปรียบเทียบว่า “intermediary”) เป็นผู้ที่เข้าไต่บทบาทของ “ผู้ให้” และ “ผู้รับ” เป็นอย่างดี สื่อกลางในที่นี้ก็คือ สถาบันวัฒนธรรมเยอรมัน ซึ่งในขณะนั้น ดร. อันโตน เรเกนแบร์ก (Anton Regenberk) เป็นผู้อำนวยการ เรเกนแบร์กเป็นผู้ที่มีความสนใจสภาวะของวงการศิลปะไทยอย่างลึกซึ้ง และเป็นผู้ที่เล็งเห็นการณ์ไกลว่า ในเมื่อนักแสดงสมัครเล่นของไทยสนใจที่จะเล่นละครแบบใหม่ และสนใจที่จะนำละครตะวันตกมาแสดง ก็ควรที่จะได้มีโอกาสศึกษาวิธีการแสดงแผนใหม่อย่างลึกซึ้ง เพราะการที่ได้มีโอกาสเข้าใจวัฒนธรรมของต่างชาติได้อย่างถ่องแท้เสียก่อนจะเป็นการนำไปสู่การพัฒนาแนวทางศิลปะที่แปลกใหม่ขึ้นมาได้ โดยมีใช่เป็นการลอกแบบ หรือเลียนแบบการจัดสัมมนาเชิงปฏิบัติการ โดยมีวิทยากรจากเยอรมนีมาร่วมด้วยเป็นทางหนึ่งที่จะทำให้เกิดการประสานความคิดขึ้นได้ ทางสถาบันวัฒนธรรมเยอรมันจึงได้ติดต่อเชิญ ดร. นอร์เบิร์ต ไมเออร์ (Norbert Mayer) ผู้เชี่ยวชาญการละครจากมิวนิคให้มาเป็นวิทยากร และเลือกที่จะไปจัดสัมมนาเชิงปฏิบัติการที่เชียงใหม่ เพราะชุมนุมการละครของมหาวิทยาลัยเชียงใหม่และวิทยาลัยพายัพที่มีอยู่แล้ว เป็นกลุ่มนักแสดงสมัครเล่นที่มีความคิดสร้างสรรค์เป็นที่ประจักษ์กันอยู่

ในส่วนของ “ผู้รับ” ชุมชนละครของสโมสรมหาวิทยาลัยเชียงใหม่กำลังสนใจจะสร้าง “ละครเพื่อชนบท” โดยจะออกไปสัมผัสกับชีวิตชนบทเพื่อเรียนรู้จากสภาพความเป็นจริงพร้อมกับที่จะได้สร้างละครขึ้นมาใหม่สำหรับชนบทโดยเฉพาะ “โดยมีจุดมุ่งหมายให้การแสดงสามารถสื่อความหมายได้อย่างมีประสิทธิภาพ และในขณะเดียวกันเนื้อหาของละครจะต้องทำหน้าที่เป็นผู้ให้การศึกษากับชาวชนบท ไม่ว่าจะเป็นการสะท้อนปัญหาหรือการให้แนวทางในการแก้ปัญหา”<sup>28</sup> แนวทางของการสร้างละครใหม่ “เพื่อการศึกษา” ของประชาชนดูจะพ้องกับความสนใจของ “ผู้ให้” เป็นอย่างดี ดร. นอร์แบร์ท ไมเออร์ เป็นผู้ที่มีความเชี่ยวชาญในการฝึกละครให้แก่กลุ่มเยาวชน และให้ความสนใจเป็นพิเศษต่อเรื่องของ “ละครในฐานะที่เป็นปัจจัยในทางการศึกษา”<sup>29</sup> แต่ในช่วงที่ได้มีการเริ่มต้นติดต่อกันระหว่างไมเออร์กับสถาบันวัฒนธรรมเยอรมันนั้น ไมเออร์คงจะยังไม่ทราบว่ากลุ่ม “เยาวชน” ที่เขาจะมาช่วยฝึกซ้อมให้นั้นมีศักยภาพและวุฒิภาวะในเรื่องของสังคมและการเมืองมากนักน้อยเพียงใด! สิ่งที่ไมเออร์ต้องการจะถ่ายทอดให้คือเทคนิคการแสดง และความสามารถของกลุ่มนักแสดงเองที่จะ “ดัน” ละครเรื่องใหม่ขึ้นมาให้ได้จากการฝึกซ้อม จากหลักฐานที่ปรากฏอยู่ในจดหมายโต้ตอบระหว่างผู้อำนวยการสถาบันวัฒนธรรมเยอรมันกับไมเออร์ก็ปรากฏชัดว่า เขาเน้นเรื่องของการ “ดัน” (improvisation)<sup>30</sup> มาก เช่น เขาเขียนชี้แจงมาในตอนหนึ่งว่า “เป็นอันว่าทางฝ่ายท่านเข้าใจชัดแจ้งแล้วว่า กลุ่มนักแสดงที่เชียงใหม่จะไม่ใช้มาเตรียมแสดงละครที่เขียนบทมาแล้วเสร็จแล้ว แต่จะมาช่วยกันสร้างละคร คือมาทำละครเรื่องใหม่”<sup>31</sup> การจัดสัมมนาเชิงปฏิบัติการที่เชียงใหม่ ระหว่างวันที่ 15 ถึง 25 ตุลาคม 2517 ดูจะให้ความพึงพอใจต่อทั้งฝ่ายไทยและฝ่ายวิทยากรเยอรมัน แต่เป็นที่น่าสังเกตได้ว่าทางฝ่ายเยอรมันดูจะเน้นเรื่องความสำเร็จในด้านของเทคนิคการแสดงมาก ไมเออร์เขียนถึงเรเกนแบร์กว่า “การทำงานกับกลุ่มละครเป็นไปด้วยดีและก็ประสบความสำเร็จ บรูซ แกสตัน (Bruce Gaston) ซึ่งรู้จักกลุ่มละครมานานบอกว่า คุณภาพการแสดงของกลุ่มนี้ดีขึ้นอย่างมากทีเดียว”<sup>32</sup> ซึ่งก็ตรงกับที่ฝ่ายผู้แสดงคิด ในเอกสาร “สรุปและวิเคราะห์เวทีขอพ ชุมชนละคร สมช.” กลุ่มละครลงความเห็นว่า ในด้านของการฝึกฝนเทคนิคการ

<sup>28</sup> “โครงการสร้างละครเพื่อชนบท” เอกสารอัดสำเนา พ.ศ.2517 (จากแฟ้มของสถาบันวัฒนธรรมเยอรมัน กรุงเทพฯ)

<sup>29</sup> เอกสารอัดสำเนา Arbeitsprogramm ของ Dr. Norbert Mayer ในส่วนที่เกี่ยวข้องกับ “Theater als Erziehungsfaktor im Bildungsgesamtplan” (จากแฟ้มของสถาบันวัฒนธรรมเยอรมัน)

<sup>30</sup> คำว่า improvisation ในภาษาอังกฤษ หรือ die Improvisation ในภาษาเยอรมัน อาจจะไม่ตรงกับคำว่า “ดัน” ในภาษาไทยเสียทีเดียวเพราะดันกินความหมายเฉพาะการดันคำประพันธ์หรือร้อยกรอง แต่ “ดัน” แบบละครตะวันตกคือการช่วยกันสร้างบทหรือคิดบทขึ้นมาในลักษณะเล่นไปแต่งไป คือ ไม่มีบทที่นักประพันธ์เขียนให้มาก่อน

<sup>31</sup> ต้นฉบับภาษาเยอรมันของจดหมายลงวันที่ 25 เมษายน 2517 มีความว่า “... nicht ein fertiges Stück inszeniert, sondern ein Stück erarbeitet, also neu erstellt werden soll.” (จากแฟ้มของสถาบันวัฒนธรรมเยอรมัน)

<sup>32</sup> จดหมายลงวันที่ 10 ตุลาคม 2517 Bruce Gaston ผู้เชี่ยวชาญทางดนตรีชาวอเมริกัน ซึ่งในปัจจุบันเป็นที่รู้จักกันดีในฐานะคิตกวี และผู้เชี่ยวชาญดนตรีไทย เป็นอาจารย์อยู่ที่วิทยาลัยพายุไฟในขณะนั้น



ละคร “ข้อนี้นับว่าได้ผลดีเกิน 100% เราไม่อาจถึงกับพูดว่าเกินความจำเป็น แต่ถ้าหากเราเชื่อว่ามีข้อบกพร่องด้านอื่น ก็น่าจะแบ่งความสมบูรณ์ไปให้ส่วนนั้นบ้าง”<sup>33</sup> เป็นอันว่าฝ่าย “ผู้รับ” มีจุดประสงค์อื่นที่สำคัญนอกเหนือไปจากความสามารถในทางการแสดง ซึ่งฝ่ายผู้แสดงก็ระบุไว้ค่อนข้างจะชัดเจนว่าข้อบกพร่องยังมีอยู่ในด้านของ “การรวมกลุ่มผู้สนใจการละคร” และโดยเฉพาะอย่างยิ่ง “การจัดทำละครเพื่อชนบท”<sup>34</sup> ซึ่งกลุ่มฯยังคิดว่าไปไม่ถึงจุดหมาย เพราะยังขาดความเอาใจจริงเอากันอยู่มาก กลุ่มผู้แสดงวิจารณ์ตนเองไว้อย่างรุนแรงพอสมควรทีเดียว “เราอ้างไว้ว่าได้ออกสู่ชนบทเพื่อเก็บข้อมูล แต่ทุกคนก็รู้ว่าเรากำลังไปพักผ่อนสุดสัปดาห์” ในส่วนที่เกี่ยวกับตัวบทละครนั้น กลุ่มฯก็ได้วิจารณ์เอาไว้ว่า

“เนื่องจากละครสู่ชนบทจะต้องรับผิดชอบต่อความจริงอย่างถึงแก่นแท้ของปัญหา นอกจากความบันเทิง จึงควรพิถีพิถันในการเลือกบทละครอย่างยิ่ง และทุกคนก็รู้สึกต่อละครเรื่องที่เรากำลังทำกันอยู่นี้ดีแล้วว่ามันไม่ก่อศรัทธาแก่เราแต่ไหน และตามธรรมดาแล้วการเห็นปัญหาแท้จริงจะก่อให้เกิดความบันเทิงใจที่จะทำบทละครที่ดี บทละครที่ก่อให้เกิดศรัทธาที่จะทุ่มเทกับงาน ก่อความสามัคคีและมีวินัย”<sup>35</sup>

เป็นที่น่าทึ่งว่ากลุ่มละคร “เยาวชน” ของไทยเรียกร้องมาตรฐานของละครที่จัดได้ว่าอยู่ในระดับอุดมคติ เรื่องของการ “ดัน” บทจะยังเป็นปัญหาอยู่ แต่ก็คงจะเป็นปัญหาที่วิทยาการชาวเยอรมันไม่อาจเข้าใจได้ต้องแท้ เนื่องจากข้อจำกัดทางภาษาและปัญหาเรื่องบทนี้ จะยังคงเป็นปัญหาอยู่ในการแสดงละครของเบรคชท์ในอีก 2 ปีต่อมา สิ่งที่น่าประหลาดใจก็คือว่า เมื่อละครชนบทหมายเลข 3 มาแสดงที่กรุงเทพฯ เมื่อเดือนธันวาคม 2517 ผลงานของกลุ่มจะอยู่ในระดับที่ผู้ดูเมืองกรุงพึงพอใจมาก แต่ก็อาจจะเป็นความพึงพอใจที่ตั้งอยู่บนรากฐานของอุดมการณ์ทางการเมืองอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ หนังสือพิมพ์ ประชาชาติ วิจารณ์ไว้ว่า

“ชนบทหมายเลข 3 จึงไม่เพียงแต่จะประสบผลสำเร็จในด้านการให้ความบันเทิงเท่านั้น แต่ได้ประสบผลสำเร็จในด้านการปลุกความสำนึกทางการเมืองแบบประชาธิปไตยให้กับชาวบ้านได้อีกด้วย ดังนั้นเราจึงอาจถือได้ว่า ชนบทหมายเลข 3 เป็นละครเพื่อชีวิตและเพื่อประชาชนจริงๆ”<sup>36</sup>

ถ้า “บริบท” ทั่วไปในยุคนั้นเป็นอย่างที่ได้บรรยายมาแล้วข้างต้น เราก็เห็นจะต้องลงความเห็นว่าเบรคชท์เดินทางมาถึงประเทศไทยในขณะที่ดินฟ้าอากาศเอื้ออำนวยอย่างเต็มที่ทีเดียว บท

<sup>33</sup> เอกสารอัตถ์สำเนาเรื่องสรุปและวิเคราะห์เอกสารพหุมนุละคร สมช.15 ถึง 25 ตุลาคม 2517 (จากแฟ้มสถาบันวัฒนธรรมเยอรมัน)

<sup>34</sup> จากเอกสารเดียวกันที่อ้างแล้ว

<sup>35</sup> จากเอกสารเดียวกันที่อ้างแล้ว

<sup>36</sup> ประชาชาติ รายงาน วันที่ 26 ธันวาคม 2517



วิจารณ์เกี่ยวกับ *ชนบท* หมายเลข 3 ที่คัดมาข้างต้นนี้ เป็นสิ่งที่เบเรคซท์ปรารถนานักที่จะได้ แต่โดยทั่วไปแล้วเขาอาจพบว่ากลุ่มละครของไทยมาก!

จากผลสำเร็จของการสัมมนาเชิงปฏิบัติการที่เชียงใหม่ และจากการแสดงเรื่อง *ชนบท* หมายเลข 3 ทำให้ "สื่อกลาง" คือ สถาบันวัฒนธรรมเยอรมันเกิดกำลังใจที่จะทำงานด้านสนับสนุนการแลกเปลี่ยนทางวัฒนธรรมเช่นนี้ต่อไป ได้มีการเตรียมงานที่จะจัดสัมมนาเชิงปฏิบัติการขึ้นเป็นครั้งที่ 2 หลังจากทีสัมมนาครั้งแรกได้เสร็จสิ้นไปไม่นานนัก แนนอนที่สุดที่ไม่เออร์สนใจที่จะกลับมาร่วมสัมมนากับนักแสดงสมัครเล่นของไทยอีก เขาเอ่ยถึง "ความสำเร็จที่เชียงใหม่"<sup>37</sup> และรายงานให้เรเกนแบร์กทราบว่าผู้อำนวยการสร้างภาพยนตร์โทรทัศน์สนใจจะเข้ามาถ่ายทำภาพยนตร์เรื่องการทำละครสมัครเล่นไทย แม้ว่าโครงการเรื่องภาพยนตร์จะตกไปเพราะขาดการสนับสนุนในด้านทุน แต่ไมเออร์ได้เสนอความคิดเกี่ยวกับการจัดสัมมนาครั้งที่ 2 ไว้อย่างละเอียดพอสมควร เขาเสนอให้เล่นละครเรื่อง *ช้อยกเวนและกฎเกณฑ์* ของเบเรคซท์และในขณะเดียวกันให้กลุ่มนักแสดงช่วยกันสร้างละครฉากไทยขึ้นมาพบกับต้นเรื่องของเบเรคซท์ นอกจากนั้นเขาได้แสดงความปรารถนาไว้ว่าอยากจะได้มีโอกาสทำงานร่วมกับกลุ่มนักแสดงชุดเดิมซึ่งเขาเรียกว่า "กลุ่มคำณ"<sup>38</sup> โดยที่เขาได้ยกย่องความสามารถของกลุ่มนี้ไว้ 2 ประการ คือ ใน *ประการแรก* กลุ่มนี้มีประสบการณ์อยู่แล้วในเรื่องของ "การวิจัย" ซึ่งเขาหมายถึงการออกไปสัมผัสกับชีวิตจริงในสังคม แล้วนำมาแต่งเป็นละครซึ่งเราก็ได้เห็นแล้วว่าเป็นวิธีการที่กลุ่มนักแสดงเองสนใจอยู่มาก *ประการที่สอง* กลุ่มนี้มีความสามารถเป็นเยี่ยมในการ "ค้น"

การนำละครของเบเรคซท์ออกแสดงนั้นเป็นเรื่องที่ทำลายความสามารถของผู้กำกับการแสดงและของนักแสดง เพราะเบเรคซท์มิได้แต่งบทละครประเภทที่ใครที่ไหนจะนำไปแสดงได้ตามใจชอบ จริงอยู่ความสามารถในการแต่งละครของเบเรคซท์นั้นเป็นที่ยอมรับกันอยู่ทั่วไป นักปราชญ์และนักประพันธ์ชาวฝรั่งเศส มอง ปอล ซาร์ตร์ (Jean-Paul Sartre) ถึงกับกล่าวว่า เบเรคซท์เป็นนักแต่งละครที่ยิ่งใหญ่ที่สุดของยุค<sup>39</sup> แต่เบเรคซท์มีความทะเยอทะยานที่จะแสดงตัวว่าเป็นนักคิดและนักทฤษฎีที่มีสุนทรียศาสตร์และกวีศาสตร์เป็นของตัวเอง เขาพยายามที่จะสร้างละครบนรากฐานของทฤษฎีที่ลึกซึ้งพอสมควร ผู้กำกับการแสดงที่เอาจริงเอาจังกับเบเรคซท์จึงมักจะต้องศึกษา

<sup>37</sup> จดหมายถึงผู้อำนวยการสถาบันวัฒนธรรมเยอรมัน ลงวันที่ 10 กันยายน 2518 เขาใช้คำภาษาเยอรมันว่า "Der Chiang Mai-Erfolg" (จากแฟ้มของสถาบันวัฒนธรรมเยอรมัน)

<sup>38</sup> จดหมายฉบับเดียวกัน (จากแฟ้มของสถาบันเยอรมัน) คำณ คุณะดิolk เป็นอาจารย์ภาควิชาสื่อสารมวลชน มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ในขณะนั้น และเป็นผู้บุกเบิกตั้งกลุ่มละครสมัครเล่นดังกล่าวขึ้นมา ผู้รู้ทางการละครหลายท่านลงความเห็นว่ คำณเป็นนักแสดงและผู้กำกับการแสดงที่มีความสามารถสูง และนอกจากนั้นก็ยังเป็นผู้ที่สามารถสร้างความเชื่อถือให้แก่นักแสดงรุ่นหนุ่มสาวได้อย่างดีเยี่ยม

<sup>39</sup> Sartre กล่าวไว้ในการสัมภาษณ์ที่เขาให้ต่อนักวิจารณ์ชาวอังกฤษ Kenneth Tynan ว่านักแต่งละครที่เขานับถือที่สุดคือ "Brecht, incontestably, although he is dead-and in spite of the fact that I do not use his techniques or share his artistic principles." (Kenneth Tynan : Tynan-Left and Right, London 1967, p. 307)

ความคิดเชิงทฤษฎีของเขาให้ต้องแก้ก่อนที่จะลงมือ “เล่น” ละครของเขา ไมเออร์ให้ความสนใจต่อเรื่องนี้มาก เขาเตรียมตัวมาอย่างดีที่จะทำหน้าที่ “ครูวรรณคดี” ให้แก่กลุ่มนักแสดงในการสัมมนาครั้งที่ 2 ในปี 2519 แม้ว่าจะไม่มีหลักฐานปรากฏชัดว่าเขาศึกษางานด้านทฤษฎีชิ้นใดของเบรคชท์โดยเฉพาะ เราก็พอจะมองเห็นได้ว่าเขาให้ความสำคัญต่อข้อคิดที่เป็นทฤษฎีที่สำคัญๆ หลายประการ เขากล่าวไว้ในจดหมายฉบับแรกที่เขียนถึงเรเกนแบร์กว่า “ผมได้ความคิดดังกล่าว (เกี่ยวกับเรื่องการทำ ‘ฉากไทย’) มาจากการศึกษาเบรคชท์ซึ่งผมเตรียมไว้สำหรับสอนที่มหาวิทยาลัย ผมจับความได้อย่างแน่ชัดว่าการนำเอาละครของเบรคชท์มาเสริมต่อเช่นนี้เป็นไปตามแบบแผนของละครแบบสั่งสอนที่เบรคชท์เองต้องการจะสร้างขึ้นมาให้ได้”<sup>40</sup> เรื่องนี้เป็นไปตามที่ไมเออร์ตีความเพราะหลักฐานที่นักวิจัย ไรเนอร์ ชไตน์เวก (Reiner Steinweg) ค้นมาได้ก็ยืนยันว่าเบรคชท์ไม่คิดว่าละครแบบ “บทเรียน” (Lehrstück) เป็นบทละครที่สมบูรณ์แล้วในทุกประการ ในทางตรงกันข้ามเบรคชท์แสดงความเห็นไว้ว่า

“ละครบทเรียน...เขียนขึ้นเพื่อสร้างความเข้าใจให้แก่ตัวเองสำหรับผู้แต่ง และบุคคลอื่นที่เข้า มามีส่วนร่วมด้วย มิใช่เขียนขึ้นเพื่อให้เป็นประสบการณ์แก่กลุ่มบุคคล ละครแบบนี้ถือได้ว่ายังไม่เสร็จสมบูรณ์เสียด้วยซ้ำ”<sup>41</sup>

เรื่องของอุดมคติของ “ละครบทเรียน” ที่เบรคชท์อยากจะสร้างขึ้นมาสังคมอุดมคตินั้น เป็นสิ่งที่ยังถกเถียงกันอยู่มาก เพราะเบรคชท์เองก็นำมาปฏิบัติไม่ได้เต็มตามแบบที่เขาปรารถนา ในที่สุดเบรคชท์ก็ต้องล้มเลิกความคิดที่จะสร้าง “การสอนเต็มรูป” (Die grosse Pädagogik) และหันมาใช้ “การสอนลดรูป” (Die kleine Pädagogik) ซึ่งยังคงแบ่งกลุ่มบุคคลออกเป็นกลุ่มผู้แสดงและกลุ่มผู้ชม คือยังมีละครที่ไม่มีคนดู หรือละครที่แต่งขึ้นสำหรับผู้เล่นเท่านั้น แต่ “การสอนลดรูป” ก็ยังมีลักษณะบางประการที่แตกต่างไปจากละครทั่วไป คือ เบรคชท์ต้องการจะเน้นกระบวนการ “ทำละครให้เป็นประชาธิปไตย” (Demokratisierung des Theaters) อันเป็นการแผ่ขยายวงการละครให้เกินขอบเขตของละครอาชีพออกไป ละครสอนคนที่ดีที่สุดก็คือละครที่ผู้ที่มีใจ “นักละคร” ได้มีส่วนร่วมเข้ามาร่วมสร้าง เขาจึงกำหนดไว้ว่า “การแบ่งคนออกเป็น 2 กลุ่ม (คือกลุ่มผู้แสดงกับกลุ่มผู้ดู) ยังคงอยู่ แต่ผู้แสดงควรจะเป็นนักแสดงสมัครเล่น”<sup>42</sup> ในส่วนที่เกี่ยวกับการใช้นักแสดงสมัครเล่นในการแสดง “ละครบทเรียน” นั้น เบรคชท์ก็เคยให้คำแนะนำไว้ว่า ละครเรื่อง *ช้อยกวันและกฎเกณฑ์* เป็นเรื่องที่เหมาะสมที่สุดสำหรับละครสมัครเล่น<sup>3</sup>

เราจึงอาจจะสรุปได้ว่า ผู้กำกับการแสดงไมเออร์ เตรียมการแสดงเรื่อง *ช้อยกวันและกฎเกณฑ์* ตามความคิดเชิงทฤษฎีของเบรคชท์เอง จะเป็นไปได้หรือไม่ที่เราจะตีความต่อไปอีกว่า

<sup>40</sup> จดหมายฉบับเดียวกันที่อ้างแล้ว

<sup>41</sup> Brecht Modell für Lehrstücke, hrsg. von Reiner Steinweg, Frankfurt, 1976, p. 51

<sup>42</sup> เรื่องเดียวกัน หน้า 51

ความสำเร็จของการแสดงของกลุ่ม "พระจันทร์เสี้ยว" เมื่อปี พ.ศ. 2519 เป็นเครื่องพิสูจน์ว่า ทฤษฎีของเบรคซท์นั้นเป็นทฤษฎีที่นำไปปฏิบัติได้ ผู้เขียนมีความเห็นว่าถ้าจะด่วนตีความเช่นนั้นในตอนนี้นี้จะเป็นการมองข้ามประเด็นที่สำคัญอีกบางประการไป ซึ่งเราจำเป็นต้องนำมาพิจารณาด้วย

ประเด็นที่สำคัญยิ่งก็คือ เราจะถือว่าบทละครของเบรคซท์เป็นวรรณกรรมที่สมบูรณ์แล้ว โดยที่ผู้กำกับการแสดงจะต้องทำตามทีเบรคซท์กำหนดไว้ถ้วนทุกประการหรือไม่ คือเกินไม่ได้ขาดไม่ได้ ซึ่งปัญหานี้เป็นปัญหาที่ก่อความปวดเศียรเวียนเกล้าให้แก่ผู้กำกับการแสดงและนักแสดงเป็นจำนวนมาก เพราะทายาทของเบรคซท์ และสำนักพิมพ์ที่พิมพ์งานของเขาถือว่า งานของเบรคซท์เป็นวรรณกรรมคลาสสิกที่มีคุณค่าประดุจคัมภีร์อันศักดิ์สิทธิ์ และทายาทผู้ควบคุมลิขสิทธิ์ก็ใช้สิทธิตามกฎหมายห้ามการแสดงที่ไม่ตรงตามต้นฉบับไปหลายครั้งแล้ว กรณีล่าสุดเพิ่งจะเกิดขึ้นกับการเตรียมแสดงเรื่อง "คนดีแห่งเสฉวน" ที่โรงละครเมือง ชตุทการ์ท (Stuttgart) เมื่อเดือนกรกฎาคม ค.ศ. 1981 นี่เอง<sup>44</sup> สำหรับการแสดงของกลุ่ม "พระจันทร์เสี้ยว" ซึ่งไมเออร์เป็นผู้กำกับนั้น สำนักงานกลางของสถาบันเกอเธ่ที่มิวนิค ก็ได้รับจดหมายเตือนจากสำนักพิมพ์ซูร์คัมพ์ แฟร์ลาก (Suhrkamp Verlag) แห่งเมืองฟรังค์ฟวร์ท (Frankfurt) มาเช่นกันว่า จะยอมให้มีการเปลี่ยนแปลงหรือดัดแปลงบทไม่ได้ นอกจากนั้นในเรื่องดนตรีก็จำเป็นต้องใช้คีตนิพนธ์ของเฟลส์ เดสเซา (Paul Dessau)<sup>45</sup> แต่นับเป็นโชคดีที่ประเทศไทยอยู่ห่างจากเยอรมนีมาก ทายาทและสำนักพิมพ์จึงมิได้มาติดตามควบคุม และข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์ ฉบับไทยนั้น เมื่อถึงเวลาแสดงจริงๆ ก็มิได้ตามบทของเบรคซท์อย่างเคร่งครัด เช่น มีการตัดตอนสุดท้าย คือฉากในศาลออก สำหรับดนตรีก็มีการ "ทำให้เป็นไทย" โดยใช้วงปี่พาทย์ นอกจากนั้นก็ยังมีการแทรกตัวละครจากวรรณคดีไทยเข้ามาเป็นตัวบรรยาย อันได้แก่ ศรีธนญชัย นางละเวง และจันทร์โครพ เพื่อทำให้เกิดบรรยากาศที่เป็นไทย ส่วนที่สำคัญที่สุดก็คือการแทรก "ฉากไทย" สลับกับฉากของต้นเรื่อง ฉากต่อฉากซึ่งถ้าสำนักพิมพ์ได้ทราบล่วงหน้า ก็อาจจะมีการห้ามการแสดงก็ได้ คำถามที่นักวิจารณ์ควรจะถามก็คือ เราแน่ใจได้หรือว่าสิ่งที่ทายาทและสำนักพิมพ์เรียกร้องสอดคล้องกับความคิดของเบรคซท์ดังที่ได้กล่าวมาแล้วข้างต้น การที่ไมเออร์ตัดสินใจให้มีการเติม "ฉากไทย" ก็เป็นการตีความทฤษฎีของเบรคซท์ไปในแนวทางหนึ่งนั่นเอง

อันที่จริงการสร้าง "ฉากไทย" ขึ้นมานั้นเป็นส่วนหนึ่งของการสัมมนาเชิงปฏิบัติการครั้งที่ 2 เป็นแบบฝึกหัดการละครตามที่ไมเออร์ต้องการ เพราะเขาเน้นถึงบทบาทของ "research" (เขาเลือกใช้คำภาษาอังกฤษนี้โดยตลอด) ซึ่งกลุ่มผู้แสดงก็สนใจอยู่แล้วเพราะเป็นสิ่งที่พวกเขาต้องการจะทำมาแล้วเมื่อตอนสร้าง "ละครสู่ชนบท" ในการสัมมนาครั้งที่ 2 นี้ ได้มีการเข้าไปทำวิจัยในโรงงานอุตสาหกรรมจริงๆ และบทที่ผู้แสดงช่วยกันสร้างขึ้นมาก็เป็นไปในรูปของการเล่นไป เขียนไป เป็นไปตามทฤษฎีการ "ค้น" ที่ไมเออร์ต้องการอีกเช่นกัน เนื้อเรื่องของ "ฉากไทย" ก็เป็นเรื่อง

<sup>44</sup> ดูหนังสือพิมพ์รายสัปดาห์ Die Zeit ฉบับวันที่ 10 กรกฎาคม ค.ศ. 1981 หน้า 33

<sup>45</sup> จดหมายจาก Suhrkamp Verlag ถึง Goethe-Institut, München ลงวันที่ 2 มีนาคม 2519 (สำเนาอยู่ในแฟ้มของสถาบันวัฒนธรรมเยอรมัน)

ของชีวิตคนงานที่ถูกนายจ้างกดขี่ มีคนสามารถระดับเช่นเดียวกับในต้นเรื่อง ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์ คือ นายทุน ผู้จัดการ และลูกจ้าง เนื้อเรื่องเป็นสิ่งที่ "ใกล้ตัว" ผู้ดูผู้ชมในปี พ.ศ. 2519 มาก แต่การที่ผู้แสดงเองกล่าวเน้นต่อผู้ชมในตอนท้ายเรื่องว่าพวกเขาได้ไปทำ "วิจัยสนาม" มาจริงๆ โดยได้เข้าไปใช้ชีวิตในโรงงานอุตสาหกรรม และได้บันทึกเอาสภาพที่เลวร้ายต่างๆ ลงไว้ใน "ฉากไทย" ก็อาจจะเป็นการสร้างความสัมพันธ์ระหว่าง "ความจริง" กับ "ความสมจริง"<sup>46</sup> และก็อาจจะเป็นการสนองตอบ "การสอน" แบบของเบรคซท์เกินกว่าที่เบรคซท์ต้องการก็ได้ เพราะเราจะต้องไม่ลืมว่าต้นเรื่องของเบรคซท์ที่ใช้ฉากที่ "ใกล้ตัว" สำหรับผู้ชมตะวันตกมาก ยิ่งไปกว่านั้น "ฉากไทย" จบลงด้วยดี เป็น "happy ending" เพราะคนชั้น 2 คือ ผู้จัดการ กลับใจไปเข้าข้างคนชั้นที่ 3 คือกรรมกร ในลักษณะที่เรียกว่าเป็นการกลับหน้ามือเป็นหลังมือ หรือที่เรียกกันในวงการละครว่าเป็น "coup de théâtre" จะขอคัดข้อความตอนสุดท้ายของฉากไทยมาดังนี้

"ผู้จัดการ: ยิง ยิงมันเลย มันจะฆ่าผม แน่ะมันชักปืนมาแล้ว

(ผู้จัดการชักปืนจากซองปืนของตำรวจยิงบีม ไม่ได้ยิง)

บีมพูดว่า : ผู้จัดการยิงพวกผมก็ได้แค่ 5-6 แต่ผู้จัดการ

ไม่สามารถฆ่าคนทั้งประเทศได้

(ผู้จัดการเปลี่ยนใจเดินกลับออกไป)

บีมพูดกับเพื่อนๆ : พวกเราคงจะต้องสู้ต่อไป แต่คงจะมีผู้มีใจ

เป็นธรรมมากยิ่งขึ้น และในที่สุดพวกเราก็จะชนะ"<sup>47</sup>

แน่นอนที่สุดที่ว่าทฤษฎีการละครของเบรคซท์ที่ว่าละครไม่ควรจะกระตุ้นอารมณ์ความรู้สึก แต่ควรจะกระตุ้นการใช้สติปัญญาและเหตุผล ซึ่งเป็นทฤษฎีที่เขาพยายามนำมาใช้อย่างเต็มรูปแบบในละครเรื่องท้ายๆ ของเขา อาจจะทำมาใช้กับ "ฉากไทย" ในปี 2519 ไม่ได้ คงจะมีผู้ดูผู้ชมบางคนที่เกิดความประทับใจอย่างสุดซึ้งซึ่งกับการต่อสู้ของปวงชน ประวัติศาสตร์ไทยในช่วง 5 ปีที่ผ่านมา ก็ดูจะยืนยันให้คำทำนายยังคงสภาพเป็นคำทำนายอยู่ อาจจะมีนักวิชาการบางคนที่ลงความเห็นว่าการตอนสุดท้ายของฉากไทยขัดกับต้นเรื่องของเบรคซท์ในลักษณะที่เป็นการฝืนแก่นแท้ของเรื่องเดิม ซึ่งต้องการจะ "สั่งสอน" มหาชนด้วยการให้ภาพที่มีคติสอนใจ เป็นไปได้ หรือไม่ที่ว่าคณะละคร "พระจันทร์เสี้ยว" ต้องการจะทำอะไรที่เป็นไทย ๆ โดยไม่พะวงกับความคิดของเบรคซท์ ปัญหาที่มีอยู่ว่า การ "สนองตอบ" เบรคซท์แบบไทยเช่นนี้ก่อให้เกิดความสับสน ดังจะเห็นได้จากข้อคิดเห็นของผู้ดูผู้หนึ่งที่ลงพิมพ์ในหนังสือพิมพ์รายวัน ประชาชาติ ฉบับวันที่ 29 มิถุนายน 2519

"ฉากไทยนี้ดำเนินคู่ขนานไปกับฉากฝรั่ง นอกจากสะท้อนปัญหาชนชั้นแล้วยังชี้ให้เห็นถึง ปัญหาจักรวรรดินิยมตัวการใหญ่ที่สร้างความขัดแย้งในหมู่ประชาชนกลุ่มต่างๆ ในสังคมไทยปัจจุบันด้วย

<sup>46</sup> ดู : เจตนา นาควัชระ : ทฤษฎีเบื้องต้นแห่งวรรณคดี บทที่ 5

<sup>47</sup> คัดจากเอกสารอัดสำเนาในแฟ้มของสถาบันวัฒนธรรมเยอรมัน

หากปราศจากฉากไทย นี่แหละโลก คงจะเป็นละครแบบปัญญาชนที่เข้าใจยากขึ้นอีกหลายส่วนเป็นแน่

ข้อที่ทิ้งไปกว่านั้นก็คือ เนื้อหาส่วนนี้สะท้อนมาจากสภาพที่เป็นจริงของผู้ใช้แรงงาน จึงสามารถแสดงเนื้อหาของการต่อสู้ทางชนชั้นได้อย่างถูกต้อง โดยเฉพาะในประเด็นที่ว่าเมื่อกรรมกรมาตีพินหยัดต่อสู้ในระดับหนึ่ง ก็ย่อมสามารถเรียกร้องความยุติธรรมกลับมาได้ระดับหนึ่งเช่นกัน ซึ่งตรงกันข้ามกับทฤษฎีนิยมจำนวนเหตุผลสิ้นหวังดังที่เบรคท์เสนอในตอนแรก

ดังนั้นฉากไทยจึงเป็นเนื้อหาต่อสู้วิพากษ์วิจารณ์ฉากฝรั่งอยู่ในตัว"<sup>48</sup>

การสรุปแบบนี้อาจจะเรียกได้ว่าเป็นการประเมินคุณค่างานศิลปะโดยยึดอุดมการณ์เป็นหลักแต่อย่างเดียว แต่เราก็ได้เห็นมาแล้วว่างานของเบรคท์เป็นงานที่ค่อนข้างจะสลับซับซ้อนและลุ่มลึกอยู่ไม่น้อย และ "กลุ่มพระจันทร์เสี้ยว" กับผู้กำกับการแสดงไมเออร์ก็ได้ใช้ความพยายามอย่างมากในขั้นที่จะ "เข้าถึง" แก่นแท้ของเบรคท์ และนำทฤษฎีของเขาสานต่อและเสริมต่อ แต่เราก็เห็นจะต้องยอมรับว่าบรรยากาสาทางสังคมและการเมืองของไทยในช่วงก่อนตุลาคม 2519 อาจจะชวนให้ผู้ดูผู้ชมบางคนพุ่งความสนใจไปสู่ประเด็นที่เป็นอุดมการณ์เท่านั้น

เรื่องของ "ฉากไทย" เป็นประเด็นที่เราอาจจะต้องนำมาพิจารณาในเชิงทฤษฎีศิลปะด้วยการที่ผู้แสดงออกไปทำ "วิจัย" และช่วยกัน "ค้น" บทที่ขึ้นมาก็เกินไปได้ตามวัตถุประสงค์ที่วิทยากรไมเออร์ได้ตั้งประเด็นเอาไว้แต่ต้น การสัมมนาเชิงปฏิบัติการครั้งนั้นมีลักษณะที่เป็นการทดลอง ซึ่งส่วนหนึ่งเป็นการฝึกความสามารถในการแสดง แต่เราอาจจะต้องยอมรับว่า "วัสดุทดลอง" เป็นของ "แรงสูง" ที่ทำให้เห็นจุดอ่อนของของสังคมไทยในขณะนั้น แต่เราจะพิจารณางานศิลปะแต่เฉพาะในแง่ของเนื้อหาเพียงเท่านั้นไม่ได้ ถ้าเรานำบทของ "ฉากไทย" มาวิเคราะห์ดู ก็คงจะเห็นว่ายังมีลักษณะเป็นบทที่ "ค้น" กันขึ้นมา และอาจจะไม่มีความประณีตในทางวรรณศิลป์เท่าใดนัก "ฉากไทย" คือละครพื้นเมืองในลักษณะหนึ่ง จะจำใจคนดูได้ก็ต่อเมื่อได้มีการแสดงกันจริงๆบนเวที จะเอามาตรของวรรณคดีลายลักษณ์มาจับเห็นจะไม่ถนัดนัก นั่นคือข้อแตกต่างระหว่างประเพณีไทยกับประเพณีตะวันตก "ละครพูด" ของตะวันตกที่จารึกไว้เป็นลายลักษณ์นั้นเป็นส่วนหนึ่งของวรรณคดี ซึ่งอริสโตเติลก็ได้จัดเอาไว้เป็นหนึ่งในสามประเภทใหญ่ๆของวรรณคดีใน "กวีศาสตร์" อันเลื่องชื่อของเขา เบรคท์เป็นผู้กำกับการแสดง และก็ให้ความสำคัญต่อเรื่องของการแสดงมาก ซึ่งรวมไปถึงละครแบบทดลอง หรือที่เรียกกันว่า "experimental theatre" แต่ในฐานะนักประพันธ์เขาก็ยังอยู่ในประเพณีของวรรณศิลป์ดั้งเดิม คือเขาสรางบทที่เป็นลายลักษณ์อันมีคุณค่าในเชิงวรรณศิลป์ ละครของเขาจึง "อ่าน" ออกรส แต่ "ฉากไทย" ของละคร นี่แหละโลก มิได้สร้างขึ้นสำหรับให้อ่าน แต่เป็นบทสำหรับการแสดงเท่านั้น ซึ่งในแง่นี้ก็อาจจะอยู่ห่างจากต้นเรื่อง "Die Ausnahme und die Regel" พอกๆกับที่อยู่ห่างจากวรรณกรรมที่เป็นทั้งบทละคร และวรรณคดีลายลักษณ์ เช่น "อิเหนา" ของไทยเราเอง ।

<sup>48</sup> ประชาชาติวันที่ 29 มิถุนายน 2519

ความสำเร็จของ นีแผละโลก หรือ ช้อยกวันและกฎเกณฑ์ ฉบับไทย คงจะมีได้จำกัดอยู่ที่แรงกระตุ้นในเชิงอุดมการณ์ ซึ่งเหมาะกับสภาพแวดล้อมทางสังคมในช่วงก่อนตุลาคม 2519 เท่านั้น ความจริงมีอยู่ว่า "กลุ่มพระจันทร์เสี้ยว" สามารถให้ประสบการณ์ต่อผู้ชมแบบที่หาที่เปรียบได้ยาก ซึ่งผู้เขียนทราบดีว่ามีผู้ที่ได้ชมละครเรื่องนี้อีกเป็นจำนวนมากที่มีความเห็นเช่นนี้สำหรับผู้กำกับการแสดงไมเออร์นั้น เขาพูดถึงความสามารถของนักแสดงกลุ่มนี้ไว้ด้วยความชื่นชม ไมเออร์ได้ร่วมฝึกละครกับกลุ่มนักแสดงหลายชาติหลายภาษา เขาเคยมีประสบการณ์ในประเทศอินเดีย และฟิลิปปินส์ เขาเขียนเล่าเรื่องถึงการทำงานร่วมกับกลุ่มนักแสดงที่ Culural Center of the Philippines ว่า

"กลุ่มนักแสดงที่นี่ดีพอใช้ และละครที่เราแสดงก็ประสบความสำเร็จดีมาก แต่ถึงอย่างไรก็ตาม 'กลุ่มพระจันทร์เสี้ยว' ก็ยังเป็นหนึ่งอย่างไม่มีใครหาบได้"<sup>49</sup>

อุทาหรณ์จากกรณี "เบรคชท์ในสังคมไทย" ก็คือการถ่ายทอดวัฒนธรรมต่างชาติมาสู่บริบทไทยนั้นต้องการความเอาใจจริงเอาใจเป็นอย่างมาก จากปากคำของผู้ที่ได้ร่วมแสดงละครเรื่องนี้<sup>50</sup> เป็นที่ประจักษ์ว่าคณะละครสมัครเล่นกลุ่มนี้ทำละครด้วยใจรัก และมีระเบียบวินัยอย่างที่ดี กลุ่มนักแสดงต่างๆ ไปอาจจะไม่เห็นว่าเป็นของสำคัญ นักแสดงจะมาซ้อมตรงเวลาโดยไม่ต้องมีการขอร้องกันแต่อย่างใด เขามิใช่เป็นแต่เพียงผู้แสดงที่ทำตามคำสั่งของผู้กำกับการแสดงเท่านั้น เขาเข้าใจละครของเบรคชท์เป็นอย่างดี เขาเป็นทั้ง "ผู้แสดง" (actor) "ผู้ตีความ" (interpreter) เขาเข้าใจละครทั้งเรื่อง มิใช่แต่เพียงบทที่แต่ละคนจะต้องแสดง ผู้เขียนได้รับการบอกเล่ามาว่า พวกเขาได้ศึกษาทฤษฎีการละครของเบรคชท์อย่างละเอียดลึกซึ้ง โดยผู้กำกับการแสดงไมเออร์ได้เตรียมเอกสารมาและมีผู้แปลออกเป็นภาษาไทยเพื่อให้ผู้แสดงได้ศึกษาดังที่ได้กล่าวมาแล้ว เบรคชท์เอาใจจริงเอาใจกับทฤษฎีของเขามาก ผู้แสดงจึงจำเป็นต้องใส่ใจในเรื่องของทฤษฎีด้วย จะยึดแต่เพียงตัวบทละครเท่านั้นไม่ได้ ในส่วนที่เกี่ยวกับ "ฉากไทย" ผู้แสดงเองเป็นตัวกำหนดผู้ที่ให้กำเนิดแก่ละครนี้ เราจึงอาจจะสรุปได้ว่านับเป็นโชคของเบรคชท์ที่ได้ "ผู้ตีความ" ที่ไม่สุกเอาเผากิน เราอาจจะมีความเห็นแตกต่างจากกลุ่มนักแสดงในรายละเอียดบางประการ โดยเฉพาะในเรื่องของ "ฉากไทย" ที่อาจจะเกินเลยแบบแผนของเบรคชท์ไป โดยเฉพาะการที่พยายามจบเรื่องแบบ "happy ending" ซึ่งขัดกับฉากสุดท้ายของต้นเรื่อง คือฉากในศาล ที่ถูกตัดไป และก็ไม่มี การแสดงฉากศาลในแบบไทยอีกเช่นกัน เท่าที่ได้ทราบก็ด้วยเหตุที่ว่าไม่ต้องการให้เรื่องยาวเกินไป และไม่ต้องการแสดงฉากที่อาจจะทำให้เกิดความเข้าใจผิดว่าเป็นการยั่วยุทางการเมือง อย่างไรก็ตามเราจะต้องยอมรับว่ากลุ่มนักแสดงตัดสินใจจะให้เรื่องเป็นเช่นนั้น หรือต้องการจะแสดง

<sup>49</sup> จดหมายจาก Dr. Mayer ถึง Dr. Regenberg เขียนที่ Seoul ลงวันที่ 20 พฤษภาคม 2520 (จากแฟ้มของสถาบันวัฒนธรรมเยอรมัน)

<sup>50</sup> ผู้เขียนได้มีโอกาสนสนทนากับ นางสาววิไลดา วนดุรงค์วรรณ ซึ่งได้ร่วมแสดงละครเรื่องนี้

แบบนั้น มิใช่เป็นการทำไปโดยไม่รู้ ไม่มีการแสดงส่วนใดที่เป็นการ "ตีความผิด" (misinterpretation) แม้แต่การแสดงบางครั้งในประเทศตะวันตกเองก็ยังส่อให้เห็นว่าเป็นการ "ตีความผิด" หรือ "ไม่เข้าใจเบรคซท์"<sup>51</sup> ความสำเร็จของ *ช้อยกเว้นและกฎเกณฑ์* บนเวทีละครไทย น่าจะให้กำลังใจต่อทั้ง "ผู้ให้" และ "ผู้รับ" ในแง่ที่ว่างานศิลปะที่มีคุณค่าที่แท้จริงนั้น มิได้ผูกติดอยู่กับกาลเวลาและถิ่นที่ แต่เป็นเรื่องของการถ่ายทอดมรดกทางวัฒนธรรมในระดับสากล<sup>52</sup>

ที่มา: เจดนา นาควัชร. "ช้อยกเว้นและกฎเกณฑ์: ละครเบรคซท์ในสังคมไทย." วารสารอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร ปีที่ 4 ฉบับที่ 2 [2524] : 17-46.

<sup>51</sup> ผู้เขียนได้เคยมีโอกาสดูการแสดงเรื่อง "Baal" ที่กรุงลอนดอน โดยมีดารา Peter O'Toole เป็นผู้แสดงนำ ซึ่งนักวิจารณ์และนักวิจารณ์ลงความเห็นว่าเป็นการ "ตีความผิด" เพราะ "ไม่เข้าใจเบรคซท์" สำหรับเรื่อง *ช้อยกเว้นและกฎเกณฑ์* ผู้เขียนได้ชมเป็นครั้งแรกเมื่อประมาณปี ค.ศ. 1960 ซึ่งเป็นการแสดงเป็นภาษาอังกฤษ โดยชมรมการละครของ Fitzwilliam House มหาวิทยาลัย Cambridge ผู้เขียนจำได้ว่าการแสดงครั้งนั้นประทับใจไม่ยิ่งหย่อนกว่าการแสดงของ "กลุ่มพระจันทร์เสี้ยว" โดยเฉพาะฉากในศาลแสดงได้เริ่มและเรียบมากตรงตามทฤษฎีของเบรคซท์ นอกจากนั้นก็ยังใช้ดนตรีของ Paul Dessau

<sup>52</sup> ผู้เขียนขอขอบคุณสถาบันวัฒนธรรมเยอรมันกรุงเทพฯ ที่อนุญาตให้ใช้เอกสารปฐมภูมิจากแฟ้มของสถาบันฯ เอง โดยเฉพาะอย่างยิ่งใคร่ขอขอบคุณเจ้าหน้าที่ของสถาบันฯ คือ นางสาวนัยณี ศรีภักดิ์จิมาภักษ์ ซึ่งเป็นผู้ค้นพบเอกสารดังกล่าว ซึ่งแต่เดิมเชื่อกันว่าได้สาบสูญไปแล้ว และใคร่ขอขอบคุณ นางสาววิไลดา วนดุรงค์วรรณ สมาชิกของกลุ่ม "พระจันทร์เสี้ยว" เดิมซึ่งได้ให้ข้อมูลอันเป็นประโยชน์เป็นอันมาก นอกจากนี้ ดร.ลดั่น ชัยประสาธน์ อาจารย์มหาวิทยาลัยศิลปากร ได้ช่วยอ่านต้นร่างและให้ข้อวิจารณ์ที่น่าสนใจ ซึ่งผู้เขียนใคร่ที่จะขอไว้บทความนี้เป็นสื่อแสดงความระลึกถึง Dr. Anton Regenbergh ผู้อำนวยการสถาบันวัฒนธรรมเยอรมัน ในช่วง พ.ศ. 2511-2521 ซึ่งได้มีบทบาทสำคัญในการประสานวัฒนธรรมไทยกับเยอรมันได้อย่างดียิ่ง



## บทวิเคราะห์

บทความชิ้นนี้ แม้ว่าจะไม่ใช่บทวิจารณ์โดยตรงและเขียนในลักษณะที่เป็นบทความวิชาการ แต่ก็นับได้ว่า เป็นตัวอย่างงานวิชาการที่ใช้การ “ตีความเชิงวิจารณ์”<sup>1</sup> ได้อย่างชัดเจนและเข้มข้นมากที่สุดในงานผลงานการตีพิมพ์บทความที่เกี่ยวกับการวิจารณ์ละครของเจตนา นาควัชร แม้ว่าจะมีผู้วิจารณ์ละครเรื่อง นีแหละโลก หรือ ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์ ที่จัดแสดงโดยกลุ่มละคร พระจันทร์เสี้ยวไว้ในยุคสมัย พ.ศ. 2519<sup>2</sup> ไว้บ้าง แต่ก็คงไม่มีงานวิจารณ์ชิ้นใด ที่เขียนในลักษณะที่เรียกได้ว่าเป็นทั้งงานวิจัย งานวิเคราะห์และงานวิจารณ์ได้ลุ่มลึกและรอบด้านได้เท่ากับงานชิ้นนี้ สำหรับบทวิเคราะห์ชิ้นนี้ ผู้วิเคราะห์จะใช้คำว่า “บทวิจารณ์” เมื่ออ้างอิงถึงบทความวิชาการชิ้นนี้

ผู้อ่านจะพบว่าก่อนที่ผู้วิจารณ์จะเริ่มวิจารณ์หรือแสดงความคิดเห็นโดยละเอียดอันเกี่ยวกับการแสดงละครเรื่องนี้ในประเทศไทยนั้น ผู้วิจารณ์ได้ “แนะนำ” ละครเรื่องนี้ด้วยการเล่าเรื่องย่อและอธิบายวัตถุประสงค์ของผู้ประพันธ์ (แบร์ทอลท์ เบรคชท์) ตลอดจนแนวความคิดทางการเมืองและสังคมของผู้ประพันธ์ที่แฝงอยู่ในตัวบทละคร<sup>3</sup> เพื่อปูพื้นความเข้าใจต่อการเชื่อมความคิดของผู้ประพันธ์ทั้งในแง่ของปรัชญาความคิดทางการเมืองและในแง่ของความคิดทางการเมืองมาสู่ผู้อ่านเพื่อที่ว่าเมื่อผู้อ่านได้อ่านถึงส่วนของการนำละครเรื่องนี้มาจัดแสดงในประเทศไทย(แล้วพบว่ามีการเปลี่ยนแปลงจากต้นฉบับเดิม ค่อนข้างมาก) นั้น ผู้อ่านจะได้เกิดความเข้าใจถึงเหตุผลและความเป็นไปได้ในการนำบทละครที่มีต้นกำเนิดจากต่างประเทศ ต่างยุคสมัยมาทำให้คนไทยในยุคสมัย พ.ศ. 2519 ได้เข้าใจและเข้าถึงได้โดยไม่ก่อเหิน บทความชิ้นนี้ชี้ให้เห็นว่า ความสามารถในการวิเคราะห์บทละครได้อย่างแตกฉานนั้น เป็นคุณสมบัติขั้นพื้นฐานอันสำคัญยิ่งสำหรับ “นักวิจารณ์” ในกรณีนี้ นอกเหนือจากการที่ผู้วิจารณ์จะสามารถวิเคราะห์แนวความคิดต่างๆที่อยู่ในตัวบทละครได้โดยการรื้อโครงสร้าง (deconstruct) อย่างชัดเจนแล้ว ยังได้ชี้ให้เห็นถึงจุดอ่อนที่มีในตัวบทอีกด้วย<sup>4</sup> จึงเห็นได้ชัดว่าผู้วิจารณ์ได้ศึกษางานชิ้นนี้จากภาค “วรรณกรรมบทละคร” อย่างละเอียดมาก และแม้ว่าผู้วิจารณ์จะปูพื้นความเข้าใจแก่ผู้อ่านจากองค์ความรู้ที่เน้นด้านวรรณกรรมเป็นหลัก แต่นั่นก็ไม่ได้ทำให้ผู้วิจารณ์คิดว่าบทละครของเบรคชท์เป็นสิ่งที่ตายตัวและปรับเปลี่ยนไม่ได้ การที่ผู้วิจารณ์ “ย้อนรอยอดีต” ของกระบวนการสร้างงานระหว่าง ดร. นอร์แบร์ท ไมเออร์

<sup>1</sup> เจตนา นาควัชร ได้ระบุวิธีการหลักในการศึกษางานของ แบร์ทอลท์ เบรคชท์ ในคำนำของหนังสือ “วรรณกรรมละครของแบร์ทอลท์ เบรคชท์.” กรุงเทพฯ: มูลนิธิโครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์, 2526

<sup>2</sup> หนังสือพิมพ์ ประชาชาติ วันที่ 29 มิ.ย. 2519.

<sup>3</sup> แนวคิด 5 ประการ ที่ทำให้ละครเรื่องนี้เป็นตัวอย่งที่ดีของ “ละครบทเรียน” แนวคิดที่ว่านี้ล้วนสะท้อนมุมมองของเบรคชท์ที่มีต่อสังคมอันฟอนเฟะมนุษย์ ที่เต็มไปด้วยการแบ่งชั้นวรรณะ การสร้าง “กฎเกณฑ์” โดยผู้มีอำนาจ ทำให้เกิดการเอารัดเอาเปรียบผู้ที่ด้อยกว่า ซึ่งก็ไม่สามารถเรียกร้องอะไรจากผู้มีอำนาจได้ ตลอดจนการที่ผู้มีอำนาจนั้นก็มักจะไม่สามารถที่จะแลเห็นหรือเข้าใจปัญหาของผู้ที่ด้อยกว่าตนได้ จึงให้ชีวิตตาม “กฎเกณฑ์” ที่ว่ากันอย่างตบอด ฯลฯ

<sup>4</sup> ผู้วิจารณ์วิจารณ์การใช้เพลงที่วิภาษบทบาทของศาลในฉากสุดท้าย จากเนื้อเพลงที่กล่าวหาว่าตุลาการทำตัวเยี่ยงกลุ่มโจรต่าง ๆ นั้น เป็นวิธีการ “วิภาษ” ศาลที่ตรงไปตรงมาเกินไป ไม่แยบยล



และกลุ่มนักแสดงสมัครเล่นจากชุมนุมการละคร มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ ตั้งแต่การทำแบบฝึกหัดเชิงปฏิบัติการ การจัดแสดงละครเพื่อชนบทในปี 2517 มาจนถึงการทำละครเรื่อง “นี่แหละโลก” ในปี 2519 นั้น เป็นเครื่องหมายที่แสดงให้เห็นอย่างชัดเจนว่าผู้วิจารณ์ไม่ได้มองข้าม “กระบวนการ” ในการสร้างงานละครของกลุ่มละครกลุ่มนี้เลย ในทางตรงกันข้าม ผู้วิจารณ์ได้เฝ้าติดตามผลงานการสร้างสรรคที่เกิดจากการทำงานร่วมกันทั้งฝ่ายไทยและฝ่ายเยอรมันโดยละเอียด ถึงขั้นอ้างอิงข้อความจากเอกสารและจดหมายต่างๆ เป็นหลักฐาน เพื่อที่จะได้ช่วยให้ผู้ชมชาวไทยและผู้อ่านในกาลต่อมาได้ตระหนักถึง “ความซับซ้อน” ในการ “รับ” วรรณคดีที่มีต้นกำเนิดจากต่างแดน

ประเด็นของ “ความซับซ้อน” ในการ “รับ” วรรณคดีนี้ ไม่ใช่เป็นเพียงเรื่องของ การนำบทละครของเบรคชท์มาแปลและดัดแปลงให้เข้ากับผู้ชมชาวไทยได้เป็นอย่างดีเท่านั้น ผู้วิจารณ์ยังชี้ให้เห็นถึงแง่มุมอื่นๆ ที่เป็นบริบทแห่งความสำเร็จของละครเรื่องนี้ กล่าวคือ ผู้วิจารณ์ยอมรับว่า เนื้อหาของละครเรื่องนี้สอดคล้องกับบริบททางการเมืองและสังคมในยุค 2516-2519<sup>5</sup> พอดี แต่ผู้วิจารณ์ก็ได้พยายามย้าเตือนในตอนท้ายให้เห็นถึงการประสานความคิดจากทฤษฎีของเบรคชท์ อุดมการณ์ทางการเมือง ผนวกกับเทคนิควิธีแบบตะวันตก ว่าเป็นรากฐานแห่งความสำเร็จของละครเรื่องนี้ในประเทศไทย และการที่ผู้แสดงชาวไทยสามารถดำเนินตาม “วิถี” ของเบรคชท์ นั้นก็ได้พิสูจน์ถึงความเป็นสากลในแนวละครแบบเบรคชท์ได้เป็นอย่างดี แต่อย่างไรก็ดี มีการแต่งเติมส่วนต่างๆ ที่เป็น “จากไทย” ล้อกันกับ “จากฝรั่ง” (หรือบทดั้งเดิม) ก็เพื่อให้ละครสามารถ “สื่อ” ได้ถึงผู้ชมจริงๆ นั้น ผู้วิจารณ์ได้แสดงทัศนะที่ต่างจากนักวิจารณ์ท่านอื่น<sup>6</sup> เป็นนัยว่า กลุ่มพระจันทร์เสี้ยว “ถือวิสาสะ” ในการใส่ “ความเป็นคนไทย” เข้าไปมากเกินไปโดยไม่พะวงถึงความคิด(ที่อยู่เบื้องหลังบทละครเรื่องนี้)ของเบรคชท์เท่าที่ควร จึงส่งผลให้ผลของละครเรื่องนี้สร้างความสับสนต่อความเข้าใจของผู้ชม แทนที่ผู้ชมจะได้กลับบ้านไปคิดต่ออีกนานๆ และพยายามหาทางออก (ซึ่งเป็นสิ่งที่เบรคชท์ต้องการมากที่สุด) แต่กลับกลายเป็นว่า กลุ่มพระจันทร์เสี้ยวได้ทำให้ละครเรื่องนี้จบด้วยดี (happy ending) และตอบสนอง “อารมณ์” และ “ความต้องการ” ของผู้ชมยุคก่อนตุลาคม 2519 เป็นอย่างดี ในจุดนี้ผู้วิจารณ์ชี้ให้เห็นว่า กลุ่มพระจันทร์เสี้ยวยังเดินไป “ไม่สุดปลายทาง” ตามความประสงค์ของเบรคชท์ และปล่อยให้บรรยากาศทางการเมืองในสมัยนั้น(หรือเหตุผลอื่น) มาชักจูงให้ฉีกออกไปจากบทดั้งเดิม นอกจากนี้ ผู้วิจารณ์ยังชี้ให้เห็นอีกว่า “จากไทย” อันเกิดจากการ “ดัด” ของมือสมัครเล่นนั้น ยังขาดความประณีตทางวรรณศิลป์ (ซึ่งเป็นสิ่งที่โดดเด่นในบทละครดั้งเดิมของเบรคชท์) ดังนั้น กลุ่มพระจันทร์เสี้ยวจึงได้รับอิทธิพลอันสำคัญจากบทวิจารณ์ในคราวนี้ว่า การพยายามใช้ “ราก” ทางความคิดจากตะวันตกนั้นจะต้องใช้ความเอาใจจริงเอาใจในการศึกษาทฤษฎีของเขาให้มากกว่านี้มากจึงจะไม่หลงทาง อย่างไรก็ตามผู้วิจารณ์ก็สรุปให้เห็นชัดเจนว่า

<sup>5</sup> ยุค 2516-2519 นั้นเป็นยุคที่ นักศึกษาและประชาชน มีความตื่นตัวทางการเมืองสูง และตระหนักถึงความยุติธรรมต่างๆ ระหว่างชนชั้น มีการเรียกร้องให้รัฐบาลบริหารประเทศด้วยระบอบประชาธิปไตยที่แท้จริง

<sup>6</sup> บทวิจารณ์ใน ประชาชาติ เข้าข้างผู้สร้างฝ่ายไทยอย่างเห็นได้ชัด และถึงกับบอกว่าการใช้ “จากไทย” นั้นเป็นความจงใจที่จะทำให้ “ตรงกันข้าม” กับบทดั้งเดิมของเบรคชท์ (อันน่าหาคำ) ด้วยซ้ำไป (หรืออีกนัยหนึ่งก็คือการโจมตีว่าฝรั่งมองโลกในแง่ร้ายแต่จบอย่างไทยให้ความหวังมากกว่า)

ทฤษฎีและบทละครของเบรคชท์นั้นเป็นมรดกทางวัฒนธรรมอันเป็นสากล ซึ่งหมายถึงการไม่ผูกติดอยู่กับถิ่นที่หรือกาลเวลา

นอกเหนือจากการวิจารณ์เชิงประวัติและการวิจารณ์เชิงสุนทรียะตามที่ได้กล่าวมาแล้ว ดูเหมือนว่าผู้วิจารณ์จะ “ตีความ” “กระบวนการ” ในการฝึกละครของกลุ่มละครพระจันทร์เสี้ยวในคราวนี้ด้วย โดยเป็นการตีความจากการประมวลภาพประสบการณ์ของกลุ่มละครนี้จากเอกสารทางจดหมายของดร.ไมเออร์ เป็นส่วนใหญ่ ไปจนถึงการไปสัมผัสการแสดงจริง กล่าวคือผู้วิจารณ์มองว่าการทำสัมมนาเชิงปฏิบัติการ (workshop) นั้น มิได้มีคุณประโยชน์แต่ในการสร้างผลงานละครแต่เพียงอย่างเดียว แต่ยังมีคุณูปการต่อ “กระบวนการสร้างประชาธิปไตยผ่านละคร” ด้วยด้วยการยกแนวความคิดของเบรคชท์ที่ว่า “กระบวนการทำละครให้เป็นประชาธิปไตย นั้นหมายถึงการแผ่ขยายขอบเขตของละครให้เกินเลยละครอาชีพออกไป...และ ละครเรื่อง ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์ นี่ก็เหมาะสมที่สุดสำหรับละครสมัครเล่น” ผู้วิจารณ์เชื่อว่าการที่กลุ่มพระจันทร์เสี้ยวได้มีกระบวนการสร้างละครเพื่อชนบทมาก่อนหน้านี้ก็ดี และการสร้าง “ฉากไทย” จากการค้นสดในเรื่องหลังนี้ก็ดี ก็ล้วนเป็นการพิสูจน์ให้เห็นว่าทฤษฎีของเบรคชท์ที่ว่าด้วยบทบาทของการทำละครในฐานะของการมีส่วนร่วมแบบประชาธิปไตยนั้นเป็นไปได้อย่างแน่นอนในแผ่นดินอื่นที่ไม่ใช่แผ่นดินเกิดของเบรคชท์

อย่างไรก็ดี ผู้วิเคราะห์เห็นว่า ผู้วิจารณ์อาจจะเน้นหนักในการยกหลักฐานจากจดหมายของดร.ไมเออร์ และจากการยึดทฤษฎีของเบรคชท์ โดยที่อาจจะมองข้าม “พื้นภูมิ”<sup>7</sup> หรือ “ความสามารถเดิม” ที่ผู้แสดงชาวไทยอาจจะมีความมาก่อนที่จะได้มาสัมมนากับดร.ไมเออร์ ดังนั้น แนวความคิดของละครตะวันตกจึงอาจจะไม่ใช่สิ่งที่ใหม่สำหรับกลุ่มละครกลุ่มนี้เสียทั้งหมดก็ได้ การขาดมุมมองของฝ่ายนักแสดงและผู้กำกับฝ่ายไทย จึงอาจจะทำให้ข้อสรุปของผู้วิจารณ์ไม่สมบูรณ์เสียทั้งหมด

อย่างไรก็ดี จากการที่ผู้วิจารณ์ได้อ้างอิงบทวิจารณ์ เอกสารและจดหมายต่างๆก่อนที่จะแสดงความคิดเห็นเชิงวิจารณ์ออกมานั้นสะท้อนให้เห็นถึงความเอาใจจริงเอาใจและความหนักแน่นในการหาเหตุผลประกอบความคิดเชิงวิจารณ์ของตน กระบวนการทำงานเช่นนี้ เป็นสิ่งที่พบได้ยากยิ่งในงานเขียนวิจารณ์ของนักวิจารณ์หรือนักวิชาการทั่วไป บทวิจารณ์ชิ้นนี้เป็นตัวอย่างที่ดีเยี่ยมของการให้ “พลังทางปัญญา” แก่ผู้ศึกษา ไม่ว่าจะเป็นในด้าน การวิจารณ์ตัวงาน การวิจารณ์ผลกระทบของการนำแนวคิดของคนไทยไปใช้กับทฤษฎีตะวันตก(ภายใต้การนำของผู้รู้ชาวตะวันตก) (หรือจะพูดว่าการพยายามใช้ทฤษฎีตะวันตกกับคนไทยอาจจะเหมาะกว่า) การวิจารณ์บริบท (ที่เกิดจากบรรยากาศทางการเมืองและความไม่เอาใจจริงเอาใจต่อทฤษฎีเท่าที่ควรของนักแสดงไทย) ที่ก่อให้เกิดความอ่อนด้อยในตัวงานทำให้งานไม่สมบูรณ์แบบตามประสงค์ของผู้เป็นเจ้าของทฤษฎี และที่สำคัญบทวิจารณ์ชิ้นนี้เป็นหลักฐานทางลายลักษณ์ที่สำคัญ ที่แสดงให้เห็นถึง ความพยายามของคนไทย (ภายใต้ความช่วยเหลือจากชาวตะวันตก)ที่จะทำให้ละครเวทีเป็นเครื่องมือ

<sup>7</sup> หัวหน้ากลุ่มพระจันทร์เสี้ยวนี้มีการศึกษาด้านการละครมาจากประเทศฝรั่งเศส

สำคัญในการแสดงพลังทางความคิดที่มีสาระ และเป็นเครื่องมือในการพัฒนากระบวนการ  
ประชาธิปไตยในประเทศไทยทั้งต่อผู้สร้างงานและต่อผู้ชมในยุคนั้น

ปาริชาติ จีงววัฒนภรณ์ : ผู้วิเคราะห์

## ข้อคิดเห็นเบื้องต้นเกี่ยวกับการแสดงละคร เรื่อง "กาลิเลโอ" ของแบร์ทอลท์ เบรคชท์

เจตนา นาควัชระ

ผู้ดูผู้ชมที่คุ้นกับ "ละครดู้" คงจะประหลาดใจมากกว่า กาลิเลโอ ฉบับไทยนี้ทำหน้าที่ "ชวนหัว" และ "ชวนคิด" ได้พร้อมๆ กัน การแสดงครั้งนี้ชี้ให้เห็นได้อย่างชัดเจนว่าเบรคชท์ เป็นนักประพันธ์ละครที่ยิ่งใหญ่ สมกับที่มีผู้ยกย่องว่าเป็น "เชกสเปียร์ของยุคใหม่" และในขณะเดียวกันก็อาจสร้างความมั่นใจให้แก่วงการละครเวทีของไทยว่า เราพร้อมที่จะออกโรงด้วยงานระดับ "คลาสสิกของยุคใหม่" ได้แล้ว อันที่จริง รัศมี เฝ้าเหลื่องทอง กับคณะก็คงจะสำนึกอยู่ดีว่า รากฐานที่คณะละคร "พระจันทร์เสี้ยว" กิติ ที่ "วิกจุฬา" ของอาจารย์สไตส์ พันธุมโกมล กิติ ที่ "วิกธรรมศาสตร์" ของอาจารย์มัทนี รัตนิน กิติ ได้ปูเอาไว้เป็นการวางทางที่นำมาสู่ความสำเร็จของ กาลิเลโอ ในครั้งนี้ได้ แม้ว่าจะมีการขาดช่วงขาดตอนไปบ้าง แต่นักแสดงสมัครเล่นของเราก็ได้สั่งสมประสบการณ์ในการแสดงละครของเบรคชท์มาแล้วไม่น้อย ข้อวินิจฉัยของผู้เขียนเกี่ยวกับการแสดงละครเบรคชท์ครั้งล่าสุดนี้ ถ้าจะกล่าวให้สั้นที่สุดก็คงจะเป็นว่า "เป็นการแสดงที่เบรคชท์เองคงจะพอใจ" กลุ่มคนหนุ่มคนสาวที่ก่อตัวกันขึ้นเป็น "คณะละครสองแปด" นี้ เข้าถึงเบรคชท์ได้อย่างดียิ่ง ดีบทแตก จับประเด็นหลักของละครเรื่องนี้ได้ และสิ่งที่สำคัญยิ่งสำหรับผู้ที่ยืนชมกับละครเบรคชท์หรือผู้ที่ศึกษาวรรณกรรมของเบรคชท์ก็คือ "คณะละครสองแปด" เดินตามเบรคชท์แล้วไม่หลงทาง ซึ่งผู้กำกับการแสดงและคณะละครในซีกโลกตะวันตกเป็นจำนวนไม่น้อยไม่ค่อยเต็มใจที่จะทำ

ที่ผู้เขียนจำเป็นจะต้องดึงเอาประสบการณ์ของการแสดงละครในประเทศตะวันตกบางประเทศเข้ามาอภิปรายในที่นี้ก็เพราะในบางครั้งวงการละครของตะวันตกอาจจะเป็นอย่างที่เราไม่ควรเดินตาม ยิ่งในเยอรมนีตะวันตก ซึ่งคณะละครส่วนใหญ่ได้รับการสนับสนุนด้วย "เงินหลวง" แล้วก็ถลุงกันอย่างที่กะเหริ่งสยามอย่างเราเสียดายเงินเท่านั้น คณะละครที่โด่งดังมักจะมุ่งสร้างความแปลกใหม่ให้กับละครเก่า ในบางครั้งก็เล่นเพื่อจะยั่วโทสะคนดู ผู้เขียนเคยได้ประสบการณ์เช่นนี้มาแล้วจากโรงละครอันโด่งดังที่เมืองแฟรงก์ฟวร์ท (Frankfurt) และเมืองโบคุม (Bochum) เคยได้ดูเบรคชท์ที่โบคุมครั้งหนึ่ง ซึ่งผู้เขียนอยากจะสรุปว่า เป็นการแสดงที่ต้องการชี้ให้เห็นว่า ผู้กำกับการแสดงฉลาดกว่าทั้งเบรคชท์เองและคนดู การแต่งบทใหม่ การบิดเบือนความต้องการของผู้แต่ง จึงเป็นสิ่งที่เสี่ยงไม่ได้ จนกระทั่งในระยะหลังนี้ทายาทของเบรคชท์ต้องออกมาวุ่นวายกับการละคร โดยจะอนุญาตให้นำละครเบรคชท์ออกแสดงได้ในกรณีนี้ที่ผู้กำกับการแสดงยอมเดินตามบทที่เบรคชท์วางไว้เท่านั้น โรคระบาดใหม่ที่กำลังเข้ามากัดกร่อนวงการศิลปการแสดงของเยอรมันเองก็คืออหังการของ ศิลปินผู้แสดง ที่วางตัวไว้เหนือ ศิลปินผู้สร้าง ละครเวทีจึงกำลังจะกลายรูปไปเป็นสิ่งที่เขาเรียกกันว่า "ละครของผู้กำกับ" แทนที่จะเป็น "ละครของผู้แต่ง" เช่นเดียวกับในวงการแสดงดนตรีมักจะมีผู้กล่าวถึง "Karajan's Fifth" ซึ่งถ้าเราไม่ได้ยุ่งการในก็คงจะงงๆ ว่าท่านวาทยากรบันลือโลก แฮร์แบร์ท ฟอน คารายาน (Herbert von Karajan) แต่งซิมโฟนีขึ้นเอง

กระนั้นหรือ ความจริงหาเป็นเช่นนั้นไม่ สิ่งที่เขาต้องการพูดถึงคือ ซิมโฟนี หมายเลข 5 ของเบโทเฟน (Beethoven) บรรเลงโดยวงดนตรีในความควบคุมของท่านคารายาน ในสังคมเช่นที่วอร์นี้ คีตกวีเบโทเฟนก็เลยพลัดตกเวทีไปโดยปริยาย สภาพการณ์เช่นนี้เกิดขึ้นได้และก็เกิดขึ้นมาแล้ว เพราะนักวิจารณ์หัวก้าวหน้าพร้อมที่จะเข้าร่วมขบวนการ และผู้ดูผู้ชมผู้ฟังจำนวนไม่น้อยก็มักกลัวจะถูกประณามว่าโง่ เข้าไม่ถึงความแปลกใหม่ของอัจฉริยศิลป์ยุคใหม่ ก็เลยเออออไปกับเขาด้วย ทั้งที่รู้เรื่องบ้าง ไม่รู้เรื่องบ้าง วงการศิลปะการแสดงจึงถอยห่างจากจุดกำเนิดของงานศิลปะไปทุกที ผู้เขียนแน่ใจว่าชาวเยอรมันหัวก้าวหน้าบางคนที่ได้มาชมกาลิเลโอ ฉบับไทยคงจะรำพึงออกมาด้วยความสมเพชว่า "คร่ำครืออะไรเช่นนั้น" หรือ "ล้าหลังไป 20 ปี"

ความคร่ำครือของ "คณะละครสองแปด" อยู่ที่ว่าเขาไม่พร้อมที่จะ "สู้รู้" และยังพร้อมที่จะมอบความไว้วางใจให้แก่เบรคซท์ ละครเรื่อง กาลิเลโอ มีข้อขัดแย้งภายในที่ดูประหนึ่งว่าผู้แต่งเองจะแก้ไม่ตก ผู้เขียนเองก็เคยได้กล่าวถึงปัญหานี้ไว้แล้วในหนังสือวรรณกรรมละครของแบร์ทอลท์ เบรคซท์ - การศึกษาเชิงวิจารณ์ (หน้า 111-117) และก็อยากจะขอบคุณ "คณะละครสองแปด" ไว้ ณ ที่นี้ว่า ได้ช่วยให้ผู้เขียนเข้าใจละครเรื่องนี้ดีขึ้นกว่าเดิมเมื่อได้อ่านเป็นวรรณกรรม หรือเมื่อได้ชมการแสดงเป็นครั้งแรกในเยอรมนีเมื่อ 20 ปีมาแล้ว ข้อขัดแย้งดังกล่าวมิได้ทำให้ละครอ่อนพลังลงไป ข้อขัดแย้งที่ว่านี้เป็นส่วนหนึ่งของละคร ยิ่งไปกว่านั้น ยังทำให้ละครมีรสชาติขึ้นเสียด้วยซ้ำ ประเด็นมีอยู่ว่าเบรคซท์เขียนละครเรื่องนี้ขึ้นถึง 3 ส่วนในช่วงเวลาที่ต่างกัน (ซึ่งได้มีนักวิจารณ์หลายท่านอภิปรายประเด็นนี้ไปแล้ว) พอมาถึงส่วนที่ 3 (ซึ่งเป็นฉบับที่ดีพิมพ์อย่างแพร่หลาย และก็เป็นฉบับที่ได้รับการนำมาทำเป็นพากย์ไทย) จึงดูราวกับว่าต้นเรื่องกับท้ายเรื่องจะติดกันเอง คือ ความคงเส้นคงวาในบุคลิกภาพของตัวกาลิเลโอเองออกจะขาดไป เมื่อได้ดูละครเวทีแล้วผู้เขียนก็อดที่จะสรุปไม่ได้ว่า นั่นแหละคือเสน่ห์ของกาลิเลโอในฐานะที่เป็นตัวละคร เราไม่ได้เห็นภาพบิดาของวิทยาศาสตร์แผนใหม่ในฐานะวีรบุรุษ กาลิเลโอในละครเรื่องนี้มีหลายมิติ เราชื่นชมกับสติปัญญาอันล้ำเลิศของเขากับผลงานการค้นคว้าของเขา แต่ความยิ่งใหญ่ของวิชามิได้ตั้งอยู่บนความยิ่งใหญ่ของบุคคลเสมอไป ในแง่หนึ่งเราเคลิ้มไปกับวิทยาการที่เบิกทางไปสู่ยุคใหม่ ซึ่งกาลิเลโอเหมาะเอาว่าจะเป็นยุคที่น่าพิศมัย แต่ในขณะเดียวกันเราก็เห็นความกะล่อนของเขาในหลายๆ กรณี เช่น กรณีที่เขาผูกติดอยู่กับรูป รส กลิ่น เสียง สัมผัส หรือเอางานของผู้อื่นมาขาย (ในกรณีของกล้องส่องทางไกล) หรือการที่เขายอมสยบบนบอต่อราชสำนักฟลอเรนซ์ อย่างไรก็ตาม เราก็ปฏิเสธไม่ได้ว่า "ผู้ใหญ่ที่กะล่อน" ผู้นี้สามารถที่จะช่วยไม่ให้วิทยาการอันสูงส่งสูญสลายไป การที่เขาแอบทำสำเนาหนังสือ "Discorsi" เอาไว้แล้วมอบให้ศิษย์อันเดรอาลักลอบเอาไปเผยแพร่ในต่างประเทศนั้น อาจจะเป็นความกะล่อนที่น่าให้อภัยในเรื่องที่เขายอมถอนคำสอนก็เช่นกัน เราอาจจะเคลิ้มตามการประณามของลูกศิษย์ของเขาในฉากที่ 13 แต่เราก็ทราบคืออยู่ตลอดเวลาว่าเขาถูกข่มขู่จากศาสนจักร ซึ่งกาลิเลโอเองก็พูดความจริงออกมาในฉากที่ 14 ว่า เขากลับจะถูกทรมานด้วย "เครื่องมือ" ที่ศาสนจักรนำมาขู่ เราจึงเกลียดเขาไม่ลง ปัญหาที่หนักหน่วงที่สุดสำหรับผู้กำกับกับการแสดงและนักแสดงก็คือ ในส่วนที่ 3 เบรคซท์ต้องการที่จะเน้นประเด็นเรื่องภัยพิบัติที่อาจเกิดขึ้นต่อมนุษยชาติได้ ถ้านักวิชาการยอมสยบบต่ออำนาจ และได้เขียนบทที่ให้กาลิเลโอประณามตนเอง

อย่างรุนแรง มีหลักฐานปรากฏว่าในตอนที่เราเบรคชท์นำเรื่องกาลิเลโอ มาชอชมกับคณะละครของเขาเองที่เบอร์ลินตะวันออกนั้น ผู้ที่แสดงเป็นตัวกาลิเลโอคือแอร์นสท์ บุช (Ernst Busch) ได้เถียงกับเบรคชท์อย่างตรงไปตรงมาว่า เบรคชท์ขัดกับตัวเองที่ต้องทำให้ภาพของกาลิเลโอออกมาในทางลบ แต่เบรคชท์ก็ยืนยันความประสงค์ของเขา (บังเอิญเขาถึงแก่กรรมเสียก่อนที่จะได้เห็น กาลิเลโอ ที่เขากำลังทำการแสดงเอง) "คณะละครสองแปด" ไม่มีโอกาสจะเถียงกับเบรคชท์ และดูจะยอมสยบต่อศิลปินผู้สร้าง พวกเขาคงจะคิดว่าเมื่อเบรคชท์แต่งมาอย่างนี้ก็ต้องเล่นอย่างนี้ และในท้ายที่สุดศิลปินไทยกลุ่มนี้ก็พิสูจน์ให้เห็นแล้วว่าเบรคชท์เป็นฝ่ายถูก แม้ว่าเขาจะไม่สามารถบีบให้เราเกลียดกาลิเลโอได้อย่างที่เขาต้องการ ผู้เขียนเองไม่มีความรู้สึกว่าการฉากที่ 14 ออกนอกเรื่อง หรือขัดแย้งกับตอนต้นเรื่องจนเสียรส การแสดงครั้งนี้ตั้งอยู่บนรากฐานของความเชื่อในเรื่องความหลายนัยของละครกาลิเลโอ และความหลายนัยนี้เองที่เป็นเครื่องกระตุ้นให้ผู้ดูผู้ชมต้องกลับไปคิดถึงนอกเวที นอกโรงละคร นั่นคือแก่นของละครเบรคชท์ เมื่อเราได้ยินอันเดอร์อาทาล่าวกับครูเก่าของเขาว่า "อาจารย์เอาความจริงไปซ่อนไว้ ซ่อนให้พ้นมือศัตรู ในเรื่องของจริยธรรม อาจารย์ลำหน้าพวกเราเป็นศตวรรษทีเดียว" เราก็คงอดหัวเราะไม่ได้ (ผู้เขียนได้ดูละครเรื่องนี้แล้ว 2 รอบ และข้อความตอนนี้ก็เรียกเสียงหัวเราะจากผู้ชมได้ทั้ง 2 วาระ) แต่มันก็เป็นการหัวเราะที่สะกดหยุดอยู่กับเสียงหัวเราะนั้น เมื่อเรากลับไปบ้านแล้วเราอาจจะฉุกคิดขึ้นมาว่า ข้อความเชิงเสียดสีนี้ช่างแฝงด้วยความหมายที่ซับซ้อนเสียนี้กระไร เราอาจจะหัวเราะไม่ออกอีกแล้ว เบรคชท์กำลังจะชักชวนให้เราประณามกาลิเลโอกระนั้นหรือ แล้วเราจะยอมทำเช่นนั้นหรือเปล่า อันที่จริง ละคร ชวนหัวกับละคร ชวนคิด มันก็เรื่องเดียวกันนั่นแหละ

ผู้เขียนได้มีโอกาสคุยกับผู้ที่ได้ชมกาลิเลโอฉบับไทยนี้แล้วหลายคน ทุกคนลงความเห็นว่าการฉากที่ 14 อันเป็นตอนที่กาลิเลโอประณามตัวเองนั้น ไม่ทำให้เราเกิดปฏิกิริยาในเชิงต่อต้านแต่ประการใด เราคิดพ้องกันว่าผู้แสดงเป็นตัวกาลิเลโอแสดงบทตอนนี้ได้ดีเยี่ยม ประทับใจว่าในตอนต้นๆเรื่องมาก เป็นอันว่าเรากำลังตกอยู่ในห้วงมายาที่เบรคชท์สร้างขึ้นมารอบเรากระนั้นหรือเป็นอันว่าละครเบรคชท์เดินทางกลับไปหาระบบของอริสโตเติลที่เขาเองพยายามจะล้มล้างกระนั้นหรือ ผู้เขียนอยากจะคิดว่าทฤษฎีละครเอพิคนำมาใช้กับกาลิเลโอได้น้อยมาก และผู้กำกับการแสดงก็คงจะไม่พะวงกับเรื่องทฤษฎีนี้มากนัก ซึ่งก็อาจจะเหมาะแล้วสำหรับละครเรื่องนี้ ด้วยเหตุนี้เองเราจึงไม่รู้สึกว่าการประณามตนเองในตอนท้ายเรื่องนี้เป็นสิ่งที่ไปทำลายแก่นของเรื่อง เพราะถึงอย่างไร ละครเรื่องนี้ก็ให้ความหลายนัยอยู่แล้วมาแต่ต้น อีกประการหนึ่ง การตีความของ "คณะละครสองแปด" ดูจะเอื้อต่อการเดินตามสำนวนที่ 3 ของเบรคชท์ นั่นก็คือ ไม่ได้มีการเน้นบทบาทของกาลิเลโอในฐานะวีรบุรุษ จะโดยจงใจหรือไม่ก็ตาม การที่ผู้กำกับการแสดงตัดสินใจตัดทอนฉากที่ 5 ออกไปนั้น เท่ากับเป็นการทอนบทบาทเชิงวีรบุรุษออกไปมากทีเดียว เพราะในฉากนี้กาลิเลโอไม่ยอมทิ้งงานค้นคว้าของเขาทั้งๆที่โรกระบาดอันร้ายแรงมาถึงตัวแล้ว (ซึ่งผู้เขียนเองมีความรู้สึกว่าการทำให้ละครขาดความสมดุลไปบ้าง) ยิ่งไปกว่านั้น ผู้ที่แสดงเป็นกาลิเลโอก็ไม่ตีบทไปในทำนองที่ชี้ให้เห็นถึงความยิ่งใหญ่ของยักษ์ใหญ่ทางวิทยาศาสตร์ผู้นี้เท่าใดนัก ซึ่งก็เท่ากับเป็นการปูทางไปสู่การที่กาลิเลโอจะประณามนักวิชาการขายตัวในฉากที่ 14 ผู้เขียนไม่แน่ใจว่าการตี

ความไปในแนวนี้นี้เป็นไปโดยจงใจหรือเปล่า หรือเป็นไปเพราะนักแสดงสมัครเล่นไม่อาจจะตีบทวีรบุรุษนักวิชาการได้เท่ากับนักแสดงอาชีพที่มีชื่อเสียง เช่น ชาร์ลส์ ลอตตัน (Charles Laughton) นักแสดงชาวอังกฤษ ซึ่งเบรคชท์ยกย่องและเขียนสำนวนที่ 2 เป็นภาษาอังกฤษให้แสดงโดยเฉพาะ หรือแอร์นสต์ บุช (Ernst Busch) ซึ่งเป็นนักแสดงชาวเยอรมันที่มีฝีมือระดับ "โปร" ไม่ว่าความจริงจะเป็นเช่นไร (ซึ่งผู้วิจารณ์อาจไม่จำเป็นต้องรู้) การตีความ กาลิเลโอ ของ "คณะละครสองแปด" ออกมาเหมาะสมเหมือนกับแนวทางที่เบรคชท์ต้องการในสำนวนที่ 3 ของเขา จะว่าโชคเข้าข้าง "สองแปด" ก็ได้ แต่มันก็เป็นการตีความซึ่งผู้กำกับการแสดงและนักแสดงอื่นๆอาจจะไม่เห็นด้วย แต่ดังที่ได้กล่าวมาแล้วในตอนต้น เบรคชท์เองคงจะเห็นด้วย แต่นี่ก็น่าพอใจแล้วมิใช่หรือ เราอาจจะสรุปได้ว่า กาลิเลโอ ฉบับไทย คือ กาลิเลโอที่เป็น "พระเอกแหยม" แต่ความแหยมกลับทำให้เราเห็นว่าเขาเป็นมนุษย์ปุถุชน เราอดเห็นใจเขาไม่ได้ นักวิทยาศาสตร์และองค์กรทางวิทยาศาสตร์ทั้งหลายที่เข้ามาสนับสนุนการแสดงในครั้งนี้จะทราบหรือไม่ว่า ละครเรื่องนี้ที่แสดงในครั้งนี้ มิได้ฉายภาพที่สนับสนุนความยิ่งใหญ่ของบิดาแห่งวิทยาศาสตร์แผนใหม่เท่าใดดอก ใครหนอที่ไปหลอกให้นักวิทยาศาสตร์มาชมละครเรื่องใหม่ที่ชื่อว่า "Anti-Galilei" หรือ "จงระวังนักวิชาการขายตัว!"

ถ้าการตีความของ "คณะละครสองแปด" เป็นไปในทางที่กล่าวมาข้างต้นนี้ ฉากที่ 16 อันเป็นฉากสุดท้ายจะต้องเป็นปัญหาแน่ เพราะดูราวกับจะเป็นส่วนที่ดึงออกมาเพื่อเตือนผู้ชมก่อนจะจบเรื่องราวอย่าเพิ่งสิ้นหวังเสียทีเดียว วิทยาศาสตร์ยังเป็นคุณค่าต่อโลกได้อีกมากถ้าถูกนำมาใช้ในทางที่ชอบที่ควร คือ วิทยาศาสตร์ไม่จำเป็นจะต้องนำไปสู่สงครามนิวเคลียร์ ฉากนี้เล่นยาก และผู้กำกับการแสดงบางคนที่ขบปัญหาไม่ออกก็ตัดสินใจไปเสียเลย ผู้กำกับไทยที่ฝากตัวไว้กับเบรคชท์มาตั้งแต่ต้นแล้วตัดสินใจที่จะเดินตามเบรคชท์อีกครั้งหนึ่ง และดูจะหาทางออกได้ไม่เลวนัก โดยเฉพาะในการแสดงรอบที่ 2 (ซึ่งได้แก้ไขการแสดงในรอบพิเศษสำหรับสื่อมวลชนไปบ้าง) นั่นคือการเน้นประเด็นเรื่องการลักลอบนำหนังสือ Discorsi ออกไปจากอิตาลี แทนที่จะเน้นบทดลกแบบแกนๆเกี่ยวกับความมั่งคั่งในเรื่องแม่ดหมอผี เรื่องจบด้วยการดองยาแฉ่งคิดที่ว่า วิทยาการจะอยู่รอดไม่ได้ในดินแดนที่ทรราชครองเมือง อันที่จริง แนวความคิดที่ว่าเป็นส่วนหนึ่งของแก่นเรื่องเบรคชท์พยายามจะชี้ให้เห็นด้วยว่า กาลิเลโอเป็นส่วนหนึ่งของขบวนการต่อต้านทรราช การที่เขาต้องแตกกับคู่หมั้นของลูกสาวก็ด้วยข้อขัดแย้งอันรุนแรงในทางความคิดทางศาสนาและทางสังคม ถ้าเราคิดให้รอบคอบจะเห็นว่าฉากสุดท้ายเข้ากับท้องเรื่องได้อย่างดี เมื่อสู้กับทรราชไม่ได้ในเชิงพลังอำนาจ นักคิดก็ต้องถอยฉากออกไป เสแสร้งว่ายอมสยบ แล้วหาทางสู้แบบใต้ดิน ผู้ใหญ่จอมกะล่อนแบบกาลิเลโอเท่านั้นที่จะสู้กับจอมทรราชทางการเมืองได้ กว่าผู้ดูจะเชื่อมโยงความคิดเข้าหากันในทำนองที่กล่าวมานี้ได้ ก็คงจะเดินทางกลับถึงบ้านแล้ว ละครไปเร็วมากเสียจนคนดูไม่มีเวลาได้หยุดคิด นั้นอาจจะเป็นข้อบกพร่องของเบรคชท์เองที่เขาใช้เทคนิค "การทำให้แปลก" (ซึ่งรู้จักกันในภาษาเยอรมันว่า Verfremdung) น้อยเกินไปในเรื่องนี้ เมื่อเบรคชท์ลืมหุ้ยของเบรคชท์เอง ปัญหาที่ย่อมจะเกิดขึ้นอย่างเลี่ยงไม่ได้ ในท้ายที่สุดคนดูก็ต้องกลับไป ทำการบ้าน กันที่บ้านจริงๆ กว่าที่จะจับได้ว่าอะไรเป็นอะไร ละครชวนคิดแบบนี้อาจจะสร้างผลกระทบได้สองแบบ แบบหนึ่งคือชักนำให้คนที่ช่างคิดและชอบคิดอยู่แล้วคิดต่อไปได้อีกหลายดล แต่อีกแบบหนึ่งก็อาจจะ



เอกสารหมายเลข ๑๑



แสดงเพียง 20 คน เล่นบทที่เขียนไว้สำหรับตัวแสดง 50 ตัว นับว่าเป็นสิ่งที่ยากยิ่งอยู่แล้ว ถ้าผู้ดูเกิดจำได้ว่ายุทธนา มุกดาสนิท เล่นทั้งบทลูโดวิโกและบทอันเดรอาดอนหนุ่ม ก็คงจะต้องทำใจ เพราะละครเบรคชท์เป็นละครที่ไม่ต้องการครอบเราให้ตกอยู่ในห้วง "มายาอันสมบูรณ์" เกี่ยวกับด้านเทคนิคเรื่องฉากและแสงนั้น ผู้เขียนขาดความสันตติจิตจึงคงจะไม่อาจกล่าวอะไรที่เป็นสาระได้มากนัก เพียงแต่รู้สึกว่บางตอนสว่างเกินไป โดยเฉพาะฉากที่ 13 ในตอนที่กาลิเลโอพายแพ็กกลับมาหลังจากยอมถอนคำสอน สำหรับฉากส่วนบนนั้นอาจจะไม่เหมาะกับการแสดงบางตอนซึ่งไม่ต้องการลักษณะที่หรูหราของสถาปัตยกรรมยุคฟื้นฟูศิลปวิทยา ข้อปลีกย่อยเหล่านี้อาจปรับแก้ได้ด้วยการใช้แสงที่เหมาะสม

กล่าวโดยทั่วไปแล้ว กาลิเลโอ ของ "คณะละครสองแปด" เป็นการสร้างทานบารมีให้วงการละครของไทย เพราะนานๆ ครั้งเราจึงจะมีโอกาสได้ชมละครที่เป็นชุมทรัพย์ทางปัญญาอันลึกซึ้งเช่นนี้กับเขาบ้าง เพื่อนร่วมงานคนหนึ่งถามผู้เขียนหลังจากที่ได้ชมการแสดงว่า มีการ "แต่ง" บทใหม่ให้เข้ากับสภาวะบ้านเมืองไทยในตอนนี้บ้างหรือเปล่า ผู้เขียนได้ตอบปฏิเสธแทนคณะละครและยืนยันว่าพวกเขาเพียงแต่เดินตามเบรคชท์ นั้นเป็นสิ่งที่พึงชี้ให้เห็นว่างานศิลปะที่ยิ่งใหญ่นั้นย่อมจะต้องมีลักษณะสากลที่กระตุ้นสติปัญญาความคิดให้แก่คนต่างยุคต่างสมัยต่างถิ่นได้ หลังจากที่เบรคชท์ถึงแก่กรรมไปแล้วหลายปี มีนักวิจารณ์คนหนึ่งถามฌอง ปอล ซาทร์ (Jean-Paul Sartre) นักเขียนและนักปรัชญาชาวฝรั่งเศสว่า ท่านคิดว่าใครเป็นนักประพันธ์ละครร่วมสมัย ที่ยิ่งใหญ่ที่สุด ซาร์ทร์ตอบอย่างฉับพลันว่า "เบรคชท์" แสดงว่าเขายังถือว่าเบรคชท์ร่วมสมัย กับเขาอยู่ทั้งๆ ที่เบรคชท์สิ้นไปแล้ว สำหรับบ้านเรานั้นความสนใจที่มีต่องานของเบรคชท์ดูจะเพิ่มขึ้นตามลำดับนับแต่ นี่แหละโลก ผ่าน คนดีที่เสฉวน ผ่าน อุปรากรมาจาก มาสู่ กาลิเลโอ และการแสดงครั้งล่าสุดนี้ก็ เป็นประจักษ์พยานให้เห็นได้อย่างชัดเจนว่าเบรคชท์ยังเป็นนักประพันธ์ร่วมสมัยกับเรา

เป็นที่น่าประหลาดใจว่า ในเยอรมนีตะวันตกเอง เบรคชท์ได้ตกเวทิจากไปแล้ว ที่เป็นเช่นนี้ก็เพราะคนเยอรมันเอาเบรคชท์ไปผูกกับแฟชันบางประการ รวมทั้งแฟชันทางการเมืองที่ผันผวนไปได้อย่างเสมอ เมื่อการเมืองเปลี่ยนไป เมื่อลมซ้ายอ่อนแรง และลมขวาพัดเข้ามาแทนที่ เบรคชท์ก็เลยมีอันเป็นไป ที่น่าสมเพชยิ่งไปกว่านั้นคือ วงวิชาการก็ถูกครอบด้วยความผันผวนทางการเมืองไปด้วย ในขณะที่นักวิชาการเยอรมันที่คัดค้านวิจัยเรื่องเบรคชท์อย่างจริงจังคงจะมีอยู่น้อยคน เพราะนักวิชาการก็ต้องเดินตามแฟชันกับเขาเช่นกัน หากไม่ก็คงจะไม่ได้รับการสนับสนุนในด้านทุนวิจัย สภาพการณ์ภายนอกเยอรมนีกลับเป็นไปในทางตรงกันข้าม ทั้งวงการละครและวงการวิชาการกลับให้ความสนใจเบรคชท์เพิ่มมากขึ้นทุกที ได้มีการก่อตั้ง "สมาคมเบรคชท์นานาชาติ" (International Brecht Society) ขึ้น ในอเมริกาเหนือก็ดี ในตะวันออกกลางก็ดี ในเอเชียก็ดี คนที่ "แสวงหาความหมาย" ดูจะพบคำตอบในหลายรูปแบบจากงานของเบรคชท์ ซึ่งไม่ใช่คำตอบแบบสูตรสำเร็จ แต่เป็นคำตอบที่กระตุ้นปัญญาที่เตือนสติ เราคงจะต้องประกาศอิสรภาพให้แก่เบรคชท์ปลดปล่อยเขาจากชาติกำเนิด เขาเกิดมาเป็นคนเยอรมันก็จริง เขาเขียนงานเป็นภาษาเยอรมันก็จริง แต่เขาไม่ได้เป็นสมบัติของคนเยอรมันอีกต่อไปแล้ว

ที่มา: เจดนา นาควัชระ. "ข้อคิดเห็นเบื้องต้นเกี่ยวกับการแสดงละคร เรื่อง 'กาลิเลโอ' ของแบร์ทอลท์ เบรคชท์." มติชนสุดสัปดาห์ ปีที่ 8 ฉบับที่ 2829 [6/274] (1 ธ.ค. 2528) : 37-39.

## บทวิเคราะห์

บทวิจารณ์ชิ้นนี้มีลักษณะหลายประการซ้อนกันอยู่ การที่จะวิเคราะห์และตีความ "จุดมุ่งหมาย" ในการเขียนบทวิจารณ์ชิ้นนี้ของผู้วิจารณ์ก็เป็นการทำงานในแบบ "รื้อแล้วสร้างใหม่" (deconstruct) ในอีกระดับหนึ่งเช่นกัน กล่าวคือ ผู้วิเคราะห์จำเป็นต้อง "จับประเด็น" ต่างๆทั้งหลายของผู้วิจารณ์ให้ได้และยังต้องวิเคราะห์ถึงเจตนารมณ์และนัยที่ซ่อนอยู่เบื้องหลังประเด็นเหล่านั้นอีกด้วย กิจกรรมเหล่านี้ก็เป็นการใช้ "พลังทางปัญญา" (โดยส่วนตัว) ของผู้วิเคราะห์อย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ และการที่ได้ศึกษาถึงงานเขียนที่ผู้วิจารณ์ได้อ้างอิงไว้ก็ได้ช่วยเป็นส่วนประกอบสำคัญในการวิเคราะห์งานชิ้นนี้

เนื่องจากผู้วิจารณ์ได้ทำการศึกษาวิจัยทั้งประวัติชีวิต แนวความคิดและผลงานต่างๆของแบร์ทอลท์ เบรคชท์ ไว้โดยละเอียด ประกอบกับการมีประสบการณ์การชมละครของเบรคชท์ทั้งในและนอกประเทศ อีกทั้งยังได้แสดงจุดยืนชัดเจนในการสนับสนุนอุดมการณ์และทฤษฎีละครของเบรคชท์มาโดยตลอด จึงกล่าวได้ว่า ผู้วิจารณ์เป็น "ผู้เชี่ยวชาญ" ในวรรณกรรมละครของเบรคชท์ที่หาตัวจับได้ยากคนหนึ่งของประเทศไทย(และของโลกด้วย) และการที่ผู้วิจารณ์เป็น "ผู้เชี่ยวชาญ" นี้เองที่ส่งผลให้บทวิจารณ์ที่เกี่ยวข้องกับละครของเบรคชท์แต่ละชิ้นของท่าน จึงไม่ใช่งานวิจารณ์ในเชิงประเมินคุณค่าของผลงานการแสดงแต่เพียงอย่างเดียว แต่มีท่าทีที่จะ "ตรวจสอบ" ความสัตย์ซื่อต่อ "อุดมการณ์และทฤษฎีของเบรคชท์" ด้วยไปโดยปริยาย

การตั้งเอา "ความพึงพอใจของเบรคชท์"<sup>2</sup> เป็นมาตรวัดนั้น สะท้อนให้เห็นว่า ผู้วิจารณ์ได้เกาะยึดอุดมการณ์และทฤษฎีของเบรคชท์เป็นสำคัญ และแสดงจุดยืนในแง่ของการ "อนุรักษ์" ผลงานของเบรคชท์ไว้อย่างชัดเจน โดยเริ่มต้นบทวิจารณ์ด้วยการดิดังศิลปินผู้กำกับการแสดงในเยอรมันนี้ในยุค 2528 ที่พยายามสร้างกระแส "ละครของผู้กำกับ" นั้นว่าเป็นพวก "อหังการ" ที่จะแสดงว่าตนนั้นฉลาดกว่าทั้งเบรคชท์และคนดู แต่แสดงความ "ชื่นชมยินดี" ต่อ กลุ่มละครสองแปดที่ "ไม่พร้อมจะ 'สู้' " กับเบรคชท์ ดูเหมือนว่า ผู้วิจารณ์จะมีความเชื่อใน "ความเป็นอัจฉริยะบุคคล" ของศิลปินผู้สร้างงานเช่นเบรคชท์และบีโทเฟ่น อย่างแรงกล้า และเห็นด้วยกับการที่ทายาทของเบรคชท์ต้องออกมาวุ่นวายกับการสงวนรักษาซึ่งบทดั้งเดิมและไม่ยอมให้ผู้กำกับรุ่นใหม่เข้าไปเปลี่ยนแปลง

<sup>1</sup> หมายถึงงานวิชาการของ เจตนา นาควัชระ ในหนังสือ "วรรณกรรมละครของแบร์ทอลท์ เบรคชท์ : การศึกษาเชิงวิจารณ์" กรุงเทพฯ : ไทยวัฒนาพานิช 2526

<sup>2</sup> ผู้วิจารณ์กล่าวว่า - ข้อวินิจฉัยของผู้เขียนเกี่ยวกับการแสดงละครของเบรคชท์ครั้งล่าสุดนี้ ถ้าจะกล่าวให้สั้นที่สุด ก็คงจะเป็นว่าเป็นการแสดงที่เบรคชท์เองก็คงจะพอใจ กลุ่มคนหนุ่มสาวที่ก่อตัวขึ้นเป็น "คณะละครสองแปด" นี้ เข้าถึงเบรคชท์ได้อย่างดี -

แม้ว่าบทวิจารณ์ชิ้นนี้จะพาผู้อ่านเดินทางไปในรายละเอียดปลีกย่อยต่างๆ อันว่าด้วย "ปัญหาภายในที่ประหนึ่งว่าผู้แต่งเองจะแก้ไม่ได้"<sup>3</sup> จนอาจจะทำให้ผู้อ่าน "เขว" ไปได้จากจุดประสงค์หลักของผู้วิจารณ์ก็ตาม แต่เมื่อได้เดินทางเลาะเลี้ยวไปตาม "เส้นทางปริศนา" ต่างๆ มากพอแล้ว ผู้วิจารณ์ก็มาเฉลยในตอนใกล้ถึงปลายทางว่า แท้ที่จริงแล้ว การเดินทางตามแผนที่ของ เบรคซท์อย่างสัตย์ซื่อ (และไม่ใช้ความอหังการที่จะทำตัวฉลาดเสมอเบรคซท์) จะช่วยให้ละครเรื่องนี้ประสบความสำเร็จด้วยดี และได้ "ขยายความ" ในการแก้ปริศนาของละครว่า แท้ที่จริงแล้ว เบรคซท์พยายามที่จะใช้ ละคร กาลิเลโอ ให้เป็นส่วนหนึ่งของขบวนการต้านทรราช โดยการให้กาลิเลโอเป็นผู้ชายแหงที่สู้กับอำนาจทางการเมืองและศาสนาไม่ได้ และ "เมื่อสู้กับทรราชไม่ได้ในเชิงอำนาจ นักคิดก็ต้องถอยฉากออกไปเสแสร้งว่ายอมสยบ แล้วหาทางสู้แบบ "ใต้ดิน" ผู้ใหญ่จอมกะล่อนแบบกาลิเลโอเท่านั้น ที่จะสู้กับจอมทรราชทางการเมืองได้" และดูเหมือนว่าผู้วิจารณ์จะเข้าใจดีว่า อัน "ความหลายนัย" อันซับซ้อนของเบรคซท์นี้แหละที่อาจจะทำให้ผู้ชมไม่ทันได้คิดหรือคิดไม่ทัน หรือถ้าได้คิดก็คงจะเป็นตอนกลับถึงบ้านแล้ว เพราะฉะนั้น บทวิจารณ์ชิ้นนี้ จึงทำหน้าที่ "ช่วยขยายความคิด" เป็น "พลังทางปัญญา" แทนผู้ชมด้วย

และเมื่อพิจารณาถึงนัยที่ผู้วิจารณ์แฝงมากับความชื่นชมยินดีต่อ "ความคร่ำครึ" ที่กลายมาเป็นการสร้าง "ทานบารมี" ต่อวงการละครในประเทศไทยของกลุ่มละครสองแปดแล้ว ผนวกกับการประกาศก้องถึงการส่งมอบมรดกทางวัฒนธรรมจากเยอรมันมาสู่แผ่นดินไทย ด้วยการประกาศว่า "เบรคซท์เป็นสมบัติของโลก" จึงพอจะเห็นเป็นชัดแจ้งว่า ผู้วิจารณ์ได้ยึดเอา "ความยิ่งใหญ่" ทั้งในทางความคิดและทางตัวตนของเบรคซท์เป็นตัวตั้งในการประเมินคุณค่าผลงานละครอย่างเหนียวแน่นที่สุด และบทวิจารณ์ชิ้นนี้ก็ป็นหลักฐานในการยืนยัน "จุดยืน" ของผู้วิจารณ์ในครั้งนี้ได้เป็นอย่างดี

แต่การที่ผู้อ่านทั่วไป จะ "จับ" ให้ได้ถึง "นัย" ที่ผู้วิจารณ์พยายามจะบอกกับทุกคน ถึงสารอันสำคัญที่ว่าด้วยการต่อสู้แบบ "ใต้ดิน" (เหมือนอย่างกาลีเลโอได้รู้รักษาตัวรอดเพื่อส่วนรวม) สำหรับสังคมไทยนั้น นับว่าเป็นเรื่องที่ยากอยู่ เหตุคงเป็นเพราะการที่ผู้วิจารณ์ได้ให้น้ำหนักกับการเชิดชูเบรคซท์และผลงานของเขามากกว่าการชี้ทางที่จะเชื่อมโยงกับชีวิตในสังคมไทยให้ผู้อ่านอย่างชัดเจนนั่นเอง คงจะเป็นการดียิ่งกว่านี้ หากผู้วิจารณ์จะได้ยกตัวอย่าง "กาลิเลโอ" ตัวจริงในสังคมไทยบ้าง หรือไม่ก็สะท้อนให้เห็นเป็นชัดเจนกว่านี้ ถึง "วิธีการต่อสู้" (แบบกาลิเลโอ) ที่เคยมีในประเทศไทย ก็อาจจะเป็นการทำ "วิทยาทาน" ให้กับผู้อ่านที่ยังไม่สามารถจับ "นัยแฝง" ของผู้

<sup>3</sup> เช่น ปัญหาที่เกี่ยวข้องกับจริยธรรมของนักวิทยาศาสตร์ผู้ยิ่งใหญ่ ความเป็น "จอมกะล่อน" เพียงเพื่อที่ผลงานอันยิ่งใหญ่ชิ้นสุดท้ายจะตกแก่มนุษยชาติ และแม้แต่การ "รู้รักษาตัวรอดเป็นยอดดี" นั้นเป็นสิ่งที่ขัดต่อจริยธรรมของกาลิเลโอเอง ปัญหาที่ยกมานี้เป็นปัญหาที่ "แก้ไม่ได้" เพราะมีความกำกวมว่า ตกลงแล้วผู้แต่งต้องการที่จะประณามความ "แหง" ของกาลิเลโอใช่หรือไม่ และการแสดงของกลุ่มละครสองแปดนั้นก็ไม่ได้คำตอบว่า "ใช่" (แต่ก็ยังมีความเห็นอกเห็นใจกาลิเลโออยู่เป็นส่วนใหญ่) แล้วแท้ที่จริงแล้วทำไมเบรคซท์ต้องให้กาลิเลโอประณามตนเองอย่างรุนแรง แล้วประเด็นสำคัญที่อยู่ "เหนือกว่า" วิทยาการของกาลิเลโอคืออะไร คือการใช้ "เล่ห์เหลี่ยม" ในการ "ต่อต้านทรราช" ใช่หรือไม่ จุดนี้เองที่ผู้วิจารณ์บอกว่าเป็น "ความหลายนัย" ของละครเรื่องนี้

วิจารณ์ได้ เพราะถึงอย่างไรก็ดี ผู้วิจารณ์ก็ได้ให้น้ำหนักกับ "ความสำเร็จ" ของกลุ่มละครสองแปด เป็นรอง "อุดมการณ์อันยิ่งใหญ่" ของเบรคชท์อยู่แล้ว

ดังนั้น บทวิจารณ์ชิ้นนี้ จึงเป็นตัวอย่างงานวิจารณ์ที่ผู้วิจารณ์ได้วาง "วัตถุประสงค์" ในการ เชิดชูเกียรติของนักคิดเช่น "เบรคชท์" ให้เป็นที่ยอมรับของวงการละครสมัยใหม่ และได้บรรลุวัตถุประสงค์นั้นด้วยการพิสูจน์ให้เห็นความยิ่งใหญ่ของเบรคชท์ด้วยผลงานของกลุ่มสองแปด ทั้งหมดนี้ ผู้วิจารณ์พยายามจะแทรกแนวคิดให้ผู้อ่านยอมรับให้ได้ว่า เบรคชท์คือผู้วางรากฐานทางความคิด และสร้างบทละครอันถูกใช้เป็น "เครื่องมือ" ในการต่อสู้เพื่อประชาธิปไตย ซึ่งถือได้ว่าเป็นแนวความคิดที่สำคัญของการนำ "ศิลปะละครเวที" ไปปรับใช้สังคมและมนุษยชาติ ซึ่งเป็นสิ่งที่ผู้วิจารณ์ ถือเป็นหน้าที่อันสำคัญของศิลปะ

เพียงการชี้ให้เห็นถึงการเดินทางของ "ความคิด" จากบทเยอรมันมาสู่แผ่นดินไทยได้อย่าง ไร้นั้นก็นับว่าเป็น "พลังทางปัญญา" แล้ว แต่จะอย่างไร ให้ผู้อ่านสามารถเข้าใจใน "นัยแฝง" (ซึ่ง สำคัญมากต่อชีวิตจริงของผู้อ่านและผู้ทำละครในประเทศไทย) นั้น นับว่าเป็นภารกิจที่ยากยิ่งอีก ประการหนึ่งของนักวิจารณ์

ปาริชาติ จิ่งวิวัฒนาภรณ์ : ผู้วิเคราะห์

## "อีดิปัสจอมราชันย์": ความเป็นอื่นของปราชญ์คติดะวันตก

การจัดแสดงละครกรีกโบราณเรื่อง *อีดิปัสจอมราชันย์* ของ ซอเฟอคลีส\* จัดได้ว่าเป็นก้าวสำคัญของวงการละครพูดตะวันตกในประเทศไทย ผู้จัดแสดง คือ ภาควิชาศิลปะการละคร คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ได้พิสูจน์ให้เห็นประจักษ์แล้วว่า ศิลปะที่ยิ่งใหญ่ย่อมไม่ผูกติดอยู่กับกาลเวลาและสถานที่ อันที่จริง เราก็ไม่ทราบแน่ชัดว่า การแสดงละครของกรีกโบราณนั้นเป็นอย่างไร ไม่ว่านักแสดงกิตติหรือนักวิชาการกิตติ ที่กล่าวว่าละครกรีกเป็นอย่างนั้นอย่างนี้ หรือแสดงอย่างนั้นอย่างนี้ ก็ได้ข้อสรุปมาจากหลักฐานเอกสารบ้าง หลักฐานทางโบราณคดีบ้าง ซึ่งก็เป็นหลักฐานที่ไม่สมบูรณ์นัก เป็นที่ทราบกันว่าการแสดงละครแบบกรีกโบราณมิได้มีการสืบทอดต่อเนื่องกันมาจนถึงยุโรปปัจจุบัน หากแต่ได้ขาดช่วงไปนับได้เป็นพันๆปี เรื่องการขาดความต่อเนื่องในประเพณีการแสดงของตะวันตกนั้นเป็นสิ่งที่ชาวตะวันตกเองก็ยอมรับ เพราะแม้แต่การแสดงละครเชกสเปียร์ก็เพิ่งจะมาปรับปรุงให้เข้ารูปของการแสดงอย่างที่เชกสเปียร์ต้องการเมื่อตอนต้นศตวรรษที่ 20 นี้เอง ในส่วนที่เกี่ยวกับละครกรีกนั้น ข้ออ้างของกวีและนักวรรณคดีฝรั่งเศสในยุคของพระเจ้าหลุยส์ที่ 14 ว่า พวกเขาเป็นทายาทสายตรงของละครกรีกนั้น ก็ดูจะเป็นกระบวนการแสวงหาบรรพบุรุษที่คนรุ่นใหม่คิดว่าเป็นการสร้างใหม่มากกว่าเป็นการสืบทอด และการที่มีผู้ชอบอ้าง *กวีศาสตร์* ของอริสโตเติลว่าเป็นทฤษฎีศิลปะที่จับวิญญาณของวัฒนธรรมกรีกโบราณได้อย่างยอดเยี่ยมนั้น ก็หาได้เป็นที่ยอมรับกันในทุกวงการไม่

เมื่อมีการกล่าวว่า โศกนาฏกรรมย่อมกระตุ้นให้ผู้ดูผู้ชมเกิดอารมณ์ประหวั่นพรั่นพรึง และเกิดความสงสาร หรือเมื่อได้ดูโศกนาฏกรรมแล้วจะเกิดความโล่งอารมณ์ (catharsis) นั้นก็คงเป็นการยากที่จะสรุปว่า ความรู้สึกของผู้ดูในปัจจุบันตรงกับมโนทัศน์ที่กล่าวไว้ใน *กวีศาสตร์* ของอริสโตเติล การพาดพิงกลับไปสู่วัฒนธรรมกรีกที่แท้จริงคงเป็นสิ่งที่เป็นไปได้ยาก ในส่วนที่เกี่ยวกับทฤษฎีของปรมาจารย์อริสโตเติลนั้นก็เคยมีผู้ตั้งข้อสงสัยไว้ว่าจะเชื่อถือได้สักเพียงใด นักวิจารณ์ชาวเยอรมันชื่อ เอากุสต์ วิลเฮล์ม ชเลเกล (August Wilhelm Schlegel) ได้เคยกล่าวไว้ในปาฐกถาชุดที่ว่าด้วย *ศิลปะและวรรณกรรมการละคร* ว่า "อริสโตเติลไม่เข้าใจอัจฉริยภาพที่แท้จริงของละครกรีก" และนักคิดนักวิจารณ์ของยุโรปในศตวรรษที่ 19 เป็นจำนวนไม่น้อยก็เห็นพ้องกับชเลเกล การขาดประเพณีที่ตายตัว การขาดความต่อเนื่อง การขาดแนวทางการตีความอันเป็นที่ยอมรับกันทั่วไป อาจจะมีสิ่งๆที่เสียหายเสมอไป ผู้กำกับการแสดงและนักแสดงยุคใหม่สามารถที่จะตีความจากตัวบท โดยนำเอาความรู้ที่พอหาได้เกี่ยวกับประเพณีการละครของกรีกมาใช้เป็นประโยชน์เท่าที่จะทำได้ กล่าวโดยสรุปก็คือ ผู้แสดงไทยในประเทศไทย ในพ.ศ. 2529 อาจจะมีได้ อยู่ห่างจากประเพณีการแสดงต้นกำเนิดของละครกรีกมากกว่าผู้แสดงชาวตะวันตกในโลกตะวันตก ในปี ค.ศ. 1986 เท่าใดนัก *Oedipus Rex* (วงการแสดงตะวันตกชอบใช้ชื่อภาษาละตินชื่อนี้) อาจ

\* เนื่องจากผู้เขียนไม่มีความรู้ภาษากรีกโบราณ จึงขออนุญาตออกเสียงวิสามานยนามต่างๆตามแบบอังกฤษ

จะมีลักษณะ "เป็นอื่น" ต่อผู้ดู ผู้ชมในสังคมตะวันตกปัจจุบันก็ได้ ผู้กำกับการแสดงอาจจะมีเสรีภาพในการตีความ อธิปฐจอมราชันย์ มากกว่า กาลิเลโอ ซึ่งเป็นของที่ใกล้ตัว ประเด็นที่สำคัญยิ่งก็คือว่าจะใช้เสรีภาพนี้อย่างไรจึงจะสามารถนำเอาอัจฉริยภาพของศิลปะกรีกและของปราชญ์ตะวันตกมาสร้างความประทับใจให้แก่ผู้ดูผู้ชมยุคปัจจุบันในดินแดนอันไกลโพ้นได้

ผู้เขียนเองได้เคยเห็นตัวอย่างของการใช้เสรีภาพที่วุ่นวายในแบบแปลกๆมาแล้วในวงการละครตะวันตก จะขอยกตัวอย่างจากการตีความละครกรีกของคณะละครชาบูเนอ (Schaubühne) อันเลื่องชื่อของกรุงเบอร์ลินตะวันตกมาให้พิจารณา ผู้เขียนได้มีโอกาสชมละครเรื่อง อะกะเมมมอน (Agamemnon) ของอีสทิลุส (Aeschylus) เมื่อประมาณ 4 ปีมาแล้ว เท่าที่ทราบกันนั้นละครกรีกเล่นกลางแจ้งในเวลากลางวัน แต่คณะละครเยอรมันคณะนี้ตั้งใจแสดงละครเรื่องนี้ในโรงละครที่มีดสนิท จะใช้ไฟก็แต่เฉพาะเวที ส่วนอื่นของโรงละครมืดหมด แม้แต่ทางเดินเข้าไปสู่ตัวโรงละครก็ปิดไฟมืด ผู้ดูต้องคอยๆคลำทางเข้าไป เมื่อเข้าไปถึงแล้วก็ต้องนั่งกับพื้น ทั้งหมดนี้เป็นการเตรียมใจผู้ดูว่าจะมารับประสบการณ์ที่ผิดจากธรรมดา อีสทิลุสเป็นกวีรุ่นก่อนซอเฟอคลีส ละครของเขาอาจจะรุนแรงกว่าละครซอเฟอคลีส แต่การแสดงที่เบอร์ลินใช้ความรุนแรงทางกายภาพที่ผู้จัดแสดงหวังว่าจะกระตุ้นให้เกิดอารมณ์ที่รุนแรงตามไปด้วย เป็นการตีความมโนทัศน์เรื่องความประหวั่นพรั่นพรึงไปในแง่หนึ่ง ซึ่งสำหรับผู้เขียนแล้วต้องขอยอมรับว่าเกิดอารมณ์ขยะแขยงมากกว่าประหวั่นพรั่นพรึง เพราะฉากสังหารอะกะเมมมอนและคัสซันดรา (Cassandra) ทำได้อย่างสยดสยอง มีการบีบเลือดให้ไหลนองบนเวที แล้วไหลจากเวทีลงมาสู่พื้นที่ผู้ชมนั่งอยู่ ความโล่งอารมณ์จะเกิดกับผู้ดูคนอื่นหรือไม่ผู้เขียนไม่อาจทราบได้ สำหรับตัวผู้เขียนนั้นอยากจะกล่าวว่าเกิดความเครียดทางอารมณ์มากกว่าความโล่ง

ละครโรงอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยได้เลือกเอางานละครชิ้นเอกของซอเฟอคลีสมาแสดง ความรุนแรงด้านกายภาพในเรื่องนี้มีไม่มากนัก ส่วนที่รุนแรงเช่นตอนที่อธิปฐลงทัณฑ์ตัวเองด้วยการทิ่มดาจนบอดก็มีได้เป็นการแสดงบนเวที แต่เป็นเรื่องที่เกิดขึ้นหลังจาก ซึ่ง "มหาดเล็กผู้แจ้งข่าว" นำมาเล่าด้วยคำพูดที่ซาบซึ้งกินใจอันน่าจะทำให้เกิดความรู้สึกประหวั่นพรั่นพรึงและความรู้สึกสงสารไปพร้อมๆกัน (ประเพณีการเล่าเหตุการณ์ที่รุนแรงแทนการแสดงบนเวทีนี้ละครฝรั่งเศสยุคคลาสสิกนำมาใช้อยู่เสมอ ในความหมายที่รู้จักกันในภาษาฝรั่งเศสว่า "récit" ซึ่งเป็นตอนที่กวีจะแสดงความสามารถในการประพันธ์อย่างดุฝีมือ เพราะเป็นการใช้สื่อทางวรรณศิลป์มากกว่าศิลปะการแสดงอย่างเต็มรูป) การเลือกสถานที่และเวลาแสดงก็ดูจะเป็นไปในทางที่ไม่เน้นความรุนแรงทางกายภาพ เวทีกลางแจ้งระหว่างตึกอักษรศาสตร์ 1 กับตึกอักษรศาสตร์ 2 ด้านทิศตะวันตกให้บรรยากาศที่นุ่มนวล ซึ่งคงจะเทียบเท่ากับสถานที่แสดงกลางแจ้งของกรีกโบราณไม่ได้ สถาปัตยกรรมรอบเวทีละครอักษรศาสตร์ทั้ง 3 ด้านเป็นทิวาลัยเลียนแบบขอม เมื่อเริ่มแสดงก็เป็นเวลาโพล์เพล้พอเล่นไปได้สักหน่อยบรรยากาศรอบด้านก็มีดลงพอดิ (ในวันที่ผู้เขียนไปชมการแสดงละครเรื่องนี้คือ วันศุกร์ที่ 24 มกราคม 2529 พระจันทร์ขึ้นพอดี ให้ความรู้สึกชวนฝันที่คงจะห่างไกลจากประเพณีต้นกำเนิดที่แสดงละครกันในตอนกลางวัน) อันที่จริงแล้วความมืดเป็นกรอบที่ช่วยสร้างสมาธิในการชม และการใช้ไฟเวทีสมัยใหม่ก็ช่วยเน้นความหมายของตัวบทได้อีกโสดหนึ่ง ในส่วนที่

เกี่ยวกับเนื้อหาของละครนั้น ชาวตะวันตกอาจจะได้เปรียบเราในแง่ที่ว่าเรื่องของอีดิปส์ฝังอยู่ในมโนสำนึกของเขาอยู่แล้ว (ซึ่งความรู้ด้านจิตวิทยาสมัยใหม่ที่มาจากฟรอยด์อาจจะทั้งช่วยดยกย่ำหรือไม่ก็ช่วยให้เขาไปจากความรู้สึกดั้งเดิม) การมาชมละครสำหรับชาวตะวันตกจึงมิใช่มารับรู้เรื่องที่แปลกใหม่ แต่เป็นการมารับประสบการณ์ที่เป็นสุนทรียอารมณ์บนรากฐานของเรื่องปรัมปราซึ่งเป็นที่รู้จักกันดีอยู่แล้ว ในแง่นี้ผู้ชมไทยก็เชื่อว่าจะต้องเริ่มต้น ณ จุดศูนย์องศา เพราะตำนานพระปฐมเจดีย์ ที่เกี่ยวกับ "พญากง-พญาพาน" ก็เป็นที่รู้จักกันทั่วไป (ส่วนประเด็นที่ว่าอิทธิพลของปกรณัมเรื่องอีดิปส์เดินทางเข้ามาสู่สุวรรณภูมิได้อย่างไร ยังเป็นปมปัญหาที่นักวิชาการจะต้องค้นคว้าหาคำตอบกันไป ซึ่งก็คงเดินทางผ่านมาทางดักสิลา) เรามีวิธีสร้าง "catharsis" ในแบบที่วัฒนธรรมกรีกค้นกำเนิดไม่รู้จัก ความสำนึกผิดของพญาพานที่นำไปสู่การสร้างเจดีย์สูงเท่านกเขาเห็นเป็นการสร้างความผ่อนคลายด้วยแรงบุญที่ผูกอยู่กับพระศาสนา อีดิปส์ "ฉบับนครปฐม" ยอมให้แต่เพียงลูกฆ่าพ่อ แต่ไม่ยอมให้ลูกสมสู่กับแม่ เราได้รับความรุนแรงของต้นแบบอย่างเต็มรูปแบบไม่ได้ อีดิปส์ฉบับกรีกไปไกลกว่านั้นมาก เพราะนอกจากปิตุฆาตแล้วยังมีบาปอันมหันต์ที่มาจาก การสมสู่กับมารดาเข้ามาทาบอีกในตอนท้ายเรื่อง อีดิปส์ได้กล่าวรำพันถึงความโหดร้ายแห่งชะตากรรมที่ทำให้เขาถูกลูกของเขาเองเกิดมาจากแม่เดียวกัน ละครของซอเฟอคลีสจึงเต็มไปด้วยความโหดเหี้ยมซึ่งเกินเลยไปจากตำนานของไทย แต่เราก็จำเป็นต้องรับกติกาของประเพณีโศกนาฏกรรมกรีกกว่าความรุนแรงที่กล่าวถึงนี้เป็นไปในลักษณะของความโหดเหี้ยมทางปรัชญาด้วย

ชะตากรรมมีอำนาจเหนืออีดิปส์ผู้ซึ่งกระทำผิดไปด้วยความรู้เท่าไม่ถึงการณ์ แม้ว่าเรื่องจบลงด้วยความพินาศของตัวเอง แต่ความสง่างามและขัตติยลักษณะของอีดิปส์ก็ฉายส่องมาสู่ผู้ชมข้ามยุคสมัยและถิ่นที่ได้ การตีความของละครจุฬาคเป็นไปในเชิงปรัชญาที่ว่ามานี้ เป็นการแสดงที่ค่อนข้างจะราบเรียบ ถ้าจะพูดแบบไทยก็คงจะต้องกล่าวว่าเดินตามนิยายโศกถึงรูปของ "พญากง-พญาพาน" หรือถ้าจะพูดแบบตะวันตกก็อาจกล่าวได้ว่า เป็นการตีความโศกนาฏกรรมตะวันตกที่โกลัมหากวีฝรั่งเศสราซีน (Racine) มากกว่ามหากวีอังกฤษเชกสเปียร์ (Shakespeare) ซึ่งอาจจะ "นุ่ม" เกินไปสำหรับผู้ชมบางท่าน แต่ผู้เขียนคิดว่าเหมาะแล้ว เหมาะกับทั้งท้องเรื่อง และเหมาะกับบรรยากาศการแสดง ตัวที่บ่งบอกถึงแนวทางการตีความที่ชัดเจนที่สุดคือบทภาษาไทย (ซึ่งผู้เขียนเข้าใจว่าคงแปลจากบทภาษาอังกฤษ แต่ก็ยังไม่มีโอกาสได้ตรวจสอบว่า ดัดแปลงไปจากของเดิมมากน้อยเพียงใด) บทภาษาไทยที่ราบเรียบและราบรื่น สร้างความประทับใจให้แก่ผู้ชมที่เป็นไทยได้เป็นอย่างดี เป็นการใช้ภาษาไทยบนเวทีละครที่เปี่ยมด้วยสุนทรียลักษณ์ เป็นภาษาที่สื่อความได้ดี นุ่มนวลไพเราะ มีจังหวะที่งามราวกับเป็นกลอนเปล่าของไทยยุคใหม่ ในบางครั้งชวนให้คิดถึงภาษาไทยในกามนิต-วาสฏฐี ของเสฐียรโกเศศ และนาคะประทีป หรือมหากาพย์มหาภารตะของกรรณา -เรื่องอุไร กุศลาสัย ผู้แปลคงไม่ทราบว่าได้ให้อะไรต่อวงการละครของไทย ผู้เขียนอยากจะกล่าวว่าเธอได้ให้ความมั่นใจต่อผู้ทำละครเวที ว่าภาษาไทย ณ จุดหัวเลี้ยวหัวต่อในร.ศ. 205 นี้ มีพลังและศักยภาพที่จะแสดงออกซึ่งความรู้สึกนึกคิดเกินเลยกรอบของเวลาและสถานที่ ในขณะที่อีดิปส์จอมราชันย์ ผู้เขียนเกือบจะลืมไปว่ากำลังดูละครแปลที่แปลมาแล้วสองทอด คือ จาก



กรีกโบราณมาเป็นอังกฤษ และจากอังกฤษเป็นไทย อยากจะขอแนะนำเพิ่มเติมว่าน่าจะนำบทแปลนี้ออกตีพิมพ์เผยแพร่ต่อไป

เมื่อกล่าวถึงภาษาของตัวบทแล้ว ก็จำเป็นต้องกล่าวถึงภาษาที่ตัวแสดงเปล่งออกมา ละครโรงนี้อาจจะได้เปรียบคณะละครอื่นๆ ในแง่ที่ว่าผู้แสดงส่วนใหญ่เข้าใจความหมายของตัวบท รู้ว่ากำลังพูดอะไร ไม่ใช่พูดออกไปตามที่ถูก "กำกับ" ผู้แสดงบางคนอยู่ในขั้นที่อาจกล่าวได้ว่ามีความชัดเจนในการเปล่งเสียงที่เทียบได้กับ "verse-speaking" ของละครพูดตะวันตก ซึ่งอาจจะหาได้ยากในวงการละครไทยปัจจุบัน ดังที่กล่าวมาแล้วข้างต้น บทพากย์ไทยของ*อติปัสจอมราชันย์* อยู่ในระดับของ "ร้อยแก้ว" ในความหมายดั้งเดิมของคำนี้ (อันเป็นความหมายที่พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2525 ยังใช้อยู่) โดยเฉพาะผู้แสดงเป็นอติปัส ใช้เสียงพูด เปล่งคำ ได้เหมาะสมน่าประทับใจ ตัวแสดงนำฝ่ายหญิงในการแสดงวันที่ 24 มกราคม อาจจะยังไม่เข้าถึงประเพณีการแสดงละครพูดที่เปี่ยมด้วยวรรณศิลป์นัก และผู้แสดงเป็นครีออนอาจจะพูดเร็วไปบ้างและจัดวรรคตอนได้ยังไม่เหมาะสม แต่ที่กล่าวมานี้เป็นข้อบกพร่องเพียงเล็กน้อยๆ สิ่งที่น่าเสียดายก็คือความจำเป็นในด้านสถานที่ได้บีบบังคับให้คณะละครจุฬาลงกรณ์ต้องใช้เครื่องขยายเสียงเข้าช่วย โดยใช้ไมโครโฟนประเภทไม่มีสายติดตัวผู้แสดง และซ่อนไมโครโฟนอื่นไว้ในที่ต่างๆ ทั้งบนเวทีและขอบเวที ที่ว่าน่าเสียดายก็เพราะภาษาละครที่ไพเราะจับใจนั้นมักจะเป็นภาษาที่เปล่งออกมาด้วยเสียงธรรมชาติ จะหาเสียงอะไรที่ไพเราะเท่าเสียงมนุษย์ที่เปล่งกวีวิจนะออกมาโดยมิได้มีการปรุงแต่งนั้นไม่มี ละครดั้งเดิมของทุกชาติทุกภาษาสำนึกในพลังและเสน่ห์ของเสียงมนุษย์ด้วยกันทั้งนั้น เป็นที่ทราบกันดีอยู่ว่า กรีกโบราณเลือกแสดงละครกลางแจ้ง ในสถานที่ที่ธรรมชาติอำนวยให้ผู้ชมที่นั่งรวมกันอยู่เป็นวงอัมพันธรินบนเนินเขาได้รับรสของตัวบทอย่างเต็มที่ ที่กล่าวมานี้ก็เป็นเพียงการพร่ำบ่นถึง "สวรรค์หาย" ในลักษณะหนึ่ง เพราะถ้าจะเรียกร้องให้ใช้เสียงธรรมชาติ ก็คงจะต้องฝึกกันเป็นแรมปี และก็อาจจะต้องกลับไปหาโรงละครปรับอากาศ ซึ่งก็จะต้องบีบบังคับให้เปลี่ยนระบบการแสดงทั้งหมด (บางทีนักแสดงไทยอาจจะต้องออกเสาะแสวงหาที่แสดงกลางแจ้งที่ตรงตามหลักอุโฆษวิทยาได้อย่างสมบูรณ์ ได้เคยมีผู้อยู่ถึงหลุมกอล์ฟหลุมที่ 1 ของสนามกอล์ฟเขาใหญ่เอาไว้ อาจจะเป็นที่แสดงกลางแจ้งได้ดีมาก)

ในประเด็นที่เกี่ยวกับเสียงพูดในการแสดงนั้น บทบาทของคอรัส (chorus) ย่อมเป็นปัญหาที่เลื่องไม่ได้อย่างแน่นอน ผู้กำกับการแสดงตะวันตกเองก็ยังขบปัญหานี้ไม่สำเร็จ เพราะประเพณีต้นแบบของกรีกได้สูญสลายไปแล้ว การเปล่งเสียงกึ่งพูดกึ่งร้องเป็นสิ่งที่ทำให้พอเหมาะพอดีได้ยาก เพราะสัมพันธ์กับลักษณะของภาษาด้วย ภาษาไทยปัจจุบันไม่เอื้อต่อการนี้ นอกเสียจากจะดึงเข้าสู่ระบบแหล่หรือสวด ซึ่งก็ไม่เหมาะกับคอรัสของละครกรีก จะพูดออกมาเป็นเสียงพูดธรรมดา ก็ขาดรส ผู้กำกับการแสดงเรื่อง *อติปัสจอมราชันย์* ดัดลีนใจใช้วิธีการ 2 แบบกับคอรัส ส่วนหนึ่งใช้ร้องตามแบบของคตินิพนธ์ทางศาสนาของตะวันตก ซึ่ง "ชมรมนักร้องประสานเสียงจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย" ทำได้ดีตามท่วงทำนองที่บรูส แกสตัน กำหนดมาให้ ซึ่งก็คงเดินตามประเพณีของ cantata หรือ oratorio ของตะวันตก และถ้าเขาไม่ผิด ก็คงได้รับแรงคล้อยมาจาก *Oedipus Rex* ของคีตกวีชาวรัสเซีย สตราวินสกี (Stravinsky) โดยทั่วไป ดนตรีประกอบของบรูส แกสตัน

เสริมความเข้มข้นของเรื่องได้อย่างดี แม้แต่เสียงกลองทัดก็จัดวางไว้เหมาะเจาะ เท่ากับเป็นการตอกย้ำความรู้สึกเชิงประหวั่นพรั่นพรึงที่พึงมีต่อชะตากรรมของตัวละคร คอรัสอีกส่วนหนึ่งเป็น "คอรัสผู้อาวุโสชาวนครธีบส์" ซึ่งใช้เสียงพูดแบบลากคำท้ายวรรคในลักษณะที่ขัดกับคตินัยของภาษาไทยเป็นอย่างยิ่ง ทำให้เกิดอุบัติเหตุในการแสดงอยู่หลายครั้ง เพราะผู้ชมอดหัวเราะไม่ได้ในที่ที่ไม่น่าหัวเราะ ยิ่งท่าทางกึ่งบัลเลต์ กึ่งระบำตะวันตกสมัยใหม่ ยิ่งเพิ่มความขัดเขินในรูปที่ทั้งขัดหูและขัดตาไปพร้อมๆ กัน ซึ่งก็คงไม่เข้ากับต้นแบบของกรีก (ซึ่งเราไม่ทราบแน่ชัดว่าเป็นอย่างไร) และไม่เข้ากับความรู้สึกของผู้ดูผู้ชมที่เป็นไทย (ซึ่งเรารู้แน่ชัดว่าเราไม่ชอบอะไร) โดยทั่วไปแล้วท่วงท่าของตัวแสดงยังมีบางตอนที่ขัดเขินอยู่ ซึ่งรวมถึงตัวแสดงบนเวทีด้วย ปัญหาใหญ่ที่ผู้กำกับการแสดงแก้ไม่ได้ก็คือ เมื่อตัดสินใจไม่ใช้หน้ากากแบบกรีกแล้ว จะทำอย่างไรไม่ให้การแสดงมีลักษณะที่ใกล้เคียงชีวิตจริงมากเกินไป การแก้ด้วยภาษาที่เปี่ยมด้วยรสกรีกจะได้ผลดี แต่การแก้ด้วยท่วงท่าของผู้แสดงนั้นยังขัดเขินอยู่ไม่น้อย

เมื่อได้วิจารณ์การแสดงและผู้แสดงมาแล้ว ก็คงจะต้องวิจารณ์คนดูด้วย ผู้ชมส่วนใหญ่ในรอบแสดงวันที่ 24 มกราคม เป็นนิสิตนักศึกษา นับว่าเป็นนิมิตหมายที่ดีว่าละครเวทีของเรากำลังช่วยเสริมประสบการณ์ทางศิลปะและสร้างวุฒิภาวะทางปัญญาให้แก่กลุ่มคนหนุ่มสาว แต่ผู้ดูบางคนก็คงจะอดรำคาญไม่ได้ที่ผู้ดูส่วนใหญ่จงใจมาดูละครเพื่อรับความบันเทิงอย่างเต็มที่ และก็คงจะเหมาเอาด้วยว่าความบันเทิงที่แท้จริงที่เราท่านจะได้จากศิลปะการแสดงก็คือได้มีโอกาสหัวเราะกับละครชวนขัน ถ้าละครไม่ให้สิ่งนี้โดยตรงก็คงจะต้องเค้นกันออกมาให้ได้ เมื่อ "คอรัสผู้อาวุโสชาวนครธีบส์" เปิดโอกาสให้ได้หัวเราะขบขันแล้ว ผู้ดูบางส่วนก็เลยช่วยหัวเราะกับส่วนอื่นๆ ของ *อีดิปส์จอมราชันย์* ให้เสียด้วย อันที่จริงก็น่าเห็นใจฝ่ายผู้ชมเช่นกัน เพราะส่วนใหญ่เติบโตมากับละครโทรทัศน์ จึงย่อมจะต้องใช้เวลาอีกมากในการปรับตัวเข้าสู่ระบบของละครเวที ผู้ดูส่วนใหญ่ไม่สามารถมีสมาธิในการดูละครได้นานนัก ละครเวทีไม่มีโฆษณามาคั่นทุกๆ 10-15 นาที จึงทำให้วอกแวกและเบื่อหน่ายได้ง่าย ผู้ดูบางกลุ่มก็กินขนมไป ดื่มน้ำอัดลมไป คุยกันไป ทั้งๆ ที่ละครกำลังเข้าสู่ตอนที่ซาบซึ้งกินใจ น่าเห็นใจผู้กำกับการแสดงและผู้แสดงทุกคนที่ทุ่มเทกำลังกายกำลังใจในการสื่อนาฏกรรมของดั่งวัฒนธรรมอย่างสุดฝีมือ แต่ก็ไม่ควรจะทำอ้อ ถ้ามีละครเวทีที่ทรงคุณภาพ เช่นนี้ให้ชมบ่อยๆ ผู้ดูก็จะเข้าใจวิธีการดูไปเอง ประเด็นอยู่ที่ว่าผู้จัดแสดงจะต้องมีความอดทน ไม่โอ้อ่อนผ่อนตามผู้ดูผู้ชมง่ายจนเกินไปนัก เพราะแม้แต่ละครประเพณีของไทยก็ปรับตัวเองให้เข้ากับรสนิยมของผู้ชมที่ขาดสมาธิไปมากแล้ว จนในบางครั้งก็ตัดตอนหรือแทรกบทตลกเข้ามามากเกินไปจนเสียรส ละครพูด ไม่มีความจำเป็นที่จะต้องทำเช่นนั้น เพราะเป็นละครสมัครเล่นที่ไม่ได้มุ่งหากำไร เป็นละครของผู้ให้การศึกษาและของผู้รับการศึกษา เป็นละครเพื่อการศึกษา การที่วัฒนธรรมแห่งการแสดงอาจจะไม่พ้องกับวัฒนธรรมแห่งการดูการชมนั้น เป็นสิ่งที่ปรับได้แก้ไข ถ้าเรายังไปไม่ถึงจุดที่ประชาคมการละครมีเอกภาพอันแท้จริง ก็มิได้หมายความว่าเราจะไปไม่ถึงจุดนั้น เราคงจะต้องสำนึกอยู่เสมอว่าจุดกำเนิดของละครส่วนใหญ่คือพิธีกรรมทางศาสนา ผู้ดูผู้ชมของเราในพ.ศ. 2529 คงจะหมุ่นนาฬิกากลับไปสู่สภาวะดั้งเดิมเช่นนั้นไม่ได้อีกแล้ว แต่เราขาดอะไรไปมากมายนักหรือ

เราคงจะต้องยอมรับว่า ถึงอย่างไรความรู้สึกของผู้ดูผู้ชมไทยที่มีต่ออีติปัสจอมราชันย์ก็คงจะแตกต่างไปจากความรู้สึกของชาวเอเชนส์ในศตวรรษที่ 5 ก่อนคริสตกาล แต่ชะตากรรมของมนุษย์ที่ต้องต่อสู้กับโลกที่เขาไม่อาจเข้าใจได้ยังเป็นสารที่เราได้รับได้ในช่วงไม่กี่เดือนมานี้ เราได้รับสารที่มีความลุ่มลึกทางปรัชญาจากละครตะวันตกที่ทรงคุณค่าถึง 2 เรื่อง ทั้ง กาลิเลโอ และ อีติปัสจอมราชันย์ เป็นละครที่กระตุ้นความคิดได้อย่างมหาศาล ถึงเวลาหรือยังที่นักเขียนร่วมสมัยของไทยจะหันมาให้ความสนใจกับการเขียนบทละครอย่างจริงจัง ประเพณีมิได้แปลว่าสิ่งที่เราสืบทอดมาเท่านั้น แต่ประเพณีเป็นสิ่งที่สร้างได้ คงจะไม่มีใครกล่าวได้อย่างเต็มปากว่าวรรณกรรมร่วมสมัยของไทยขาดความลุ่มลึกทางปรัชญา ประเด็นอยู่ที่ว่าจะมีนักประพันธ์ร่วมสมัยสักกี่คนที่พร้อมที่จะแสดงออกซึ่งความเข้มข้นทางความคิดออกมาในรูปของละครเวที ประสบการณ์จาก "ความเป็นอื่น" ของปฺราณคติตะวันตกน่าที่จะกระตุ้นให้เราแสวงหาทางออกที่เป็นของเราเองได้

ที่มา: เจตนา นาควัชระ. "อีติปัส จอมราชันย์: ความเป็นอื่นของปฺราณคติตะวันตก" บานไม่รู้โรย [เมษายน 2529]: 58 – 63.)

## บทวิเคราะห์

จากตอนหนึ่งในคำนำของ "ทางอันไม่รู้จบของวัฒนธรรมแห่งการวิจารณ์" ซึ่งเจตนา นาควัชรได้ตั้งประเด็นเกี่ยวกับการวิจารณ์เอาไว้ว่า "...เราคงจะต้องถามตัวเองว่า การพัฒนาการวิจารณ์สัมพันธ์กับการพัฒนาการสร้างสรรคทางศิลปะหรือไม่เพียงใด หรืออีกนัยหนึ่ง งานวิจารณ์ที่มีคุณภาพจะเป็นตัวผลักดันให้เกิดงานสร้างสรรค์ที่มีคุณภาพได้หรือไม่ เราจะให้ความสำคัญต่อการวิจารณ์มากถึงเพียงนั้นเชียวหรือ นักวิจารณ์กล่าวอ้างได้หรือว่าทัศนคติที่เขาแสดงออกสะท้อนทัศนคติของมหาชนที่มีต่อศิลปะ ความจริงมีอยู่ว่าผู้มีอิทธิพลสูงพอที่จะกำกับให้ศิลปะเดินไปในทางใดก็คือมหาชนนั่นเอง ...การวิจารณ์จึงต้องพัฒนาไปในรูปของการศึกษาสำหรับประชาชน..."<sup>1</sup> น่าจะเป็นทัศนคติที่อธิบายได้ว่าทำไมงานวิจารณ์ละครเวทีของเจตนา นาควัชรจึงมีลักษณะที่แตกต่างจากงานวิจารณ์ละครทั่วไป (ซึ่งอาจจะมีลักษณะของการวิจารณ์ตัวงานด้วยการประเมินคุณค่าผลงานเป็นหลัก) อย่างมากมาย ภายใต้งานเขียนที่แสดงความคิดเห็นที่รอบด้านต่อปรากฏการณ์ทางการละคร และการให้ความรู้ทั้งในเชิงประวัติและในเชิงสุนทรียศาสตร์นั้น น่าจะเป็นสิ่งที่สะท้อนได้ดี ถึงการเป็นนักวิจารณ์ที่ลึกซึ้งหนักแน่นของผู้ให้การศึกษาแก่มหาชนและศิลปินผู้สร้างงานไปไม่พ้น

คงไม่มีสิ่งใดที่จะเป็นตัววัดได้อย่างชัดเจนว่า งานวิจารณ์ของ เจตนา นาควัชร นั้นเป็น "ตัวหลัก" ให้เกิดการสร้างสรรค์ได้อย่างมีคุณภาพหรือไม่ แม้แต่ศิลปินผู้ถูกวิจารณ์เองก็ไม่ได้ออกมาชี้แจงอย่างโจ่งแจ้งว่าได้รับอิทธิพลหรือแรงบันดาลใจจากบทวิจารณ์ชิ้นนี้เพื่อมาสร้างสรรค์ชิ้นต่อไปแต่อย่างใด แต่สิ่งที่น่าจะได้เห็นได้โดยชัดเจนคือ เจตนารมณ์อันยิ่งใหญ่ที่จะเป็นสะพานเชื่อมระหว่างงานศิลปะกับประชาชนที่เป็นผู้อ่านงานวิจารณ์ หากเรามีความเชื่อว่าผู้ชมแต่ละบุคคลนั้นมีพื้นฐานความรู้ ความเข้าใจต่อการชมละครที่แตกต่างกัน นับตั้งแต่ที่เป็นผู้ที่มีประสบการณ์ตลอดจนถึงบุคคลทั่วไป แต่ไม่ว่าผู้อ่านบทวิจารณ์ชิ้นนี้จะเป็บุคคลกลุ่มใดก็ตาม ก็คงจะอดที่จะยอมรับไม่ได้ว่า งานวิจารณ์ชิ้นนี้ ได้ทำหน้าที่เกินเลยการวิจารณ์ทั่วไป ในหลายๆด้าน

นอกเหนือจากการปูพื้นฐานความเข้าใจอันว่าด้านการแสดงละครเรื่องนี้ ว่าเกิดขึ้นที่ไหน เมื่อไหร่โดยใคร และการปูพื้นฐานความเข้าใจในแง่ของมิติทางประวัติศาสตร์การละครของตะวันตกแล้ว ก็มีการปูพื้นฐานความเข้าใจในแง่ของความหมายของการถ่ายทอดมรดกทางวัฒนธรรมที่ข้ามภาษา ข้ามชาติอีกด้วย ละครเรื่อง อติปฐ ฉบับนี้ แม้ว่าบทละครจะเป็นบทที่ผ่านการแปลมาแล้วหลายต่อ แต่การแสดงในครั้งนี้ก็เป็นผลงานอันเกิดจากการตีความที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตนของผู้สร้างฝ่ายไทย (ซึ่งแตกต่างโดยสิ้นเชิงจากการลอกเลียนแบบในการแสดง) ความสามารถของผู้สร้างงานในการถ่ายทอด "ความหมาย" ที่อยู่ในบทละครให้สื่อได้กับชาวไทยในยุค 2529 นั้นเป็นความสำเร็จที่สำคัญก็จริงอยู่ แต่บทวิจารณ์ชิ้นนี้ได้ชี้ให้เห็นว่า ความยิ่งใหญ่ที่อยู่เบื้องหลังความสำเร็จนั้นอยู่ที่ตัววรรณกรรมบทละครต่างหาก ซึ่งเป็นงานถูกเขียนขึ้นมาตั้งแต่ยุคกรีกโบราณ

<sup>1</sup> เจตนา นาควัชร. ทางอันไม่รู้จบของวัฒนธรรมแห่งการวิจารณ์. กรุงเทพฯ : เทียนวรรณ, 2530. หน้า 20 (คำนำ).

(2500 กว่าปีที่แล้ว) การที่ละครเรื่องนี้ยังสามารถสื่อความหมายข้ามมิติของเวลาและสถานที่แสดงได้นั้น ย่อมเป็นเครื่องพิสูจน์ให้เห็นถึงลักษณะที่พิเศษบางประการที่ซ่อนอยู่ในบทละครโบราณชิ้นนี้ (ซึ่งผู้วิจารณ์บอกว่าเป็น อัจฉริยภาพทางวรรณศิลป์) แม้แต่การขาดความต่อเนื่องในการสร้างละครเรื่องนี้อยู่นับพันปีก็ไม่อาจทำให้บทละครเรื่องนี้ลดคุณค่าลงไปได้ การปองชี้คุณลักษณะอันซ่อนอยู่ในผลงานละคร เป็นหน้าที่ที่สำคัญยิ่งของผู้วิจารณ์ เป็นการแสดงพลังทางปัญญาเพื่อสร้างการรับรู้อันมีขอบเขตที่กว้างขวางและลึกซึ้งแก่ประชาชน

การจับเอาประเด็น "เสรีภาพในการตีความ" ของผู้สร้างงานที่แตกต่างกันใน 2 ลักษณะมาเปรียบเทียบกันนั้น นับได้ว่าเป็นวิธีการที่ชาญฉลาดในการอธิบายเรื่องหลักแห่งเสรีภาพในการตีความ เพื่อให้ผู้อ่านได้เข้าใจว่า การตีความของศิลปินนั้น ใช่ว่าจะเป็นการตีความที่ถูกต้องไปเสียทุกกรณี แม้แต่งานที่ห่างไกลจากต้นกำเนิดมากถึงเพียงนี้แล้ว และเป็นงานที่ศิลปินมีสิทธิตีความได้อย่างเต็มที่ แต่ก็เป็นไปได้ว่า การตีความให้ความสำคัญยิ่งใหญ่ทางวรรณศิลป์กลายเป็นความรุนแรงจ้วงจาบทางกายภาพนั้น อาจจะเป็นผลเสียมากกว่าผลดี การยกตัวอย่างประกอบโดยการเปรียบเทียบเช่นนี้เองเป็นการช่วยเสริมความเข้าใจให้กับผู้อ่านทั่วไปได้เป็นอย่างดี

นอกจากนี้ เจตนา นาควัชระ ยังได้วิจารณ์การแสดง ผู้แสดง และเรื่องดนตรีประกอบ ไปจนกระทั่งท้าทายให้นักเขียนร่วมสมัยของไทยให้หันมาสนใจกับการเขียนบทละครอย่างจริงจัง โดยหวังว่า "ประสบการณ์จาก 'ความเป็นอื่น' ของปฺราณคติตะวันตก นำที่จะกระตุ้นให้เราแสวงหาทางออกที่เป็นของเราเองได้" บทวิจารณ์ชิ้นนี้ได้สร้างวิวาทะ (dialogue) กับทั้งผู้ชม ผู้อ่าน และผู้สร้างงาน อย่างเข้มข้น เพียงท้ายที่สุดแล้ว ก็เพื่อจะฝากความหวังกับทุกคนว่าความเข้าใจมรดกทางวัฒนธรรมจากดินแดนอื่นนั้น น่าจะเป็นการบีบให้เราต้องย้อนกลับมาดูตัวเอง เพื่อสร้างมรดกทางวัฒนธรรมที่ลุ่มลึกและยิ่งใหญ่ และมีเอกลักษณ์ที่เป็นของตนเอง หลังจากที่ใช้ "พลังทางปัญญา" กับทุกๆ ฝ่ายในหลายๆ ด้านแล้ว ผู้วิจารณ์จึงได้สร้างข้อเรียกร้อง ซึ่งจะเรียกว่าเป็นข้อเรียกร้องระดับชาติ ก็ว่าได้

ปาริชาติ จิ่งวิวัฒนาภรณ์ : ผู้วิเคราะห์

## “แม่ค้าสงคราม” ของ แบร์ทอลท์ เบรชท์ ละครเยอรมันในบริบทไทย

พรสวรรค์ วัฒนางกูร

“มึงรู้ไหมว่าสันติภาพนะมันทำให้ยุ่งยากยิ่งไวกันมั่ง ไม่มีระเบียบเรียบร้อยกันเลย แล้วมึงจะไปหาไฉ่ความเป็นระเบียบเรียบร้อยมาได้จากไหน ก็จากสงครามซิโว้ย... สันติภาพเป็นเรื่องที่มีแต่จะสูญเปล่าจริง ๆ ใครจะทำอะไรกันก็ได้ตามใจชอบ...มีม้ายูกี่ตัวในเมือง มีคนหนุ่ม ๆ อยู่ก็คนหนอยเสือกไม่มีใครรู้ ไม่มีใครใส่ใจนับ นี่แหละสันติภาพที่มึงเฝ้าหา กูเคยอยู่ในที่ที่ไม่ได้ทำสงครามกันมาตั้ง 70 ปี แล้วมึงรู้ไหม ลืมตั้งชื่อคนนะซิ...พอมีสงครามนะมึงทุกคนต้องไปขึ้นทะเบียน ทุกคนมีชื่ออยู่ในบัญชีเครื่องนุ่งห่มเก็บคูนกันพร้อม ข้าวปลาอาหารเตรียมกันไว้เพียบ...”

ข้อความข้างต้นนี้ ดัดดองมาจากบทเจรจาหว่านงำกับสัสดีในฉากแรกของละครเรื่องแม่ค้าสงคราม ผู้ชมที่ได้ฟังความตอนนี้ จะรู้สึกตัวละครในเรื่องคือจำ โฆษณาถึงคุณอนันต์ของสงครามด้วยความเชื่อมั่น แต่ในขณะเดียวกันผู้ชมก็รู้สึกสะใจในลีลาเสียดสีประชดสงคราม ซึ่งเป็นประเด็นที่แท้จริงของข้อความ และนี่คือตัวอย่างหนึ่งที่ชัดเจนมากสำหรับแนวการแสดงในละครเอฟิค ของแบร์ทอลท์ เบรชท์ เป็นความสำเร็จของผู้กำกับฯ นพมาส ศิริกายะ และนักแสดงหน้าใหม่อย่างวันชัย เผ่าวิบูล ผู้รับบทจำ ที่สามารถตีความและดึงเอาประเด็นของข้อความที่นักประพันธ์ต้องการสื่อให้ผู้ชมออกมาได้อย่างชัดเจนและมีศิลปะ ทั้งที่ประเด็นเหล่านั้นมีลักษณะตรงข้ามกับเนื้อความและท่าทางการแสดงของตัวละครโดยสิ้นเชิง

ละครเรื่อง “แม่ค้าสงคราม” ของนักประพันธ์ชาวเยอรมัน แบร์ทอลท์ เบรชท์ ที่แสดง ณ หอประชุมจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เมื่อวันที่ 30 พฤศจิกายนถึง 8 ธันวาคม 2529 ที่ผ่านมานับเป็นละครที่น่าดูน่าชมมาก ทั้งในแง่การกำกับฯ เทคนิคประกอบการแสดงและความสามารถของนักแสดง ได้แก่ นลินี สิตสุวรรณ (แม่หัวหาญ) อรุณา ยุทธวงศ์ (คัทรีน) นกุล บุญเยี่ยม (พ่อครัว) และวันชัย เผ่าวิบูล (จำ)

การเล่นละครเอฟิคของเบรชท์ในเมืองไทยมีมาแล้วทั้งหมด 4 ครั้ง ก่อนหน้าเรื่องแม่ค้าสงครามคือเรื่อง “กฎเกณฑ์และข้อยกเว้น” (2519) โดยกลุ่มละครพระจันทร์เสี้ยว “คนดีที่เสฉวน” (2522) กำกับการแสดงโดย สดใส พันธุมโกมล จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย “โอเปร่าจาก” (2527) โดยมีทนี รัตนิน มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ และเมื่อ 2 ปีที่แล้ว (2528) เรื่อง “กาลิเลโอ” ของกลุ่มละคร 28 กำกับฯโดย รัตมี เผ่าเหลืองทอง เรื่องล่าสุดก็คือ “แม่ค้าสงคราม” ละครฉลองปีสันติภาพสากล เมื่อต้นเดือนธันวาคม (2529) นี้เอง กำกับการแสดงโดย นพมาส ศิริกายะ แห่งภาควิชาศิลปการละคร คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตามทฤษฎีละครเอพิคของแบร์ทอลท์ เบรชท์ นักประพันธ์ชาวเยอรมันนั้น ผู้ชมไม่ควรจะดูละครเพื่อความบันเทิงใจเพียงอย่างเดียว เบรชท์เสนอละครที่ให้การบ้านคนดูนำไปขบคิดเป็นบทเรียนด้วย และตรงจุดนี้เป็นประเด็นน่าสนใจที่จะมาวิเคราะห์ว่า ละครเรื่องแม่ค้าสงครามหรือชื่อเต็มในภาษาเยอรมันว่า Mutter Courage und ihre Kinder (แม่คูราจและลูกๆ ของเธอ) สามารถให้ข้อคิดอะไรแก่ผู้ชมคนไทยหลังจากดูละคร นอกเหนือไปจากความบันเทิงที่เขาได้รับระหว่างชมละคร

เมื่อผู้เขียนได้ชมละครเรื่องแม่ค้าสงครามนี้แล้ว ต้องยอมรับว่าการเสนอละครเรื่องนี้มีเอกลักษณ์และลักษณะเฉพาะตัวที่สูงมาก โดยเฉพาะเพลงประกอบของบรูซ แกสตัน และลีลาประกอบเพลงของ อาสา ชากอสกี ซึ่งถ้าผู้ชมติดตามผลงานของ อาสา ชากอสกี มาพอสมควรแล้ว จะสามารถจำสไตล์ของเธอได้ทันที การตีบทของอรชума ยุทธวงศ์ (คัทริน ลูกสาวไป) นั้นต้องยอมรับว่าเด่นเป็นพิเศษ แม้ว่าการแสดงของอรชумаจะเป็นแนวที่ชักจูงให้ผู้ชมรู้สึกคล้อยตามละครในแนวของ Stanislavski นักทฤษฎีละครชาวรัสเซียมากกว่าที่จะทำให้ผู้ชมฉกฉวยคิดในแนวละครเอพิคของเบรชท์ก็ตาม

ปัญหาของการเสนอละครเรื่องแม่ค้าสงคราม สำหรับคนไทยนั้นเริ่มที่การเสนอ "ตัวบท" บทเวที สำหรับการแสดงครั้งนี้ นพมาศ ศิริกายะ เป็นผู้ติดต่อบทและเรียบเรียงจากฉบับแปลภาษาอังกฤษของ Bentley ถึงแม้ว่าผู้เขียนจะไม่ได้ร่วมอยู่ในทีมงานสร้างละครเรื่องนี้ก็ตาม แต่ได้ช่วยผู้กำกับฯ เทียบบทละครภาษาไทยกับต้นฉบับภาษาเยอรมันในบางตอน ถ้าผู้ชมได้มีโอกาสได้อ่านต้นฉบับภาษาเยอรมันนั้นจะพบว่า ฉากหลายฉากถูกตัดออกไป บทเจรจาและข้อความบางตอนที่อ้างอิงถึงบุคคล ข้อความในพระคัมภีร์หรือสถานที่ในประวัติศาสตร์ยุโรปสมัยสงคราม 30 ปี ก็เว้นไว้เสีย ถ้าเนื้อหาเหล่านั้นจะไม่สื่อความสำหรับผู้ชมคนไทย เช่นการเอ่ยชื่อพระเจ้ากุสตาฟที่ 2 กษัตริย์สวีเดน การอ้างนามพระเยซู หรือกษัตริย์ไซโลมอน ในพระคัมภีร์ ทั้งนี้ ผู้กำกับฯ ตระหนักดีถึงปัญหาการเสนอละครเยอรมันสำหรับผู้ชมคนไทยจึงเลือกเสนอตัวบทเฉพาะส่วนที่เป็นหัวใจของเรื่องเป็นสำคัญ ได้แก่ แนวคิดเกี่ยวกับสงคราม มีการดัดแปลงชื่อตัวละครบ้างเพื่อที่นักแสดงไทยจะได้ออกเสียงได้สะดวกขึ้น<sup>1</sup> ส่วนฉากกระแหว่งแม่หัวหาญ สาธุคุณ และพ่อครัวซึ่งจะเสริมให้คนดูเข้าใจบุคลิกของตัวละครดีขึ้นนั้น ก็ถูกตัดออกไปเพื่อมิให้ละครยาวจนเกินควร

การเสนอละครของเบรชท์ในบริบทไทยไม่ใช่เรื่องง่าย นับตั้งแต่เนื้อเรื่องที่เป็นฝรั่งเศสแบบบรรยายถึงสงครามศาสนาในยุโรปซึ่งคนไทยส่วนใหญ่จะไม่ใคร่คุ้นเคยกับประวัติศาสตร์ส่วนนี้นัก การออกเสียงสำเนียงชื่อคน สถานที่และตัวละครที่เป็นฝรั่งเศสจะทำให้กลมกลืน

<sup>1</sup> ชื่อลูกชายคนที่ 2 ในต้นฉบับภาษาเยอรมันเรียก Schweizerkas เป็นเนยแข็ง... ชนิดหนึ่ง ฉบับภาษาอังกฤษใช้คำว่า Swisscheese ผู้กำกับฯ เปลี่ยนใหม่เป็น "ถุงเงิน" หรือชื่อโสมณ อีเวตต์ แปลงเป็น ... เป็นต้น



ได้ยากอีกทั้งบทเจรจาเสียดสีคนที่ใช้ศาสนาและศรัทธามนุษย์เป็นเครื่องมือเพื่อหาประโยชน์ส่วนตนหรือประโยชน์ของกลุ่ม เช่น ผู้บัญชาการทหารยกย่องไอลิฟว่าเป็นทหารกล้าที่มีศรัทธาแรงกล้าต่อพระเจ้า ผู้ชมคนไทยอาจจะเข้าใจไม่ถึงแก่กันทุกคน ในละครเรื่องนี้ เบรชต์ใช้สงครามศาสนาซึ่งเป็นฉากการต่อสู้ทางการเมืองของกษัตริย์ฝ่ายคาทอลิกและโปรเทสแตนท์วิพากษ์วิจารณ์ต่อต้านสงคราม โดยเบรชต์มิได้วิจารณ์ตรงๆ แต่ใช้วิธีเสนอเรื่องราวของมนุษย์ที่ต้องเสียความเป็นมนุษย์ไปเพราะสงคราม มีบทเจรจาประชดประชันทั้งเสียดสีและเปรียบเปรยว่าสงครามนั้นคือการค้าขายอย่างหนึ่ง ซึ่งต้องมีทั้งกำไรและขาดทุน เท่ากับเป็นการวิพากษ์วิจารณ์ลัทธิทุนนิยมไปด้วยพร้อมๆ กันด้วย ข้อความที่เบรชต์ต้องการสื่อให้ผู้ชมนั้นไม่ใช่ข้อความที่ตรงไปตรงมา เช่น ให้ตัวละครพูดว่า สงครามก่อให้เกิดความเป็นระเบียบเรียบร้อยในสังคมอย่างไร สงครามทำให้คนค้าขายดีมีกำไรอย่างไร สรุปแล้ว ส่วนดีที่มนุษย์จะได้รับจากสงครามคือเงินกำไรซึ่งเป็นรูปธรรม ส่วนเสียนั้นจะเป็นนามธรรม ได้แก่ ความรู้สึกบอบช้ำ การสูญเสียความเป็นมนุษย์และการสูญเสียลูกของตัวเอกในเรื่องที่มัวแต่หลงค้าขายหากำไรจากสงคราม ข้อวิจารณ์เหล่านี้คือบทเรียนที่เบรชต์ต้องการให้ผู้ชมได้เรียนรู้จากละครเพื่อที่จะนำข้อคิดจากบทเรียนดังกล่าวไปแก้ไขสังคม เป็นข้อความที่ผู้กำกับฯ จะต้องสื่อสารให้ถึงผู้ชมให้ได้

จุดที่ผู้กำกับฯ ทำได้สำเร็จงดงามในการละครเอพิคครั้งนี้ คือการเสนอละครที่ให้ความเพลิดเพลินซึ่งก็ตรงอย่างที่เบรชต์ต้องการ ตลอดจนการสื่อความหมายของสงครามในแง่ของการค้าซึ่งทำได้ชัดเจนมาก ผู้เขียนในฐานะผู้ชมคนไทยคนหนึ่ง เชื่อว่าผู้ชมในหอประชุมจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยจะมีความคิดติดหัวอยู่ว่า สงครามนั้นคือการได้และเสีย สำหรับมนุษย์เปรียบเสมือนการค้าขายซึ่งมีทั้งกำไรและขาดทุน แต่การสื่อความหมายนี้ยังไม่ลึกซึ้งพอ ส่วนหนึ่งเป็นเพราะเพลง ซึ่งที่จริงก็มีลักษณะ “พื้นๆ” ตามแนวเบรชต์คือ เข้าถึงผู้ชมได้ง่าย แต่ลักษณะ “พื้น” ของเพลงที่บรูซ แกสตัน เรียบเรียงนั้น มีทำนองเพราะน่าฟังแบบฮิตของฝรั่งซึ่งค่อนข้าง “ติดตลาด” สำหรับคนไทย เพลงฮิตของบรูซที่ควรจะสื่อข้อคิดในเนื้อร้องได้ชัดเจนกว่านี้ จึงถูกบดบังด้วยความเด่นของนักร้องและลีลาการร้องเพลงที่เพลิดเพลินใจผู้ฟังเป็นอย่างยิ่ง ผู้เขียนจึงมีความกังขาว่า บทเรียนจากสงครามและจากความประพฤติของแม่หัวหาญที่ไม่รู้จักเข็ดหลาบสงคราม อันเป็นบทเรียนที่เบรชต์ต้องการให้ผู้ชมนำไปขบคิดเป็นการบ้านนั้น ผู้ชมละครเรื่องนี้จะได้รับหรือไม่ เพียงไร

จุดสำคัญอีกประการหนึ่งที่ทำให้ข้อคิดจากละครไม่เด่นเท่าที่ควร คือ การแสดงของตัวละครสำคัญบางตัว เช่น ชลประคัลภ์ จันทรเรือง (ไอลิฟ) กฤตย์ อัทธเสรี (สาธุคุณ) ที่ไม่สามารถทำให้ผู้ชมถูกคิดได้อย่างที่เบรชต์ต้องการ เพราะนักแสดงเหล่านี้เล่นอย่างมีสไตล์ของตนเอง โดยเฉพาะไอลิฟซึ่งมีลีลาท่าแสดงที่ซัดในแนวละครโทรทัศน์เมืองไทย หรือสาธุคุณที่ยังไม่สามารถตีความและพูดสื่อสารข้อความในบทสนทนาเรื่องวีรบุรุษและความยาวนานของสงครามอันเป็นประเด็นสำคัญของเรื่องได้ชัดเจนพอ ตัวแสดงประกอบที่เป็นทหารหลายตัวใช้ความรุนแรงทางร่าง



กายเกินความจำเป็น ซึ่งไม่ใช่กิจกรรมทงปัญญาในลักษณะที่เบรชคท์ต้องการ ผู้ชมหลายคนจึงอาจพบว่า ตนเองดูละครด้วยความเพลิดเพลินดังจะได้เห็นจากบทวิจารณ์ละครดังต่อไปนี้ "ลีลาประกอบเพลงที่เคลื่อนไหวอยู่ตลอดเวลาทำให้ตามดูไปได้โดยไม่เบื่อ...นักร้องทั้งสามคน...ร้องเพลงประสานรับกันได้ดีเท่ากับทำเต้น...ดนตรีและเพลงที่แสนวิเศษนี้ยังเปรียบเสมือนของแถมของการไปดูละครเรื่องนี้ ทำให้ผู้ชมผ่านเวลา 3 ชั่วโมงไปอย่างง่ายดาย<sup>2</sup>...ยังมีผู้ชมอีกมากรวมทั้งตัวผู้เขียนที่ไม่รู้สึกว่าคุณเองได้เรียนรู้มากนักจากชีวิตของแม่หัวหาญ โดยเฉพาะในตอนจบ คนดูกลับไม่สะใจเท่าที่ควรว่าแม่หัวหาญยังค้าขายต่อไปไม่เข็ดหลาบ ทั้งที่เสียลูกสงครามไปแล้วทั้ง 3 คน<sup>3</sup> เพราะการตีความของนักแสดงและผู้กำกับฯชวนให้สนใจตัวเอกของเรื่องว่าไม่มีทางออกอย่างอื่น ในเมื่อเหลืออยู่แต่ตัวกับเกวียนอันเป็นสมบัติชิ้นสุดท้าย ก็ต้องก้มหน้าก้มตาไปกับสงครามต่อไป เป็นการยอมจำนนรับความจริงของชีวิตซึ่งตรงอุปนิสัยของตัวเอกในเรื่อง และตรงจุดนี้เองที่มาแรงมากจนทำให้ประเด็นรองของเรื่องคือการยอมจำนนชีวิต เต้นเหนือประเด็นหลักของเรื่อง อันได้แก่ข้อคิดจากสงคราม และจากความประพฤติของแม่หัวหาญ

ละครเรื่องนี้ประสบความสำเร็จสูงมากในบางด้าน แต่ในบางจุดก็ยังทำได้ไม่บรรลุผลตามเป้าหมาย ความสำเร็จใหญ่หลวงที่ว่านี้ก็คือเอกลักษณ์เฉพาะเทคนิคประกอบการแสดงบางด้าน ได้แก่ เพลงของบรูซ แกสตัน และลีลาประกอบเพลงลักษณะละครบรอดเวย์ ของ อาสา ชากอสกี แต่เอกลักษณ์ที่เด่นมากนี้เองที่ให้ละครทั้งเรื่องขาดจุดยืน (unity) ในการสื่อข้อความที่เป็นประเด็นสำคัญของเรื่องให้แก่ผู้ชมในแนวที่เบรชคท์ต้องการความยากของการเสนอละครเรื่องแม่ค้าสงครามในบริบทไทยอยู่ที่การตีความของผู้กำกับฯการแสดงและนักแสดง ที่ต้องอาศัยแนวการแสดงแบบละคร เอฟิค ซึ่งมักจะมีลักษณะที่ขัดแย้งและขัดแย้งกับบทสนทนา ตลอดจนอุปนิสัยของตัวละครบางตัว หรือมีลักษณะตรงข้ามกับประเด็นที่เป็นบทเรียนที่ต้องการสื่อให้ผู้ชม ผู้กำกับฯละครเรื่องนี้จะต้องตีความและเสนอเรื่องราวที่ ต่างวัฒนธรรมต่างเวลา ให้กับคนไทย ที่ไม่คุ้นเคยกับรายละเอียดของคริสต์ศาสนา ความขัดแย้งทางการเมืองและความขัดแย้งของศาสนจักรในช่วงยุคสมัยนั้น นอกจากนี้ แม้ว่าคนไทยจะคุ้นเคยกับละครที่มีลักษณะเป็น "ละคร" คือมีท่าทางการแสดงที่ชี้ชัดแบบละครไทยเดิม ละครนอก ละครใน โขน หรือลิเกก็ตาม แต่การแสดงของละครไทยในขนบประเพณีดั้งเดิม มีลักษณะการตีความที่ตรงไปตรงมา และแม้ว่าคนไทยจะชินกับละครที่เล่นให้เห็นว่าเป็น "ละคร" อันตรงกับลักษณะละครเอฟิคของเบรชคท์ ก็จริง แต่ผู้ชมคนไทยส่วนใหญ่ยังดูละครโดยยึดอารมณ์ร่วม หากได้ดูละครแบบทำใจออกห่างและคิดในแนวที่เบรชคท์ต้องการ และนี่คือลักษณะเฉพาะของคนไทยที่อาจเป็นอุปสรรคประการหนึ่ง ในการที่จะเสนอละครเอฟิคแบบเยอรมันในเมืองไทย

<sup>2</sup> จากบทวิจารณ์ของ ระวิน วลี ในหนังสือมติชนสุดสัปดาห์ ฉบับวันอาทิตย์ที่ 14 ธันวาคม 2529

<sup>3</sup> ตามท้องเรื่อง แม่หัวหาญยังไม่รู้ว่าลูกชายคนโตถูกประหารชีวิตแล้ว

ส่วนความแตกต่างเรื่องกาลเวลา ได้แก่ เนื้อเรื่องที่ย้อนหลังไปในประวัติศาสตร์ยุโรปถึงกว่า 300 ปี ในจุดที่เบรชคท์นำมาเป็นเครื่องมือสื่อข้อความที่ทันสมัย วิพากษ์สงครามในสังคมปัจจุบันนั้น นับว่าทำได้ไม่ยากนักสำหรับผู้ชมไทย เพราะแนวคิดเรื่องต่อต้านสงครามเป็นแนวคิดสากลที่ทุกชาติเข้าใจได้

ละครเรื่องแม่ค้าสงครามยังมีละครที่ต้องทดลองต่อไป เพื่อพิสูจน์ให้ได้ว่า ข้อกำหนดเกี่ยวกับแนวการแสดงละครเอพิคตามที่แบร์ทอลท์ เบรชคท์ เขียนไว้นั้น เป็นได้จริงหรือไม่ นั่นก็คือแนวการแสดงเหล่านั้นสามารถทำให้ผู้ชมเรียนรู้จากละครหรือไม่

ที่มา: พรสวรรค์ วัฒนางกูร “ ‘แม่ค้าสงคราม’ ของ แบร์ทอลท์ เบรชคท์ ละครเยอรมันในบริบทไทย ” บ้านไม่รู้อย [เมษายน 2530]: 58-62

## บทวิเคราะห์

ไม่สามารถระบุแน่นอนลงไปได้ว่าผู้เขียนหรือบรรณาธิการเป็นผู้เลือกประโยค "การเสนอละครของเบรคซท์ในบริบทไทยไม่ใช่เรื่องง่าย" มาพิมพ์เป็นตัวเด่นนำเรื่องของบทความชิ้นนี้ แต่ปฏิเสธไม่ได้เลยว่าประโยคนี้สามารถอธิบายความคิดรวบยอดของบทความได้เป็นอย่างดี และจะอธิบายได้เป็นอย่างดีที่สุดหากเติมข้อความว่า "แต่ก็ควรพยายามทำ" ลงไปในตอนท้าย เพราะแม้ผู้เขียนจะแสดงความผิดหวัง (และบางครั้งเหนื่อยอ่อนก็ตาม) ต่อความ "ไม่ถึงจุดหมาย" ของการเดินทางข้ามวัฒนธรรมครั้งนี้ แต่ก็ไม่ได้กล่าวออกมาว่ามันล้มเหลวโดยสิ้นเชิงหรือมันไม่มีทางเป็นไปได้อย่างแน่นอน อีกทั้งยังแทรกการกล่าวชื่นชมในจุดดีของละครสลับเข้าไปอยู่ตลอดเวลา และประการสำคัญที่สุดคือเมื่อผู้เขียนได้ลงแรงวิเคราะห์ความผิดพลาดและเหตุแห่งความผิดพลาดของละครเรื่องนี้อย่างละเอียด นั่นก็แสดงว่าเธอยังมีความหวังว่าปัญหาทั้งหมดแก้ไขได้ รวมทั้งได้เสนอหลายทางไปยังหนทางแก้ไขนั้นด้วย

ในความคิดเห็นของผู้เขียน สาเหตุใหญ่ๆของความไม่สมบูรณ์ของละครที่สร้างจากบทของแบร์ทอลท์ เบรคซท์ครั้งนี้มีสองประการ ข้อแรกคือความเข้าใจไม่ถึงความคิดในบทละครและวิธีการทางการละครของเบรคซท์อย่างลึกซึ้งของผู้ร่วมงานบางคน ซึ่งเป็นเหตุให้งานที่ออกมาคลาดเคลื่อนไปจากจุดประสงค์ที่แท้จริงของผู้ประพันธ์ อีกประการคือ ความแตกต่างของ "บริบทไทย" และบริบทเยอรมัน โดยเฉพาะอย่างยิ่งในด้านวัฒนธรรมและประวัติศาสตร์ ซึ่งอาจจะพอกล่าวได้ว่าเป็นต้นเหตุของสาเหตุข้อแรกนั่นเอง

สำหรับสาเหตุประการแรก ผู้เขียนได้แสดงความเป็นห่วงไว้มากว่ามืองค์ประกอบทางการจัดแสดงบางอย่างโดยตัวของมันเองมีคุณภาพดี แต่ไม่เป็นไปตามลักษณะการวางความขัดแย้งไว้ด้วยกันเพื่อสื่อความหมายตามแบบของเบรคซท์ดังที่โคทม อารียา กล่าวไว้ในบทวิจารณ์ "แม่ค้าสงคราม ละครเพื่อสันติภาพ ?" ของเขา องค์ประกอบต่างๆที่อยู่ไม่ถูกที่เช่น การแสดงที่ "เด่นเป็นพิเศษ" ของนักแสดงเอกกลับอยู่ใน "แนวที่ชักจูงให้ผู้ชมรู้สึกคล้อยตาม" หรือเพลงที่มีลักษณะไพเราะสนุกสนานแบบร่วมสมัยนั้น บดบังข้อคิดความเห็นทางปรัชญาที่อยู่ในเนื้อเพลงไปเสียหมดนั้น "ทำให้ละครทั้งเรื่องขาดจุดยืนร่วมกัน (unity) ในการสื่อข้อความที่เป็นประเด็นสำคัญของเรื่องให้แก่ผู้ชม ซึ่งผู้เขียนได้ยกตัวอย่างให้เห็นว่าข้อผิดพลาดนี้มีผลต่อการรับสารของผู้ชมอย่างไร โดยใช้ข้อความจากบทวิจารณ์ที่เขียนขึ้นก่อนหน้ามาแสดงเป็นตัวอย่าง และยังสรุปความเห็นจากการพูดคุยกับผู้ชมคนอื่นๆสำคัญลงไปอีกชั้นหนึ่งว่าข้อคิดที่แต่ละคนได้จากการดูละครนั้นไม่เข้มข้นเท่าที่ควร หน้าที่ "ประเด็นรองของเรื่อง" ยัง "เด่นเหนือประเด็นหลักของเรื่อง" ไปเสียอีก แม้ผู้เขียนจะไม่ได้เสนอแนะหนทางแก้ไขอย่างเป็นรูปธรรมไว้ให้ ซึ่งอาจเป็นเพราะไม่ได้เป็นผู้ปฏิบัติทางละครโดยตรง แต่การรวบรวมข้อบกพร่องดังกล่าวมาเสนอแนะให้ผู้สร้างและผู้อ่านได้เห็นประกอบกับประสบการณ์การอ่านบทละครและชมการแสดงเปรียบเทียบกับกันน่าจะช่วยให้ผู้สร้างและนักการละครอื่นๆน่าจะหาข้อสรุปและหนทางแก้ไขได้

แต่สำหรับสาเหตุประการที่สองนั้น ผู้เขียนค่อนข้างจะมีความคิดเห็นไปในเชิงประนีประนอมมากกว่า ทั้งยังเอ่ยชมการตัดสินใจตัดรายละเอียดเล็กๆน้อยๆในบทละครออกไป "ถ้าเนื้อหาเหล่านั้นจะไม่สื่อความสำหรับผู้ชมคนไทย" แต่เธอก็ยังกล่าวว่าเนื้อหาบางตอนที่ตัดออกไปไม่ได้ โดยเฉพาะในแง่มุมเกี่ยวกับความศรัทธาทางศาสนานั้นยังมีโอกาสจะขวางกั้นให้ผู้ชมชาวไทยบางส่วนไม่สามารถเข้าถึงละครเรื่องนี้ได้อย่างถึงที่สุด แต่ท้ายที่สุดแล้ว ผู้เขียนก็ยังสรุปอย่างเห็นว่าแก่นเรื่องสำคัญที่สุดที่ซ่อนอยู่ในละครเรื่องนี้ โดยเฉพาะการต่อต้านสงคราม (และน่าจะรวมถึงการตัดสินใจเลือกในระดับอภิปรายตามที่โคทม อารียา ได้อภิปรายไว้ในบทความของเขาด้วย) นั้น เป็นสากลพอจะถ่ายทอดข้ามพรมแดนทั้งทางรูปธรรมและนามธรรมใดๆได้อย่างมีประสิทธิภาพ เพียงแต่ผู้ที่จะทำหน้าที่ถ่ายทอดและ ผู้ที่จะทำหน้าที่รับความคิดนี้จะต้องร่วมมือกันขจัดอุปสรรคต่างๆที่ผู้เขียนได้อภิปรายเอาไว้ก่อนหน้านี้เท่านั้นเอง

พจนีย์ ฉัตรชัยวิวัฒนา : ผู้วิเคราะห์

## คือผู้อภิวัฒน์...ทางอันแจ่มใสของละครเวทีไทย

เจตนา นาควัชระ

เพื่อนร่วมงานของผมคนหนึ่งที่ยับแค้นเพิ่งจะปรารภกับผมเมื่อไม่กี่วันมานี้เองว่า น่าเป็นห่วงละครเวทีไทย เพราะดูประหนึ่งว่าเส้นทางที่เพื่อนเราส่วนใหญ่กำลังเดินอยู่นั้นคือการตาม "นายฝรั่ง" คือแปลหรือแปลงละครตะวันตก (ซึ่งเราปฏิเสธไม่ได้ว่าบางรายทำได้ดีมาก) ยิ่งไปกว่านั้น สิ่งที่น่าวิตกอีกประการหนึ่งของละครเวทีไทยยุคใหม่ ก็คือการลงทุนที่สูงมากในด้านของ ฉาก แสง เสียง และโฆษณา คือถ้าค่าใช้จ่ายไม่เหี้ยมเลขหกตัวหรือเจ็ดตัวแล้วดูจะไม่น่าที่เอาเสียเลย หุดไปทำไม่มี อิทธิพลของการจัด "คอนเสิร์ต" วัลย์รุณในวันสุดสัปดาห์ดูจะแผ่ขยายเข้ามาถึงวงการละครเวทีเข้าด้วยแล้ว ผมมีเหตุผลอีกอย่างหนึ่งที่ทำให้ท้อแท้กับเรื่องของละครเวทีเพราะเพิ่งได้ไปเห็นสภาพของละครเวทีในเยอรมันตะวันตกมาเป็นเวลา 3 เดือน ผมอดคิดไม่ได้ว่าเขากับเรากำลังป่วยด้วยโรคเดียวกัน คือ โรคของผู้มั่งคั่ง หรือผู้ที่อยากจะแสดงตัวว่ามั่งคั่ง ละครเวทีในเยอรมันตะวันตกกำลังเสื่อมถอยไปเพราะผู้กำกับการแสดงส่วนใหญ่พุ่งความสนใจไปสู่เรื่องของ ฉาก แสง เสียง เครื่องแต่งกาย และจำนวนของตัวประกอบที่จับขึ้นมาอัดกันให้เต็มเวที ผมได้มีโอกาสคุยกับนักแสดงอาวุโสผู้หนึ่งของคณะละคร Schiller-Theatre ที่กรุงเบอร์ลินเกี่ยวกับเรื่องนี้ และเขาพูดกับผมอย่างตรงไปตรงมาที่สุดว่า

"ทางรอดของละครเยอรมันตะวันตกมีอยู่ทางเดียว คือขอให้รัฐถอนเงินอุดหนุนเสียตั้งแต่พรุ่งนี้"

น่าประหลาดที่ว่าโรคอ้วนตายกำลังจะมากัดกินวงการละครของประเทศที่กำลังพัฒนาอย่างบ้านเรา

ละครเรื่อง คือผู้อภิวัฒน์ ซึ่งสภานักศึกษามหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์เป็นผู้จัดแสดง และ คำรณ คุณะดิลก เป็นผู้เขียนบทและกำกับการแสดง อาจจะจัดได้ว่าเป็นแสงสว่างนำทางให้แก่ละครเวทีร่วมสมัยของไทยได้ที่ได้มีการเรียกร้องให้มีการสร้างบทละครของไทยขึ้นเองและยังมิได้รับการตอบสนองนั้น บัดนี้ คือผู้อภิวัฒน์ ได้พิสูจน์ให้เห็นอย่างประจักษ์แจ้งแล้วว่า เรามีบทละครของไทยที่เข้มข้นด้วยอารมณ์และความคิด ซึ่งสามารถนำมาแสดงเป็นละครเวทีได้อย่างน่าประทับใจยิ่ง เราได้ยินได้ฟังกันมาช้าๆ ซากๆ ว่า ละครพูดต้องเริ่มต้นที่ ตัวบท และแล้วเราก็หาตัวบทซึ่งนักประพันธ์ไทยเขียนขึ้นเองที่ถูกใจเราไม่ได้ ต้องขอแสดงความยินดีต่อผู้สร้างบท คือผู้อภิวัฒน์ ที่ได้ขจัดช่องว่างที่ว่างนี้ให้หมดไป ปัญหาอันหนักหน่วงของผู้เขียนบทละครเวทีในปี 2530 ก็คือว่า ภาษาไทยที่เราใช้สนทนากันในชีวิตประจำวันไม่เป็นพาหนะที่จะสื่อความอันหนักหน่วงและลุ่มลึกได้อย่างเต็มที่ เราอาจจะขาดวาทีลพิที่ตั้งอยู่บนรากฐานของสัจจะ เพราะภาษาที่เรามักจะใช้ในมน้าวจิตใจคนก็ชอบที่จะเป็นไปเพื่อการโฆษณา หรือโฆษณาชวนเชื่อ เวทีละครของเราละเลยหน้าที่ของ

เวทีแห่งการแสวงหาความจริงไปเสียนาน ผมเองได้เคยกล่าวไว้ในการอภิปรายต่อท้ายละครเรื่อง *อยากให้อชีวิตนี้ไม่มีเธอ* ที่หอศิลป์ พีระศรี เมื่อปีที่แล้วว่า ละครพูดจะก้าวหน้าไปได้ก็แต่ในกรอบของวัฒนธรรมแห่งการวิจารณ์ นั่นก็คือ สังคมใดสนับสนุนให้มีการกล่าวความจริงต่อสาธารณชน หรือให้มีการแสดงทัศนะในประเด็นที่มีความสำคัญต่อบ้านเมืองอย่างตรงไปตรงมา สังคมนั้นจะสามารถสร้างศิลปะในรูปของละครเวทีที่เข้มข้นและลุ่มลึกขึ้นมาได้ คือ *ผู้ออกวิวัฒน์* พยายามที่จะเดินไปในเส้นทางที่กล่าวมานี้ ละครประวัติศาสตร์เรื่องนี้พยายามจะอิงข้อเท็จจริงเชิงประวัติศาสตร์เท่าที่จะแสวงหามาได้ ภาษาที่ใช้ในบางตอนจึงเป็นภาษาที่ตรงไปตรงมาของสารคดี ไม่ติดดินด้วยกลเม็ดเด็ดพรายเชิงวรรณศิลป์ นั่นคือจุดเริ่มต้นที่ดีที่จะฟื้นฟูละครพูดของไทยให้เป็น “เวทีแห่งสังคม” แต่ก็น่าเห็นใจผู้แสดงสมัครเล่นที่ขาดการฝึกปรือในด้านของการใช้เสียง การเปล่งคำ และการตีความ การแสดงจึงขาดรสในเชิงวรรณศิลป์ไปบ้าง และในบางครั้งผู้แสดงเน้นการปลุกเร้าอารมณ์มากเกินไปแทนที่จะกระตุ้นปัญญาความคิด สิ่งที่น่าทึ่งในการแสดงครั้งนี้ก็คือเรื่องของความพอเหมาะพอดีในด้านของฉาก แสงและเสียง เท่ากับเป็นการพิสูจน์ให้เห็นว่า บทละครที่ดีสามารถตรึงคนดูไว้ได้ด้วยสำนวนอันเปี่ยมด้วยสาระ คือ *ผู้ออกวิวัฒน์* แทบจะไม่ต้องลงทุนในเรื่องฉากเลย คือใช้เพียงพื้นหลังสีดำ และแท่นเตี้ยๆ 3 แท่น ที่สามารถจัดวางเปลี่ยนที่ไปตามการดำเนินเรื่องที่เปลี่ยนไป ในฉากสุดท้าย ซึ่งเป็นตอนที่ตัวเอกของเรื่องถึงแก่อนิจกรรม ก็มีการนำเอาแท่นทั้งสามมาติดกรอบรอบตัวผู้แสดง แล้วเอาโต๊ะเขียนหนังสือตัวเล็กๆ มาวางตรงหน้า ได้ภาพที่เข้ากับเนื้อเรื่อง สำหรับเครื่องแต่งกายก็ใช้สีดำเป็นพื้น เวลาที่ตัวละครต้องรับบทที่เปลี่ยนไปก็อาจสวมเครื่องแต่งกายบางอย่างเพิ่มเข้ามา เช่นเครื่องแบบทหาร หมวก หรือสไบ ตัวแสดงใช้เพียง 12 ตัว สับเปลี่ยนกันรับบทต่างๆ ทำหน้าที่เป็นตัวละคร เป็นผู้เล่าเรื่อง (narrator) หรือเป็นนักร้องหมู่ (chorus) แสงที่ใช้ก็เป็นไฟธรรมดา ไม่จำเป็นต้องใช้ไฟสี ดนตรีประกอบใช้กลองทัดเป็นพื้น (เช่นเดียวกับในกรณีของ *อดีต/สัจอมราชันย์* ซึ่งได้ผลมาแล้ว) ข้อสรุปเบื้องต้น ณ ที่นี้ก็คือ *ผู้ออกวิวัฒน์* สร้างความประทับใจได้โดยไม่จำเป็นต้องใช้ทุนรอนอันมหาศาลดังที่นักแสดงบางกลุ่มคิดกัน

ในด้านของเทคนิคและกลวิธีการละคร คือ *ผู้ออกวิวัฒน์* เกือบจะเรียกได้ว่าเป็นแบบฝึกหัดขั้นสูงที่สมบูรณ์ของศิลปะการละคร จะว่าเป็นละคร “เอพิค” ตามแบบฉบับของเบรคชท์อย่างตายตัวก็เห็นจะไม่ใช่ ผู้กำกับการแสดงคงจะได้สั่งสมความรู้ในด้านกลวิธีมาอย่างกว้างขวาง และก็สามารถติดต่อเลยไปจากเทคนิคที่ใช้กันอยู่ทั่วไป แม้กระทั่งการเล่นพื้นบ้านของไทยบางอย่างก็นำมาใช้ได้อย่างเหมาะสมเจาะ เช่นในฉากที่แสดงให้เห็นถึงการผลัดเปลี่ยนหมุนเวียนกันเข้ามาครองอำนาจทางการเมืองของคนบางกลุ่มในสังคมไทย ก็มีการนำการเล่น “รีรีข้าวสาร” มาสื่อความซ้ำซากจำเจของปรากฏการณ์ทางการเมืองได้อย่างดียิ่ง ในด้านของลักษณะที่เป็นละครแบบ “เล่าเรื่อง” ก็พัฒนาไปได้ไกลกว่าละครของเบรคชท์เสียอีก คือ มิได้ใช้ตัวละครที่รับหน้าที่เฉพาะเป็นผู้เล่าเรื่อง เช่นในละครเรื่อง *กาลิเลโอ* หรือ *วงกลมคอเคเซียน* แต่ให้ตัวละครผลัดเปลี่ยนกันทำหน้าที่นี้ บางครั้งก็ให้ตัวละครที่กำลังรับบทการแสดงละครอยู่เปลี่ยนจากการแสดงมาเป็นการเล่าเรื่องโดยฉับพลัน ซึ่งก็น่าประหลาดที่ว่ามีได้เป็นการทำให้เสียดสีแต่ประการใด เพราะแทนที่เราจะเกิดความรู้

ลึกว่าการแสดงสะดุดหยุดลง เราก็เพียงแต่รู้สึกว่าเป็นการเปลี่ยนจังหวะเท่านั้น นับเป็นนวัตกรรมทางศิลปะการแสดงที่น่าจะได้มีการพัฒนากันต่อไป ในด้านการใช้คนดูให้เป็นส่วนหนึ่งของละคร ที่เรียกกันเป็นภาษาอังกฤษว่า audience participation นั้น ก็เป็นไปในแบบที่เราในฐานะผู้ชมตั้งตัวรับไม่ทัน ตัวละครเดินลงจากเวทีมาแจก “ประกาศคณะราษฎร” ที่เป็นเอกสารอัดสำเนาให้แก่ผู้ชม (ขอตั้งข้อสังเกตว่า กระดาษที่ใช้อัดสำเนาคุณภาพเลวมาก คงจะเป็นไปตามทุนรอนอันจำกัดจำเขี่ยของผู้จัดแสดง ถ้าเป็นละครโรงอื่นคงใช้กระดาษอาร์ตชั้นดีเป็นแน่!) กลวิธีที่วุ่นนี้ไปได้ไกลกว่าละครของเบเรคซท์ คือแทนที่จะฝากสาส์นจากตัวบทละครให้ผู้ชมกลับไปคิดที่บ้าน (เช่นในกรณีของปัจฉิมบทของ คนดีที่เสฉวน) ผู้ชมกลับได้สาส์นในรูปของเอกสารติดมือกลับไปอ่านที่บ้าน เป็นการให้โอกาสผู้ชมให้วินิจฉัยด้วยตัวเอง และก็มีผู้ชมจำนวนหนึ่งที่คิดค้านทัศนะของ “คณะราษฎร” นั่นคือการวางตัวเป็นกลางในการสร้างละครประวัติศาสตร์ด้วยการให้ข้อมูลทางประวัติศาสตร์ “เปิดปากพูดด้วยตัวเอง” เป็นการปลุกวิจารณ์ญาณของผู้ดูผู้ชมในกรอบของวัฒนธรรมแห่งการวิจารณ์ ในตอนจบเรื่องก็เช่นกัน ผู้แสดงนำกล่าวฝากไว้กับผู้ชมว่า เขาไม่สามารถที่จะเผยแสดงความจริงบางประการในขณะนี้ได้ และขอฝากไว้ให้เป็นเรื่องของอนาคตเป็นการเปิดทางไปสู่โลกแห่งความเป็นจริงที่อยู่นอกกรอบของงานศิลปะ ละครจริงๆ อาจจะหยุดด้วยเงื่อนไขของเวลาเมื่อตัวผู้อภิวัฒน์ถึงแก่อสัญกรรม แต่ละครในจินตนาการและในความนึกคิดของผู้ดูยังดำเนินต่อไป ผู้ชมได้การบ้านอันหนักหน่วงติดตัวไปด้วย เป็นการเปิดประตูไปสู่ความหวังว่า โลกแห่งอนาคตจะเป็นโลกที่ดีกว่าปัจจุบัน เพราะจะเป็นโลกที่กล้าเผชิญกับความจริง ถ้าเบเรคซท์ยังมีชีวิตอยู่ เขาคงจะภาคภูมิใจเป็นอันมากกว่า เขามีเพื่อนในประเทศโพ้นทะเลที่น่าสั่งประติษฐานคิดค้นของเขาไปติดต่อและไปประยุกต์ใช้ได้อย่างดี อาจจะดีกว่าที่เขาลงมือทำเอง หรือที่สานุศิษย์ของเขาในเยอรมันเองได้ทำมาแล้วเสียอีก

ถึงอย่างไรก็ตาม คือผู้อภิวัฒน์ ไม่ใช่งานศิลปะที่จะอ้างตัวเองว่าเป็นจุดเริ่มต้นหรือจุดกำเนิดของทิศทางใหม่ ละครเรื่องนี้หลอมรวมประสบการณ์ทางศิลปะจากหลายแหล่งเข้าไว้ด้วยกัน เราคงไม่จำเป็นจะต้องทำเชิงอรรถเพื่อชี้ว่าข้อความตอนใดหรือเนื้อเรื่องตอนใดถือกำเนิดมาจากที่ใด แต่ผู้ชมบางคนอาจจะได้ความมหัศจรรย์เพิ่มขึ้นถ้าได้ไล่เชิงอรรถตามไปด้วย แม้แต่คำกล่าวอ้างว่าเมืองไทยอุดมสมบูรณ์อย่างที่ “หมาไม่อดตาย” นั้น ถ้าได้รู้ต้นตอที่มากก็จะช่วยให้เราเข้าใจปัญหาที่ละครเรื่องนี้นำมาเสนอได้ดียิ่งขึ้น การที่ผู้กำกับการแสดงนำเทคนิคของการ “ตัดแปะ” (collage) มาใช้นั้นนับว่าทำได้อย่างน่าสนใจมาก เพราะในที่นี้เป็นการ “ตัด” เอาวรรณกรรมบางเรื่อง (ทั้งที่รู้จักกันแพร่หลาย และไม่รู้จักกันแพร่หลาย) มาปะทับกันจนเกิดภาพใหม่ ในลักษณะหนึ่ง คือผู้อภิวัฒน์เป็นศิลปกรรมที่ใครจะฝากตัวเป็นทายาทของวรรณกรรมอันยิ่งใหญ่ ทั้งของไทยและของโลก และก็มีใช้ทายาทของ “สกุล” ไตสกุลหนึ่งโดยเฉพาะ เพราะทั้งแม่พลอยจากสี่แผ่นดิน และ สาย สี่มา จากปิตาภก็ปรากฏตัวในละครเรื่องนี้ การนำเอาวรรณคดีคนดูส่วนใหญ่รู้จักมาสอดแทรกไว้ในละครเรื่องใหม่เป็นการกระตุ้นให้ผู้ชม “หยุดคิด” และ “ดูคิด” ในกรณีของสี่แผ่นดิน ผู้สร้างบทให้โอกาสแม่พลอยออกมาแสดงความฉงนสนเท่ห์ต่อความเปลี่ยนแปลงที่เธอรับ

ไม่ได้ถึงสองครั้งสองครา และในครั้งที่สองนั้น แม่พลอยเดินออกจากบท ผละหนือออกจากกรอบของวรรณกรรมเรื่องสี่แผ่นดิน ไปร้องเรียนต่อ "คุณชาย" แห่งซอยสวนพลูว่า เธอไม่อาจรับความเปลี่ยนแปลงอันแสนจะปวดร้าวได้ ผมต้องยอมรับว่ายังไม่เคยได้ชมละครเรื่องใด ทั้งไทยและเทศที่นำเอาเทคนิค "การทำให้แปลก" (ซึ่งเป็นมรดกของเทคนิคการแสดงที่เบรคชท์เรียกว่า "Verfremdung") มาใช้ในเชิงสร้างสรรค์ซึ่งสร้างทั้งความคิดและความบันเทิงได้ดีเท่านี้ ในกรณีของนวนิยายพิศวง ของเสนีย์ เสาวพงศ์นั้น ก็มีการตัดตอนมาจากฉากที่เจ้าคุณพ่อของรัชนี้จัดงานเลี้ยงอันใหญ่โต และใช้โอกาสนั้นบริภาษ สาย สีมา และเมื่อสาย สีมาตอบได้ว่า "ผมเป็นพิศวงที่กาลเวลาได้สร้างขึ้นมาหลอกลอนคนที่อยู่ในโลกเก่า" ผู้ชมก็เข้าใจได้ทันทีว่า พิศวงสัมพันธ์กับคือผู้อั้วภวน้อย่างไร ในแง่ของการแสดง ฉากนี้ออกจะกระเจิดไปทางภาพยนตร์ไทยมากอยู่ มีการให้แขกที่มาในงานเลี้ยงแสดงวาทะและท่าทีกระแนะกระเหนตามแบบฉบับของภาพยนตร์ไทยที่เรารู้จักกันดี ก็เพียงแต่หวังว่าผู้กำกับการแสดงจงใจให้เป็น "การทำให้แปลก" ในอีกรูปลักษณะหนึ่ง

กล่าวโดยทั่วไป บทคัดตอนจากวรรณกรรมที่ผมคิดว่าสร้างความประทับใจได้สูงสุดก็คือปฐมบท (prologue) ของเรื่อง ผู้แสดงคนหนึ่งรับหน้าที่เป็นผู้เล่าเรื่อง และเล่านิทานเรื่องหนึ่งซึ่งเป็นเรื่องของเด็กกำพร้าที่อยู่โดดเดี่ยวเดียวดายอยู่บนผืนโลก เขาตัดสินใจหนีจากโลกไปยังดวงจันทร์ และก็พบว่า ดวงจันทร์เป็นแค่เศษไม้ผุๆ ชิ้นหนึ่ง เมื่อไปถึงดวงอาทิตย์ ก็พบว่าพระอาทิตย์คือดอกทานตะวันเหี่ยวๆ เมื่อไปถึงดาวก็พบว่าดวงดาวทั้งหลายเป็นแมลงสีทองที่ถูกเสียบติดไว้กับฟากฟ้า ในที่สุดเจ้าหนูนั้นก็กลับลงมาบนผืนโลกที่จ่อมจมไปแล้ว และยังนั่งร้องไห้อยู่คนเดียวจนบัดนี้ ผมจำได้ว่านิทานเรื่องนี้คัดมาจากบทละครเรื่องวอยเซค (Woyzeck) ของนักประพันธ์เยอรมันในศตวรรษที่ 19 คือ เก-ออร์ก บุกเนอร์ (Georg Büchner) ซึ่งจัดได้ว่าเป็นจุดยอดของละครแห่งความมืดปรัชญาของโลกตะวันตก เมื่อผู้กำกับการแสดงเริ่มเรื่องด้วยการปรับคลื่นอารมณ์ของผู้ชมให้เข้ากับกระแสของปรัชญา "สูญนิยม" (nihilism) เช่นนี้ ผมก็เกิดความกระวนกระวายใจขึ้นมาทันที คือเป็นห่วงว่าถ้าจงใจจะทำคือผู้อั้วภวนให้เป็นการำพันแห่งความสิ้นหวังไปแล้วละก็ คนดูอาจจะเดินออกเสียกลางคันก็ได้ แต่พอติดตามละครเรื่องนี้ไปได้สักพัก ผมก็คลายกังวล ละครประวัติศาสตร์เรื่องนี้อาจเริ่มต้นที่สูญนิยมของบุกเนอร์ แต่เมื่อจบเรื่องนั้นเราได้ปรับเส้นทางเดินไปสู่กฎแห่งไตรลักษณ์อย่างไม่มีวันที่จะหลงทางอีกต่อไปแล้ว

ผมไม่คิดว่าการที่ผู้สร้างบทละครของไทยได้รับแรงดลใจมาจากงานศิลปะของตะวันตกบ้างเป็นสิ่งที่เสียหายอะไร ถ้าเขาสามารถที่จะนำประสบการณ์จากต่างวัฒนธรรมมากลั่นกรองและใช้ให้เป็นประโยชน์ในการสร้างสรรค์ใหม่ของเขา ผมคิดยิ่งไปกว่านั้นว่า การที่ได้สัมผัสกับวรรณกรรมอันล้ำค่าของเก-ออร์ก บุกเนอร์มา อาจช่วยให้ผู้แต่งมองเห็นปฏิสัมพันธ์ระหว่างบุคคลกับประวัติศาสตร์ได้อย่างชัดเจน อาจเป็นไปได้ว่าคือผู้อั้วภวนได้รับบทเรียนบางประการจากละครอีกเรื่องหนึ่งของบุกเนอร์ คือความตายของดันตอง (Dantons Tod) บทเรียนนั้นก็ถือว่า ผู้อั้วภวนผู้



มีส่วนร่วมในการเปลี่ยนโฉมหน้าประวัติศาสตร์ มักจะไม่สามารถควบคุมกระแสของประวัติศาสตร์ในช่วงต่อมาได้ คือผู้อภิวัฒน์มิใช่ละครประวัติศาสตร์แบบไทยๆ ที่เรารู้จักกันมาในรูปของละครชุดทีวีบุรุษ "พระเอก" ของเรื่องนี้สร้างความประทับใจให้แก่เราได้ด้วยความอาภัพของเขาเอง แต่ความอาภัพนั้นกลับกระตุ้นสัญชาตญาณใฝ่ดีในตัวเรา เดือนสติเรามาให้ตั้งอยู่ในความประมาท จะโดยจงใจหรือไม่ก็ตาม คือผู้อภิวัฒน์เป็นละครสอนคนที่ลึกซึ้งและแยบยล ถ้าจะพูดถึง "ความยิ่งใหญ่" อันเป็นองค์ประกอบหลักของละครประวัติศาสตร์ ก็คงจะพูดได้ในเรื่องของความยิ่งใหญ่ของความคิด ของอุดมการณ์ ของอุดมคติ มากกว่าที่จะเป็นเรื่องของความยิ่งใหญ่ในระดับบุคคล ตัวละครที่เราารู้จักกันดีจากประวัติศาสตร์ชาติไทยยุคใหม่มิได้ก้าวขึ้นมาบนเวทีในคราบของวีรบุรุษ แต่เป็นปฏิกุณที่กล้าเข้ามาแบกภาระอันหนักหน่วงที่ดูจะเกินกำลังของพวกเขา และข้อบกพร่องของพวกเขาเองเป็นส่วนหนึ่งของความเป็นมนุษย์ของพวกเขา ถ้าละครเรื่องนี้ดูแล้วไม่เบื่อ (และผมยืนยันได้จากประสบการณ์ส่วนตัวว่าทุกๆ นาทีของช่วงเวลา 105 นาทีที่ละครเรื่องนี้ดำเนินไปผมไม่เกิดความรู้สึกเบื่อเลยแม้แต่น้อย) ก็เป็นเพราะผู้สร้างบทสามารถนำเอาความขัดแย้งในระดับต่างๆ มาทำให้เป็นแก่นของละครที่น่าตื่นเต้นได้ ความขัดแย้งเป็นไปทั้งในระดับของค่านิยม อุดมการณ์ และผลประโยชน์ของกลุ่มบุคคล ถ้าภาพของ "พระเอก" มิได้ออกมาเป็นภาพของผู้ยิ่งใหญ่ในความหมายธรรมดาสามัญ เราก็จะต้องยอมรับความจริงว่า ละครเรื่องนี้ชี้ประเด็นที่อยู่เหนือความสำเร็จหรือความล้มเหลวในทางโลกในระดับบุคคล คือผู้อภิวัฒน์จึงมิใช่ละครที่น่าเอาชีวิประวัตินของบุคคลหนึ่งมาขยายเป็นภาพที่ทาบทับได้กับความยิ่งใหญ่ของประวัติศาสตร์ชาติไทย ละครเรื่องนี้ให้สังขรณ์ที่บ่งบอกไว้อย่างชัดเจนว่า ไม่มีบุคคลใดที่สามารถกำหนดชะตากรรมของส่วนรวมให้เป็นไปได้ดังที่เขาต้องการ เพราะแม้แต่মনสมองอันปราดเปรื่อง ความตั้งใจดี ความตั้งใจจริง และความจริงใจก็มิอาจเป็นตัวกำกับกระแสของประวัติศาสตร์ได้ เราอาจจะต้องยอมรับความพ่ายแพ้อันแสนปวดร้าวด้วยอุเบกขา และรำลึกถึงคำกล่าวของกาลิเลโอในละครอันเลื่องชื่อของแบร์ทอลท์ เบรคชท์ที่ว่า "บ้านเมืองจะอัปจน ถ้าเรียกร้องให้มีวีรบุรุษ"

ขอให้เรามีละครแห่งความคิดที่เข้มข้นเช่น คือผู้อภิวัฒน์ ดูกันต่อไปอีกนานๆ เกิด

ที่มา: เจตนา นาควัชระ "คือผู้อภิวัฒน์...ทางอันแจ่มใสของละครเวทีไทย" ถนนหนังสือ. ปีที่ 5 ฉบับที่ 2 [สิงหาคม 2530]

## บทวิเคราะห์

บทวิจารณ์ของ ศ.ดร.เจตนา นาควัชระ ต่อละครเวทีเรื่อง "คือผู้อภิวัฒน์" ที่เปิดการแสดงในช่วงเวลาใกล้เคียงกัน 2 ครั้งในปี พ.ศ.2530 สะท้อนให้เห็นถึงจุดยืนที่เด่นชัดของผู้วิจารณ์ต่อกระบวนการวิเคราะห์และวิจารณ์ละครเวทีอย่างเป็นระบบและเป็นปัจเจก ซึ่งบทวิจารณ์ที่จะนำมาวิเคราะห์ในที่นี้เป็นบทวิจารณ์การแสดงครั้งแรกของละครเวทีเรื่องดังกล่าว และตีพิมพ์ใน "ถนนหนังสือ" ฉบับเดือนสิงหาคม พ.ศ.2530

ทั้งนี้ สำหรับท่าทีและน้ำเสียงของผู้วิจารณ์ในคอลัมน์ "ทัศนะวิจารณ์" ต่อละครเวทีเรื่องดังกล่าว ซึ่งเปิดการแสดงเป็นครั้งแรกนั้น ปรากฏชัดถึงความสุขและความหวังที่มีต่อการละครเวทีไทยในขณะนั้น โดยถึงแม้ผู้วิจารณ์จะใช้สรรพนามแทนตนเองว่า "ผม" ซึ่งเป็นการเน้นย้ำบทบาทให้อ่านตระหนักว่า บทวิจารณ์ละครเวทีเรื่องนี้มีความเป็นอัตนัยค่อนข้างสูง กล่าวคือ เป็นความคิดเห็นจากบุคคลคนหนึ่งที่มีต่องานละครเวทีเรื่องหนึ่ง แต่จะสังเกตเห็นได้ว่า ทุกช่วงในการนำเสนอความคิดเห็นผ่านบทวิจารณ์ดังกล่าวนี้ ผู้วิจารณ์จะแสดงทัศนะด้วยการหาเหตุผลต่างๆ มาประกอบเพื่อที่จะสนับสนุนความคิดเห็นของตนให้มีคุณค่า ในขณะเดียวกันก็พยายามที่จะแสดงจุดยืนของตนเองอย่างชัดเจน

บทวิจารณ์เริ่มต้นด้วยการเกริ่นนำของผู้วิจารณ์ที่แสดงทัศนะในเชิงลบต่อการละครเวทีไทยในขณะนั้นถึงความฟุ้งเฟ้ออันไร้ประโยชน์ ซึ่งผู้วิจารณ์เรียกว่า "โรคของผู้มั่งคั่ง" โดยผู้วิจารณ์ได้นำปรากฏการณ์ดังกล่าวไปเปรียบเทียบกับปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นในเยอรมันตะวันตกที่กำลังเผชิญปัญหาเหล่านี้ด้วยเช่นกัน แต่อย่างไรก็ตาม น้ำเสียงของผู้วิจารณ์ที่มองต่อเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นดังกล่าวนี้กลับมีลักษณะในเชิงประชดประชันมากกว่าจะเห็นเป็นเรื่องร้ายแรง โดยเฉพาะที่ว่า "น่าประหลาดที่ว่าโรคอ้วนตายกำลังจะมากัดกินวงการละครของประเทศที่กำลังพัฒนาอย่างบ้านเรา"

ดังนั้น จึงไม่ใช่เรื่องน่าประหลาดใจแต่อย่างใดที่ผู้วิจารณ์จะแสดงความรู้สึก "ชื่นชอบ" และ "ชื่นชม" เป็นอย่างมากต่อละครเวทีเรื่อง "คือผู้อภิวัฒน์" ซึ่งสภานักศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ เป็นผู้จัดแสดง และคำรณ คุณะติลกเป็นผู้เขียนบท-กำกับการแสดง โดยความรู้สึกดังกล่าวนี้ปรากฏแทรกให้เห็นเกือบทุกช่วงของการวิจารณ์

โดยความ "ชื่นชอบ" ประการแรกซึ่งผู้วิจารณ์มีต่อละครเวทีเรื่องนี้ คือ การที่บทละครเรื่องดังกล่าว สามารถลดช่องว่างของความต้องการในบทละครไทย (อันเป็นปัจจัยหลักสำหรับการผลิตละครพูด) กับปริมาณจริงของบทละครไทยที่ปรากฏอยู่ในขณะนั้น ทั้งนี้ ผู้วิจารณ์ได้ชี้ให้เห็นถึงจุดดีที่บทละครเรื่องนี้มีอยู่นั่นคือ การใช้ภาษา "ที่เข้มข้นด้วยอารมณ์และความคิด" และบางครั้งมี

ลักษณะ “ตรงไปตรงมาของสารคดี” โดยผู้วิจารณ์ได้แสดงทัศนะเกริ่นนำเพื่อสนับสนุนความคิดเห็นดังกล่าวว่า ในยุคนั้น (พ.ศ.2530) “ภาษา” มักจะถูกนำไปใช้เป็นเครื่องมือในการโฆษณาชวนเชื่อ ในขณะที่ “เวทีละครของเราละเลยหน้าที่ของเวทีแห่งการแสวงหาความจริงไปเสียนาน” พร้อมกันนั้นผู้วิจารณ์ได้ยกคำอธิบายที่เคยกล่าวไว้ ซึ่งเป็นข้อสมมติฐานที่น่าเชื่อถือที่ว่า “ละครพูดจะก้าวหน้าไปได้ก็แต่ในกรอบของวัฒนธรรมแห่งการวิจารณ์ นั่นก็คือ สังคมใดสนับสนุนให้มีการกล่าวความจริงต่อสาธารณชน หรือให้มีการแสดงทัศนะในประเด็นที่มีความสำคัญต่อบ้านเมืองอย่างตรงไปตรงมา สังคมนั้นจะสามารถสร้างศิลปะในรูปของละครเวทีที่เข้มข้นและลุ่มลึกขึ้นมาได้” และจากสมมติฐานดังกล่าวนี้เอง จึงเป็นข้อยืนยันที่ผู้วิจารณ์ใช้ในการยกย่องให้ละครเวทีเรื่อง “คือผู้อาวุฒิน” เป็น “จุดเริ่มต้นที่ดีที่จะฟื้นฟูละครพูดของไทยให้เป็น “เวทีแห่งสัจธรรม”

ในด้านการแสดง ผู้วิจารณ์ได้แสดงทัศนะว่า ความอ่อนด้อยของนักแสดงบางประการสามารถกลายเป็นอุปสรรคต่อการนำเสนอบทละครที่ดีได้ พร้อมทั้งแสดงจุดยืนของตนเองอย่างเด่นชัดว่า การแสดงที่ดีควรจะ “กระตุ้นปัญญาความคิด” มากกว่าที่จะเป็น “การปลุกเร้าอารมณ์มากเกินไป” พร้อมกันนั้นก็ได้กล่าวชื่นชมองค์ประกอบการผลิตละครเวที อันประกอบไปด้วย ฉาก เสื้อผ้า แสง และดนตรีประกอบในแง่ที่มีความเรียบง่าย พอเหมาะพอดี และไม่ฟุ่มเฟือย ซึ่งเป็นลักษณะที่ผู้วิจารณ์คาดหวังว่าจะได้เห็นจากวงการละครเวทีของไทย

สิ่งสำคัญอีกประการหนึ่งที่ปรากฏชัดในบทวิจารณ์ละครเวทีเรื่องนี้ก็คือ ผู้วิจารณ์พยายามจะสื่อสารให้ผู้อ่านเห็นภาพของละครอย่างชัดเจนด้วยวิธีนำหลักทฤษฎีการละครแบบ “เอพิค” ของแบทอลล์ เบรคซ์ (นักทฤษฎีการละครชาวเยอรมันที่มีชื่อเสียง) มาเป็นพื้นฐานในการเปรียบเทียบและพิจารณาคูณค่าของละครเวทีเรื่องนี้ โดยถึงแม้ว่า ผู้วิจารณ์จะตั้งข้อสังเกตว่า “ผู้กำกับการแสดงคงจะได้สัมผัสความรู้ในด้านกลวิธีมาอย่างกว้างขวาง และก็สามารถคิดต่อเลยไปจากเทคนิคที่ใช้กันอยู่ทั่วไป” แต่ผู้วิจารณ์ก็ยังชี้ให้เห็นถึง “ความซ้ำกัน” บางประการ ระหว่างกลวิธีการนำเสนอของละครเรื่องดังกล่าวกับหลักทฤษฎีการละครแนวเอพิค ในขณะเดียวกันก็กล่าวยกย่อง และระบุให้เห็นถึง “ความเหนือกว่า” ในหลายๆ ด้านที่ละครเรื่องนี้มีเมื่อเปรียบเทียบกับสิ่งที่เบรคซ์ได้เคยทำเอาไว้ในอดีตอีกด้วย โดยเฉพาะในประเด็นของการเอื้อให้ผู้ชมกลับไปคิดถึงเองหลังจากที่ชมละครจบแล้ว ดังตัวอย่างของการแจกเอกสาร “ประกาศคณะราษฎร” ซึ่งผู้แสดงเดินลงมาแจกให้กับผู้ชม โดยผู้วิจารณ์แสดงทัศนะว่าเป็น “การวางตัวเป็นกลางในการสร้างละครประวัติศาสตร์” และ “เป็นการปลุกวิจารณ์ญาณของผู้ดูผู้ชมในกรอบของวัฒนธรรมแห่งการวิจารณ์” หรือกระทั่งตอนจบของเรื่อง ซึ่งผู้วิจารณ์มีความประทับใจมากที่ละครสามารถสะท้อนให้เห็นความหวังของมนุษยชาติ โดยถึงกับกล่าวยกย่องว่า “ถ้าเบรคซ์ยังมีชีวิตอยู่ เขาคงจะภาคภูมิใจเป็นอันมากกว่า เขามีเพื่อนในประเทศโพ้นทะเลที่นำสิ่งประดิษฐ์คิดค้นของเขาไปคิดต่อและไปประยุกต์ใช้ได้อย่างดี อาจจะดีกว่าที่เขาลงมือทำเอง หรือที่สานุศิษย์ของเขาในเยอรมันเองได้ทำมาแล้วเสียอีก”

อย่างไรก็ตาม ผู้วิจารณ์ได้ชี้ให้เห็นถึงคุณค่าของละครในอีกแง่มุมหนึ่งซึ่งสามารถ “หลอมรวมประสบการณ์ทางศิลปะจากหลายแหล่งเข้าไว้ด้วยกัน” พร้อมกันนั้น ผู้วิจารณ์ก็ได้ใช้กลวิธีสังเคราะห์งานดังกล่าวและอธิบายเพื่อให้ผู้อ่านมองเห็นภาพอย่างเป็นรูปธรรมได้ชัดเจนมากยิ่งขึ้น ดังตัวอย่างของการนำเอาเทคนิคทางทัศนศิลป์ คือ การ “ตัดปะ” (collage) มาใช้กับงานวรรณกรรม ซึ่งผู้วิจารณ์ได้วิเคราะห์ให้เห็นถึงคุณค่าดังกล่าว ในขณะที่เดียวกันก็นำเอาเทคนิคของทฤษฎีการละครแนวเอพิคมาเปรียบเทียบกับเทคนิคการนำเสนอของละครในบางช่วงเช่นเคยเพื่อระบุให้เห็นถึงความ “ชื่นชม” ที่ผู้วิจารณ์มีต่อวิธีการดังกล่าวมากเป็นพิเศษ ถึงแม้จะมีบางช่วงที่ผู้วิจารณ์แสดงอาการไม่ยอมรับ แต่ก็เป็นในระดับที่พร้อมจะเข้าใจมากกว่าจะเป็นการตัดสินลงไป

ทัศนะอันเป็นปัจเจกของผู้วิจารณ์ปรากฏให้เห็นอย่างเด่นชัดอีกครั้งหนึ่ง เมื่อผู้วิจารณ์กล่าวถึงความ “ชื่นชม” ที่มีต่อ “ปฐมบท” ของละคร ซึ่งคัดมาจากนิทานในบทละครเรื่อง วอยเซค (Woyzeck)<sup>1</sup> โดยจากจุดนี้เอง แสดงให้เห็นถึงความรอบรู้อันกว้างขวางของผู้วิจารณ์ โดยเฉพาะในด้านวรรณคดีและปรัชญา ที่สามารถระบุถึง “แหล่งที่มา” และ “ปรัชญา” ที่แฝงอยู่ในงานดังกล่าวได้ นอกจากนั้น ผู้วิจารณ์ยังแสดงให้เห็นถึงความจริงใจต่อความรู้สึกตนเองอันเป็นองค์ประกอบที่สำคัญของการเป็นนักวิจารณ์ที่ดี ด้วยการที่ผู้วิจารณ์ระบุถึงความกังวลใจอันเนื่องมาจากความกลัวที่ว่า การเปิดเรื่องด้วยนิทานดังกล่าว จะชักนำให้อารมณ์ของละครคล้อยไปในทิศทางที่หดหู่และสิ้นหวังเหมือนเช่นที่บทละครเรื่องวอยเซคนำเสนอ ซึ่งเป็นสิ่งที่ผู้วิจารณ์ไม่เห็นด้วย แต่ถัดจากนั้น ผู้วิจารณ์ก็แสดงท่าทีที่ผ่อนคลายเป็นไปทิศทางที่ “ชื่นชม” เช่นเคย เมื่อผลลัพธ์ของละคร “ปรับเส้นทางเดินไปสู่กฎแห่งไตรลักษณ์อย่างไม่มีวันที่จะหลงทางอีกต่อไป”

จากนั้น ผู้วิจารณ์ได้แสดงทัศนะต่อไปอีกถึงการที่ละครเรื่องดังกล่าวได้รับแรงดลใจมาจากงานศิลปะของตะวันตกกว่าไม่ใช่สิ่งที่เสียหายประการใด โดยผู้วิจารณ์ได้ชี้ให้เห็นถึงคุณค่าที่อยู่นอกเหนือพรมแดนทางวัฒนธรรมที่ละครสามารถนำเสนอ รวมทั้ง ผู้วิจารณ์ได้วิเคราะห์ให้เห็นถึงความยิ่งใหญ่ของความคิดที่ปรากฏอยู่ในละครเรื่องดังกล่าวในหลายแง่มุม ซึ่งอาจกล่าวได้ว่า เป็นการแสดงความชื่นชมด้วยวิธีการทางปัญญาที่ลึกซึ้ง และทำให้ผู้อ่านได้ตระหนักถึงสาระสำคัญที่อาจนึกไม่ถึงหรือมองข้ามไป

<sup>1</sup> วอยเซค (Woyzeck) คือบทละครที่เขียนไม่จบของ เกออร์ก บัคเนอร์ ซึ่งภายหลังคีตกวีชาวออสเตรีย อิลบัน แบร์ก ได้นำไปใช้เป็นร้องในโอเปร่าเรื่อง Woyzeck ของเขา เนื้อเรื่องกล่าวถึงพลทหารไร้การศึกษาที่ถูกสังคมรอบข้างทำร้ายจนมีปัญหาด้านจิตและสังหารภรรยาของตน และฆ่าตัวตายตามในที่สุด ละครเรื่องนี้อยู่ในกลุ่มเรื่องแรกๆ ที่แสดงความเห็นอกเห็นใจต่อตัวเอกที่เป็นชนชั้นแรงงาน จึงนับเป็นต้นธารของละครแนวสังคมนิยมในช่วงทศวรรษที่ 1890 รวมถึงละครแนวเอพิคเพรสชันนิสม์ในด้านสไตล์และแนวเนอเรลลิสม์ในด้านเนื้อหา (อ้างอิงโดย พจนีย์ จักรชัยวิวัฒนา จาก Cassell Companion to Theatre. London : Cassell Wellington House, 1999 (p.509).

ในช่วงท้าย ผู้วิจารณ์ได้สรุปสาระอันแสดงถึงสัจธรรมที่ว่า "...ไม่มีบุคคลใดที่ยิ่งใหญ่เท่าชาติของตน ไม่มีบุคคลใดที่ยิ่งใหญ่จนคับกรอบแห่งประวัติศาสตร์ ไม่มีบุคคลใดที่สามารถกำหนดชะตากรรมของส่วนรวมให้เป็นไปได้ดังที่เขาต้องการ เพราะแม้แต่মনสมองอันปราดเปรื่อง ความตั้งใจดี และความจริงใจก็มีอาจเป็นตัวกำกับกระแสของประวัติศาสตร์ได้..." ซึ่งความจริงดังกล่าวนี้เองที่กระตุ้นเตือนให้ผู้อ่านเกิดการยอมรับและเข้าใจถึงวิถีทางแห่งโลกซึ่งเป็นเจตนาสำคัญที่ผู้วิจารณ์ต้องการให้เกิดขึ้น และอาจกล่าวได้ว่า เป็นสิ่งที่แบร์ทอลท์ เบรคชท์ ซึ่งเป็นนักการละครที่ผู้วิจารณ์ให้การยอมรับและชื่นชมเป็นอย่างสูงให้ความสำคัญเช่นเดียวกัน ดังที่ปรากฏในบทละครของเขาเรื่อง กาลิเลโอ (Galileo) <sup>2</sup> ซึ่งผู้วิจารณ์เลือกมาใช้เป็นตัวอย่างที่ว่า "บ้านเมืองจะอับจน ถ้าเรียกร้องให้มีวีรบุรุษ"

ทั้งนี้ จะเห็นได้ว่า ถึงแม้ผู้วิจารณ์จะใช้ความเป็นปัจเจกค่อนข้างสูงในการวิจารณ์ละครเรื่องนี้ แต่ในความเป็นปัจเจกดังกล่าวผู้วิจารณ์ได้ใช้ความรู้และประสบการณ์ส่วนตัวประกอบ ซึ่งเป็นสิ่งที่น่าเชื่อถือและมีคุณค่า อีกทั้ง เมื่อพิจารณาถึงความมุ่งหวังในเชิงบวกของผู้วิจารณ์ที่มีต่อวงการละครเวที ตลอดจนสังคมและประเทศชาติที่ปรากฏอยู่ตลอดงานวิจารณ์นี้ ก็ยังเป็นการส่งเสริมให้ผู้อ่านได้ตระหนักถึงคุณค่าของพลังทางปัญญาอันเกิดจากงานวิจารณ์ซึ่งเป็นส่วนสำคัญยิ่งต่อการพัฒนาภูมิปัญญาของบุคคลในชาติต่อไป

อดิศร จันทรสุข : ผู้วิเคราะห์

<sup>2</sup> กาลิเลโอ (Galileo) คือบทละครของแบร์ทอลท์ เบรคชท์ ที่กล่าวถึงชีวิตของกาลิเลโอ (1564-1642) นักวิทยาศาสตร์ชาวอิตาลี โดยเรื่องเน้นที่ความพยายามรื้อร่างคัมภีร์ของนักวิทยาศาสตร์ไว้ในยามเผชิญหน้ากับการไต่สวนของศาสนจักร แต่ภายหลังสหรัฐอเมริกาทั้งระเบิดปรมาณูที่ฮิโรชิมา เบรคชท์ได้ปรับปรุงบทละครเรื่องนี้ใหม่ โดยลดทอนความเป็นวีรบุรุษของนักวิทยาศาสตร์ลง (อ้างอิงโดย พจนีย์ ชัตราชัยวิวัฒนา จาก Cassell Companion to Theatre. London : Cassell Wellington House, 1999 (p.185-186).

## “ผู้มาเยือน: มนุษยธรรม ที่ถูกซื้อด้วยความยุติธรรม ก้าวที่ไม่มั่นคง แต่มั่นใจของคณะละครสองแปด”

พรสรรค์ วัฒนางกูร

ตั้งใจขับรถออกจากบ้านด้วยกิจกรรมบันเทิงทางปัญญาโดยเฉพาะ จุดหมายปลายทางคือ หอประชุมบริษัทเมืองไทย-ประกันชีวิต ถนนรัชดา ฯ ที่แปรสภาพมาเป็นโรงละครขนาดกลางในคืนวันพฤหัสบดีที่ 11 พฤษภาคม ผู้คนค่อนข้างบางตาผิวดมผิวดมความคาดหมาย ทำให้นักสงสัยว่า ละครที่ลงโรงห่างไกลกลางเมืองในย่านศูนย์การค้าโรบินสันที่การจราจรมักจะหนาแน่นเป็นพิเศษในช่วงเย็นถึงค่ำ มีส่วนสัมพันธ์กับจำนวนผู้ชมและละครฝรั่งพันทางเรื่อง“ผู้มาเยือน” หรือไม่

ดูละครแล้ว ก็มีคำตอบให้กับตัวเองหลายคำตอบ

คำตอบหนึ่งที่ชัดเจนก็ คือ “ละครดีแต่ยังไม่สะใจเท่าที่ควร”

เรื่องของ “เมืองรัตนโกสินทร์” เริ่มขึ้นเมื่อเมืองทั้งเมืองสิ้นเนื้อประดาตัวถึงขนาดต้องจำนำตัวเอง ชาวเมืองยากจนดกงานมีชีวิตซังกะตายอยู่กันไปวันๆหนึ่งอย่างไร้จุดหมาย แล้วอยู่มาวันหนึ่ง ทุกอย่างก็เปลี่ยนไป รวากับมีแม่พระมาโปรด เมื่อเศรษฐกิจเงินหลายพันล้าน “คุณนายเสาวคนธ์” หรือ “อีเสา” ต้องการบริจาคเงินให้บ้านเดิมของตนเพื่อแลกกับชีวิตอดีตคนรักที่ทำให้เธอต้องเซซังออกจากเมืองด้วยเรื่องอภัยศุขสาว เพราะเขาปฏิเสธไม่รับผิดชอบลูกในท้องและทรยศเปลี่ยนใจไปแต่งงานกับเงิน โดยอาศัยขบวนการของศาลยุติธรรมเป็นเครื่องมือนำพยานเท็จมาปรักปรำว่าเธอเป็นหญิงสำส่อน จน “อีเสา” ต้องกลายเป็นโสเภณีในชีวิตจริงไปในที่สุด ขบวนการล้างแค้นอดีตชายคนรักของเศรษฐกิจผู้หวนกลับมายังบ้านเดิมของตนน่าจะเป็นโครงเรื่องธรรมดาๆที่ติดตามได้จากละครฮิตเป็นตอนๆทางโทรทัศน์ของเมืองไทย ถ้า เต๋อเรน-มัทท์ ผู้ประพันธ์เรื่องนี้ ไม่นำความแค้นส่วนตัวที่ต้องชำระมาผูกติดกับปัญหาจริยธรรมของมนุษยชาติในสังคมปัจจุบัน และถ้านายประสงค์จะเคยใช้ความยุติธรรมที่ซื้อหาได้ด้วยเหล้าสองกลมทำให้ “แม่มदन้อยทรงเสน่ห์” ของเขากลายเป็นหญิงขายตัวไปได้ แล้วทำไม “อีเสา” จะใช้เงินพันล้านทุ่มซื้อความยุติธรรมที่ต้องชำระด้วยมนุษยธรรมและจิตวิญญาณของคนทั้งเมืองไม่ได้ มันเป็นความทุเรศของนายประสงค์ที่พยายามปกป้องชีวิตตน โดยใช้ความยุติธรรมเป็นเครื่องมือในรูปของอำนาจกฎหมายให้จำตำรวจไปจับกุมเศรษฐกิจในข้อหาเจตนาก่อฆาตกรรม ในเมื่อตัวเองได้ใช้ความยุติธรรมที่วานี้ ทำลายหล่อนมาแล้วในอดีต

และนี่เอง คือ แง่มุมที่น่าสะพรึงพรึงและน่าสังเวชในทำนอง “หมองูตายเพราะงู” ที่ เต๋อเรนมัทท์ นักประพันธ์ชาวสวิส-เยอรมัน ต้องการสื่อไปยังผู้ชม บวกกับความพิลึกพิลั่นที่ประมวลอยู่ในบทบาททำทางของตัวละคร การหว่านเงินซื้อทุกอย่างที่ขวางหน้า แม้กระทั่งมนุษยธรรมที่ไม่น่าจะตีราคาได้เป็นเงินตรา ประวัติชีวิตที่เหลือเชื่อของหญิงชรา กับมิตรผู้มั่งคั่งด้วยอำนาจและเงินจากทุกมุมโลก รวมทั้ง ผู้คนนำทุเรศที่ห้อมล้อมร่างกายจอมปลอมจากศัลยกรรมพลาสติกของ

คุณนายเศรษฐินีไปจนถึงต้นไม้พูดได้ เหล่านี้ล้วนเป็นเทคนิคการแสดงในลักษณะ ไกรเทสท์ (grotesque) เป็นความสนใจที่ผู้ชมตั้งตาคอยดูจากละครเรื่องนี้

ผู้ที่เคยอ่านงานเขียนด้านทฤษฎีละครของเตโธเรนมัทท์จะพบว่า เขาไม่ได้ต้องการเสนอละครที่ชี้แนะทางออกแก่ปัญหาสังคมเชิงสังคมนิยมอย่าง เบรชท์ (Bertolt Brecht) เขาไม่ได้สร้าง "โรงเรียนสอนศิลปะการละคร" อย่าง ชิลเลอร์ (Friedrich Schiller) กวีเยอรมันยุคคลาสสิก-โรแมนติก ร่วมสมัยกับ เกอเต้ (Johann Wolfgang von Goethe) วรรณกรรมหรือละครสำหรับเตโธเรนมัทท์คือการเสนอโลกปัจจุบัน โดยนักประพันธ์เป็นผู้วิเคราะห์ตีแผ่ความจริงของชีวิต ไม่ใช่ผู้ตัดสิน เรียกร้อง อาจเป็นไปได้ว่าโลกหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 ของเตโธเรนมัทท์ในปี 1956 เมื่อเขาเขียนละครเรื่องนี้เป็นโลกที่เทคโนโลยีของมนุษย์ยังไม่ก้าวไกลถึงขั้นเชื่อมต่อวงจรหรือเริ่มสะสมอาวุธสงครามนอกโลก เป็นโลกของมนุษย์ที่ศีลธรรมยังไม่ตายด้านด้วยอำนาจเงินและความเจริญทางวัตถุ และถ้าผู้ดูละคร "ผู้มาเยือน" คนหนึ่ง จากการกำกับและการแสดงของ ปีเตอร์บรูก ผู้กำกับการแสดงชาวอังกฤษถึงแก่เกิดอาการหัวใจวายขณะนั่งชมการแสดง ด้วยว่าเขารู้สึกพรีนพริงกับ ขบวนการล้างแค้นส่วนตัวที่ทำลายมนุษยธรรมของคนทั้งเมือง แต่ผู้เขียนและผู้ชมอีกหลายคนใน "ผู้มาเยือน" ฉบับภาษาไทย กลับไม่รู้สึกรู้ว่า การขายตัวของชาวเมืองรัตนโกสินทร์เป็นสิ่งที่น่าประหวั่นพรั่นพรึง เป็นไปได้หรือไม่ว่าการที่เราอ่านข่าว พ่อแม่ขายลูกให้เป็นโสเภณีเพื่อเงินเพียงไม่กี่หมื่น ชาวนักการเมืองหรือนักธุรกิจขายหุ้นหรือขายผืนแผ่นดินไทยให้คนต่างชาติ และข่าวการฆ่าล้างผลาญอยู่ทุกวี่ทุกวัน เป็นเหตุการณ์คุ้นหูคุ้นตาชาวกรุงเทพฯ ที่ดูจะรุนแรงขึ้นทุกที ประเด็น "ขายตัว" ขาย "ศีลธรรม" และ "มนุษยธรรม" ได้กลายเป็นประเด็นทางเศรษฐกิจที่มีข้อแก้ตัวที่น่าฟังในสังคมไทยไปเสียแล้วว่า ทำเพื่อความเจริญก้าวหน้าของสยามประเทศ ทำนองเดียวกับที่ชาวเมือง รัตนโกสินทร์บิดเบือนตีความการบริจาคเงินเพื่อก่ออาคารที่มิดทั้งในแง่ของศีลธรรมและกฎหมายว่าเป็นความยุติธรรมและความถูกต้องบนพื้นฐานของผลประโยชน์ที่ตนจะได้รับ มโนภาพของผู้ชมละครไทยตายด้านถึงขนาดไม่สะท้อนสะท้อนทันกับภัยคุกคามทางจริยธรรมอันน่าสะพรึงกลัวนี้ หรือก้าวที่สี่ที่ไม่สู้จะมั่นคงของคณะละคร "สองแปด" ในแง่ของจำนวนผู้ชม จะไม่ได้ขึ้นอยู่กับความเฉยเมยต่อปัญหาจริยธรรมของคนกรุงเทพฯ แต่อยู่ที่ปัญหาของการแสดงที่นักแสดงและเทคนิคทั้งหมดยังไม่สามารถดึงดูดผู้ชมให้เข้าถึงแก่นของละครอย่างที่คุณประพันธ์หรือผู้กำกับการแสดงต้องการได้ กลุ่มผู้แสดงนำฝ่ายหญิงได้แก่ "คุณนายเสาวคนธ์" สามิตีเบอร์ คนรับใช้และผู้ติดตามทั้งหมดค่อนข้างจะได้เปรียบในเชิงการแสดง เพราะสามารถตีบทที่ถึงแม้จะยาก แต่ก็มีความคงเส้นคงวาลอดเรื่องโดยเฉพาะ "คุณนายเศรษฐินี" ที่แสดงโดย ดรุณี กลีบบัว และสองดาบอดที่ถูกต้อนนั้น สามารถตีความแก่นเรื่องและสื่อข้อความนั้นไปยังผู้ชมได้ดีเป็นพิเศษ ส่วนผู้แสดงนำฝ่ายชาย พรศิลป์ จันทนากร หรือ "นายประสงค์" นั้น ต้องรับบทหนักที่เล่นยากเหลือหลาย เพราะตั้งแต่องค์ที่สอง เขาเป็นดารานำเดินเรื่องโดยตลอดและจะต้องถ่ายทอดความรู้สึกของชายที่ตกเป็นเป้าของการล้างแค้นและขบวนการเปลี่ยนแปลงของสภาพจิตใจ ตั้งแต่ความหยิ่งลำพองในตอนต้น เรื่องว่าตนจะเป็นผู้ทำให้คุณนายเศรษฐินีใจอ่อนบริจาคเงินโดยอาศัยความสัมพันธ์ใกล้ชิดในอดีต แต่เหตุการณ์หาได้เป็นไปอย่างที่คุณประสงค์และชาวเมืองคาดหวังไม่ ความหยิ่ง



ลำพองได้กลับกลายเป็นอาการช็อคเมื่อคุณนายเสาวคนธ์ยื่นข้อแม้ของการบริจาค และต่อมาความมั่นใจในมนุษยธรรมและศีลธรรมของชาวเมืองก็เริ่มสั่นคลอนและถูกทำลายไปทีละน้อย เมื่อเขาเริ่มสังเกตว่าชาวเมืองจับจ่ายใช้สอยด้วยเงินเชื่ออย่างฟุ่มเฟือยแม้แต่ลูกเมียของเขาเอง อารมณ์หวาดกลัวตายนี้ค่อยๆ คุกคามเขาจนถึงขีดสุดในฉาก "โคลแม็กซ์" ที่นายประสงค์พยายามจะเดินทางไปให้พ้นจากเมืองด้วยรถไฟ ความกลัวตายต้องการเอาตัวรอด แต่ในขณะเดียวกันก็รู้ว่าตนเองนั้นหนีไปไม่รอด เพราะชาวเมืองจะต้องขัดขวาง เหล่านี้ล้วนสร้างสภาวะบีบคั้นทางจิตอย่างรุนแรง ดันเขาให้จนมุมจนถึงแก่เป็นลมไปในที่สุด (ตามเนื้อเรื่องในต้นฉบับบทละครภาษาไทยเยอรมัน - แต่ในละครของคณะ "สองแปด" พรตียังไม่รู้สึกบีบคั้นถึงกับเป็นลมไป)

และเมื่อคนเรากลับจนถึงที่สุดแล้วความกล้วนั้นก็จะค่อยๆ กลายเป็นความ "ปลง" ชีวิต เมื่อรู้แจ้งแก่ใจว่า ชาวเมืองทั้งเมืองหรือแม้แต่ลูกเมียของตนก็ได้ "ขายตัว" ให้อำนาจเงินไปเสียแล้ว จึงไม่มีประโยชน์อันใดที่จะดิ้นรนต่อสู้ ตรงจุดนี้เองที่นายประสงค์เริ่มเชื่อตามชาวเมืองว่า ตัวเขานั้นสมควรตายเพื่อชดใช้บาปที่เคยก่อไว้ ฉากที่เขาได้พูดคุยกับ "อเสา" ในป่ารื้อฟื้นความหลังในอดีต ย่อมแสดงภาวะ "ปลง" ของนายประสงค์อย่างชัดเจน ชะตากรรมของนายประสงค์ก็คือชะตากรรมของมนุษย์ที่ต้องตกอยู่ในภาวะจำยอมและสิ้นหวังต่ออำนาจบาตรใหญ่และอำนาจเงินที่เหนือกว่า

ความเปลี่ยนแปลงของสภาวะจิตใจนี้เอง ที่พรตียังตีแผ่ออกมาให้ผู้ชมรู้สึกได้ไม่สะใจเท่าที่ควร ผู้เขียนมิได้กังขาในฝีมือลายมือของพรตีย เพราะผลงานการแสดงของเขาจากเรื่อง "กาลิเลโอ" เป็นเครื่องประกันคุณภาพได้ดี เพียงแต่ใคร่ขอตั้งสมมุติฐานว่า พรตียอาจมิได้มีเวลาให้กับการศึกษาบทละครและการฝึกซ้อมเพียงพอเท่าที่ควร และอาจเป็นด้วยเหตุผลเดียวกันนี้เอง ที่ผู้แสดงประกอบคนอื่นๆ เช่น ชาวเมือง, ดันไม้พูดได้, ครู, จำด้า, รวง, ก็ยังไม่สามารถถึงสำสันทน์ที่คมคาย ช่อนเร้นในคำพูดและการกระทำของตัวละครออกมาสู่ผู้ชมได้ จะมีก็แต่ "ผู้ว่าฯ" ที่ สาธิต ชีวะ ประเสริฐ ดูจะเข้าใจบทบาทของตนและสามารถตีบทของนักการเมืองรอบจัดได้ดี ส่วนความพยายามของครู (อุตร รูปโนส) ด้วยลมหายใจของความเป็นมนุษย์เอือกสุดท้ายที่จะกอบกู้มนุษยธรรมของชาวเมืองเอาไว้ ก็ค่อนข้างขาดพลังในการสื่อสารให้ผู้ชมสะท้อนใจได้ ถึงแม้ว่าการแสดงของเขาจะแลดูเป็นธรรมชาติก็ตาม

ผู้ที่ศึกษาการละครย่อมทราบดีว่า ความสำเร็จของละครแต่ละเรื่องไม่ได้ขึ้นอยู่กับผู้กำกับหรือนักแสดงฝีมือเยี่ยมเท่านั้น ความนำดูของละครอยู่ที่ความกลมกลืนของการแสดงและเทคนิคการแสดงทั้งหมด จุดอ่อนของ "ผู้มาเยือน" น่าจะเป็นความบกพร่องเล็กน้อยๆ ที่ทำลายเอกภาพที่กลมกลืนของเรื่อง เริ่มตั้งแต่ดนตรีและเสียงประกอบที่นอกจากจะฟังแปลกแยกไปจากประเภทของละครที่มีลักษณะ "โกรเทสท์" แล้ว บทเพลงแต่ละตอนยังมีลักษณะลักลั่นในตัวเอง เป็นเพลงแนว sentimental บ้าง absurd บ้าง ขาด tone ที่เป็นเอกลักษณ์ตลอดเรื่อง ยกเว้นดนตรีประกอบในฉากที่นายประสงค์หอบกระเป๋ากลับขึ้นรถไฟที่ให้บริการและอารมณ์ที่ตรงกับแนวเรื่องได้เยี่ยมมาก แสงและฉากของละครมิได้ทำให้คนดูรู้สึก "กวน" แต่อย่างใด แต่ระยะห่างการเคลื่อนไหวของตัวละครในบางตอน เช่นในฉากสุดท้ายที่นายประสงค์ถูกฆ่า ชาวเมืองยืนเรียงกันหัน



หลังให้คนดูเป็นแถวเดียว ก็ไม่ถือว่าเขาถูกกลุ่มรวมขาดกรรม ความอึกทึกและบรรยากาศคึกคักของการทำข่าวของผู้สื่อข่าวในฉากสุดท้าย ก็ดูเฉื่อยๆ ไม่ได้ effect เท่าที่ควร รวมทั้งการแต่งกายของหญิงชราที่น่าจะเฟอะพะพิลึกพิเรน ไม่เร็ดอย่างสาวสังคมสวมต่างหูเพชรดั่งดั่งก็ขัดความรู้สึก และที่สำคัญที่สุดก็คือบทพูดและท่าทางของตัวประกอบที่เป็นผู้ถือสารสำคัญไปสู่ผู้ชมและน่าจะเป็นเครื่องปรุงละครให้มีรสชาติถึงใจขึ้น ถ้าชาวเมืองตัวประกอบหรือต้นไม้ขานขับรับกันราวกับท่องบ่น เพราะไม่เชื่อหรือไม่เข้าใจในสารที่ตนเปล่งออกมา ละครเรื่องนี้ก็คงจะจืดกร่อยไปสักหน่อยเป็นธรรมดา

ความกลมกลืนของละครที่กล่าวถึงนี้ มิได้มาโดยง่ายเหมือนชีวิตสมรสที่สิ้นเปลืองของ "คุณนายเสาวคนธ์" แต่เกิดจากผู้ร่วมทีมงานละครที่มีวินัยในการฝึกซ้อมทุกคน ผลงานและพลังใจของผู้ร่วมงานทุกคนย่อมจะเสริมซึ่งกันและกัน เหมือนกับที่นักแสดงบนเวทีและทีมงานได้นำหล่อเลี้ยงกำลังใจจากผู้ชมละครที่อุ่หนาผาตั้ง ก้าวที่สี่ของคณะละคร "สองแปด" แม้จะไม่มั่นคงในแง่จำนวนผู้ดูสนับสนุน แต่ก็เป็ก้าวที่มั่นคงในแง่วิวัฒนาการของละครพูดสมัยใหม่ของไทยในยุค "ละครขึ้นโรงแรม" ของกรุงเทพฯ ปัจจุบันและถ้าจะมีเสียงวิจารณ์หนาหูขึ้นที่ตรงใจผู้เขียนว่า ละคร "สองแปด" หรือละครในวงการศึกษามืองไทย มีแต่กลืน "นมเนย" ไปเสียหมด ผู้เขียนก็อยากตั้งข้อสังเกตว่า มิใช่ว่าผู้กำกับอย่างรัตมี ผ่องแผ้วทอง, นพมาศ ศิริกายะ หรือ มัทนี รัตนิน จะไม่สนใจที่จะนำเรื่องไทยๆ มาทำละคร แต่ชนบดดั้งเดิมของละครไทยนั้น มีลักษณะเฉพาะตัว มิใช่สุนทรียะที่เป็นเอกเทศ แต่ผูกพันกับนาฏศิลป์และคีตศิลป์อย่างแน่นแฟ้นแตกต่างจาก "ชนบ" ละครพูดของฝรั่งที่เราไปลอกเลียนเขามาตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 6 เหล่านี้ ทำให้การพัฒนาการเขียนบทละครเวทีในลักษณะของวรรณกรรมที่เป็นเอกเทศไม่เป็นไปอย่างใจของผู้ทำละครและนักวิจารณ์บางท่าน และการทำนวนิยายไทยขนาดยาวที่มีลักษณะเป็นเรื่องเล่า (epic) หรือ lyrical เช่นอย่าง ดลิ่งสูงซุงหนัก มาดัดแปลงเป็นละครเวทีก็ย่อมล่อแหลมเสียงอันตรายเป็นอย่างมากหรือในบางกรณีอาจทำไม่ได้เลย เรื่อง คำพิพากษา ที่เล่นเป็นละครโทรทัศน์ขนาดยาวเป็นตอนๆ (ทำให้ผู้คนหลงเข้าใจผิดว่า นั่นคือ "ละคร") ก็ขาดลักษณะเอกภาพของละครเวที ดังนั้น เลยทำให้ผู้กำกับอย่าง รัตมี ผ่องแผ้วทอง ตกอยู่ใน "สภาวะจำยอม" ในแง่ของการเลือกบทละครลงโรงอย่างไรก็ตาม นำชมเขยเขือที่สามารถนำ "นมเนย" เหล่านั้น มาดัดแปลงให้มีกลิ่นกระเทียม ผักชี ยี่หร่าปนบ้าง ไม่ใช่ "นำเข้า" เข้ามาทั้งดุ้นอย่างที่เคยเกิดกับหลายวงการของไทยหรือว่าแฟนละครเวทีของไทยจะดูละครเพียงเพื่อความบันเทิง โดยชื่นชมเพียงผลงานระดับ "ละครอ้วน" ของ ยุทธนา มุกดาสนิท "ผู้ฝันอันยิ่งใหญ่" ละครเพลงเรื่องที่แล้วของคณะละคร "สองแปด" เพียงเท่านั้นหรือ ทำไมไม่ลองชิมแนวละครเวทีระดับใหม่ๆ อีกบ้าง เพื่อรับรู้ในรสชาติแปลกๆ

ที่มา: พรสวรรค์ วัฒนางกูร<sup>1</sup>. ผู้มาเยือน: มนุษยธรรมที่ถูกซื้อด้วยความยุติธรรมก้าวที่ไม่มั่นคง  
แต่มั่นใจของคนละคร สองแปด. หนังสือพิมพ์สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์ ปีที่ 35 ฉบับที่ 50  
พ.ศ. 2532: หน้า 42-44

---

<sup>1</sup> อาจารย์ประจำแผนกวิชาภาษาเยอรมัน คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

## บทวิเคราะห์

นักวิจารณ์ที่สามารถทำหน้าที่ของตนได้ดีย่อมจะต้องมีความรู้เกี่ยวกับตัวงานที่ตนเองกำลังวิจารณ์ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในการให้ความรู้ดังกล่าวเป็นแนวทางในการประเมินคุณค่า เพราะงานที่สร้างขึ้นจากแนวคิดหรือหลักการที่แตกต่างกันย่อมจะต้องเรียกร้องเกณฑ์เฉพาะบางอย่างที่เป็นเอกลักษณ์มาเป็นมาตรฐานในการวิจารณ์เพื่อเป็นการให้ความยุติธรรมต่อศิลปินผู้สร้างงาน ดังเช่นที่ พรสวรรค์ วัฒนางกูร นำกรอบแนวคิดของเทคนิคการแสดงแนวโกรเทสก์<sup>1</sup> ซึ่งมีลักษณะเฉพาะตัวมาให้เป็นเกณฑ์ในการวิจารณ์ละครเวทีเรื่อง "ผู้มาเยือน"<sup>2</sup> ของคณะละครสองแปด โดยในที่นี้ ผู้วิจารณ์พยายามอธิบายถึงปัจจัยที่ทำให้การแสดงดังกล่าว "ไม่พอใจ" เท่าที่ควร ทั้งที่มีองค์ประกอบคือบทที่ดีและนักแสดงที่มีความสามารถเป็นพื้นฐานก็ตาม

ทั้งนี้ เนื่องจากเทคนิคการแสดงแนวโกรเทสก์นั้นจัดได้ว่ายังเป็นสิ่งใหม่สำหรับผู้ชมหรือผู้อ่านชาวไทย ผู้วิจารณ์จึงเริ่มต้นด้วยการเล่าเรื่องย่อ เพื่อเป็นพื้นฐานความเข้าใจในการเชื่อมโยงไปสู่ "แก่นความคิด" ของละครที่อิงอยู่กับเทคนิคการแสดงดังกล่าว จากนั้นผู้วิจารณ์จึงเริ่มประเมินคุณภาพของละคร ซึ่งถึงแม้ว่าจะใช้วิธีการแบ่งสมมติฐานที่ก่อให้เกิดละคร "ไม่พอใจ" ออกเป็น 2 ประการ คือ จากตัวผู้ชมเองที่ไม่สะดุ้งสะเทือนต่อประเด็นทางศีลธรรมและจริยธรรมที่ละครพยายามนำเสนอ หรือจากคุณภาพและวิธีการนำเสนอของละครจริงๆ ที่ไม่สามารถสื่อ "แก่นความคิด" จากบทละครไปสู่ผู้ชมได้ แต่ในที่นี้จะเห็นได้ชัดเจนว่า น้ำเสียงของผู้วิจารณ์นั้นมุ่งเน้นมายังคุณภาพและวิธีการนำเสนอของละครมากกว่าการกล่าวโทษที่ผู้ชมเป็นสำคัญ โดยผู้วิจารณ์ชี้ให้เห็นว่า อะไรคือสิ่งที่ผู้สร้างทำได้ดีแล้ว และอะไรคือจุดบกพร่องที่ไม่สอดคล้องกับเทคนิคการแสดงแนวโกรเทสก์อันส่งผลให้ภาพรวมของละครไปไม่ถึง ณ จุดที่ต้องการ ซึ่งก็คือการแสดงให้เห็นถึงความวิปริตบิดเบี้ยวของมนุษย์นั่นเอง อย่างไรก็ตาม ถึงแม้ว่าผู้วิจารณ์ไม่ได้มุ่งเน้นที่จะตั้งคำถามทางศีลธรรมและจริยธรรมต่อผู้ชม แต่วิธีการตั้งคำถามต่อปฏิกิริยาที่เฉยชาของผู้ชมต่อเหตุการณ์ในละครก็สามารถกระตุ้นให้อ่านได้ตระหนักและใส่ใจต่อสภาพความรู้สึกของผู้คนในสังคมปัจจุบันมากยิ่งขึ้น

<sup>1</sup> การแสดงแนวโกรเทสก์ (Grotesque) เป็นแนว (style) การแสดงที่ไม่มุ่งเน้นความสมจริงแบบสัจนิยม แต่เป็นการนำเอา "ความจริง" ที่อยู่ภายในตัวละครนั้นมาตีแผ่ด้วยการแสดงที่เกินจริง ก่อประกอบด้วยองค์ประกอบทางเครื่องแต่งกาย, แต่งหน้า, ฉาก, แสง, เสียง และอุปกรณ์ประกอบฉาก เพื่อจะแสดงให้เห็นด้านอุปโลกณ์ในจิตใจตัวละคร

<sup>2</sup> สร้างจากบทละครเวทีเรื่อง The Visit ของ Friedrich Durrenmatt (1921-1990) นักการละครชาวสวิสซึ่งได้รับการยกย่องให้เป็นนักเขียนบทชาวเยอรมันที่มีความสำคัญมากที่สุดคนหนึ่งในช่วงครึ่งหลังของศตวรรษที่ 20 สำหรับบทละครเรื่อง The Visit (Der Besuch der alten Dame: 1956) เป็นเรื่องราวเกี่ยวกับการล้างแค้นของหญิงสาวผู้ร่ำรวยต่อบ้านเกิดของเธอเองที่เคยสร้างตราบาปไว้กับชีวิตของเธอเมื่อหลายสิบปีที่ผ่านมา

อ้างอิงจาก The Cassell Companion to Theatre. Cassell Wellington House, London, 1999 : 151.

ในช่วงท้าย ผู้วิจารณ์ยังได้ทำหน้าที่ปกป้องผู้สร้างงานที่มักจะถูกโจมตีว่าไม่ได้กำกับบทละครที่เขียนโดยคนไทยด้วยการแสดงความเห็นใจต่อผู้สร้างงานชาวไทยที่อยู่ในสภาวะจำยอมของการนำบทละครภาษาต่างประเทศมาดัดแปลงเป็นไทย เนื่องจากการที่ยังไม่มีบทละครไทยหรือวรรณกรรมต้นฉบับที่เหมาะสมสำหรับนำมาสร้างเป็นละครได้ รวมทั้งยังให้กำลังใจแก่ผู้สร้างงานให้ผลิตผลงานละครแนวใหม่ๆ ออกสู่สาธารณะเพื่อประโยชน์ของผู้ชมเป็นสำคัญ

ดังนั้น จึงกล่าวได้ว่า บทวิจารณ์นี้คือตัวอย่างที่แสดงให้เห็นถึงการทำหน้าที่ของนักวิจารณ์ที่ดีในการประเมินคุณค่าตัวงานโดยอาศัยความรู้จริงในเรื่องที่ตนกำลังวิจารณ์ รวมทั้ง ยังกระตุ้นให้อ่านเกิดความสนใจต่อรูปแบบการนำเสนอของละครแนวใหม่ๆ อันนับได้ว่าเป็นปัจจัยหนึ่งที่ย่อมจะส่งผลให้วงการละครเวทีของไทยขยายโอกาสในการนำเสนอรูปแบบที่หลากหลายออกสู่สาธารณชนได้มากยิ่งขึ้นต่อไป

อดิศร จันทรสุข : ผู้วิเคราะห์

## ความฝันกลางเดือนหนาว ตุลาคม ปะติด

อนุสรณ์ อนุโน

โครงการของพระจันทร์เสี้ยวการละครหนึ่งประกอบด้วยละครเวที 5 เรื่องด้วยกันคือ “กู ชื่อ...พญาพาน” ซึ่งเปิดแสดงเป็นเรื่องแรกไปแล้ว และได้รับคำวิจารณ์ในแง่บวกมากกว่าแง่ลบ “ความฝันกลางเดือนหนาว” ซึ่งจะเขียนถึงต่อไป(ในฉบับนี้) “มาตามเหมา” จะลงโรงในวันที่ 12-21 ธันวาคมปลายปีนี้ กับ “ดลิ่งสูงซุงหนัก” และ “กระโจมไฟ” ซึ่งจะมีโปรแกรมในต้นปีหน้า

จากละคร 2 เรื่องแรก ผมคิดว่าคณะละครมีทิศทางและเป้าหมายค่อนข้างจะชัดเจน ละครทั้งสองไม่เพียงแต่มีความท้าทายในหลายๆ ด้านในตัวของมันเอง ขณะเดียวกันยังท้าทายต่อวัฒนธรรมการชมละครเวทีของไทยอย่างอาจหาญ

ในฐานะศิลปะแขนงหนึ่ง ผมคิดว่าละครเวทีมีหน้าที่ต่อคนดูในหลายๆ มิติด้วยกัน แต่เป็นที่น่าเสียดายว่าสังคมไทยยังวางกรอบจำกัดบทบาทละครเวทีให้อยู่เฉพาะในส่วนของความสนุกสนาน บันเทิง ละครเวทีมีฐานะเทียบเท่ากับมหรสพประเภทหนึ่ง ที่ทำหน้าที่ตอบสนองเสียงหัวเราะของคนดูเป็นสำคัญ ซึ่งสถานภาพและบทบาทที่จำกัดเหล่านี้ ผมคิดว่ามีรากฐานวางอยู่บนวัฒนธรรมการเสพศิลปะ ตลอดจนสุนทรียศาสตร์แบบไทยมากกว่า ส่วนข้ออ้างที่วางอยู่บนความเคร่งเครียดของชีวิตนั้น ผมว่าเป็นคนละประเด็น อีกทั้งยังไม่มีน้ำหนักมากพอที่จะอธิบายทิศทางของละครเวทีไทยได้ เพราะอย่างน้อยคนที่ดูละครเคร่งเครียดหรือ serious drama ก็มีชีวิตที่สาหัส และหนักหน่วงไม่ยิ่งหย่อนไปกว่าคนที่ดูละครขบขัน มีหน้าซ้ำยังออกจะสาหัสสากรรจ์ยิ่งกว่าอีก เมื่อต้องเผชิญกับวิกฤติชีวิตแทบทุกเวลา

ทั้งหมดนี้ ก็คือ ความพยายามที่ต้องการจะบอกว่า สถานภาพและบทบาทที่จำกัดของละครเวทีไทยนั้น เป็นปัญหาทางวัฒนธรรม ผนวกกับสุนทรียศาสตร์ ซึ่งมีความมโหฬารและซับซ้อนเกิดไปกว่าที่จะนำมาถกเถียงในที่นี้ได้ หากแต่จะใช้เป็นฐานในการโยนไปสู่ข้อถกเถียงที่ว่า ละครเวทีมีหน้าที่ต่อสังคมมากกว่าความสนุกสนานบันเทิงมากนัก อีกทั้งยังเป็นอีกหนึ่งพันธกิจที่ยิ่งใหญ่ของละครเวทีอีกต่างหากที่จะต้องทำหน้าที่สะท้อน ดีแฉ ตั้งคำถาม รวมไปถึงวิพากษ์วิจารณ์ปัญหาที่ดำรงอยู่ของปัญหา ยั่วยุให้เกิดการขบคิด และได้เถียงอันจะนำไปสู่ความพยายามที่จะคลี่คลายปัญหาดังกล่าวในที่สุด ซึ่งผมคิดว่า “ความฝันกลางเดือนหนาว” ของพระจันทร์เสี้ยวการละครโดย “คำรณ คุณะดิลัก” ในคำรบนี้ คืออีกหนึ่งความพยายามที่จะสนองตอบหน้าที่หรือพันธกิจดังกล่าว ที่ละครเวทีควรจะมีต่อสังคม ส่วนจะประสบความสำเร็จหรือไม่เพียงใดนั้นอีกเรื่องหนึ่ง

ทั้งจุดมุ่งหมาย และแก่นเรื่องของละคร คือการตรวจสอบ ทบทวนและตั้งคำถามกับเหตุการณ์เดือนตุลาคม ตั้งแต่เพียงว่า 14 ตุลาคม 2516 นั้นเป็นเรื่องของอุดมคติและความใฝ่ฝัน ขณะที่ 6 ตุลาคม 2519 คือการขาดกรรมหมู่ที่ถูกปกปิด บิดเบือนและทำให้เลือนลางไปกับกาลเวลา กระนั้นแม้ว่าเป้าหมายของละครจะอยู่กับเหตุการณ์ดังกล่าว ทว่าในระดับของการนำเสนอหรือโครงเรื่องนั้นหาใช่เป็นการจำลองลงไปบนเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นจริงแต่อย่างใด หากเป็นการร้อยเรียง

บางตอนของบทละคร 4 เรื่องเข้าด้วยกันพร้อมกับวางซ้อนทับเข้าไปบนเหตุการณ์เดือนตุลาคม อีกทั้งนี้ก็มีการโต้ตอบ (correspondence) หรือสนทนา (dialogue) ระหว่างเหตุการณ์ที่ดำเนินอยู่กับเหตุการณ์ที่อ้างถึงตลอดเวลา

จุดที่น่าสนใจจึงอยู่ที่ว่า ละครได้พูดถึงเหตุการณ์เดือนตุลาคม โดยไม่ได้เดินเรื่องผ่านเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นจริงแต่อย่างใด หากแต่เป็นการนำเสนอภาพของเหตุการณ์ดังกล่าวในอีกมิติหนึ่ง และก็ไม่ใช่มิติที่เปรียบเทียบกันได้โดยหน่วยต่อหน่วยอย่างตรงไปตรงมา หากแต่เป็นมิติที่เกิดจากการปะติด (collage) ร้อยเรียงเหตุการณ์ต่างๆ เข้าด้วยกันภายใต้กรอบและทิศทางของเหตุการณ์เดือนตุลาคม หรืออีกนัยหนึ่ง “ความฝันกลางเดือนหนาว” ก็คือเหตุการณ์เดือนตุลาคมที่เกิดจากการนำเอาเหตุการณ์อื่นๆ มาปะติดปะต่อและร้อยเรียงเข้าด้วยกัน โดยให้มีความหมายเท่าเทียมกันกับเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นจริง

อย่างไรก็ดี “ตุลาปะติด” ก็กินความหมายกว้างกว่าเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นจริง เพราะมันมีลักษณะเป็นกระบวนการที่เริ่มตั้งแต่การมีอุดมคติและความใฝ่ฝันที่จะเห็นโลกที่ดีกว่าอันนำไปสู่การปฏิบัติ และเปลี่ยนแปลงสังคมได้ในระดับหนึ่ง (เหตุการณ์ 14 ตุลาคม) แต่ชัยชนะดังกล่าวก็ดำรงอยู่ได้เพียงช่วงเวลาสั้นๆ เพราะหลังจากนั้นอำนาจก็เข้าครอบงำและชนฆ่าอุดมคติกับความใฝ่ฝันจนหมดสิ้น (เหตุการณ์ 16 ตุลาคม) ละครจบลงด้วยการตั้งคำถามต่อความฟ่ายแพ้ และการสูญเสียของอุดมคติ ขณะเดียวกันก็ทวงถามถึงความเป็นธรรมต่อการฆาตกรรมของอำนาจเถื่อนด้วย ซึ่งบางตอนของบทละครทั้ง 4 เรื่อง ก็สามารถรองรับขั้นตอนดังกล่าวนี้ได้เป็นอย่างดี

ละครอาศัยบทละครเรื่อง “ผู้ฝันอันยิ่งใหญ่” (Man of La Mancha) ของ เดล วาสเซอร์มัน ที่ดัดแปลงมาจากบทประพันธ์ของ ดอน มิเกล เด เซรฆานเตส สื่อถึงความมีอุดมคติและความใฝ่ฝันของมนุษย์ สื่อถึงความพยายามที่จะเปลี่ยนแปลงแก้ไขโลกให้ดีขึ้น ไม่ใช่มีชีวิตอยู่อย่างที่เป็น แต่มีชีวิตอย่างที่เราควรจะเป็น ส่วนตอนการปฏิบัติเปลี่ยนแปลงสังคม ละครอาศัยบทละครเรื่อง “ผู้บริสุทธิ์” (The Justice) ของ อัลแบร์ กามูส์ ที่เนื้อเรื่องวางอยู่บนการปฏิบัติในประเทศรัสเซีย โดยนักปฏิวัติหนุ่มสาว ขณะที่ตอนอำนาจเถื่อนเข้าครอบงำนั้น ละครอาศัยบทละครเรื่อง “หมอผีครองเมือง” (The Crucible) ของอาเธอร์ มิลเลอร์ ที่เป็นการสะท้อนเหตุการณ์ทางการเมืองด้วยเหตุการณ์ในประวัติศาสตร์ยุคหมอผีครองเมือง ที่คนถูกกล่าวหาว่าเป็นแม่มดและถูกกระทำทารุณกรรมอย่างน่าสงสาร ส่วนบทละครเรื่อง “ความตายของหญิงสาว” (Death and the Maiden) เอเรียล คอร์ฟแมน ถูกนำมาใช้ในตอนการทวงถามของผู้ถูกกระทำต่อผู้กระทำว่า เราควรจะอยู่ร่วมกันอย่างไร สังคมจะอยู่ได้อย่างไร หากความจริงยังไม่ถูกทำให้ปรากฏ และคนชั่วยังไม่ได้รับการลงโทษ

แต่หากละครเพียงแค่อธิบายเหตุการณ์ของบทละครทั้ง 4 เรื่อง เข้าด้วยกันตามขั้นตอนแค่นี้ ละครอาจจะประสบกับปัญหาที่ว่า จะสื่อสารให้คนดูรู้เรื่องได้หรือไม่ว่าบทละครดังกล่าวถูกร้อยเรียงขึ้นเพื่ออะไร และหมายความว่าอย่างไร เพราะถึงแม้คนดูจะรู้จักบทละครทั้งหมด และสามารถที่จะเข้าใจความหมายของมันได้โดยการกลับไปหาบริบท(Context)เดิมของมัน ทว่า ด้วยวิธีการ

hermeneutics<sup>1</sup> เช่นนี้ ย่อมไม่พอเพียงที่จะทำให้รู้ได้ว่าแล้วมันเกี่ยวข้องกับเรื่องอื่นๆอย่างไร เดินไปในทิศทางไหน และเมื่ออยู่ในบริบทใหม่แล้ว ความหมายมันจะคลาดเคลื่อนเลื่อนไหลไปจากเดิมหรือไม่อย่างไร

ประการแรก ละครยังคงความหมายในบริบทเดิมของบทละครแต่ละเรื่องเอาไว้ และก็ใช้ความหมายที่มีอยู่แล้วดังกล่าวในบริบทใหม่ โดยให้แต่ละชั้นตอนหมายถึงแต่ละส่วนของเรื่องราวเดือนตุลาค้างกล่าว แต่ละครจะสร้างหมายควมในเชิงชั้นตอนไม่ได้หากขาดกรอบหรือบริบทที่ชัดเจนมาคอยกำหนดขอบเขตและความคุมทิศทาง ในจุดนี้เองการตอบโต้และการสนทนาเพื่อสร้างความหมายให้แกกันได้เกิดขึ้น ทั้งนี้ การฉายภาพยนตร์บนจอที่ตั้งอยู่บนส่วนหนึ่งของเวที ซึ่งเป็นเหตุการณ์ 14 ตุลาคมต่อเนื่องด้วย 6 ตุลาฯ พร้อมๆ กันไปกับการแสดงบนเวทีที่เป็นเรื่องราวของบทละครทั้ง 4 จึงเป็นการกำหนดความหมายและทิศทางของเหตุการณ์บนเวทีให้อยู่ในบริบทของเหตุการณ์เดือนตุลาคม ขณะเดียวกันเหตุการณ์เดือนตุลาฯ(ในคราบของบทละคร 4 เรื่อง) ที่ได้ถูกแปรเป็นนามธรรมที่มีกระบวนการหรือชั้นตอนก็ได้ถูกทำให้เป็นรูปธรรมอีกหนด้วยเหตุการณ์บนเวที

กระบวนการสร้างความหมายให้แกกันดังกล่าวน่าสนใจอยู่ไม่น้อย อีกทั้งยังไม่ค่อยมีตัวละครอื่นๆทำกัน ความพิเศษยังอยู่ที่ว่าถึงแม้มันจะเป็นการปะติด แต่ก็ต่างจากศิลปะการปะติด(collage) ที่ว่า มันได้พกพาความหมายเดิมเอามาไว้ด้วย แล้วยังผนวกรวมผสมผสานเข้ากับความหมายในบริบทใหม่ได้อย่างค่อนข้างจะลงตัว ผมคิดว่านี่ไม่ใช่ลักษณะ "ยำใหญ่"(eclecticism) อันเป็นตัวบ่งชี้ ยุคพหุวัฒนธรรม (postmodernism) หากแต่เป็นคุณลักษณะและศักยภาพเฉพาะตัวที่โดดเด่นของละครเวทีมากกว่า

แต่การสื่อสารความหมายในลักษณะดังกล่าวจะเสี่ยงต่อการล้มเหลวสูง หากว่าคนดูไม่คุ้นเคยกับวิธีการและไม่สามารถจะเข้าใจความหมายได้ ปัญหาของละครจึงอยู่ที่ว่า จะทำอย่างไรจึงจะสามารถสื่อความหมายในมิตินี้ถึงคนดูได้สำเร็จ โดยไม่ถึงกับขาดลูกเล่นชั้นเชิงในการนำเสนอ และอีกประการหนึ่งที่สำคัญก็คือว่า จะทำอย่างไรให้คนดูเคยชินกับสุนทรียศาสตร์ในลักษณะนี้ ทำอย่างไรคนดูจะพบความงาม ความสุนทรีและความบันเทิงควบคู่ไปกับศักยภาพที่จะขบคิด

ปัญหาอีกข้อหนึ่งที่ขยายขอบเขตออกมาจากละครก็คือ ขนาดและลักษณะของโรงละคร ทั้งนี้ความเล็กแคบอาจจะมีผลทั้งในแง่ของการปฏิสัมพันธ์ระหว่างตัวละครกับคนดูทั้งในทางอารมณ์ และความคิด การประชันหน้าก่อให้เกิดความสดและความสมจริง แต่ทว่าขณะเดียวกันมันก็ลดทอนและจำกัดศักยภาพในการเห็นหรือรับรู้เหตุการณ์ที่เกิดขึ้นบนเวที การไม่อาจรับรู้ละครให้มีลักษณะองค์รวม แต่เป็นลักษณะส่วนเสี้ยวอาจจะมีผลลบบางประการที่สำคัญต่อการชม ซึ่งเป็นเรื่องที่จะต้องขบคิดกันอีกหนทีเดียว

<sup>1</sup> ศาสตร์แห่งการตีความ แต่เดิมใช้ในวงการเทววิทยา ต่อมาขยายวงไปสู่ประวัติศาสตร์จากนั้นมิได้มุ่งไปใช้กับวงการวรรณคดีศึกษา และการศึกษาศิลปะแขนงต่างๆ เป็นศาสตร์ที่ว่าด้วยหลักการและทฤษฎีของการตีความ โดยมีได้มุ่งวิเคราะห์เทคนิคโดยตรง

อย่างไรก็ดี "ความผันกลางเดือนหนาว" ก็เป็นอีกหนึ่งของความพยายามที่น่าชื่นชมของกลุ่มละครพระจันทร์เสี้ยว เพราะคณะละครเปิดมิติใหม่ในการสื่อสารเหตุการณ์เดือนตุลาฯ สร้างความหมายของเดือนตุลาฯ ในลักษณะปะติด ซึ่งในเวลาเดียวกันก็เป็นการทดลองสร้างและ สื่อความหมายของละครเวทีที่มักจะไม่มีให้พบเห็นได้บ่อยนัก

หากเหนืออื่นใด ก็คือความพยายามที่จะผลักดันให้ศิลปะละครเวทีทำหน้าที่ต่อสังคมอย่างที่มีนัยจะใช้อีกประการหนึ่งด้วย

ที่มา: อนุสรณ์ อุณโณ. "ความผันกลางเดือนหนาว : ตุลาฯปะติด" คอลัมน์ "เวทีทรรศน์". เนชั่นสุดสัปดาห์ ปีที่ 5 ฉบับที่ 232. (15-21 พฤศจิกายน 2535) : 60.)





ให้เกิดการใช้ “พลังทางปัญญา” อันเป็นลูกโซ่ ซึ่งน่าจะเรียกได้ว่า เป็นการแสดงให้เห็นถึงผลกระทบของงานวิจารณ์ได้เป็นอย่างดี

หากบทวิจารณ์ชิ้นนี้จะมีจุดอ่อนอยู่บ้าง ก็คงอยู่ที่การที่ผู้วิจารณ์พยายามที่จะอธิบายประเด็นอันซับซ้อนและอธิบายยากหลายประเด็น ให้อยู่ภายใต้หน้ากระดาษอันจำกัดอย่างยิ่ง ทำให้ลักษณะการเรียบเรียงคำพูดนั้น เป็นไปอย่างอัดแน่นด้วยถ้อยคำที่ต้องตีความหมายอีกหลายชั้น ซึ่งหากผู้อ่านไม่มีโอกาสได้ชมละครเรื่องนี้ หรือไม่รู้จักบทละครต่างๆ ที่ถูกพาดพิงถึง ก็คงจะมีปัญหากับการทำความเข้าใจกับบทวิจารณ์ชิ้นนี้อย่างแน่นอน นอกจากนี้ การใช้ศัพท์ภาษาอังกฤษอย่างเช่น hermeneutics นั้น แม้ว่าจะเป็นวิธีการสื่อสารกับผู้อ่านที่มีพื้นความรู้ด้านทฤษฎีวรรณคดีได้ แต่ก็ไม่ได้เป็นการช่วยเสริมความเข้าใจให้กับผู้อ่านทั่วไปแต่อย่างใด แต่เมื่อเทียบจุดอ่อนในส่วนนี้ กับคุณค่าของบทวิจารณ์ ก็จะได้เห็นว่า บทวิจารณ์ชิ้นนี้ เป็นตัวอย่าง การทำงานของนักวิจารณ์ ที่พยายามจะเขียนบทวิจารณ์ เพื่อยังประโยชน์สู่ผู้อ่านและผู้สร้างงาน เพื่อพิทักษ์คุณค่าและศักดิ์ศรีของงานศิลปะอย่างเอาจริงเอาจัง จึงเรียกได้ว่า เป็นตัวอย่างของการทำงานวิจารณ์ที่เกิดจากจิตสำนึกที่น่ายกย่องชิ้นหนึ่ง

ปาริชาติ จิ่งวิวัฒนาภรณ์ : ผู้วิเคราะห์

## ละครไทย ฝรั่งเศส

### "คนนอกตาสดใส คนในตามัวชั่ว"

สันติ จิตรระจินดา

สามเดือนที่ผ่านมา (ก.ค.-ก.ย.) ฝรั่งเศส 3 คน 3 มุมมอง เสนอ "ปัญหาสังคมไทย" ในละคร 3 เรื่อง แม้จะจบลงและเลือนหายไปเงียบๆ จากสำนักของสาธารณชน และ "คนทำละคร" แต่ด้วยความถี่ที่สูงขนาดเดือนละเรื่อง ทำให้ละครเหล่านี้ก่อเกิดเป็น "ปรากฏการณ์ทางการละคร" ที่น่าสนใจ และ

สะท้อนสภาพละครเวทีไทยได้อย่างมีความหมาย สมควรแก่การวิเคราะห์โดยพิสดาร ละครเรื่องแรก (ก.ค. 36) คือ อุปรากร "ฉันจะปลุกต้นไม้" โดย ฝรั่งเศสหน้าคุณ นามอุโฆษ, คุณบุรุษ แกสตัน แห่งวงฟองน้ำ

ที่จริงแล้วคุณบุรุษไม่ได้ทำละครเรื่องนี้เป็นเรื่องแรก เรื่องต่างๆ ที่ทำเอง เช่น "อุปรากรชุก" และการแสดงประสมสองวัฒนธรรมชื่อ "พระสังข์กับเอฟิเกนี" ก็เป็นที่รู้จักกันดี ทั้งนี้ไม่นับเพลงประกอบละครอีกหลายสิบเรื่องของภาควิชาศิลปการละคร คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

นอกจากนี้ เรียกคุณบุรุษเป็นฝรั่งเศสก็ออกจะนิยามลำบากสักหน่อย เพราะแกพูดไทยปรี๊ดแกมยังสนใจเรื่องราวมรดกวัฒนธรรมไทยเป็นอย่างมาก ความรู้เหล่านั้นอาจจะมากกว่าคนไทยแท้ๆ บางคนเสียอีก

แต่ก็ต้องจัดคุณบุรุษเป็น "ฝรั่งเศส" เพราะแกเป็น "ฝรั่งเศส" จริงๆ

ละครเรื่องที่สอง (ส.ค. 36) คือ "แทงยู VERY มัด" โดยฝรั่งเศสจริงๆ ที่พูดไทยไม่ได้นามว่า ดร.ลีออน รูบิน (DR. LEON RUBIN) จากประเทศอังกฤษ

"แทงยู VERY มัด" เป็นความพยายามร่วมกันระหว่าง ดร.รูบิน กับภาควิชาศิลปการละคร คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยในการ "ทำเทศให้เป็นไทย" ตามมโนทัศน์ที่ได้ประกาศไว้

ละครเรื่องสุดท้าย (ก.ย. 36) ที่จะกล่าวถึงในบทความนี้ คือ "วันอันตราย" หรือ "IMAGES FROM THE EDGE" โดยฝรั่งเศสจากออสเตรเลียชื่อ คอลลิน ชัมคเคอร์ (COLIN SCHUMACHER)

"วันอันตราย" เป็นผลงานของนักศึกษา ภาควิชานาฏศิลป์ วิทยาลัยครูสวนสุนันทา ที่ผ่านการฝึกอบรมกับคุณชัมคเคอร์เป็นเวลาสามเดือน กับเทคนิคการแสดงของโกรโทฟสกี (GROTOWSKI) เมเยอร์โฮล (MEYERHOLD) ลาบัน (LABAN) และบูโดห์ ยุคหลัง (POST-BUTOH)

ละครทั้ง 3 เรื่อง เห็นได้อย่างชัดเจนว่า เป็นความพยายามที่จะ "แสวงหา" และเรียนรู้ "ศักยภาพการละคร" (EXPLORE) แม้บางท่านจะเรียกว่าเป็น "ละครแนวทดลอง" หรือ "EXPERIMENTAL THEATRE" ก็ตาม

โก เปา คุณ (KUO PAO KUN) นักการละครผู้มีชื่อเสียงแห่งสิงคโปร์ ได้ให้ความเห็นเกี่ยวกับการใช้คำว่า EXPLORE กับ EXPERIMENTAL ในละครสมัยใหม่ไว้ว่า "คนทำงานศิลปะย่อมมีจิตวิญญาณแห่งการแสวงหา, ทดลองและค้นพบเป็นธรรมดา ด้วยมุ่งหวังที่จะประกาศ 'เอกลักษณ์

ของผลงาน" และสร้างสรรค์ผลงานอันเป็นต้นแบบ (ORIGINAL) ออกมา แต่หากจะกล่าวเรียก "การแสวงหาครั้งใหม่" ใดๆ ว่าเป็น "งานทดลอง" (ดังที่ศิลปินรุ่นเยาว์ส่วนใหญ่อ้างกัน) ก็สุดที่จะยอมรับได้ เพราะการกระทำเช่นนั้นจะเป็นการทำลายความหมายที่แท้จริงของคำนี้ไปสิ้น

ศัพท์เทคนิค "ศิลปะแนวทดลอง" (EXPERIMENTAL ART) สมควรสงวนไว้ใช้เรียกโครงการที่เกี่ยวข้องกับธาตุพื้นฐานทางศิลปะโดยนัยสากลนิยม (ART ON CANPER, SEP, 93, PP.8)

"ละครแนวทดลอง" หรือ "ละครทดลอง" จึงไม่ใช้การทดลองทำละคร(ให้สำเร็จ) หรือความสำเร็จเชิงการผลิตละครหรือความสำเร็จเชิง PRODUCTION ในความหมายของงานละครที่ทำกันแพร่หลายขณะนี้ ซึ่งควรใช้คำเรียกขานว่า "ลองทำละคร" มากกว่าการค้นหาคำกึ่งภาพการละครของละครทั้ง 3 เรื่อง เริ่มต้นเหมือนกันคือ ผ่าน "กระบวนการฝึกอบรมเชิงปฏิบัติการ" (WORKSHOP PROCESS) มีเพียงผู้กำกับการแสดงและนักแสดงที่มีบทบาทซ้อนกันอยู่คือ นักแสดงเป็น "ผู้เข้าร่วมการฝึกอบรม" (PARTICIPANT) และผู้กำกับการแสดงดำเนินบทบาทเป็น "ผู้อำนวยความสะดวก" (FACILITATOR) ควบคู่กับ "เจตนาเชิงวิชาชีพ" ที่มีมาก่อนแล้ว

"กระบวนการฝึกอบรมเชิงปฏิบัติการ" ทางการละคร ช่วยเพิ่มพูนทักษะการแสดงให้แก่ผู้เข้าร่วม และขยายโลกทัศน์-ชีวิตทัศน์ รวมทั้งช่วยพัฒนาบทการแสดงสำหรับการแสดง จากผู้เข้าร่วมฝึกอบรมเชิงปฏิบัติการ ดังนี้

"จุดประสงค์ของการแสดงมี 3 ประเด็นคือ หนึ่ง ทำให้เด็กมีโอกาสดูและฝึกภาษาไทยและฝึกทักษะในการพูดและการแสดง ใช้การเคลื่อนไหว... อีกประเด็นหนึ่งทำให้ทั้งผู้แสดงและผู้ชมเกิดสติให้ตระหนักรู้ความสัมพันธะระหว่างมนุษย์กับธรรมชาติในยุคปัจจุบัน...จุดประสงค์ที่สามคือ ให้นักแสดงและผู้ชมเริ่มพิจารณาความหมายของศิลปะ ซึ่งเป็นหลักในการปฏิบัติชีวิต (บรูซ แกสตัน, สุธิบัติร หอบผินมาลัยจร)

ละครเวทีเรื่องวันอันตรรายมีจุดประสงค์ในการจัดทำเป็นละครแนวทดลอง เพื่อการศึกษาในรูปแบบละครร่วมสมัย โดยใช้การผสมผสานของทฤษฎี GROTOVSKI, MEYERHOLD, LABAN และ POST-BUTOH มาประยุกต์เข้าด้วยกัน และนักแสดงแต่ละคนสร้างสรรค์ออกมาเป็นการแสดงละครสด หรือ IMPROVISATION ภายใน THEME (แก่นเรื่อง) เดียวกัน กอปรกับลีลาการเคลื่อนไหวที่ถ่ายทอดความรู้สึกที่แท้จริงเป็นหลัก รวมถึงบทเพลงที่สอดแทรกในเรื่องจะสามารถชักจูงให้ผู้ชมเข้าถึงจุดประสงค์ และ THEME (แก่นเรื่อง) ของละครได้ในที่สุด (สุธิบัติรวันอันตรราย)

ดังนั้น... "เห็นคนอื่น เลยเห็นตนเอง... เรื่องนี้ต่างจากทุกเรื่องที่เคยเล่น นอกจากงานแสดงแล้ว ยังต้องเขียนบทและกำกับตัวเองในบางครั้ง... เป็นละครที่บทและภาพทั้งหมดเกิดจากพวกเราทุกคน" (ความรู้สึกของนักแสดง, สุธิบัติร แทงยู VERY มัด) จะเห็นได้ว่า "กระบวนการฝึกอบรม" เอื้อให้เกิดสภาวะการเรียนรู้ด้วยการลองผิดลองถูก และผู้เข้าร่วมกระบวนการฝึกอบรมมีบทบาทเป็น "ครูของกันและกัน" หรือต่างเป็น "บทเรียน" ให้แก่กัน

กระบวนการฝึกอบรมของการแสดงทั้ง 3 เรื่อง เน้นวิธีการ "สะท้อนประสบการณ์ส่วนบุคคล" (PERSONAL EXPERIENCE) ใน "โครงสร้างของการแสดงละครสด" (IMPROVISATION)

แล้วเติมแต่งเทคนิคทางการละครต่างๆเข้าไปเพื่อสร้าง"การแสดงออกทางการละคร" (THEATRICAL EXPRESSION) ที่น่าสนใจออกมา จากนั้นจะมีการเลือกสรรตัดต่อ (MONTAGE) ซึ่งเป็นเทคนิคโครงสร้างดรามatik (DRAMATIC STRUCTURE) สมัยใหม่ โดยผู้กำกับการแสดง ผู้เป็นเสมือน "บรรณาธิการบทการแสดง" คัดเลือกจัดวางเพื่อแสดง "นัยสำคัญ" ของละครเรื่องนั้น ซึ่งมาจากการเขียน การกำหนดขึ้นโดยผู้รู้ตัวและไม่รู้ตัวโดยประสบการณ์ส่วนบุคคลของนักแสดงที่เข้าร่วมการฝึกอบรม

บุรุษ แกสตัน เล่าว่า "ใช้เวลากว่าสองเดือน ร่วมคลุกคลีตีโมง ซึมซับความรู้สึกนึกคิดของเด็กๆ มาเรียบเรียงเป็นบทละคร... ช่างและขณะนี้เริ่มจุดเริ่มต้นของตัวละครที่เกิดขึ้นในวงพูดคุยของเด็ก โดยที่ไม่มีใครรู้ว่ามาจากไหน ก่อนที่เรื่องราวต่างๆจะหลั่งไหล ออกมาเป็นตัวละครอีกมากมาย เช่น ฤาษี ผู้ร้ายกับเทพเจ้าแห่งการพัฒนา"

สำหรับ "แทงยู VERY มัด" ประสบการณ์ชีวิตของนักแสดง อาทิ อุดม แต้พานิช, นาคกร ศิลาชัย และอรอนงค์ ปัญญาวงศ์ ก็ปรากฏออกมาอย่างเป็นตัวของตัวเอง ในขณะเดียวกันก็สอดคล้องกับแก่นเรื่องคือ "การสังสรรค์วัฒนธรรมไทย-เทศ ที่กรุงเทพฯ" ได้อย่างมีความหมาย

ในขณะที่ "วันอันตราย" เสนอบทกวี 4 ประโยค ที่นักแสดงแต่ละคนประพันธ์ขึ้น เพื่อเสนอสาเหตุและวิธีการแก้ไขปัญหาดังๆ อาทิ "งานอดิเรกคือเรียน แต่ปากเพียรขายตัว" แล้วแสดงออกด้วย การเคลื่อนไหวแบบ BIO-MECHANICS หรือ "ชีวกล" ของเมเยอร์ โฮล ปะปนกับคุณภาพการเคลื่อนไหวที่ศึกษาภายใต้ระบบของลาบาน และบูโดห์

เทคนิคในการสร้างบทการแสดงแบบนี้ เรียกว่า PLAYBUILT คือสร้างละครขึ้นมาจากการกำหนดของทุกคนที่มาร่วมงานกัน ซึ่งบางทีก็เรียกว่าวิธี "กลไกกลุ่ม" (GROUP DEVICE) "กลไกกลุ่ม" เป็นวิธีการที่ใช้กันแพร่หลายในการแสดงสมัยใหม่ที่เชื่อว่า ศิลปินทุกคนต้องการสื่อสารและแสดงออกทางศิลปะ มิใช่จำกัดไว้เฉพาะผู้มีความสามารถทางประพันธ์ศิลป์ หรือมีวิสัยทัศน์ยาวไกลกว่าผู้อื่น เช่นผู้เขียนบทละครเท่านั้น

วิธีการนี้ยังเหมาะกับภาวะที่ละครเวทีไทยขาด "บทละครต้นฉบับ" ที่พูดถึงชีวิตของคนร่วมสมัยในประเทศไทยเป็นอย่างมาก และเป็นพื้นฐานที่ดีสำหรับพัฒนาการบทละครที่มีความหมายและคุณค่า "ของไทย" ในอนาคต

ข้ออ่อนที่ควรคำนึงของวิธีการนี้ก็คือ การขาดการค้นคว้าวิจัย (RESEARCH) ที่ลึกซึ้ง เรื่องราวของละครอาจจะบางเบา วนเวียนอยู่กับ "พงศาวดารส่วนตัว" (PERSONAL ANECDOTES) เป็นเกร็ดเล็กเกร็ดน้อย เพราะในหลายกรณี "การสะท้อนของบุคคล" (PERSONAL REFLECTION) มีความเป็นส่วนตัวเกินกว่าผู้ชมจะกว้างจะรับรู้, เข้าใจ และเห็นความหมายความสัมพันธ์กับชีวิตของเขาได้

นอกจากนี้ยังต้องแสวงหาแบบทางศิลปะ (ARTISTIC FORM) ที่เหมาะสมกับโครงสร้าง (STRUCTURE) และการเล่าเรื่อง(STORY-LINE) มิใช่หลงเข้าใจผิดว่า การรวบรวม "ความระลึก" ของบุคคล (PERSONAL RECOLLECTIONS) แล้วนำมาเรียงต่อกันได้จน "ดูดี" นั้นเพียงพอและเป็นจุดสูงสุดที่เป็นไปได้ของการพัฒนาบทการแสดงวิธีนี้

นั้นเป็นบทเรียนเรื่องกระบวนการสร้าง "บทการแสดง" หรือ "ท่าละคร" (PLAYBUILT) จากกระบวนการฝึกอบรมโดยเทคนิค "การแสดงละครสด" (IMPROVISATION) ด้วย "กลไกกลุ่ม" (GROUP DIVICE)

จากนี้ลองมาดูกันว่า ละครทั้ง 3 เรื่อง "EXPLORE" รูปแบบและวิธีการนำเสนอละครอย่างไรกันบ้างใน 4 ประเด็นต่อไปนี้

ประเด็นที่หนึ่ง การใช้ปริภูมิหรือพื้นที่ว่าง (THE USE OF SPACE) "แทงยู VERY มัด" จัดฉากแบบ "รูปนัย" (FORMAL) แม้จะมีรายละเอียดของฉากแนว STRUCTIVISM ในเชิงองค์ประกอบและระดับต่าง (LEVEL) แต่ก็ไม่ได้ใช้ประโยชน์อย่างจริงจังเท่ากับ "พื้นที่ว่างเวทีล่าง" ที่มีการเคลื่อนไหวอุปกรณ์ประกอบฉาก เข้า-ออก ประกอบการเคลื่อนไหวของนักแสดงให้เกิด "การแปลง" (TRANSFORMATION) ของ "สถานที่" (PLACE), "เวลา" (TIME) และ "ภาพบนเวที" (STAGE PICTURE) ที่น่าสนใจ

ส่วนการใช้ SPACE ของอีกสองเรื่องคล้ายคลึงกันคือ แบบ "เวทีรอบด้าน" (ARENA) ความต่างอยู่ที่ "ฉันจะปลุกต้นไม้" ดึงความคิดของ "ลานบ้าน-ลานการแสดง" เข้ามาพร้อมกับมุมมองแบบ "พิธีกรรม" (RITUALISTIC) ที่พบบ่อยในการแสดงและละครพื้นบ้านซีกโลกตะวันออก

"วันอันตราย" ใช้ SPACE ที่ดูเป็น ARENA แต่รับโครงสร้างเวทีของโกรโทพส์ก็มาปรับเปลี่ยนเข้าไปกลายเป็น THRUST STAGE ปน ARENA STAGE ง่ายๆ ซึ่งอาจเป็นเพราะสถานที่จัดแสดงซึ่งเป็น STUDIO ไร่ไทยนั้น มีด้านยาวมากกว่าด้านกว้างก็เป็นได้ และทั้ง 3 เรื่องเน้นความสำคัญของ OPEN SPACE หรือพื้นที่ว่างที่เป็นกลางและเปิด นับเป็นการแสวงหาดัชนีภาพของการละคร ด้านการใช้พื้นที่ว่างที่น่าสนใจทีเดียว

ประเด็นที่สอง ความสัมพันธ์ระหว่างนักแสดงและผู้ชม (AUDIENCE-PERFORMER RELATIONSHIP)

ทั้งสามเรื่องพยายามเลี่ยงการทำให้ผู้ชมเป็นฝ่ายถูกกระทำ (PASSIVE) หรือเป็นเพียงผู้เฝ้าสังเกตการณ์ (OBSERVER) เหตุการณ์บนเวทีและรับรู้ไปตามนั้น

"ฉันจะปลุกต้นไม้" ส่งเสริม "การมีส่วนร่วม" (PARTICIPATION) ของผู้ชมในการแสดง แม้จะยังมิได้พัฒนาจนถึงระดับ "การมีส่วนร่วมที่มีความหมาย" (MEANINGFUL PARTICIPATION) อย่างแท้จริง ยังคงเป็นเพียง "ปฏิกิริยาป้อนกลับ" (FEED-BACK) ที่ตรวจสอบกลับไปกลับมาระหว่างนักแสดงกับผู้ชมเท่านั้น

อีกสองเรื่องพยายาม "เผชิญหน้า" (CONFRONTATION) กับผู้ชมด้วย "การสื่อสารตรง" (DIRECT COMMUNICATION) โดย "แทงยู VERY มัด" ใช้เทคนิคตลกหน้าม่าน (STAND-UP COMEDY) และ "วันอันตราย" ใช้ข้อมูลเชิงข้อเท็จจริงและสถิติเป็นวิธีการท้าทายผู้ชม

ประเด็นที่สาม โครงสร้างการละครหรือโครงสร้างดรามatik (DRAMATIC STRUCTURE) "ฉันจะปลุกต้นไม้" เป็น "เรื่องเล่าเชิงเส้น" (LINEAR NARRATIVE) เป็นเหตุเป็นผลต่อเนื่องกันตั้ง

แต่ต้นจนจบ สลับด้วยการร้องเพลงในท่วงทำนองเพลงพื้นบ้าน เพื่อขับเน้นความเป็นพิธีกรรม (RITUAL) แต่ความพยายามที่จะเล่าเรื่องให้ครบถ้วน ก็ทำให้เรื่องดูอืดและน่าเบื่อ

ในขณะที่ "แทงยู VERY มัด" เป็นการตัดต่อแบบการลำดับภาพของภาพยนตร์ (MONTAGE) หากแต่ให้ความสำคัญกับการปะติดปะต่อเชิง RECOLLECTION มากกว่ามุ่งเน้นความเข้มข้นใน "อรรถบท" (THEME) เรื่องราวในละครจึงวนเวียนอยู่กับ "ภาพสะท้อนจากประสบการณ์ของบุคคล" (PERSONAL REFLECTION) และการสังสรรค์วัฒนธรรมต่างแบบไม่มีทิศทาง ทำให้เรื่อง "ไม่นำไปสู่ข้อสังเคราะห์ทางความคิดใดๆ" (LEAD TO NO WHERE)

"วันอันตราย" แตกต่างออกไป แม้จะใช้เทคนิค MONTAGE เช่นกัน แต่การเรียงร้อยเรื่องราวดูเป็นวิพิธทัศนา (VARIETY) มากกว่า แม้จะมีการตัดสลับ (INTER-CUT) ระหว่างชุดกิจกรรมอยู่บ้าง แต่ก็ยังเป็นเพียงโครงสร้างภายนอกเท่านั้น ปัญหาของการใช้เทคนิค MONTAGE ส่วนใหญ่ก็คือ มักจะคำนึงเฉพาะโครงสร้างภายนอกเสียเป็นส่วนมาก ทำให้โครงสร้างภายในและเรื่องราวถูกละเลย ซึ่งส่งผลให้การ MONTAGE ไม่คมชัด ไม่สร้างความเครียดทางการละคร (DRAMATIC TENSION) ที่มากพอจะ "สะเทือนใจ" ผู้ชม และไม่ขับเน้น "อรรถบท" ของละครออกมา

ประเด็นที่สี่ "ระบบอ้างอิงเทคนิคการละครและวัฒนธรรม" (THEATRICAL/CULTURAL REFERENCE SYSTEM)

"แทงยู VERY มัด" มีกลิ่นอายของแบบฝึกหัดการละครและเกมการละคร (THEATRE GAMES) อยู่มาก เช่นการทดลองกับ SPACE ในช่วงเปิดการแสดงที่ใช้เทคนิค "เสียงและเพลงสร้างสรรค์" (CREATIVE SOUND AND MUSIC) เพื่อ "แปลง" บรรยากาศของ SPACE จากเรียบสงบเป็นสับสนวุ่นวาย จากความหลับเป็นความตื่นกลายเป็นยามเข้าอันสับสนของเมืองกรุง

จุดเด่นของเทคนิคการละครใน "แทงยู VERY มัด" คือ การดึงประสบการณ์ของบุคคลออกมาและใช้เป็นเนื้อหาการแสดง มุ่งหมายจะสื่อถึงโครงสร้างมหากาของสังคม

"ฉันจะปลุกต้นไม้" เสนอ "ฟองน้ำการละคร" วัฒนธรรมเทศที่เป็นเครื่องดนตรีพื้นบ้าน อาทิ เครื่องดนตรีของชาวอะบอริจินในออสเตรเลียที่แกะจากไม้ แต่คุณบุรุษใช้ท่อเอสลอน PVC แทน หรือเครื่องเคาะต่างๆประสมประสานกับวัฒนธรรมไทย คือเครื่องดนตรีไทย หรือท่วงทำนองเพลงพื้นบ้าน การเคลื่อนไหวของนักแสดงมีการประสมประสานทั้งของเก่าของใหม่ เสื้อผ้าก็เช่นกัน

ในเรื่องบทที่น่าสนใจ เมื่อสัตว์ที่พูดภาษามนุษย์ในเทพนิยายจะเผชิญหน้ากับตัวละคร อาทิ "นายทุน" จากโลกของความเป็นจริง ละครเรื่องนี้เปิดไฟสว่าง ไม่อาศัยแสงสีสร้าง "มายาของการละคร" ในด้านบรรยากาศทำให้ระลึกถึงการละเล่นพื้นบ้านบนลานนวดข้าว และพิธีกรรม

"วันอันตราย" บอกไว้ชัดเจนว่าจะประสมประสานเทคนิคละครสมัยใหม่ของโลกตะวันตกและโลกตะวันออกเข้าด้วยกัน เริ่มที่การแต่งกายแบบไทยคล้ายตะเบงมานแต่ด้วยวัสดุ, สี, การแต่งหน้า และบรรยากาศของนักแสดงบูโดห์ การเคลื่อนไหวปะติดปะต่อแนวของบูโดห์, โกรโทพส์, ลาปาน และ "ชีวกล" ของเมเยอร์โฮล เข้าด้วยกันอย่างละนิดอย่างละหน่อย

แต่เนื่องจากเป็นการเรียนรู้ขั้นพื้นฐานและผู้กำกับการแสดงบอกว่า "ไม่ต้องการขัดขวางการแสดงออกตามธรรมชาติของนักแสดง" เทคนิคเหล่านั้นจึงยังไม่แน่นและคมชัดพอจะจำแนก

โดยสายตาของผู้ชมได้ว่า มีความแตกต่างในคุณภาพการเคลื่อนไหว, แรงขับ (MOTIF) และลักษณะเฉพาะทางสุนทริยภาพของเทคนิคนั้นๆอย่างไร

หลังจากพิจารณากระบวนการสร้างบท รูปแบบ และวิธีการนำเสนอของละครทั้ง 3 เรื่อง สุดท้ายคงต้องพิจารณาเนื้อหา

เนื้อหาของละครทั้ง 3 เรื่องเกี่ยวข้องกับ "ปัญหาสังคมไทย" อาทิ ปัญหาสิ่งแวดล้อม ปัญหาทางจริยธรรมของมนุษย์ ปัญหาเมือง ปัญหาชนบท ปัญหากรุงเทพฯ ปัญหาโสเภณี ความแปลกแยก ปัญหาจากการสังสรรค์วัฒนธรรม

พิจารณาปัญหาเหล่านี้ซึ่งเป็นเนื้อหาในละครแล้ว ให้สงสัยในใจเป็นยิ่ง ฝรั่งเศสมาเมืองไทยทำละครไทย เห็นแต่ปัญหา ในขณะที่ "คนทำละครไทย" ไม่เห็นปัญหา ทำแต่ละครหนีโลกหนีปัญหา หรือจะเข้าสู่ภาสิตที่ว่า "คนนอกตาสดใส คนในตาบอด"

ทำอย่างไรที่จะทำให้ "สิ่งที่คุ้นเคย" (FAMILIAR) จนมองไม่เห็นอีกต่อไปกลายเป็น "สิ่งไม่คุ้นเคย" (UNFAMILIAR) เพื่อที่จะได้มองเห็น, ตระหนัก, เสริมสติให้เท่าทันสังคม และกระตือรือร้น เข้ากระทำการเปลี่ยนแปลงด้านเสื่อมของมันเสีย

ทำอย่างไรจึงจะประกอบภารกิจของละครได้เต็มกำลัง ดังที่ JOHN DRYDEN (1668) กล่าวไว้ว่า "FOR THE DELIGHT AND INSTRUCTION OF MANKIND - - เพื่อความจำเริญใจ และแนะแนวทางแก่มนุษยชาติ"

คนทำละครไทยควรช่วยกันคิดว่าจะทำอย่างไรดี มิใช่เอาแต่ดีจึงฉาบ ำโก้ หน้าแป้น อยากแต่ให้คนนิยมชมชอบ พอผลไม่เป็นดังใจก็โทษปีโทษกลอง โทษฆ้องตะโพนทั่วไปหมด มิเคยจะหันมาดูตนเองว่าอาตมานี้แหละคือตัวปัญหาสำคัญ คือทำละครแต่ไม่เข้าใจภารกิจของละคร เอาเสียเลย

อตตา สุนทโต ปุริสสส โชติ

คนที่ฝึกดีแล้ว เป็นความรุ่งเรืองของตน

ที่มา: สันติ จิตระจินดา, "ละครไทยฝรั่งทำ คนนอกตาสดใส คนในตาบอดชั่ว" ผู้จัดการรายวัน, 31 กันยายน 2536, หน้า 33



## บทวิเคราะห์

นักการละครมักจะมองว่าปัญหาสำคัญของบทวิจารณ์และนักวิจารณ์ละครในปัจจุบันคือการขาดความรู้และประสบการณ์ในการปฏิบัติงานจัดแสดงละครจริง จึงไม่สามารถชี้แนะข้อดีข้อเสียของละครแต่ละเรื่องได้อย่างละเอียดลออและชัดเจนจนผู้สร้างสามารถนำไปปรับปรุงแก้ไขผลงานของตนได้อย่างจริงจัง นักวิจารณ์ส่วนหนึ่งก็ยอมรับว่าข้อสังเกตนี้ถูกต้อง แต่นักวิจารณ์รวมทั้งนักสื่อสารมวลชนที่ทำงานเกี่ยวกับละครก็ไม่มีโอกาสและไม่ได้อยู่ในสถานะที่จะพัฒนาองค์ความรู้นั้นได้อย่างเต็มที่ และนักการละครที่รู้จริงเองก็ไม่ได้ลงมือทำงานด้านการวิจารณ์อย่างจริงจัง ดังนั้น วงการละครเมืองไทยจึงตกอยู่ในสภาวะขาดแคลนบทวิจารณ์คุณภาพตลอดมา

แต่เมื่อให้นักปฏิบัติทำงานวิจารณ์แล้ว เราจะได้ผลงานที่มีคุณภาพจริงหรือ บทวิจารณ์ของสันติ จิตระจินดาบทนี้เป็นข้อพิสูจน์ที่ดี แม้จะเป็นส่วนเดียวและไม่อาจเป็นตัวแทนข้อเขียนทุกชิ้นของนักการละครได้

สันติ จิตระจินดาเป็นทั้งนักทฤษฎีและปฏิบัติทางละคร และเขาไม่ได้เก็บความรู้เหล่านั้นไว้เป็นสมบัติส่วนตัว แต่นำมาให้เป็นข้อมูลแก่สาธารณชนและใช้เป็นเครื่องมือในการวิจารณ์เพื่อเป็นตัวอย่างให้แก่ผู้ทำงานคนอื่น ๆ ได้ศึกษาและปรับใช้

ในบทวิจารณ์นี้ สันติกล่าวถึงละคร 3 เรื่องที่มีจุดร่วมกันที่เป็นการทำงานของผู้กำกับชาวต่างชาติกับนักแสดงและทีมงานชาวไทยในบริบทไทย โดยมีจุดเริ่มต้นที่การฝึกอบรมหรือทำเวิร์คช็อปร่วมกันมาก่อน เขากล่าวไว้ในตอนท้ายของบทความว่าเขาแบ่งเนื้อหาของบทความออกเป็นสองส่วน คือส่วนที่กล่าวถึง "กระบวนการสร้างบท รูปแบบ และวิธีการนำเสนอของละครทั้ง 3 เรื่อง" และส่วนที่กล่าวถึงเนื้อหาของละคร แต่การแบ่งเช่นนี้ออกจะ "ลวงตา" คนอ่านอยู่บ้าง เพราะปัญหาแท้จริงที่สันติกำลังพยายามนำเสนอในบทวิจารณ์นี้คือ อาการมองไม่เห็นตัวเองของคนทำละครไทย ซึ่งเป็นปัญหาที่ครอบคลุมทั้งในส่วนของคุณภาพและเนื้อหา เราจึงพอจะกล่าวได้ว่าอันที่จริงแล้วเนื้อหาทั้งสองส่วนของบทวิจารณ์นั้นเกี่ยวเนื่องกันอยู่ โดยเนื้อหาการวิจารณ์ในส่วนรูปแบบมีผลต่อการสรุปปัญหาในส่วนเนื้อหา แม้ว่าปัญหาในส่วนหลังจะมองเห็นได้ง่ายกว่าก็ตาม

ในด้านการวิจารณ์รูปแบบ สันตินำความรู้ทางทฤษฎีมาใช้อย่างเต็มที่ โดยวิเคราะห์แนวทางการนำเสนอโดยใช้ศัพท์เฉพาะ (ซึ่งผู้เขียนได้ให้คำอธิบายไว้ในระดับที่ผู้อ่านทั่วไปพอจะเข้าใจได้) และอ้างอิงทฤษฎีต่างๆจนแทบเป็นบทหนึ่งในตำราการละครไป ซึ่งการกระทำเช่นนั้นนอกจากผู้ทำงานละครจะได้ประโยชน์แล้ว นักศึกษาและผู้สนใจด้านละคร หรือแม้แต่นักวิจารณ์ละครเองก็สามารถเรียนรู้ได้ด้วยเช่นกัน

แต่อย่างไรก็ตาม จุดสำคัญที่สุดของการวิเคราะห์นี้คือ การบอกกล่าวไว้แต่ต้นว่าเบื้องหลังการคัดเลือกรูปแบบ (และเนื้อหา) ต่างๆจนได้การนำเสนอที่ลงตัวและจับบนเวทีจริงได้นั้นเกิดจาก "กระบวนการฝึกอบรมเชิงปฏิบัติการ" (workshop process) ที่ผู้กำกับและนักแสดง "มีบทบาทซ้อนกันอยู่" คือ นักแสดงเป็น "ผู้เข้าร่วมการฝึกอบรม" (participant) และผู้กำกับการแสดงดำเนิน

บทบาทเป็น "ผู้อำนวยความสะดวก" (facilitator) โดยผู้เขียนได้อธิบายวิธีการไว้คร่าวๆว่าฝ่ายแรกเป็นผู้ให้ข้อมูล (และน่าจะรวมถึงความคิดเห็น) และฝ่ายหลังเป็นผู้เลือกใช้ข้อมูล ซึ่งเมื่อพิจารณาร่วมกับความคิดเรื่อง "สิ่งที่คุ้นเคย" และ "สิ่งที่ไม่คุ้นเคย" ที่ผู้เขียนกล่าวถึงในตอนท้ายแล้ว แม้แต่การเลือกใช้พื้นที่เวทีที่สันติให้เนื้อที่ในการวิเคราะห์ค่อนข้างมากก็ดูจะมีนัยสำคัญขึ้นมา โดยผู้อ่านอาจจะนึกถามตัวเองขึ้นได้ว่าความคุ้นเคยกับสถานที่ที่มีโอกาสจะเป็นเครื่องปิดกั้นความคิดสร้างสรรค์ของคนทำงานหรือไม่ ซึ่งคำถามทำนองนี้ยังเกิดกับเรื่องการเลือกใช้ "โครงสร้างการละคร" และ "ระบบอ้างอิงเทคนิคการละครและวัฒนธรรม" ด้วย แต่เป็นในทางกลับกัน คือเกิดคำถามว่าแล้วความไม่คุ้นเคยกับวิธีคิดเล่าสามารถเป็นเครื่องปิดกั้นความคิดสร้างสรรค์ของคนทำงานหรือไม่ โดยเฉพาะการเลือกใช้รูปแบบทั้งของไทยและต่างชาติให้เข้ากับเนื้อหาของไทยหรือกล่าวอย่างเจาะจงกว่านั้นคือให้เข้ากับเนื้อหาส่วนตัวของผู้คนที่เติบโตมาในบริบทไทย

ในส่วนหลังของบทวิจารณ์ซึ่งกล่าวถึงเนื้อหาของละครทั้งสามเรื่อง สันติได้ตั้งคำถามถึงนักการละครไทยว่าเพราะเหตุใดจึงมองไม่เห็นปัญหาที่เกิดขึ้นในสังคมไทยและนำเสนอออกมาในบทละครไทยบ้าง แม้จะเป็นคำถามที่ค่อนข้างเห็นได้เด่นชัดเมื่อมองกรณีตัวอย่างของละคร 3 เรื่องดังกล่าว แต่ก็เป็คำถามน่าคิด น่าใคร่ตรอง และน่าจะใช้ได้กับคนไทยในอีกหลายๆ วงการ สำหรับในบทวิจารณ์นี้สันติไม่ได้ให้คำตอบอันเป็นรูปธรรมใดๆไว้ โดยเฉพาะคำตอบสำหรับกรณีทั่วไป แต่สำหรับในกรณีของวงการละครแล้ว จะเป็นไปได้ไหมว่าเขาได้เสนอคำตอบไว้แล้วในส่วนของการวิจารณ์เนื้อหา เราพอจะอนุมานได้ไหมว่าการที่เขาชมเชยละครทั้ง 3 เรื่องมากกว่าตำหนิและเน้นย้ำถึงการฝึกอบรมร่วมกันที่เป็นที่มาที่ดูพิเศษของละครเหล่านั้นอย่างมากเพราะเขาต้องการจะบอกว่ นักการละครไทยขาดการศึกษาจากผู้คนที่เป็เจ้าของเนื้อหา (subject) และศึกษาซึ่งกันและกันอย่างจริงจัง แต่ไม่ว่าเขาตั้งใจจะให้คำตอบหรือไม่และเช่นไร ก็ยังคงเป็นหน้าที่ของนักการละคร (และนักดูละคร) อยู่นั่นเองที่จะหาคำตอบให้กับคำถามนั้น ทั้งนี้เพื่อจะได้ "ประกอบภารกิจของละครได้เต็มกำลัง...เพื่อความจำเริญใจและแนะแนวทางแก่มนุษยชาติ"

พจนีย์ ฉัตรชัยวิวัฒนา : ผู้วิเคราะห์

## หยีบวรรณคดีมาเป็นละคร กับพิมพ์ลาย

มนทนา ยอดจักร์

เมื่ออาทิตย์ที่ผ่านมาได้ไปชม "พิมพ์ลาย" ละครเวทีร่วมสมัยที่เป็นส่วนหนึ่งของโครงการสืบวรรณกรรมในระดับอุดมศึกษา ซึ่งเป็นโครงการที่จัดขึ้นโดยคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ

จากโครงการปีที่แล้วกับการนำเอาวรรณคดีไทยเรื่องอิเหนามาสมมนาทางวิชาการ ก่อนที่จะให้ละครเวทีเรื่อง "บุษบา-อุณการณ" แสดงศักยภาพในฐานะสื่ออีกตัวหนึ่ง เพื่อที่จะสร้างสรรค์สีสันให้แก่ตัววรรณคดี ด้วยความไพเราะของบทเพลง ความสวยงามขององค์ประกอบต่างๆ ในส่วนงานโปรดักชั่น ตลอดจนไปถึงการตีความในตัววรรณกรรมที่น่าสนใจ ทำให้เล็งเห็นถึงความน่าสนใจต่อการนำศิลปะการแสดงมาใช้เป็นตัวสื่อถึงเนื้อความในวรรณคดี

สำหรับโครงการในปีนี้ได้มีการนำวรรณคดีเรื่อง "ขุนช้าง-ขุนแผน" มาสมมนาเชิงวิชาการ ก่อนที่จะถูกดัดแปลงมาเป็นละครเวทีร่วมสมัยเรื่อง "พิมพ์ลาย" กำกับและดัดแปลงบทโดย อ. ปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์ อาจารย์ประจำสาขาวิชาการละคร มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

"พิมพ์ลาย" ที่โลดแล่นอยู่บนเวทีนั้น เป็นดวงวิญญาณที่ถูกปลุกขึ้นมาเพื่อเรียกร้องให้โลกได้รับรู้ถึงสิ่งที่เธอถูกประณามว่าเป็นหญิงชู้กับสมัญญานาม "วันทองสองใจ" ที่ใช้เป็นคำเรียกหญิงสาวมากรัก วิญญาณของเธอตื่นมาเพื่อที่จะให้โลกได้พิจารณาต่อคำพิพากษาที่เธอถูกตัดสินจนเป็นตราบาปข้ามยุคข้ามสมัย เรื่องราวและเหตุการณ์ต่างๆ ในความทรงจำถูกถ่ายทอดออกมาตามลำดับเหตุการณ์ จากวัยเยาว์จนถึงวันที่ชีวิตดับลง ความสัมพันธ์ของเธอกับมนุษย์เพศชายสองคนที่เข้ามาเกี่ยวข้อง และเป็นต้นเหตุแห่งชะตากรรมที่เกิดขึ้นต่อเธอในอนาคต

ขุนแผนชายที่เธอมอบดวงใจให้ แต่เขาก็นำความปวดร้าวมาให้ไม่รู้จักหยุดจักหย่อน ขุนช้างชายอีกผู้หนึ่งที่ปักใจอยู่กับเธอ ถึงแม้ว่าเขาจะไม่เคยขัดใจนางพิมพ์แม้แต่น้อย แต่ก็ยังเป็นต้นเหตุสำคัญที่ทำให้นางพิมพ์ต้องถูกประณามเป็นหญิงสองใจมาจนบัดนี้

จำได้ว่าเรื่องราวของขุนช้าง-ขุนแผนและนางพิมพ์เป็นวรรณคดีที่ได้เรียนสมัยมัธยม กับบทกลอนแปดที่อาจารย์ให้ท่องจนจำขึ้นใจ โดยเฉพาะตอนที่พลายแก้วต้องหนีหัวซุกหัวขุนไปกับนางทองประศรีเมื่อพ่อถูกประหารชีวิต เรื่องราวที่ดำเนินโดยหนึ่งหญิงสองชายนี้ที่นอกจากจะเป็นบทกลอนที่ถูกบังคับให้ท่องจำทุกๆ เช้าก่อนเข้าเรียนแล้ว ในสมัยนั้นก็ไม่ได้มีค่าอะไรมากไปกว่าวรรณคดีที่ถูกวางไว้ว่าต้องเรียนทุกคน ยังจำได้ถึงความสนุกสนานของบทกลอนที่พูดถึงรายละเอียดเล็กๆ น้อยๆ ของวิถีชีวิตต่างๆ ในสมัยนั้น ไม่ว่าจะเป็นความขบขันที่เกิดจากความน่าเกลียดของขุนช้าง ความเป็นตามประสาหญิงชาวบ้านของบรรดาแม่ๆ ตัวเอกทั้งสาม โดยเฉพาะนางทองประศรีกับนางศรีประจัน

ความรู้สึกที่มีต่อหนึ่งหญิงสองชายนี้เข้มข้นขึ้น เมื่อได้กลับมาอ่านอีกทีตอนที่ได้เรียนมหาวิทยาลัยด้วยเรื่องของกิเลสของมนุษย์ โดยเฉพาะกับการตั้งคำถามต่อเหตุการณ์ที่เกิดขึ้น

ว่า... ผิดด้วยหรือที่วันทองจะถูกประณามเป็นหญิงสองใจ ชุนช้าง-ขุนแผนจึงเริ่มมีบทบาทในส่วนหนึ่งของชีวิตมากกว่าที่จะเป็นเพียงอาชยานไว้ท้องเหมือนนกแก้วนกขุนทองในอดีต

"พิมพิลาไลย" ที่อ.ปาริชาติ สร้างขึ้นมาเป็นมนุษย์ที่โลดแล่นอยู่บนเวทีนั้นได้บอกเล่าถึงเรื่องราวของคนที่ถูกข่มเหงโดยผู้ที่มีอำนาจเหนือกว่าไม่ว่าอำนาจนั้นจะมาในรูปของทรัพย์สินสถานะทางสังคมหรือแม้แต่กำลัง โดยเฉพาะการตีความในส่วนที่มีการหยิบยกเอาประเด็นการกดขี่ทางเพศมานำเสนอ

จากแต่เดิมที่ "ขุนแผน" เคยถูกยกย่องเป็นฮีโร่ในดวงใจของใครๆหลายคน ไม่ว่าจะความงามของรูปร่างหน้าตาภายนอก ความเก่งกาจในวิชาอาคม แม้ว่าในครั้งนี่สิ่งที่เคยถูกยกย่องว่าเป็นความเก่งกาจของขุนแผนไม่ได้ถูกยกมาตรวจสอบแบบจริงจัง แต่จากเหตุการณ์ต่างๆที่เกิดขึ้นทั้งแก่ชีวิตของนางพิมตลอดไปจนถึงหญิงสาวคนอื่นๆที่ได้ชื่อว่ามีสามีคนเดียวกันกับนาง วิธีการที่ขุนแผนได้นำเหล่านี้นมาเป็นภรรยา เป็นคำตอบได้ดีถึงความถูกต้องของการใช้ความสามารถของตัวเองไปในทางที่ไม่ควร

โดยเนื้อเรื่องแล้ว แม้ว่าจะเสนอให้เห็นความแตกต่างกันในเชิงอำนาจระหว่างเพศหญิงกับเพศชาย แต่ละครก็ได้เสนอให้เห็นสาเหตุหลักที่ทำให้ปัญหาเหล่านี้บานปลายเป็นเรื่องราวใหญ่โตสิ่งนั้นก็คือกิเลสอันไม่รู้จักสิ้นสุดของมนุษย์ ไม่ว่าจะความพ่ายแพ้ต่ออำนาจของวัตถุที่มีผลถึงกับยอมบังคับลูกสาวให้ทำในสิ่งที่ผิดใจ และผิดประเพณี ความพ่ายแพ้ ต่อการกดขี่ที่มีผลเหนือความถูกต้องความสมควร ความพ่ายแพ้ต่ออารมณ์ที่มีอยู่ในตัวจนลุแก่การใช้อำนาจไปในทางที่ผิดและก่อให้เกิดปัญหาตามมาข้างหลังอีกมากมาย

ถ้าพูดถึงในแง่การดัดแปลงวรรณคดีเรื่องนี้มาเสนอในรูปแบบของละครเวที การตีความหรือหยิบยกประเด็นต่างๆข้างต้นมานำเสนอนั้น เรียกได้น่าสนใจและมีเสน่ห์มากในการที่จะทำให้เรื่องราวของมนุษย์ที่อยู่ในโลกแห่งโลกียวิสัยนั้นมาเคลื่อนไหวเป็นแบบจำลองชีวิตอยู่บนเวทีเนื้อหาที่บรรจุไว้ด้วยวัฒนธรรมที่แสดงออกถึงวิถีชีวิตของคนไทยแต่ดั้งเดิม ถึงแม้ว่าประเพณีหรือค่านิยมบางอย่างจะเสื่อมความนิยมลงไปแล้ว แต่สิ่งเหล่านี้ก็ยังคงเป็นวิถีชีวิตที่ผ่านการบอกเล่าจนคุ้นชิน ความสนุกสนานจากเหตุการณ์ย่อยๆในอดีตที่เป็นเหมือนกระจกส่องกลับให้เห็นถึงเหตุการณ์ในปัจจุบัน สิ่งเหล่านี้นับว่าเป็นเสน่ห์อย่างหนึ่งที่ทำให้เรื่องราวเหล่านี้ น่าสนใจ สร้างสีสันให้กับทั้งวรรณคดีดั้งเดิม ที่เคยได้ลิ้มรสผ่านการอ่าน ตลอดจนถึงความท้าทายของทางคณะผู้จัดที่จะสร้างสรรค์เรื่องราวเหล่านี้ให้มีชีวิตขึ้นมา เพื่อให้ผู้ชมได้ชม

ได้ข่าวมานานเกี่ยวกับการเตรียมการแสดงละครเรื่องนี้ โดยเฉพาะกับบรรดาเหล่าผู้แสดงที่ก็เป็นน้องๆในระดับอุดมศึกษาจากหลายสถาบัน เตรียมการซ้อมมากกว่า 3 เดือน เพื่อที่จะได้ร่วมกันกับผู้กำกับในการคิดค้นทดลองหาวิธีการนำเสนอ "พิมพิลาไลย" ให้น่าสนใจและพอดีกับความยาวของเนื้อเรื่อง ซึ่งสิ่งที่ปรากฏอยู่ตรงหน้าก็คือการแสดงที่ไล่เรียงตามลำดับของเวลาและมีความต่อเนื่องอย่างรวดเร็ว เพื่อที่จะเก็บเรื่องราวจากเค้าโครงเดิมที่เป็นส่วนสำคัญให้ได้มากที่สุด

วิญญานพิมพิลาไลยที่แสดงโดย ชไมพร จตุรภุช นักแสดงอาชีพที่ร่วมแสดงกับบรรดานักแสดงสมัครเล่นกลุ่มนี้ การปรากฏตัวของเธอแต่ละครั้ง ด้วยความสง่างามของภาพลักษณ์ภายนอกกับ

ความเป็นผู้ใหญ่ที่สร้างความแตกต่างได้อย่างชัดเจนกับนักแสดงคนอื่น ๆ รวมไปถึงการแสดงออกที่ลุ่มลึกเยือกเย็น การเปล่งเสียงที่บ่งบอกถึงการตรวจสอบตัวเองจากอดีตที่ผ่านมาให้ความรู้สึกถึงความอ้างว้าง แม้ว่าในบางครั้งเสียงของเธอจะแหลมไปนิดจนฟังไม่ชัดเจนนักว่าได้พูดอะไรออกมา ความสามารถเหล่านี้ของเธอผสมผสานไปกับการออกแบบแสงสีและดนตรีที่คลอเวลาเธอปรากฏตัวออกมา สิ่งต่างๆเหล่านี้ช่วยสร้างบรรยากาศที่แตกต่างระหว่างโลกแห่งความจริงกับโลกแห่งจินตนาการได้อย่างเด่นชัด

การใช้ตัวแสดงถึงสามตัวรับบทเป็นนางพิมพิลาไลยในส่วนต่าง ๆ นั้น เรียกได้ว่าเป็นสิ่งที่ค่อนข้างน่าสนใจพิมพิลาไลยสามวัย สามบทบาท และสามสถานการณ์ ดูจะไปกันได้ดีกับการตีความของผู้กำกับ

แต่สิ่งที่ท้าทายต่อผู้ชมอย่างยิ่งก็คือการรับบทเป็นนางวันทองของเสาวนีย์ วงศ์จินดา ถ้าจะเปรียบเทียบกับนางวันทองเป็นนางในฝันตามวรรณคดีดั้งเดิม ก็คงจะไม่มีใครฝันถึงนางวันทองอย่างเสาวนีย์ แต่ในโลกของละครเธอได้ทำให้เรายอมรับได้ว่าเธอคือวันทอง หญิงสาวผู้ที่จะเป็นใครก็ได้ ที่อาจจะต้องเจอกับเหตุการณ์เหล่านี้ ความขัดแย้งระหว่างภavnางวันทองในฝัน กับภาพที่ปรากฏอยู่ตรงหน้าถูกลบไปด้วยการแสดงที่เต็มทีและมีพลัง แม้จะไม่ลุ่มลึกเยือกเย็นเหมือนพิมพิลาไลยภาควิญญาณ แต่ความจัดจ้านร้อนแรงทางอารมณ์ที่เธอแสดงออกมาทำให้เราเห็นวันทองในชีวิตจริงที่เป็นเพียงหญิงสาวธรรมดาที่มีอารมณ์รัก อารมณ์หวง และก็เป็นเพียงผู้ที่ถูกกระทำ

ถึงแม้ว่านักแสดงส่วนใหญ่ที่แสดงในเรื่อง "พิมพิลาไลย" นี้จะเป็นเพียงนักแสดงสมัครเล่น แต่ด้วยความตั้งใจจริงของเราเหล่านี้ทำให้ความสามารถของพวกเขาเปล่งออกมาอย่างเต็มที่ ตัวแสดงแต่ละคนต่างผลัดเปลี่ยนหมุนเวียนกันไป บางครั้งคอรัสบางตัวก็มาแสดงเป็นตัวละครหลัก บางครั้งตัวหลักก็กลับมาเป็นคอรัส เรียกได้ว่านักแสดงทุกคนสามารถที่จะเป็นอะไรก็ได้ สิ่งนี้คงเป็นเสน่ห์อย่างหนึ่งของละครเรื่องนี้

แม้ว่าจะลาโรงไปแล้ว พร้อมกับคำถามที่เริ่มต้นจากความขุ่นใจหลังจากที่ได้ชมละครเรื่องนี้ เป็นคำถามที่เกิดจากความงุนงงสงสัยที่มีต่อผู้ชมอายุเยาว์ที่ได้มาชมละครเรื่องนี้ในวันเดียวกันว่ามีอะไรเกิดขึ้นกับเขาเหล่านี้ เพราะเขาทำตัวเหมือนกับว่ามาดูเกมส์โชว์หรือวาไรตี้โชว์ที่ปรากฏให้เห็นอยู่ทั่วไปทางจอโทรทัศน์ เสียงพูดคุยที่มากเกินไปที่จะเรียกว่าซุบซิบ กับเสียงกรีดกรีดที่คอยแทรกออกมาตลอดเวลาเมื่อถึงฉากที่ถูกใจ จนรบกวนการแสดงของนักแสดง บางช่วงก็กลบเสียงขับเสภาอันไพเราะของครูแจ้ง คล้ายสีทอง ที่มานั่งขับให้ฟังกันสดๆตรงหน้าเวทีอย่างที่ว่าเด็กเองก็ไม่ได้รู้สึกสำนึกเลยว่าเขาควรจะหยุดได้แล้ว

สิ่งที่ให้คำตอบกับตัวเองในขณะนั้นได้ก็คือ ความน่าหวาดหวั่นของเด็กไทย ที่มีรายการโทรทัศน์และซูปเปอร์สตาร์ขวัญใจวัยรุ่นเป็นครูสอนมารยาทหรือการปฏิบัติตัวในสังคมจากเนื้อหาและวิธีการนำเสนอละครออกมานั้นเรียกได้ว่ายอดเยี่ยม และสังเกตจากปฏิกิริยาของเด็กที่ได้ชมก็เห็นได้ว่าเขาค่อนข้างที่จะสนใจและสนุกกับละครที่อยู่ข้างหน้า แต่เมื่อเขาถูกบรรดาพิธีกรในจอโทรทัศน์ที่ทำหน้าที่เป็นครูคอยสอนอยู่เสมอว่า เมื่อพอใจก็ให้กรีด เมื่อถูกใจก็ให้เปล่งเสียงกรีดจนเสียงกรีดเป็นวัฒนธรรมอย่างหนึ่งของการแสดงความพอใจ ซึ่งถึงแม้ว่าทางสวช.จะจัดพิมพ์

มารยาทในการชมมหรสพไว้ในสุจิตร์ แต่ก็ดูจะไม่มีคามหมายอะไร เพราะกว่าที่เด็กเขาจะได้เปิดอ่านก็ต่อเมื่อเขาได้ดูจบแล้ว หรือไม่ก็ไม่เปิดอ่านเลย ทางที่ดีอาจารย์ที่รับผิดชอบในการนำเด็กมาชมการแสดงน่าจะได้มีการสร้างความเข้าใจในเรื่องนี้กับตัวเด็กเสียก่อน เพราะนอกจากจะรบกวนสมาธิของนักแสดงบนเวทีแล้ว ยังรบกวนผู้ชมอื่นๆ ที่เข้าชมการแสดงอีกด้วย

อีกกรณีหนึ่งก็คือ เนื้อหาที่ถูกตีความในครั้งนี้เป็น การเปิดประเด็นทางสังคมที่แฝงอยู่ในวรรณคดี เพื่อก่อให้เกิดการวิพากษ์วิจารณ์ในตัววรรณคดี และให้ผู้สนใจในวรรณคดีได้เปิดมิติของวรรณคดีให้กว้างขึ้น โดยเฉพาะกับเยาวชนที่มีวุฒิภาวะเพียงพอกับการที่จะใช้วิจารณ์ญาณในการตีความสิ่งที่ละครได้นำมาเสนออยู่ข้างหน้า แต่ผู้ชมส่วนใหญ่ที่ได้มาชมในบางรอบกลับเป็นเด็กในวัยที่เพิ่งจะรู้จักวรรณคดี ส่วนใหญ่ก็เป็นเด็กมัธยมต้น งานนี้เลยไม่แน่ใจว่าเด็กที่มาชมจะเข้าใจและได้รับในสิ่งที่ละครนำเสนอมานั้นหรือเปล่า

แต่พอกลับมาอ่านสุจิตร์ที่พิมพ์จำหน่ายไว้ว่า "คู่มือ สีสันวรรณกรรมระดับอุดมศึกษา" ก็เลยค่อนข้างจะสงสัยว่าทำไมถึงมีการขายบัตรเหมาให้แก่เด็กมัธยมต้นเข้ามาดูในหลายๆ รอบ ไม่ใช่ว่าจะไม่ยากให้เด็กวัยนี้เข้าชมละคร แต่กับเนื้อหาและความยาวของละคร ทางสวช. น่าที่จะทำความเข้าใจกับทางอาจารย์ที่นำเด็กมาชมเกี่ยวกับละครเรื่องนี้ว่าเป็นไปในรูปแบบใด และควรแนะนำมารยาทสำหรับการชมด้วยว่าควรจะเป็นอย่างไร เพราะอย่างน้อยสิ่งนี้ก็น่าจะเป็นประโยชน์ต่อตัวเด็กได้มากกว่าใคร

ที่มา: มนจนา ยอดจักร์. "หีบวรรณคดีมาตีเป็นละคร กับพิมพ์ไลลาไลย." สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์ ปีที่ 42 ฉบับที่ 30, หน้า 57-58.

## บทวิเคราะห์

บทวิจารณ์ซึ่งเขียนโดย มณฑนา ยอดจักร์ ได้หยิบยกละครเรื่อง "พิมพิลาไลย" ที่จัดขึ้นเป็นส่วนหนึ่งของโครงการสัณววรรณกรรมในระดับอุดมศึกษา ขึ้นมาวิจารณ์ในหลายแง่มุมด้วยกัน ประเด็นที่เด่นที่สุดที่กล่าวถึงในบทวิจารณ์และเป็นข้อบ่งชี้วิจารณ์ด้วยก็คือ การ "หยิบวรรณคดีมาตีเป็นละคร" ผู้วิจารณ์ได้ชี้ให้เห็นลักษณะเด่นที่ปรากฏในละครเรื่อง "พิมพิลาไลย" อันเกิดจากการ "ตีความใหม่" เมื่อ "วรรณคดี" ถูกนำเสนอใหม่ในสื่ออื่น ซึ่งในที่นี้ก็คือ "ละครเวที" สิ่งที่ทำทนายผู้กำกับก็คือ การตีความตัวละครในวรรณคดีที่เป็นที่รู้จักกันดีอยู่แล้วในสังคมไทย และมีภาพฝังอยู่ในความคิดของผู้ชมแต่ละคนมาก่อน ผู้วิจารณ์ได้ใช้ตนเองเป็นเสมือนตัวแทนจากกลุ่มผู้ชมที่จะมีวิวาทะต่อตัวละคร "พิมพิลาไลย" ที่อยู่บนเวที โดยนึกย้อนกลับไปถึงภาพของนางพิมที่ได้รับมาจากการเรียนวรรณคดีในระดับมัธยม มาจนถึงเมื่อกลับมาศึกษาอีกในระดับอุดมศึกษา และเมื่อมาชมละครเรื่องนี้ จากวิวาทะทางความคิดดังกล่าว ผู้วิจารณ์ได้ชี้ให้เห็นตัวตนของ "พิมพิลาไลย" ที่เกิดจากการตีความโดยผู้กำกับคือ อาจารย์ปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์ อย่างชัดเจน ในหลายย่อหน้าด้วยกัน นอกจากนี้ ยังตีความต่อออกไปอีกจากประเด็นเรื่องความถูกผิดของนางวันทอง ความแตกต่างกันในเชิงอำนาจระหว่างเพศหญิงกับชายไปสู่ประเด็นที่เป็นปรัชญาในทางพุทธศาสนา คือ เรื่องของ "กิเลส" ผู้วิจารณ์เองได้ระบุชัดเจนว่า ละครเรื่องนี้เปิดประเด็นทางสังคมที่แฝงอยู่ในวรรณคดีเพื่อก่อให้เกิดการวิพากษ์วิจารณ์ต่อวรรณคดี จึงนับเป็นการกระตุ้นให้ผู้อ่านบทวิจารณ์ นำประเด็นเรื่องนี้ไปขบคิดต่อได้ เพราะเนื้อเรื่องและตัวละครนี้เป็นที่รู้จักกันดีอยู่แล้วในหมู่คนไทย

ในส่วนที่เป็นการวิจารณ์รูปแบบการนำเสนอของละคร ผู้วิจารณ์ก็ได้กล่าวถึงเช่นกัน และชี้ให้เห็นถึงเสน่ห์ของละครเรื่องนี้คือ การที่ทำให้เรื่องราวของมนุษย์ในโลกแห่งโลกียวิสัยมีตัวตนและเคลื่อนไหวอยู่บนเวที ผู้วิจารณ์ยังได้วิจารณ์ถึงผู้แสดงไว้ค่อนข้างมาก ทั้งตัวละครหลักและกลุ่มผู้แสดงทั้งหมด โดยที่ผู้วิจารณ์ชี้ให้เห็นทั้งจุดดีและจุดด้อย แต่ทั้งหมดล้วนเป็นการแสดงความคิดเห็นในเชิงสร้างสรรค์ และผู้วิจารณ์ก็แสดงความชื่นชมอย่างชัดเจนต่อการที่ผู้กำกับเลือกตีความโดยใช้ตัวผู้แสดงเป็นนางพิมถึง 3 คน การที่ตัวแสดงส่วนใหญ่ในเรื่องมีการผลัดเปลี่ยนหมุนเวียนหน้าที่ และการที่คณะผู้แสดงทั้งหมดกับผู้กำกับแสดงต้องทำงานหนัก และเตรียมตัวเป็นเวลานานเพื่อช่วยกันคิดค้นวิธีการนำเสนอ จึงถือว่าเป็นการให้กำลังใจต่อฝ่ายผู้สร้างสรรค์เป็นอย่างดี

นอกจากการวิจารณ์ฝ่ายผู้สร้างสรรค์แล้ว ผู้วิจารณ์ยังได้วิจารณ์กลุ่มผู้ชม และกลุ่มผู้จัดการด้วย ในส่วนของผู้ชมนั้น ผู้วิจารณ์ได้กล่าวถึงกลุ่มผู้ชมที่มีวุฒิภาวะไม่พอ ขาดมารยาทในการเข้าชม โดยที่ตั้งประเด็นให้คิดต่อด้วยว่า "สื่อโทรทัศน์" ได้เข้ามามีบทบาทหล่อหลอมพฤติกรรมของเยาวชนเหล่านี้จนก่อให้เกิดผลเสีย ทำให้พวกเขามีพฤติกรรมในการแสดงออกเช่นนี้ ซึ่งก็เป็นการกระตุ้นให้บุคคลที่เกี่ยวข้องต้องเก็บไปพิจารณาหาทางแก้ไขกันต่อไป ในส่วนของผู้ที่เป็นฝ่ายจัดการนั้น ผู้วิจารณ์ก็ชี้ให้เห็นจุดด้อยเช่นกัน นั่นคือ การที่มีการขายบัตรเหมาให้เด็กที่มีวุฒิภาวะ

และวิวุฒิต่ำกว่ากลุ่มเป้าหมายจริงเข้ามาชมละคร โดยที่ไม่ได้เตรียมความพร้อมให้แก่เยาวชนเหล่านี้ ดังนั้น ผู้วิจารณ์จึงได้ทำหน้าที่วิพากษ์บริบทที่เกินเลยออกมานอกกรอบเวทีละครที่ชมด้วย

โดยสรุปแล้ว บทวิจารณ์นี้สามารถกระตุ้นให้เกิดพลังทางปัญญาได้ เนื่องจากเป็นบทวิจารณ์ที่มองภาพละครเรื่อง "พิมพิลาไลย" ที่แสดงในวันนั้นได้รอบ คอบคลุมหลายมิติ ทั้งจากแหล่งกำเนิดคือ "วรรณคดีต้นแบบ" (และกรอบความคิดที่มีอยู่ก่อนชมละคร) "ละครเวที" ที่นำเสนอและตีความวรรณคดีเรื่องนี้ใหม่ โดยผู้กำกับและการแสดงของผู้แสดง กลุ่ม"ผู้ชม"ที่ยังขาดความพร้อม และกลุ่ม "ผู้จัดการ" ที่ไม่ได้จัดให้เกิดกลุ่มผู้ชมที่เหมาะสมที่เป็นกลุ่มเป้าหมายจริงๆ นอกจากนี้ ยังมีการเชื่อมโยงระหว่าง "วรรณคดี" และ "ละคร" กับ "ชีวิต" และ "สังคม" อีกด้วย จึงถือเป็นการเปิดมิติให้ผู้อ่านบทวิจารณ์มีความคิดที่กว้างขึ้น โดยเฉพาะเมื่อวรรณคดีก็หยิบมาตีเป็นละครนั้นเป็นเรื่องที่ทุกคนรู้จักดี และเป็นตัวละครที่ไม่ได้มีชีวิตที่แตกต่างไปจากปฏุชนธรรมดาเท่าไรนัก เมื่ออ่านบทวิจารณ์จบ ผู้อ่านบทวิจารณ์จึงสามารถที่จะ "คิดเหมือน" "คิดต่าง" หรือ "คิดต่อ" จากผู้วิจารณ์ได้อีก แม้ว่าจะได้ชมละครเรื่องนี้มาหรือไม่ก็ตาม

กรกช อัดตวิริยะนุภาพ : ผู้วิเคราะห์



## "แฮมเลต" หรือความล้มเหลวของอุดมศึกษาไทย

เข่าว่ากันว่า แฮมเลต ของคณะละคร "สองแปด" เป็นละครเวทีของไทยที่ประสบความสำเร็จสูงสุดในรอบทศวรรษ ผู้คนเบียดเสียดแย่งกันซื้อบัตรเข้าชมจนเต็มทั้ง 8 รอบ ในช่วงที่เปิดแสดงระหว่างวันที่ 4 ถึง 10 พฤษภาคม 2538 ที่หอประชุมใหญ่ ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย ผมเองได้ติดตามงานของคณะละคร "สองแปด" มาตลอด และก็อดที่จะวิตกแทนคนหนุ่มสาวไฟแรงกลุ่มนี้ไม่ได้ว่า ถ้านี่คือความสำเร็จอันเป็นสุดยอดปรารถนาของพวกเขา ทางข้างหน้าของเขาจะเป็นอย่างไร ถ้าเขายึดมหาชนเป็นสรณะ ถ้าเขายึดผลกำไรเป็นตัววัดความสำเร็จ ต่อไปพวกเขาก็จะทำละครเช่นนี้ขึ้นมาอีก อันที่จริง การดึงคนจากละครด้อมาสู่ละครเวทีเป็นสิ่งที่น่าสนับสนุน ปัญหาที่เราจะต้องถกเถียงกันต่อไปก็คือว่า ดึงเขามาทำอะไร

เมื่อแรกที่ผมได้ยินมาว่า "สองแปด" จะทำละครแฮมเลตพากย์ไทย ผมก็อดประหลาดใจไม่ไหว เพราะแทนที่พวกเขาไม่ได้เสียแล้ว ยิ่งมาบอกผมว่าจะแปลงแฮมเลตจากละครพูดให้เป็นละครเพลง ผมก็รู้สึกหวาดหวั่นแทนพวกเขายิ่งขึ้นไปอีก ก็แฮมเลตนี้มันยอดเยี่ยมเอาเวเรสต์แห่งละครตะวันตกที่ทำให้ผู้กำกับและการแสดงและนักแสดงตะวันตกเองตกเวทีกันไปเสียมากต่อมากแล้ว แต่ถึงอย่างไรก็ตาม เมื่อผมเคยยกย่องความกล้าและความสามารถของ "สองแปด" มาแล้ว ผมก็พร้อมที่จะเปิดใจรับงานบุกเบิกชิ้นใหม่ของพวกเขา เมื่อชมความวิจิตรกังวลไปได้แล้ว ผมก็ตัดสินใจไปดูแฮมเลตเมื่อคืนวันที่ 9 พฤษภาคม

เมื่อเดินออกจากศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทยในตอนดึกของคืนวันนั้น ผมมีความหดหู่ใจเป็นกำลัง นานๆครั้งผมจะเดินออกจากโรงละครด้วยความรู้สึกเช่นนี้ การที่ละครจะถูกใจเราหรือไม่ถูกใจเรา การที่เราชอบละครเรื่องนั้น ไม่ชอบเรื่องนี้ เป็นสิ่งสามัญธรรมดา แต่ผมเป็นครูภาษาต่างประเทศ สอนวรรณคดีตะวันตกมากกว่า 25 ปี สำหรับแฮมเลตนั้น ผมก็เคยได้รับมอบหมายให้สอน ผมจึงอดคิดไม่ได้ว่า ที่แฮมเลตของ "สองแปด" แสดงออกมาในรูปแบบนี้ เราคงจะไม่ต้องสงสัยเลยว่า ครูภาษาต่างประเทศ ครูภาษาตะวันตก ตั้งแต่รุ่นพ่อ รุ่นพี่ รุ่นผม มาจนถึงรุ่นน้องผม และรุ่นลูกศิษย์ผม ประสบความสำเร็จโดยสิ้นเชิง เพราะเราไม่สามารถสร้างความเข้าใจพื้นฐานในเรื่องของการรับงานศิลปะของต่างประเทศขึ้นมาได้ เราจะต้องไม่ลืมว่า ผู้ที่ร่วมมือกันทำละครแฮมเลตในครั้งนี้ เป็นผลผลิตของมหาวิทยาลัยเสียเป็นส่วนใหญ่ บางคนผ่านการศึกษาด้านภาษาและวรรณคดีอังกฤษมา บางคนได้รับการฝึกฝนมาโดยตรงในด้านของศิลปะการละครจากมหาวิทยาลัย ซึ่งก็เป็นที่น่าทึ่งที่ทราบว่า หลักสูตรที่สอนกันอยู่มุ่งเน้นละครตะวันตกเป็นพิเศษ โดยเฉพาะผู้ที่ผ่านการศึกษาด้านภาษาและวรรณคดีอังกฤษ และ/หรือศิลปะการละครมาจากสำนักเทวาลัย ไกลแสนมาปทุมวันนั้น รับประกันได้เลยว่าได้ผ่านมือปรมาจารย์รุ่นพี่ผมท่านหนึ่ง ซึ่งทุกคนยอมรับว่า สอนละครเชกสเปียร์ได้อย่างลึกซึ้งและน่าสนใจอย่างที่ไม่มิใครจะหาพบได้ เหตุใดศิษย์ของมหาครูจึงได้กระทำกับเชกสเปียร์ผู้เป็นที่รักและเคารพถึงเพียงนี้ เราจะสรุปได้หรือไม่ว่า เรียนก็ส่วนเรียน เล่นก็ส่วนเล่น แฮมเลตฉบับไทยยุคไฮเทคเป็นผลผลิตของธุรกิจบันเทิงสมัยใหม่ที่เงินกับเทคโนโลยี กับการโฆษณาจับมือกันอย่างแน่นสนธิ ผมได้เคยกล่าวไว้หลายครั้งว่า ถ้าเงินกับ

เทคโนโลยีจับมือกันเมื่อใดขอให้เราจระวังตัวไว้ให้ดี แต่ไม่ว่าผมจะพยายามผลักความรับผิดชอบไปให้วงการธุรกิจสักเพียงใดก็ตาม ในใจของผมและผู้ร่วมอาชีพ (ครูภาษาต่างประเทศ) อีกจำนวนไม่น้อย เราก็คงรู้สึกไม่ได้ว่า เราเป็นผู้ผิด เราสอนหนังสือไม่ได้ผล และถ้าจะมองปัญหาให้กว้างแล้ว ความอับเฉาและความทงอยเหงาทางปัญญาก็คงจะไม่ได้มาจากแวดวงภาษาต่างประเทศแต่เพียงเท่านั้น แอมเลตพากย์ไทยฉบับนี้บ่งบอกให้เห็นถึงความล้มเหลวของอุดมศึกษาไทย ถ้าพวกผมกล้าสารภาพบาปถึงขนาดนี้แล้ว จะมีคนอื่นซึ่งพร้อมที่จะสารภาพบาปตามมาอีกบ้างหรือไม่

ผมจะไม่วิจารณ์การแสดงละครแอมเลตในรายละเอียด เพราะได้มีนักวิจารณ์หลายท่านได้แสดงทัศนะในแนวนี้ไปแล้ว แต่ผมอยากจะขออภิปรายเรื่องของหลักการ ในส่วนที่เกี่ยวกับการนำละครระดับคลาสสิกของต่างประเทศมาขึ้นเวทีแสดงในสังคมไทยร่วมสมัย คงจะต้องเริ่มกันที่การแปล บทละครแปลที่ดีคงจะมีได้ขึ้นอยู่กับคนที่ผู้แปลเข้าใจต้นฉบับได้ถูกต้องแต่เพียงอย่างเดียว แต่บทแปลจะต้องเหมาะที่จะนำไปแสดงเป็นละครเวทีได้ "สองแปด" ประสบปัญหากับบทแปลมาตลอด เพราะในบางครั้งผู้แปลไม่คำนึงว่าบทแปลจะเป็นบทละครเวทีที่แสดงได้หรือไม่ เคยมีผู้กล่าวไว้อย่างซ้ำซ้อนว่า ละครแปลบางเรื่องที่วางขายอยู่ตามร้านหนังสือ ไม่เป็นทั้งภาษาไทยและไม่เป็นทั้งภาษาคน ปัญหาของแอมเลต ของ "สองแปด" คือ ปัญหาเรื่องของการขาดเอกภาพของภาษา บางครั้งภาษาไทยเพราะเพราะพริ้งอ่อนหวาน บางครั้งก็กลายเป็นภาษาของดาราโทรทัศน์วัยรุ่นที่เราได้ยินได้ฟังจากรายการเกมโชว์ทั้งหลาย ผมออกจะเห็นใจผู้แปลว่า คงจะไม่ได้รับผิดชอบในทุกคำพูดที่ผู้แสดงเปล่งออกมาในละครแอมเลตพากย์ไทยในครั้งนี้ เมื่อกล่าวมาถึงตอนนี้ ก็คงจะต้องอภิปรายประเด็นของการปรับบท ให้เข้ากับบริบทของวัฒนธรรมของผู้รับ บางครั้งคงจำเป็นต้องตัดทอน หรือตัดแปลง เพราะความบางตอนนั้น ผู้ชมไทยในปี 2538 ไม่อาจเข้าใจได้ บทของ "สองแปด" มีทั้งตัดและทั้งเติม ส่วนที่ตัดไปบางตอน เช่น บทของ Fortinbras นั้น น่าเสียดายเพราะทำให้ความหมายของละครเฉไฉไป โดยเฉพาะในตอนจบ ส่วนที่น่าจะตัดแต่ไม่ได้ตัดก็มีอยู่ประปราย (ซึ่งได้มีผู้วิจารณ์ไปบ้างแล้ว) ประเด็นเหล่านี้คงจะเถียงกันได้ไม่จบสิ้น แต่นั่นอาจมิใช่ประเด็นที่สำคัญนัก สิ่งที่เราพึงให้ความสนใจเป็นพิเศษ คือ การแปลงชั้นที่สอง อันได้แก่การทำแอมเลตให้เป็นละครเพลง

เรื่องของการนำเอาละครเชกสเปียร์มา "ใส่เพลง" ในพากย์ไทยนั้น มีผู้ที่หักทักเอาว่าเป็นความคิดบุกเบิกของกลุ่ม "สองแปด" ความจริงหาเป็นเช่นนั้นไม่ ในช่วงทศวรรษ 2490 อันเป็นยุคที่ละครเวที (รวมทั้งละครเพลง) กำลังเฟื่องฟูได้มีการนำเอาละครเรื่อง แมคเบธ (Macbeth) ของเชกสเปียร์มาทำเป็นพากย์ไทย โดยมีการใส่เพลงที่แต่งใหม่ด้วย ผมจำเป็นต้องรายงานจากความจริงของเด็กวัยสิบขวบ แต่ผมคิดว่าผมยังจำการแสดงที่ศาลาเฉลิมไทยในครั้งนั้นได้อย่างแม่นยำ ผู้กำกับการแสดงคือ ลัดดา สารตายนต์ ซึ่งแสดงนำเป็น Lady Macbeth ด้วย ผมว่าการแสดงของเธอเข้มข้นมาก เรียกได้ว่าเป็นตัวละครที่เด่นสุด Lady Macbeth ดูจะเป็นตัวที่กำหนดให้เหตุการณ์ดำเนินไปในทางนั้นทางนี้ และชะตากรรมของตัวละครอื่นๆก็ดูจะผูกพันไปเพราะบทบาทของเธอ ตอนที่ผมยังจำได้ดีอีกตอนหนึ่งคือ การดวลดาบระหว่าง Macbeth กับ Macduff ซึ่งฝึกกัน

มาอย่างดีเยี่ยม และใช้เวลาแสดงนานอย่างถึงใจพระเดชพระคุณ คือ ไล่พื้นตั้งแต่เวทีกันล่างขึ้นไป จนถึงเวทีที่ยกพื้นขึ้นไป จนกระทั่ง Macbeth ไปจนมุมพ่ายแพ้อยู่เบื้องบน อดีตักดี เศวตฉวี แสดงเป็น Macduff และวสันต์ สุนทรปักษิณ แสดงเป็น Macbeth ในส่วนของดนตรีก็ ประสิทธิ์ ศิลปบรรเลง เป็นผู้ประพันธ์เพลง ผมยังจำเพลงๆหนึ่ง ซึ่งเป็นเพลงมาร์ชของทหารม้า Macduff ได้ ดนตรีของประสิทธิ์ ศิลปบรรเลง นั้น คงจะอยู่กึ่งทางระหว่างอุปรากร กับ musical ผม เพิ่งจะมาสังเกตได้ภายหลังเมื่อได้มีโอกาสชมอุปรากรของ Richard Wagner ว่าดนตรีบางตอน ของประสิทธิ์ ศิลปบรรเลง เป็นการหยิบยืมเอาท่วงทำนองของ Wagner มาแต่งใหม่ (ผมขออภัยที่ผมไม่มีความสำเอียงแต่ประการใดที่จะไปเหมาเอาว่า นักแต่งเพลงของไทยที่ตีความกับอุปรากร ของ Wagner จะต้องเหนือชั้นกว่านักแต่งเพลงที่มาทางสายของ musical สมัยใหม่) บุคคลที่เป็นต้นคิดอยู่เบื้องหลังการแสดงละครแนวนี้คือ กุมุท จันทรเรือง (บิดาของ ชลประคัลภ์ จันทรเรือง) ซึ่งเพิ่งกลับมาจากการศึกษาในสหรัฐอเมริกา และรู้จักวรรณกรรมและละครตะวันตกอย่างลึกซึ้ง ผมอยากจะคิดว่า แมคเบธ ฉบับไทยในยุคศาลาเฉลิมไทย-ศาลาเฉลิมนคร มีเอกภาพ มีจุดยืน มีความคิดหลัก ซึ่งแม้แต่เด็กสิบขวบก็พอจับได้ การคิดความในการแสดงครั้งนั้นค่อนข้างจะชัดเจนคือ "ผู้หญิงเป็นตัวการ" ไม่ว่าจะเป็นทางบวก หรือทางลบ ผมยังเด็กเกินไปกว่าที่จะเชื่อมโยงละครเชกสเปียร์มาสู่บริบททางสังคมและการเมืองของไทย แต่เมื่อมาคิดย้อนหลังไป ผมเดาเอาว่าที่คิดความอย่างนั้น คณะละคร "ลีลาศาสตร์สุนทร" (ซึ่งก็เป็นคณะเดียวกับ "ผกาวิไล") อาจมีอะไรอยู่ในใจก็ได้

ถ้าจะย้อนกลับมาพิจารณาแอมเลตของคณะละคร "สองแปด" ผมคงจะต้องสารภาพว่า เมื่อเดินออกมาจากโรงละครแล้ว ผมจำเพลงไม่ได้สักเพลงเดียว (เมื่อได้ดูสุ่มอันยิ่งใหญ่ ของ "สองแปด" ผมจำได้ว่าเดินร้องเพลงออกมาจากโรง) สิ่งนี้อาจทำให้ผู้ดูบางคนหงุดหงิดก็คือ เราจับไม่ได้ว่าเหตุใดจึงใส่เพลงลงไปในตอนนั้น หรือตอนไหนของเรื่อง ถึงอย่างไรก็ตาม ผมคิดว่าวง "ไทมไทย" บรรเลงได้ดีมาก และผู้ที่เล่นเป็น Ophelia ร้องเพลงได้ดีมากเช่นกัน นอกนั้นก็กลมกล่อมกันไป โดยเฉพาะผู้แสดงเป็น Gertrude คงจะหนักใจกับตนเองไม่น้อยเลยทีเดียว (ได้ข่าวว่าได้มีการไปทบทวนอาจารย์สอนขับร้องชั้นนำของเมืองไทยให้มารับบทนี้ แต่ท่านปฏิเสธ แสดงว่าท่านเป็นผู้มีวิจาร์ณญาณสูงมาก) เรื่องของการใส่เพลงไม่ใช่เรื่องง่าย เพราะละครแบบนี้ไม่ใช่อุปรากร ไม่ใช่จุลอุปรากร ไม่ใช่ละครร้องเต็มรูป เพลงจึงไม่ใช่ตัวดำเนินเรื่องที่สำคัญที่สุด แต่เป็นตัวเบิกมิติใหม่ที่บทเจรจาทำไม่ได้ดีเท่า ซึ่งผู้ทำบท และผู้กำกับการแสดงจำจะต้องคิดใคร่ครวญให้ดีกว่าจะเสริมบทให้แก่งานของอภิมาหาปรมจารย์ William Shakespeare ได้อย่างไร "สองแปด" มีปัญหาอยู่มากในเรื่องนี้

ในส่วนที่เกี่ยวกับความคิดหลักหรือมโนทัศน์ (concept) ของแอมเลตพากย์ไทยนั้น ผมต้องยอมรับแต่โดยดีว่า ผมตามไม่ทัน การแสดงของ "สองแปด" เป็นไปในแบบของละครพื้นบ้าน (โดยไม่ได้ตั้งใจ) ซึ่งตามแบบแผนที่ว่านี้ คณะละครก็เพียงแต่ยืมเอาเค้าโครงเรื่องที่มีอยู่ดั้งเดิมแล้วก็มาดัดกันไปในตอนแสดงจริง ดิเกบ้านเราก็ทำเช่นนี้ และทำได้ดีทีเดียว เมื่อตอนเป็นเด็กผมเคยดูลิเกที่วิกเมรุป่วน หน้าวัดสระเกศ เรื่อง อีเหินา ซึ่งมีได้เอาบทพระราชานิพนธ์มาเล่น แต่นำ

เอาโครงเรื่องของอิเหนา ฉบับหลวง มาเป็นแนวดำเนินเรื่อง เราจะต้องไม่ลืมว่า ลิเกมีความผูกพันอันแน่นแฟ้นกับวรรณศิลป์กับคีตศิลป์และกับนาฏศิลป์ อย่างน้อยโดยรูปแบบและโดยประเพณีลิเกถูกกำกับให้ทำตัวให้เป็นศิลปะ ผมไม่แน่ใจว่า แสมเสดของ "สองแปด" ผูกพันกับศิลปะประเภทใดแน่ ที่น่าพิศวงก็คือ ในขั้นเตรียมงานนั้น ได้ฟังผู้เชี่ยวชาญวรรณคดีอังกฤษ และศิลปะการละครมาแปลบทให้ แต่เมื่อได้บทพากย์ไทยมาแล้ว ก็ดูไม่ใส่ใจที่จะตีบทให้แตก กลับเฉไฉไปทางโน้นทางนี้จนเราจับทิศทางได้ยาก การทำอะไรครึ่งๆกลางๆเช่นนี้เป็นปัญหา ถ้าทั้งบทของเชกสเปียร์เสียเลย แบบที่ลิเกทำกับพระราชนิพนธ์อิเหนา ก็คงจะไม่เสียหายอะไร แต่การที่ไม่พยายามทำความเข้าใจกับบทของเชกสเปียร์ให้ถ่องแท้ ทำให้ละครของ "สองแปด" กลายเป็นเด็กกำพร้าทางวัฒนธรรมไป เราต้องไม่ลืมว่า วรรณกรรมเอกของโลกเช่น แสมเสด เป็นสิ่งที่คนจำนวนมากรู้จักกันดี นอกจากนั้น การแสดงละครแสมเสด ก็ดำเนินต่อเนื่องกันมานานหลายศตวรรษ ผู้ที่รักละครไม่ว่าจะเป็นเจ้าของภาษาหรือไม่ก็ตามเคารพในความเข้มข้นทางศิลปะและความลุ่มลึกทางความคิดของเชกสเปียร์ ถ้าตัดสินใจจะแปลงบทของมหากวี ก็จำเป็นจะต้องคิดให้หนัก ตรองให้ดีว่ากำลังทำอะไรที่เป็นการลดระดับหรือลดคุณค่าต้นฉบับของเดิมหรือไม่ ผมค่อนข้างจะประหลาดใจว่า บัณฑิตอักษรศาสตร์ที่อยู่ในคณะละคร "สองแปด" พร้อมทั้งจะปู้ยี่ปู้ยำกับเชกสเปียร์ถึงเพียงนี้ ในที่สุดก็อดวกกลับมาสู่ประเด็นของ "ความล้มเหลวของอุดมศึกษาไทย" ไม่ได้

ผมอยากขออนุญาตทำหน้าที่ของครูแก่อภิปรายเรื่องหลักการ ในการรับมรดกทางวัฒนธรรมของต่างประเทศต่อไปอีกสักเล็กน้อย เป็นที่รู้กันว่าการจะเข้าถึงวรรณกรรมต่างชาติ (ซึ่งในกรณีของแสมเสด จำเป็นต้องย้อนอดีตกลับไป 4 ศตวรรษ) มีเงื่อนไขที่กำหนดให้เราต้องพยายามเข้าถึงบริบทของวัฒนธรรมต้นกำเนิดให้ได้ หมายความว่า จะต้องพยายามทำความเข้าใจกับละครเรื่องแสมเสด ในบริบทของวิถีชีวิต กระแสความคิดและขนบการละครของคนอังกฤษในช่วงศตวรรษที่ 16 ต่อกับศตวรรษที่ 17 กล่าวอีกนัยหนึ่ง คงจะต้องพึ่งความรู้เชิงวิชาการบ้าง ในขณะที่เดียวกันเราก็ต้องสำนึกว่าเราเป็นคนยุคใหม่ อยู่ในวัฒนธรรมและสิ่งแวดล้อมที่ต่างออกไปจากสังคมต้นกำเนิด ถ้ายังต่างชาติต่างภาษากันด้วยแล้ว ก็ยิ่งจะต้องวิเคราะห์ตัวเองให้ถ่องแท้และถี่ถ้วนเสียก่อน ก่อนที่จะอำแขนออกไปสัมผัสกับมรดกทางวัฒนธรรมของต่างชาติ ผมเฝ้าสังเกตผู้กำกับการแสดงชั้นนำของยุโรปมาพอสมควร และก็อดที่จะชื่นชมพวกเขาไม่ได้ที่เขาสามารถเชื่อมโยงละครต่างยุค ต่างสมัย ต่างถิ่นให้เข้ามาเป็นตัวปลุกความสำนึกที่มีต่อสังคมร่วมสมัยของเขาเองได้ ผมมีความเชื่ออย่างหนึ่งว่า คนที่ผูกพันกับบริบททางวัฒนธรรมและสังคมของตนเองนั้น ถ้าได้ศึกษางานศิลปะของต่างถิ่นต่างยุคอย่างถ่องแท้ด้วยแล้ว จะสามารถตีความงานนั้นๆได้อย่างลุ่มลึก สรุปได้ว่า ความเป็นอื่น จะเป็นตัวกระตุ้นให้เราพิจารณาตัวเองได้อย่างลึกซึ้งยิ่งขึ้น ในแง่นี้ กาลิเลโอซึ่งเป็นผลงานชิ้นแรกของ "สองแปด" เป็นตัวอย่างที่ผมชื่นชมมาก ผมยังเชื่อว่า ถ้าคิดให้หนัก ตรองให้ดี แสมเสดของเชกสเปียร์น่าจะบอกความ หรือสื่อความอันลึกสำคัญมายังสังคมร่วมสมัยของไทยได้ แต่ "สองแปด" ออกจะมักง่ายไปสักหน่อยที่รอบทตอนที่สำคัญที่สุด ซึ่งเริ่มต้นด้วย "To be, or not to be..." ด้วยการให้ Hamlet ปรับทุกข์กับคนดูเรื่องการจราจรรติดขัดในกรุงเทพมหานคร มีคนบอกผมว่า นั่นคือการใช้เทคนิค "การทำให้แปลก" (Verfremdung) ของ

Bertolt Brecht ก็อีกนั่นแหละ ถ้าจะเข้าใจ Brecht ให้ถึงแก่น ก็คงจะต้องศึกษากันให้ลึกซึ้งกว่านี้ เพราะเทคนิค "การทำให้แปลก" นั้น ไม่ใช่จะนำมาใช้ในตอนใดก็ได้ตามอำเภอใจ สำหรับผมเองแล้วคิดว่าน่าจะนำไปใช้ตอนสลับหรือชุดหลุมฝังศพมากกว่า พูดแล้วก็อดสมเพชตัวเอง และพรรคพวกครูเยอรมันไม่ได้ เพราะได้เขียนเรื่องเบรคชท์และเทคนิคที่ว่ามานี้ไว้ในหลายที่ แต่ก็ไม่มีใครอ่านอยู่ดี ส่วนพวกที่อ่านตำราการละครภาษาต่างประเทศออก ก็มีได้ใส่ใจที่จะนำความรู้มาให้ เป็นประโยชน์ในการปฏิบัติ ว่าแล้วก็ต้องวกเข้ามาหาประเด็นเก่าอีกครั้ง ก็อุดมศึกษาของเรานั้นล้มเหลวนี้แน่ แชมเลตเลยต้องมารอดูอยู่แถวถนนรัชดาภิเษก

อาจจะมีผู้กล่าวหาว่าผมทำตัวเป็นพวกหัวสูง ตั้งตัวเป็นผู้รู้ เทียวไปเหยียบย่ำคนที่เขามาคูละครเพื่อความบันเทิง ผมก็คงจะต้องตอบว่า ความบันเทิงนั้นมีหลายแบบ และแชมเลต ก็เป็นวรรณกรรมเอกที่ให้ความมหัศจรรย์ได้หลายทางในหลายมิติ ตำราที่เกี่ยวกับเชกสเปียร์แทบทุกเล่มกล่าวไว้เหมือนกันว่า ละครเชกสเปียร์นั้น ชาวบ้านก็ดูได้ ขุนนางก็ดูดี นักปราชญ์ก็ชื่นชม แต่โรงละครที่เชกสเปียร์แสดงมีคู่แข่งที่สำคัญ อันได้แก่ เดอะแลงแกงที่ Tower of London ถ้าวันไหนมีการประหารนักโทษที่นั่น วันนั้นคนที่มาดูละครเชกสเปียร์จะบางตาลงไปมากทีเดียว ผมจึงใคร่ที่จะตั้งคำถามว่า เราจะมุ่งทำละครไว้ให้คนประเภทหลังนี้ดูเท่านั้นหรือ โชคดีที่ถนนรัชดาภิเษกค่อนข้างไกลจากอำเภอเมืองนนทบุรี และประเพณีที่เคยปฏิบัติกันในยุคก่อนๆ ที่วัดโลก (วัดพลับพลาไชย) ก็ได้เลิกไปนานแล้ว หาไม่ "สองแปด" อาจจะได้คนดูไม่เต็มโรงในบางรอบก็ได้

ความจริงมีอยู่ว่า แชมเลต ในระดับหนึ่ง เป็นเรื่อง "น้ำเน่า" ที่ค่อนข้างจะโหดเหี้ยม แต่เราจะไปเกาะยึดอยู่กับโครงเรื่องหรือเนื้อเรื่องไม่ได้ แชมเลตที่โลกรู้จักคือโคกนาฏกรรมของกวีเอกของโลกตะวันตก จริงอยู่ละครเรื่องนี้จบลงด้วยศพเกลื่อนเวที แต่เราจะไปเหมาเอาว่า ความโหดเหี้ยมทางกายภาพ คือ องค์ประกอบหลักของละครไม่ได้ ความยิ่งใหญ่ของโคกนาฏกรรมตะวันตกขึ้นอยู่กับความสามารถของกวีในการปรับความโหดเหี้ยมทางกายภาพขึ้นสู่ระดับของความโหดเหี้ยมทางปรัชญา หาไม่แล้ว ละครเหล่านี้ก็จะกลายเป็นแค่วรรณกรรมเบือนเลื้อยที่เหมาะสมกับคนดูจำพวกที่ชอบแะเวียนไปดูลมहरรรรมจมเลือดที่ Tower of London องค์ประกอบที่สำคัญอีกอย่างหนึ่งของโคกนาฏกรรมตะวันตกคือความผูกพันกับวรรณศิลป์ กวีผู้ยิ่งใหญ่ของตะวันตกรู้จักที่จะกลบความเลือดด้วยวรรณศิลป์ทั้งจับใจคนและทั้งประเทืองปัญญา ถ้าละครคณะใดหรือผู้กำกับการแสดงคนใดไม่ใส่ใจกับลักษณะทางปรัชญาและทางวรรณศิลป์ที่ว่ามานี้เสียแล้ว โอกาสที่จะจับวิญญาณของละครเชกสเปียร์ได้ก็คงจะมีน้อยมาก จาก เทคนิคอันโอฬาร และเครื่องแต่งกายอันงามงด คงจะไม่สามารถทดแทนคุณลักษณะอันเป็นพื้นฐานของละครเชกสเปียร์ที่แท้จริงไปได้ ยิ่งไปกว่านั้น การจะใช้เพลงและดนตรีมาเป็นสื่อของปรัชญาก็มิใช่ของง่าย แม้แต่คิตกวีผู้ยิ่งใหญ่ของตะวันตก เช่น Giuseppe Verdi ก็ยังเลี้ยง Hamlet แล้วหันไปหา Othello ซึ่งในรูปของอุปรากร ก็ดูจะกระเด็นไปในทาง melodrama อยู่ไม่น้อย ความสำเร็จของ Verdi ในการนำละครเชกสเปียร์มาปรับเป็นอุปรากรอยู่ที่ Falstaff ซึ่งเป็นการนำละครเชกสเปียร์ 3 เรื่องมาอย่าใหญ่ และ "อย่าใหม่" ได้อย่างน่าทึ่งในลักษณะของสุนาฏกรรม คิตกวีเยอรมัน Richard Wagner ต้องใช้เวลา 4 คืนเต็มในอุปรากรชุด Der Ring des Nibelungen กว่าจะสื่อความคิดหลักเชิงปรัชญาออกมาได้ ผมมิได้ตั้ง

ใจจะพูดว่า ละครเพลงสมัยใหม่สื่อปรัชญาไม่ได้ แต่ผมคิดว่า การนำเอาละครพูดที่แก่นแท้เป็น เรื่องของปรัชญามาทำให้เป็นละครเพลง (ในวัฒนธรรมที่ห่างจากวัฒนธรรมต้นกำเนิด) เป็นงานที่ยากยิ่ง "สองแปด" ควรจะได้ใช้เวลาคิดในเรื่องนี้ และเตรียมตัวสัก 5 ปี ผลที่ออกมาอาจจะเป็น ละครเพลงเชิงปรัชญาที่ยิ่งใหญ่ก็ได้ แต่ในยุคโลกาภิวัตน์จะมีใครสักกี่คนที่คิดได้ยาวและคิดได้นาน ถึงเพียงนั้น

ที่ผมกล่าวมาทั้งหมดนี้คงจะสวนทางกับผู้ดูผู้ชมส่วนใหญ่ ซึ่งชื่นชมกับแฮมเลต ฉบับไทย อย่างไม่มีข้อกังขา นักวิจารณ์เพียงคนเดียวจะทวนกระแสของมหาชนได้อย่างไร ผมเองก็ตระหนัก ในข้อจำกัดนี้ดี แต่ก็อยากจะย้ำว่า ที่วิจารณ์มาเช่นนี้ก็ด้วยความผูกพันที่มีกับกลุ่ม "สองแปด" มาตลอดทศวรรษที่ผ่านมา ใครๆก็ทราบว่ "สองแปด" สร้างงานที่มีคุณภาพมาตลอด บางครั้งก็พร้อมที่จะเสี่ยงต่อการขาดทุน ถึงอย่างไรก็ดี ผมก็ไม่อยากให้ "สองแปด" ทำตัวเป็นกลุ่มปัญญาชนที่ไม่เห็นหัวคนส่วนใหญ่ แต่ "มหาชนอลเวง" ที่ผมได้ประสบพบมาเมื่อคืนวันที่ 9 พฤษภาคม นั้น เป็นกลุ่มคนที่มีวิธีการดูละครที่แปลกประหลาด เมื่อละครเริ่มเล่นไปแล้วก็ยังมีผู้คนเดินเข้ามา อยู่ไม่ขาดสาย แต่แรกผมก็คิดว่าเป็นพวกที่มาไม่ทันเพราะรถติด (ซึ่งก็ได้รับความเห็นใจอยู่แล้ว จากพระเอก Hamlet !) แต่ในช่วงหลังพักครึ่งเวลาก็ยังมีผู้คนเดินเข้ามา หลังจากทีละครเริ่มเล่นใน ช่วงหลังไปแล้ว ที่เดินคุยกันเข้ามาอย่างไม่เกรงใจใครก็มี (ผมได้สอบถามจากเพื่อนที่ไปชมละคร ในรอบอื่นๆก็ได้รับการยืนยันว่า มหาชนอลเวงอาละวาดในทำนองเดียวกัน) ผู้ชมบางคนตั้ง ปณิธานมาแล้วว่าจะมาสนุกก็เลยตั้งหน้าตั้งตาหัวเราะ ทั้งๆที่การแสดงบางตอน ไม่น่าจะชวนให้ หัวเราะได้เลย ผมคิดว่า "สองแปด" จะยึดเอา "มหาชน" กลุ่มนี้เป็นสรีระที่พึง หรือเป็นตัววัดความ สำเร็จของการแสดงคงจะไม่ได้ เพราะพวกเขาคงแยกไม่ออกระหว่างแฮมเลตของเชกสเปียร์ กับ หนึ่งร้อยจอที่ทุ่งพระเมรุ คราวต่อไป "สองแปด" คงจะต้องทำคู่มือที่ว่าด้วย "วัฒนธรรมในการดู ละคร" ไว้แจกด้วย

ในท้ายที่สุด ผมก็ได้แต่ตั้งความหวังเอาไว้ว่า เมื่อ "สองแปด" ประสบความสำเร็จกับ "ละครอ้วน" เรื่องแฮมเลต มาแล้ว ก็น่าจะเอาเงินทุนที่สะสมได้ไปสร้าง "ละครผอม" ที่ชวนคิดและ ประเทืองปัญญาดังที่เคยทำมาในทัศนะของผม ละครเวทีที่น่าประทับใจที่สุดในรอบปีที่ผ่านมา คือ เมตามอร์โฟซิส ซึ่งดัดแปลงมาจากวรรณกรรมของ Franz Kafka นั่นคือ "ละครผอม" ในความ หมายที่แท้จริง เพราะผมได้รับทราบมาว่าบางรอบมีคนดูไม่ถึง 10 คน (แต่รอบสุดท้ายที่ผมดูมีคน ดูไม่น้อยเลย) เท่าที่สังเกตมาผู้ดูผู้ชมละครเวทีส่วนใหญ่คงจะอยู่ในวัยเรียนระดับอุดมศึกษา ผมก็ เลยต้องเหมาเอาอีกว่า ที่เป็นเช่นนี้ก็เนื่องมาจาก "ความล้มเหลวของอุดมศึกษาไทย" นั่นเอง

ที่มา: เจตนา นาควัชร." 'แฮมเลต' หรือความล้มเหลวของอุดมศึกษาไทย" สยามรัฐสัปดาห์  
วิจารณ์ 42, 2 (11 - 17 มิถุนายน 2538)

## บทวิเคราะห์

บทวิจารณ์ชิ้นนี้ ถือได้ว่าเป็นบทวิจารณ์ที่สร้างปฏิกิริยาอย่างกว้างขวางในแวดวงละครเวทีและนักวิชาการ (โดยเฉพาะอย่างยิ่งทางด้านการละคร) ในปี พ.ศ. 2538 และยังคงผลมาจนถึงปัจจุบัน (2544) ปฏิกิริยาต่อบทวิจารณ์ชิ้นนี้มีทั้งด้านบวกและด้านลบ ผู้ที่มีปฏิกิริยาในด้านบวกคือผู้ที่เห็นด้วยกับผู้วิจารณ์และรู้สึกถึงการได้รับความเป็นธรรมในฐานะของผู้ชมคนหนึ่ง ส่วนปฏิกิริยาในด้านลบนั้นมักจะเป็นความไม่พอใจที่ผู้วิจารณ์ได้มีการพาดพิงถึงสถาบันและตัวบุคคล ซึ่งถือว่าเป็นบรมครูของสถาบันที่มีชื่อเสียงในการริเริ่มละครเวทีแบบสมัยใหม่

ชื่อของบทวิจารณ์ “ ‘แสมเลต’ หรือ ความล้มเหลวของอุดมศึกษาไทย ” เป็นการตั้งกระทู้โดยตรงไปตรงมาของผู้วิจารณ์ที่มีต่อผู้สร้างงาน ผู้เสพงาน และผู้อ่านทั่วไป และเป็นกระทู้ที่ผู้อ่านทุกคนจำเป็นต้องอาศัยความเข้าใจในอุดมการณ์ของผู้วิจารณ์ที่มีต่อความล้มเหลวของผลของการศึกษาในระดับอุดมศึกษาของไทยในภาพรวม จึงจะหยั่งเห็นถึง “ประเด็น” ที่ผู้วิจารณ์พยายามจะนำเสนอ ซึ่งเมื่อพินิจแล้วก็จะเห็นได้อย่างชัดเจนว่า ผู้วิจารณ์ไม่ได้มีความจงใจที่จะ “ตำหนิ” ตัวบุคคล หรือ จงใจ “ว่าร้าย” สถาบันอุดมศึกษา “เทวาลัย” อย่างที่มีการเข้าใจกัน แต่การที่จะหยั่งเห็นถึงเจตนารมณ์อันแท้จริงของผู้วิจารณ์นั้น ผู้อ่านจำเป็นต้องอ่านบทวิจารณ์ชิ้นนี้ด้วยใจที่เป็นกลาง และพิจารณาต่อไปตามถ้อยแถลงหรือเหตุผลของผู้วิจารณ์ไปที่ละประเด็น ท้ายที่สุดก็น่าจะประจักษ์แจ้งได้ว่าผู้วิจารณ์มีจุดยืนเช่นไร

บทวิจารณ์ชิ้นนี้ได้ทำหน้าที่มากมายหลายบทบาท และกว่าจะนำพาผู้อ่านไปสู่การตอบคำถามในกระทู้ที่ตั้งไว้ ก็ต้องใช้เวลาในการพินิจพิเคราะห์ความหมายในแต่ละประโยคเป็นอย่างดี และต้องเข้าใจบทบาทของผู้วิจารณ์ที่กำลังแสดงอยู่ในขณะนั้น จึงจะเข้าใจมโนทัศน์โดยรวมทั้งหมดของผู้วิจารณ์

บทบาทที่เห็นได้โดยชัดเจนก็คือการเป็นผู้ประเมินคุณค่าตัวงาน นับตั้งแต่เรื่องของการดัดแปลงบท การใช้ภาษา การแสดง การตีความ การกำกับการแสดง ซึ่งล้วนแล้วแต่เกี่ยวข้องกับความรู้ความเข้าใจในวรรณกรรมของเชกสเปียร์อย่างลึกซึ้งทั้งสิ้น ในการนี้ เห็นได้ชัดเจนว่า ผู้วิจารณ์มีความรอบรู้อย่างลึกซึ้งต่อดัชนีบทดั้งเดิม และต่อขนบในการแสดงละครเวทีที่หลากหลาย ในฐานะที่ผู้วิจารณ์ เคยยกย่องความกล้าหาญในการบุกเบิกของกลุ่ม “สองแปด” มาแล้ว จึงดูเหมือนว่า ผู้วิจารณ์มีความ “พร้อมที่จะเปิดใจรับงานบุกเบิกชิ้นใหม่” นี้อยู่แล้ว จึงไม่ลังเลใจที่จะไปชมผลงานเรื่องนี้ และเมื่อประสบการณ์ในการชมนั้น ไม่ได้เป็นไปตามความคาดหวัง จึงเป็นเรื่องที่ผู้วิจารณ์ต้องออกมาชี้แจงว่า ละครเรื่องนี้มีปัญหาด้านใดบ้าง อีกทั้งยังชี้ให้เห็นทางอีกด้วยว่า หากจะดัดแปลงไปในแนวนี้อีกแล้ว ก็ควรจะ “ทิ้งบทของเชกสเปียร์เสียเลย แบบที่ลิเกทำกับพระราชนิพนธ์โอเหินา” แต่การที่ไม่พยายามทำความเข้าใจกับบทให้ต้องแท้ ทำให้ละครเชกสเปียร์กลายเป็น “เด็กกำพร้าทางวัฒนธรรม” การแตะต้องวรรณกรรมเอกของมหากวี จึงไม่ใช่เรื่องที่จะกระทำโดย “เล่นๆ” ซึ่งเป็นการไม่แสดงความเคารพต่อความเข้มข้นทางศิลปะและความลุ่มลึกทางความ



คิดของเชกสเปียร์ ในฐานะของนักวิจารณ์ ผู้วิจารณ์จึงจำเป็นต้องแสดงจุดยืนที่จะปกป้องและรักษาไว้ซึ่งเกียรติภูมิของผู้ประพันธ์และของตัวงานวรรณกรรม

บทบาทที่สองคือ บทบาทของ "ครู" (ผู้สอนวรรณคดีตะวันตกมากกว่า 25 ปี) ซึ่งจำเป็นต้อง "ให้ความรู้" ในเรื่องที่คิดว่าผู้สร้างงานและผู้ชมงานทั้งหลายน่าจะรู้ดีอยู่แล้ว(แต่กลับแสดงออกราวกับไม่รู้และไม่ยอมนำมาปฏิบัติ) โดยเฉพาะอย่างยิ่ง เรื่องของ "ความเข้าใจ" ต่อ "หลักการ" ในการรับ "มรดกทางวัฒนธรรม" จากต่างประเทศ "เงื่อนไข" ที่ผู้สร้างงานน่าจะต้องมีความเข้าใจในด้านวิชาการ ซึ่งเรื่องที่วามานี้ล้วนแต่เป็นหลักพื้นฐานสำหรับผู้ศึกษาวรรณคดีทุกคน บทบาทของ "ครู" ที่แท้ของผู้วิจารณ์คือเมื่อ "ติ" แล้วก็ต้องเป็นไปเพื่อ "ก่อ" การพยายามชี้ให้ "ศิษย์" (ผู้สร้างงาน) เห็นในช่องทางที่จะทำให้สิ่งที่ร่ำเรียนในห้องเรียนนั้นสามารถให้ความหมายกับชีวิตจริง ๆ (ของผู้ชม) ได้ด้วย จากการพาเดินถึงละครเรื่อง กาลิเลโอ ซึ่งประสบความสำเร็จอย่างยิ่งในการนำเอาวรรณคดีตะวันตกมาสร้าง "ความเป็นอื่น" กับผู้ชมจนกระทั่งทำให้สามารถย้อนดูตัวเองได้อย่างลึกซึ้ง นั่น เป็นการที่ผู้วิจารณ์ชี้ให้ผู้สร้างงานเห็นว่าพวกเขาจำเป็นต้องสามารถสร้างงานที่ "ปลุกสำนึกที่มีต่อสังคมร่วมสมัย" ให้ได้ (เหมือนอย่างที่เคยทำสำเร็จมาแล้วใน กาลิเลโอ) โดยใช้การ "ตีความงานต่างถิ่นให้ลุ่มลึก" ก็จะนำพาให้บรรลุ "การสื่อความอันสลักสำคัญ" มายังสังคมร่วมสมัยของไทยได้

บทบาทที่สามคือบทบาทของนักคิดและนักการศึกษา ผู้ซึ่งได้ปลูกฝังวิชาให้กับลูกศิษย์มากมาย และมีความเข้าใจว่า ความสำเร็จของครูและสถาบันการศึกษานั้นต้องมองที่ตัว "ผลงาน" ของลูกศิษย์ บทบาทสำคัญของครูที่สอนวรรณคดีต่างประเทศในระดับอุดมศึกษาคือสร้างความรู้ความเข้าใจอันลึกซึ้งต่อวรรณคดีและการดัดแปลงงานวรรณคดีของต่างประเทศ และเมื่อละครเรื่องนี้ทำให้ผิดหวังอย่างรุนแรง สำนักของผู้ยึดมั่นในอุดมการณ์แห่งการศึกษาจึงรุนแรงตามไปด้วย ถึงกับประกาศโดยใช้อารมณ์ว่า "เราคงไม่ต้องสงสัยเลยว่า ครูภาษาต่างประเทศ ครูภาษาตะวันตก ตั้งแต่รุ่นพ่อ รุ่นพี่ รุ่นผม มาจนถึงรุ่นน้องผม และรุ่นลูกศิษย์ผม ประสบความล้มเหลวโดยสิ้นเชิง เพราะเราไม่สามารถสร้างความเข้าใจพื้นฐานเกี่ยวกับการรับงานศิลปะของต่างประเทศขึ้นมาได้" แน่แน่นอนว่าผู้วิจารณ์คงจะไม่ได้หมายความว่าตามนี้จริงๆ เพราะลูกศิษย์ที่ประสบความสำเร็จทางด้านวรรณคดีก็มีอยู่ให้เห็นเป็นจำนวนมากไม่น้อย แต่การแสดงวาทกรรมดังกล่าวออกมานั้น ก็เพียงเพื่อจะกระตุ้น "สำนึก" ของบุคคลที่มีส่วนเกี่ยวข้องทั้งปวง เพราะ "เราต้องไม่ลืมว่า ผู้ที่ร่วมมือกันทำละคร 'แฮมเลต' ในครั้งนี้ เป็นผลผลิตของมหาวิทยาลัยเป็นส่วนใหญ่ บางคนผ่านการศึกษาด้านภาษาและวรรณคดีอังกฤษมา บางคนได้รับการฝึกฝนโดยตรงในด้านศิลปะการละครจากมหาวิทยาลัย...." ดังนั้น จึงเป็นที่สนเท่ห์ของผู้วิจารณ์เป็นอย่างยิ่ง ที่ละครเรื่องนี้ "พลาดเป้า" ไปเสียทุกเรื่อง ถึงขั้นที่ว่า "ได้บุญบุญยาเชกสเปียร์(ผู้เป็นที่รักและเคารพ)ถึงเพียงนี้" ผู้วิจารณ์จึงมองว่าละครเรื่องนี้สะท้อนให้เห็นถึงความล้มเหลวของการศึกษาของอุดมศึกษาไทย เพราะไม่สามารถทำให้ การสร้างงานวรรณคดีเอกของโลกนั้น ใกล้เคียงความถูกต้องสมบูรณ์แบบได้ทั้งๆที่มีคณะผู้ทำงานที่ล้วนแต่มาด้วยปริญญาบัตรจากสถาบันอุดมศึกษาแห่งชาติ



ผู้วิจารณ์จึงให้ข้อสรุปว่า ผลงานชิ้นนี้แสดงความล้มเหลวของผู้สร้างงานต่อวรรณกรรมต้นแบบ ต่อการอบรมสั่งสอนของครูอาจารย์ และต่อระบบการศึกษาของอุดมศึกษาไทย ที่นอกจากจะไม่ประสบความสำเร็จในการผลิตผู้สร้างงานที่ดีแล้ว ยังไม่ประสบความสำเร็จในแง่ของ "สำนึก" ของผู้สร้างงานอีกด้วยเนื่องจากผลงานชิ้นนี้เป็นเครื่องหมายของการตกเป็นทาสของ "ธุรกิจบันเทิง" อย่างเต็มรูปแบบไปเสียแล้ว ความล้มเหลวของอุดมศึกษาไทยในความคิดของผู้วิจารณ์นั้น แผ่ขยายไปถึงพฤติกรรมและการแสดงออกของผู้ชมที่ไปชมละครด้วยว่าส่วนใหญ่แล้วทำตัวเป็น "มหาชนอลเวง" ที่ดูละครเรื่องนี้เพื่อความบันเทิงแต่อย่างเดียว และเหตุที่เป็นผู้ชมเหล่านี้ ส่วนใหญ่เป็นผู้ที่อยู่ในวัยอุดมศึกษา ผู้วิจารณ์จึงได้ข้อสรุปที่หนักแน่นยิ่งกว่าเดิมว่า อุดมศึกษาของไทยนั้น ล้มเหลวอย่างสิ้นเชิงในการสร้างนักศึกษาที่มีวัฒนธรรม(ที่น่าจะเสพงานศิลปะได้บ้าง) ข้อสรุปที่ว่าผู้ชมกลุ่มที่ว่านี้ "คงแยกไม่ออก ระหว่างแฮมเลตของเชกสเปียร์ กับ หนังร้อยจอที่ทุ่งพระสุเมรุ" จึงดูไม่ผิดไปจากความเป็นจริงนัก

บทวิจารณ์ชิ้นนี้สะท้อนให้เห็นบทบาทของนักวิจารณ์ในสังคมไทย ซึ่งจำเป็นต้อง "สวมหมวกหลายใบ" เพื่อที่จะนำเสนอโน้ตทัศน์อันซับซ้อนของความล้มเหลวของอุดมศึกษาไทย เป็นที่น่าสังเกตว่า ผู้วิจารณ์ ใช้การ "สารภาพบาป" (ตัดพ้อแก่มาประชด) ว่า ความล้มเหลวในทางศิลปะ (แต่ประสบความสำเร็จในเชิงธุรกิจ) นั้น ไม่ได้มีปัจจัยมาจากความล้มเหลวในการสอนวรรณคดีหรือภาษาต่างประเทศแต่เพียงอย่างเดียว แต่เป็นความล้มเหลวของอุดมศึกษาในฐานะผู้ผลิต "ปัญญาชน" ที่พึงจะต้องพร้อมด้วย "อุดมการณ์" ทางสังคมและมีความรับผิดชอบ "ทางศิลปะ"

บทวิจารณ์ชิ้นนี้ ได้ทำหน้าที่ในการ "ปลุก" ผู้คนที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับการสร้าง "ปัญญาชน" ซึ่งกำลังอยู่ในสภาพหงอยเหงาและอับเฉา ให้ "ตื่น" กระตุ้นและเรียกร้องให้ผู้คนทั้งในและนอกมหาวิทยาลัยให้หันมาแสวงหาความจริงทาง "ปัญญา" แทนการแสวงหากำไรแบบที่ยึดความต้องการของมหาชนเป็นสรณะ การวิจารณ์ในครั้งนี้จึงเป็นการแสดงความกล้าหาญทางจริยธรรมที่ "สวนทางกับผู้ชมส่วนใหญ่" ทั้งนี้ก็เป็นไปเพื่อยังประโยชน์แก่สังคมโดยรวม

นักวิจารณ์ละครเวทีในสังคมไทย จึงไม่ใช่ผู้ประเมินคุณค่างานสร้างสรรค์แต่อย่างเดียว แต่ยังพร้อมที่จะทำหน้าที่ปลุกสำนึกทางสังคม ด้วยความมุ่งมั่น กล้าหาญอีกด้วย

ปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์ : ผู้วิเคราะห์

## แจ๊ค เดอะ รีปเปอร์ โหด ไม่ค่อยฮา

‘สรณิ’

หากจะถามว่าละครนักศึกษาแนวخبขันอย่างที่เป็นอยู่ในปัจจุบัน คณะไหนเป็นผู้บุกเบิกกรุยทาง ผมอยากจะตอบว่า “ละครสถาปัต” จุฬาลงกรณ์ฯ ทั้งนี้ ผมคิดว่าก่อนหน้านั้นละครเวทียังมีลักษณะเป็นละครพูดตามจารีตอยู่มาก และส่วนใหญ่ก็จะเป็นคณะที่มีการเรียนการสอนเกี่ยวกับละครโดยตรงเป็นคนทำ แล้วก็มักจะทำกันในช่วงแคบๆ ในระดับคณะหรือมหาวิทยาลัย ไม่ค่อยจะมีการทำออกสู่สาธารณะเก็บเงินกัน เป็นละครสารนิพนธ์เสียมากกว่า ละครพวกนี้มักจะขายไม่ค่อยได้ ขณะที่ละครสถาปัตไม่ได้เกิดจากจารีตของละครพูดโดยตรง จึงมีอิสระในการนำเสนอมากกว่า ผมว่านี่เป็นข้อได้เปรียบของเด็กที่อยู่นอกระบบการเรียนศิลปะการละคร ในแง่ที่ไม่ต้องมีพันธนาการมากนักในการผลิต แต่ก็มีข้อเสียเปรียบเหมือนกันในแง่ของพื้นฐานความรู้ศิลปะการละคร

ละครสถาปัตประสบความสำเร็จก็เพราะว่าผลิตละครออกมาสอดคล้องกับวัฒนธรรมความบันเทิงหรือมหรสพของไทย มหรสพในบริบทของวัฒนธรรมไทยไม่ใช่เรื่องที่ซีเรียสจริงจังอะไรมากนัก เพราะสังคมไทยขีดเส้นแบ่งอย่างชัดเจนระหว่างเรื่องเล่นๆ กับเรื่องจริงจัง มหรสพ ศิลปะความบันเทิง จัดอยู่ในปริมาตรของเรื่องเล่นๆ ขณะที่เรื่องจริงจัง นั้นมักจะเกี่ยวเนื่องกับปัญหาปากท้อง การทำมาหากิน ตลอดจนเรื่องของอำนาจและผลประโยชน์ เรื่องเล่นๆ นั้นมีเอาไว้ก็เพื่อผ่อนคลายจากความหนักหน่วงและออกจะน่าเบื่อของเรื่องจริงจัง มหรสพจึงไม่ได้มีไว้เพื่อจะเพิ่มภาระให้กับสมอง ความบันเทิงไม่ใช่เรื่องที่จะต้องมานั่งขบคิดกันอย่างเอาเป็นเอาตาย หรือหากจะมีการสื่อสารในมิตินั้นอยู่บ้างก็เป็นเรื่องรอง ไม่สำคัญอะไรมากนัก และมักจะถูกบดบังกลบเกลื่อนจนกลายเป็นเรื่องไม่เป็นเรื่องไปเสีย ละครพูดตามจารีตจึงปฏิบัติได้ยากภายใต้เงื่อนไขอย่างนี้ พร้อมกันนั้นประเด็นทางสุนทรียศาสตร์ก็สำคัญเช่นกัน ความงาม ความไพเราะของแต่ละวัฒนธรรมไม่ใช่เรื่องที่จะก้าวข้ามกันได้ง่ายๆ

แต่ละครสถาปัตก็แปลงโฉมละครพูดให้มีลักษณะไทยๆ ได้อย่างสอดคล้องกลมกลืน จนปัจจุบันก็ยากที่จะแยกออกได้จากปริมาตรความบันเทิงของสังคมไทย โดยเฉพาะของคนรุ่นๆ หลังๆ เหนือสิ่งอื่นใดที่ละครสถาปัตประสบความสำเร็จก็การทำให้ละครเวทีเป็นเหมือนการแสดงที่เน้นความสนุกสนานเพลิดเพลิน เน้นความตลกขบขัน ดูแล้วสบายๆ ผ่อนคลาย ไม่ต้องคิดมาก ซึ่งทั้งหมดนี้ก็ได้มาจากมุขตลก แก๊กเล็กแก๊กน้อย รวมไปถึงท่วงท่าในการแสดง

เท่าที่ผมดูละครสถาปัตมา ในแง่ของความตลกขบขันนั้นผมว่าสอบผ่าน และหากเทียบในกลุ่มของละครนักศึกษาด้วยกันที่เดินมาตามทางนี้ - - ก็จะพบว่าละครสถาปัตยังทิ้งห่างอยู่หลายช่วงตัว ความสนุกสนานเพลิดเพลินส่วนใหญ่เกิดจากการล้อเลียนและรับส่งกันเป็นจังหวะจะโคนของมุขตลกที่สอดแทรกมาเป็นระยะ ไม่ใช่บริเวณตะเข็บขอบบท หากแต่เป็นส่วนหนึ่งของตัวบทเอง และ

ยังเป็นส่วนช่วยเป็นตัวขับเคลื่อนให้เรื่องราวดำเนินไปอย่างมีสีสันและชีวิตชีวา ความสามารถในการสร้างและสอดแทรกบทกวีจึงเป็นคุณสมบัติข้อที่โดดเด่นของละครกบฏ

แต่ส่วนหนึ่งที่ปฏิเสธไม่ได้ก็คือว่า... ความสำเร็จดังกล่าวเป็นไปได้ก็เพราะความสมบูรณ์ของตัวบทที่ดำรงอยู่แล้วเป็นสำคัญ ละครกบฏไม่ค่อยได้แต่งเรื่องขึ้นมาใหม่เองสักเท่าไร หากเป็นการนำบทละครประเภทคลาสสิกมาแปลงโฉมเสียมากกว่า ข้อดีตรงนี้ก็คือว่าตัวบทมีความสมบูรณ์ลงตัวอยู่แล้ว ทั้งในแง่ของเนื้อหา แก่นเรื่อง และโครงสร้าง สิ่งที่ละครกบฏทำส่วนใหญ่จึงเป็นเรื่องของการวางมุขให้ถูกจังหวะและเข้ากันได้กับเนื้อเรื่อง นักการละครตามจารีตบางฉบับไม่ค่อยได้เพราะถือว่าเป็นการย่ำใหญ่ตัวบท เป็นการแสดงความไม่เคารพและไม่ให้เกียรติต่อทั้งตัวบทและต่อผู้ประพันธ์ แต่ผมก็ไม่คิดว่าการกระทำดังกล่าวเป็นการละเมิดถึงขนาดนั้น เอาเป็นว่า...หากเอามาใช้งานได้ผล สามารถบรรลุวัตถุประสงค์ได้ก็นำพอใจแล้วกับคนที่ไม่ได้สังกัดอยู่ในกฎระเบียบตรงนั้นโดยตรง

แต่ “แจ๊ค เดอะ รีพเปอร์” คนขาดกรรม คำขาดกร ละครกบฏ จุฬาฯ ประจำปีนี้ออกจะไปไม่ถึงดวงดาว ทั้งนี้ก็สืบเนื่องมาจากความไม่สมบูรณ์ลงตัวของบทเป็นส่วนใหญ่ อย่างที่ว่าไว้ ละครกบฏส่วนใหญ่มักจะเล่นเอาติดกับบทละครที่ติดอยู่แล้ว ปัญหาในเรื่องของการสร้างบทหลักจึงตัดไป เหลือแต่ปัญหาการคิดและวางมุขให้ถูกที่ถูกทางเท่านั้น แต่เรื่องนี้ไม่มีบทดั้งเดิมดำรงอยู่ เรื่องราวถูกปะติดปะต่อขึ้นจากประวัติศาสตร์ชาตกรรมที่ก็ยังไม่มีมาสเตอร์พลอตเช่นกัน ความยุ่งยากในการสร้างบทจึงตามมา และนี่ก็คือข้อพิสูจน์ว่า บทละครไม่ใช่แค่เรื่องของการวางมุขเดียวกัน แต่เป็นศิลปะขั้นสูงที่ต้องอาศัยความรู้และประสบการณ์ทางละครเวทีค่อนข้างมาก แต่ละครกบฏเสียเปรียบตรงที่ว่าขาดความรู้ทางด้านศิลปะการละครรองรับ เรื่องราวถึงถูกสร้างขึ้นเหมือนสคริปต์รายการโทรทัศน์มากกว่าจะเป็นละครเวทีจริงๆ

ความอ่อนแอของตัวบทเห็นได้จากความไม่ต่อเนื่องอย่างกลมกลืนกันของเนื้อเรื่อง เหตุการณ์ถูกสร้างขึ้นและวางเคียงกันอย่างกระจัดกระจาย ไม่ค่อยมีความสัมพันธ์กันแน่นแฟ้นพอ เรื่องราวจึงไม่ค่อยลื่นไหล บางฉากที่ไม่จำเป็นต้องมีเพราะผิดที่ผิดทางก็ใส่เข้ามา และบางฉากที่สามารถเล่ารวมๆ กันได้ก็ถูกหั่นเสียละเอียด การเล่าเรื่องไม่จำเป็นต้องถ่ายทอดเป็นเหตุการณ์ก็ได้ ซึ่งอาศัยการพูดผ่านบทก็น่าจะพอเพียงแล้ว เมื่อโครงสร้างของบทขาดความมั่นคงแข็งแรง มุขที่สอดแทรกเข้ามาจึงเหมือนส่วนเกิน เป็นเหมือนการย่ำใหญ่ใส่สารพัด คล้ายๆ กับแกงโฮะยังไฉ่ยังงั้น

ข้อได้เปรียบของละครกบฏนั้น -- ก็คือเรื่องของศักยภาพในการสร้างและออกแบบฉาก ความสมบูรณ์ ความเนียบ ความประณีตของฉากน่าประทับใจ แต่หากมององค์รวมของละครก็ยังน่าสงสัยว่าลงทุนลงแรงกับส่วนที่ไม่ค่อยสำคัญมากเกินไปหรือเปล่า มันคุ้มหรือเปล่าที่จะต้องมา

ร่างฉากให้อิโหรตระการตาถึงขนาดนั้น ความสำคัญของละครเวที -- ไม่ใช่แค่ความอลังการของฉาก หรือว่าเครื่องแต่งกายแต่เพียงอย่างเดียว และจริงๆ แล้วก็ไม่ใช่ว่าสิ่งที่ปรากฏ หากแต่อยู่ลึกลงไปในระดับของความคิด อารมณ์ความรู้สึก ที่ทุกอย่างที่ปรากฏบนเวทีจะต้องก่อให้เกิดและสื่อให้ถึงให้ได้ ละครเรื่องนี้มีความอลังการของฉากสูง แต่ไม่คุ้มค่าเลยในมิติของละครเวทีหรือแม้แต่ทางเศรษฐศาสตร์ บางฉากก็ถูกเข็ดขึ้นมานั่นๆ พอให้เวทีดูไม่โล่ง แต่ไม่เกี่ยวกับเหตุการณ์ ไม่ถูก "เล่น" กับเรื่องแต่อย่างใด

แทนที่จะโหด มัน ฮา ...แจ๊ค เดอะ รีพเปอร์ งวดนี้พลาดทำไปเยอะ ดูแล้วรู้สึกว้าโหดจริงๆ แต่ไม่ใช่เรื่องความฮาที่ละครพยายามจะสร้าง นั่นแหละ... คือความโหดสำหรับผม -- ละครเรื่องนี้จึงโหด แต่ไม่ค่อยฮา

ที่มา: 'สรณ.' "แจ๊ค เดอะ รีพเปอร์ โหด ไม่ค่อยฮา." The Boy Vol. 8 No.117 : 280-281.

## บทวิเคราะห์

บทวิจารณ์ของ 'สรณ์' ซึ่งเคยตีพิมพ์ในนิตยสาร เดอะ บอย อย่างต่อเนื่องในช่วงเวลาหนึ่งได้สร้างปรากฏการณ์ที่น่าสนใจต่อวงการละครเวทีของไทย ทั้งในแง่ของการนำทฤษฎีต่างๆ มาประยุกต์ใช้ในการวิเคราะห์และวิจารณ์งานละครเวที รวมไปถึงการใช้หลักการและเหตุผลชี้ให้เห็นข้อดี-ข้อเสียจากผลงานที่น่าเสนอสู่สาธารณชน ซึ่งกล่าวได้ว่า มีนักวิจารณ์จำนวนไม่มากนักที่สามารถทำหน้าที่ดังกล่าวออกมาได้อย่างต่อเนื่องและมีคุณภาพเช่นเขา โดยตัวอย่างบทวิจารณ์หนึ่งที่น่าสนใจก็คือ "แจ๊ค เดอะ รีปเปอร์ - โหดไม่ค้อยฮา" ซึ่งเขาไม่ได้เพียงแต่วิจารณ์งานละครเวทีเรื่อง "แจ๊ค เดอะ รีปเปอร์ - คนฆาตกรรม คำฆาตกร" หนึ่งในผลงานของนิสิตคณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย(หรือที่รู้จักกันในนามของ "ละครสถาปัตย์") เท่านั้น แต่เขายังประมวลประสบการณ์จากการชมละครของนิสิตคณะดังกล่าวตลอดหลายปีที่ผ่านมา เพื่อวิเคราะห์ให้เห็นถึงลักษณะเฉพาะอันมีทั้งข้อดีและข้อด้อย รวมทั้งโครงสร้างร่วมที่มีลักษณะคล้ายๆ กันเกือบทุกเรื่องว่า ความนิยมที่ผู้ชมบางกลุ่มมีต่อละครคณะนี้มาเป็นเวลาหลายสิบปีนั้น ไม่ได้เกิดจากความบังเอิญแต่อย่างใด

สาเหตุประการแรกที่ผู้วิจารณ์นำมาวิเคราะห์ก็คือ ทศคติและค่านิยมของคนไทยที่มีต่อ "วัฒนธรรมความบันเทิง" ซึ่งในแง่นี้ เขาได้ชี้ให้เห็นว่า ความต้องการของคนไทยส่วนใหญ่ในแง่ดังกล่าวนั้นมีแนวโน้มไปในทางการผ่อนคลายมากกว่าสาระทางความคิดเป็นสำคัญ ดังนั้น โดยลักษณะดังกล่าวจึงส่งผลให้รูปแบบของละครสถาปัตย์ซึ่งไม่ได้ให้ความสำคัญต่อการนำเสนอแก่นแท้ทางปรัชญาความคิดแต่อย่างใด สามารถเข้าถึงคนจำนวนมากในสังคมไทยดังปรากฏการณ์ที่เป็นอยู่

ประการต่อมา ผู้วิจารณ์ได้ชี้ให้เห็นลึกลงไปอีกว่า กลวิธีการนำเสนอของละครสถาปัตย์สามารถกลายเป็นความบันเทิงที่รับประกันความสนุกได้ เนื่องมาจากการสร้างบทละครโดยการนำพลอตเรื่องจากบทประพันธ์ที่มีชื่อเสียงอยู่แล้วมาใส่ชุดตลกเสียใหม่ ย่อมเป็นพื้นฐานที่ดีให้กับละครไปโดยปริยาย เพราะผู้ชมสามารถสนุกได้อย่างเต็มที่โดยไม่ต้องใช้ความพยายามในการทำ ความเข้าใจโครงเรื่องของละครแต่อย่างใด แต่ในกรณีของละครเรื่อง "แจ๊ค เดอะ รีปเปอร์ - คนฆาตกรรม คำฆาตกร" ซึ่งสร้างบทขึ้นมาใหม่ โดยไม่มีบทประพันธ์เดิมเป็นพื้นฐานดังเช่นที่เคยปฏิบัตินี้ ผู้วิจารณ์ได้ชี้ให้เห็นว่า ผู้สร้างพยายามวางโครงเรื่องและเขียนบทพูดทั้งหมดด้วยตนเอง แต่เนื่องจากผู้เขียนบทมีความอ่อนด้อยในเชิงศิลปะการละคร ดังนั้น ความพยายามดังกล่าวจึงไม่สัมฤทธิ์ผลเช่นคราวที่แล้วๆ มา (ซึ่งสามารถเอาตัวรอดได้ด้วยพลอตเรื่องที่ติดอยู่แล้ว)

อย่างไรก็ตาม ความสำคัญของบทวิจารณ์นี้กลับอยู่ที่ ผู้วิจารณ์สามารถวิเคราะห์ให้เห็นว่า แท้ที่จริงแล้วความสำเร็จของละครสถาปัตย์นั้น ล้วนแต่เกิดจากเปลือกอันสวยงาม (เช่น การ

ใช้เพียงพลอตเรื่องและบทพูดบางตอนจากบทประพันธ์ที่มีชื่อเสียง หรือการสร้างฉากที่สวยงามหรืออลังการ) ที่ห่อหุ้มความบกพร่องนานัปการ (อันมีสาเหตุมาจาก "การขาดความรู้ทางด้านศิลปะการละครรองรับ") ซึ่งผู้ชมน้อยคนนักจะสามารถมองเห็นทะลุเข้าไปถึงแก่นความจริงภายในได้ การที่บทวิจารณ์นี้ได้ชี้ให้เห็นถึงความอ่อนด้อยของรูปแบบละครดังกล่าว นับว่าเป็นการให้การศึกษากับผู้อ่านได้อีกทางหนึ่ง กล่าวคือ การทำให้ผู้อ่านตระหนักว่าคุณค่าของศิลปะการละครควรจะเกิดขึ้นจากการสร้างบทประพันธ์และการนำเสนอที่ตั้งอยู่บนพื้นฐานของความเข้าใจในศาสตร์และศิลป์ของศิลปะในแขนงดังกล่าว ไม่ใช่การเน้นแต่เพียงความสนุกสนานหรือความบันเทิงอันฉาบฉวยที่ไม่ก่อให้เกิดประโยชน์แก่ผู้ชมแต่ประการใด ซึ่งการวิจารณ์เช่นนี้เป็นการแสดงจุดยืนที่ชัดเจนของผู้วิจารณ์ในฐานะของผู้ชมที่เรียกร้องคุณภาพในการสร้างสรรค์งานจากผู้ผลิต

ทั้งนี้ อาจกล่าวได้ว่า ผู้วิจารณ์สามารถประมวลประสบการณ์การชมละครเวทีหลายเรื่องของคณะดังกล่าว แล้วนำมาสังเคราะห์และวิเคราะห์ จนสามารถอธิบายถึงที่มาของปฏิกิริยาที่ละครมีต่อผู้ชมอันเป็นส่วนหนึ่งของสังคมไทยได้เป็นอย่างดี แม้ว่า สำนวนภาษาในบางช่วงของบทวิจารณ์นี้อาจชวนให้ผู้อ่านหลงทางในการตีความได้ (โดยเฉพาะสำหรับผู้อ่านที่ไม่ได้มีประสบการณ์ร่วมในการชมละครเช่นเดียวกับเขา) กระนั้น คุณค่าอันเกิดจากบทวิจารณ์ของสรณ์ก็ยิ่งถือได้ว่ามีมากพอในการกระตุ้นพลังทางปัญญาของผู้อ่าน โดยเฉพาะอย่างยิ่งเมื่อเทียบกับบทวิจารณ์ของนักวิจารณ์รุ่นเดียวกับเขาส่วนใหญ่ที่ปรากฏออกมาตามสื่อต่างๆ ตามที่เป็นอยู่ในปัจจุบัน

อดิศร จันทรสุข : ผู้วิเคราะห์

## เงาตัณหาภายใต้ดวงตาคุณธรรม

เมฆไม้

ครั้งหนึ่งเมื่อไม่นานมานี้ในโรงละครจีวขนาด 60 ที่นั่ง โต๊ะหนึ่งหัวตึกตาผู้หญิงผมยาว นิ่งสงบอยู่บนเวทีเล็กๆ เปลือยเปล่าในโรงละครจีว แสงไฟส่องสามดวงจับอยู่ที่โต๊ะโดดเดี่ยวตัวนั้น และหัวตึกตาก็ไร้ความรู้สึกเสียจริง อีกไม่นานก็ถึงเวลาสองทุ่ม...เป็นเวลาที่การแสดงชุดนี้จะเริ่มต้นขึ้น ผู้ชมเริ่มทยอยเดินเข้ามาเลือกที่นั่ง ซึ่งมีอยู่เพียงหกสิบที่เท่านั้น ที่นั่งเรียงเป็นชั้นเหมือนเตรียมดูกีฬาอะไรสักอย่างหนึ่ง ไม่ใช่กีฬากลางแจ้งแจ้งๆ หรือว่าเป็นกีฬาในร่ม...

ในอีกไม่กี่นาทีข้างหน้าเราจะได้เห็นกัน

ไฟดับ...

และเมื่อไฟบางดวงฉายขึ้น อัษฎาวุธ เหลืองสุนทร ในชุดเดี่ยวกางเกงเปลือยส่วนบนที่แต่งแต้มสีดำฝุ่นฟ้าคล้ายพรายน้ำที่ผุดขึ้นมรจากน้ำก็ปรากฏ พร้อมกับถ้อยคำเช่นนี้...

"หล่อนเดินเปลือยผ่านมาบนถนน

ผลิตภัณฑ์เทียมสวยจริงจากโรงงานของนักวิทยาศาสตร์สปดน

เส้นผมในลอนสีดำ แวววามเพชรในประกายตา

นมเป็นความสำเร็จของการสกัดความเหนียวข้นจากยางไม้ในป่า

หล่อนเป็นผู้หญิงในแบบที่หล่อนควรเป็น"

She walks by-completely naked.

An artificial product of great beauty from the factory of a naughty scientist.

Black nylon hair. Brilliance of diamonds for eyes.

Full breasts made of a lush and creamy extraction from jungle plants.

She is exactly the woman she should be.

ขณะที่บทว่าไปอย่างนั้น เขาก็ "เล่น" กับตัวเองเป็นชาวประมงที่เปลี่ยวเหงา และเผอิญมาเจอสาวงามนางหนึ่ง ราวกับเทพธิดาดกสวรรค์ก็ไม่ปาน ชาวประมงคิดว่า หญิงสาวคนนี้แหละที่ฟ้าประทานมาให้เขา...

หากแต่ว่า ชีวิตของเธอที่ผ่านมานั้นบอบช้ำเกินกว่าที่จะยอมรับกับชาวประมงเสียแล้ว อัษฎาวุธแปลงกายเป็นสาวงามนั้น แล้วเริ่มเล่าเรื่องของเธอ การเดินทางของเธอที่ระหกระเหิน ระเห่ร้อนเย็นว้ายอยู่ในน้ำกามชาย ทุกหนทุกแห่ง ทุกอาชีพ ทุกหมู่เหล่า ทุกคนที่พบเธอและกำลังมีความต้องการทางเพศ จะมองเห็นเธอเป็นเพียงวัตถุบำบัดความใคร่ ไม่แตกต่างไปจากตุ๊กตาทองตัวหนึ่งเท่านั้น และหลังจากบำบัดความใคร่จากเธอแล้ว อาจจ่ายเป็นเศษสตางค์ แล้วก็จากไป จากไปพร้อมกับคำดูถูกเหยียดหยาม...

โต๊ะโดดเดี่ยวกลางห้อง กลายมาเป็นแผนที่เดินทางของผู้ชายทั่วโลกที่ออกล่าเหยื่อ บางคราวโต๊ะกลายเป็นเตียงปรนเปรอสวาทให้กับตนเอง บางคราวโต๊ะกลายเป็นฉากให้นักแสดงแปลงกายเป็น กลับไปกลับมาระหว่างผู้ชายที่หากินกับเรือนร่างของผู้หญิง และแปลงกายเป็นผู้หญิงที่ถูกกระทำย่ำยีจนบอบช้ำ บางคราวโต๊ะก็เป็นเช่นกระเป๋าดิเรมอนที่เนรมิตผ้า เนรมิตรองเท้าบูท

สันติก เนมิตต์พุดออกมาให้อัษฎาวุธใช้ประกอบการแปลงกายกลับไปกลับมาให้มีความแตกต่างระหว่างตัวละครที่กำลังเป็นอยู่

หัวหน้าผู้หญิงแต่คอที่วางจุมปูกอยุบนโต๊ะที่ดูไร้ชีวิตตั้งแต่ต้น ถูกใส่วิญญาณลงไปตั้งแต่นักแสดงมองเธอด้วยความใคร่ เธอกลายเป็นเพศเมียทันทีที่เมื่อผู้ชายกล่าวว่าไม่มีทางก็พร้อมเสมอที่จะเสพลังวาสกับเธอได้ทุกเมื่อ เธอกลายเป็นผู้หญิงพลาสติก เพราะเธอถูกทำให้เป็นอย่างนั้น!

เธอเป็นผู้หญิงในแบบที่เธอควรเป็น หรือว่าเธอเป็นผู้หญิงในแบบที่ผู้ชายทำให้เธอเป็นเช่นนี้กันแน่ นักแสดงย้ำประโยคเบื้องต้นที่ตัดไว้ในสื่อบัตรด้วยเป็นระยะๆ ในระหว่างการแสดง 45 นาทีไม่มีหยุด บนเวทีเล็กๆ ที่ผู้ชมนั่งอยู่บนที่สูงกว่าเวที จึงมองอะไรได้รอบทิศ

และการมองอะไรได้รอบทิศ ทำให้ผู้ชมสามารถนำตัวเองออกมาอยู่ภายนอกสถานการณ์ได้เป็นอย่างดี ขณะเดียวกันที่นั่นที่ต้องพับเพียบหรือชันเข่า หรือขัดสมาธินั่งและนั่งอยู่ติดๆ กับเพื่อนฝูงที่ไปดูด้วยกัน หรือไม่รู้จักกัน หรือแม้แต่เป็นคนรักกัน ย่อมนำความรู้สึกอันแตกต่างในเวลาสั้นๆ ได้มากมาย เช่น บางคราวรู้สึกอึดอัด เมื่อนักแสดงกำลังสะท้อนภาพส่วนตัว ขณะที่แปลงกายเป็นใครบางคนกำลังสำเร็จความใคร่ด้วยตนเอง

บางคราวรู้สึกอ้างว้าง เมื่อนักแสดงกลายเป็นผู้หญิงที่ถูกกระทำย่ำยีไม่เลือกเวลา สถานที่ และบุคคล บางคราวรู้สึกมีเพื่อน เมื่อนักแสดงแปลงกายเป็นหญิงสาวผู้หนาวเหน็บและกำลังพบชาวประมงผู้เอื้ออารีต่อเธอเพียงผู้เดียว แม้ในขณะที่เธอแทบจะไร้สิ้นวิญญาณเสียแล้ว...

แต่การนั่งอยู่ในพื้นที่อันจำกัดภายในระยะเวลาชั่วขณะการแสดง ก็เหมือนกับจะบอกผู้ชมว่า เราเป็นส่วนหนึ่งของการแสดงนั้นด้วยอย่างปฏิเสธไม่ได้ เพราะขณะที่เราดูนักแสดงวิเคราะห์ ตีความ คิด และรู้สึกต่างๆ นานา นักแสดงก็กำลังดูอาภักปิริยาผู้ชมอยู่ด้วยเช่นกัน

เงาของการแสดงคืออีกส่วนหนึ่งสำคัญของการแสดงที่ทำให้ผู้ชมสามารถมองไปไกลกว่าภาพที่เห็น เสียงที่พูด และกิจกรรมต่างๆ ที่ปรากฏบนเวที

เงา - ทำให้เราเห็นภาพของตัวกิเลสที่คอยบงการมนุษย์อย่างไม่รู้ตัว หรือโดยรู้ตัวก็ยังจำยอมให้มันบงการ - หรือชีวิตของคนมากมายยินดีปล่อยให้กิเลสตัณหาครอบงำมากกว่า ปัญหาการคำหึงจึงแก้ไม่ตก

โป๊หรือไม่โป๊ จึงไม่ใช่ประเด็นที่ผู้ชมอย่างเราจะรู้สึก เพราะนักแสดงกำลังแสดง และสะท้อนภาพบางอย่างในเนื้อที่ส่วนตัวที่ปกปิดแอบทำอยู่ด้วยออกมาให้เราดูกันอย่างจะๆ โดยไม่ได้ใส่ความรู้สึกไปในทางกระตุ้นจินตนาการทางกามารมณ์ให้เฟลิดแพร่

หากแต่ทุกท่วงท่าลีลาที่เปิดเผยออกมากับบทพูดสองภาษา ที่ใส่เนื้อหาข้อเท็จจริงของการคำหึงในอดีตที่ผ่านมาจนถึงปัจจุบัน ทำให้เห็นภาพแห่งความขัดแย้งของมนุษย์ระหว่างชุดตำแหน่งทางสังคมที่มีหน้ามีตา กับเบื้องหลังอันสุดแสนสกปรก เบื้องหน้าและเบื้องหลังของคนๆ หนึ่ง อาจเป็นคนละคนไปเลยก็ได้



จึงไม่น่าแปลกใจว่า ขณะที่เรากำลังดูละครอยู่นี้ การค้าหญิงบนโลกยังมิได้ลดน้อยถอยลงเลย ไม่ว่าจะมิกฎหมายเข้มงวดเพียงใดก็ตาม ก็ในเมื่อบางครั้ง คนออกกฏหมาย และคนใช้ช่องว่างทางกฎหมายหากินอาจเป็นคนๆ เดียวกันก็ได้ใครจะไปรู้

เพราะมนุษย์คนหนึ่งมีหลายมิติเหลือเกิน แม้แต่แผนที่ชีวิตที่กำลังเปิดเผยความลับของมนุษย์ ก็มีอาจไขความกระจ่างได้ว่า ภายใต้ดวงตาแห่งคุณธรรมนั้น เจาัตินหาของเขาคือปลานและรุกรานชีวิตผู้อื่นอย่างมิรู้จบสิ้นได้อย่างไร ก่อนจบการแสดง ฉากหลังเปลือยเปล่าทำหน้าที่ซ่อนตัวหนังสือให้เราได้อ่านกัน ความว่า...

"การค้าหญิงยังคงเป็นอุตสาหกรรมระหว่างประเทศที่มีมูลค่าหลายพันล้านดอลลาร์สหรัฐ ในแต่ละปีมีนักท่องเที่ยวเดินทางมาประเทศไทยเพื่อจุดประสงค์ทางเพศ หรือเซ็กส์ทัวร์ ประมาณปีละหลายล้านคน นักท่องเที่ยวชายเยอรมันไม่น้อยกว่า 10,000 ราย จาก 400,000 รายที่มาที่เซ็กส์ทัวร์มักจะถามหาเด็กสาวที่มีอายุต่ำกว่า 14 ปีเสมอ และในประเทศเยอรมันมีหญิงไทยถูกส่งไปขายบริการทางเพศจำนวนไม่น้อย

จากสถิติพบว่า ร้อยละ 75 ของโสเภณีในเยอรมันเป็นชาวต่างชาติ ส่วนใหญ่ลักลอบเข้าประเทศอย่างผิดกฏหมาย หญิงสาวเหล่านี้เมื่อเดินทางไปถึงประเทศปลายทางแล้ว มักจะถูกยัดเอกสารสำคัญ ถูกกักบริเวณ และที่หนีไม่พ้นคือ มักจะถูกผู้ที่พามาข่มขืนใช้กำลังทำร้าย และบังคับให้เสพยาเสพติด..."

ยังไม่นับจำนวนวิดีโอเถื่อน ซีดีเถื่อนและเว็บไซต์ลามกอีกหลายล้านเว็บ ที่เสนอการขายผู้หญิงในรูปแบบต่างๆ อย่างไม่สนใจความเป็นมนุษย์

รงค์ วงษ์สวรรค์ เขียนเรื่อง "หันหลังให้พ.ศ.2517" ราวกับจะบอกเราว่า คนในยุคข้างหน้ามิแต่จะไม่สนใจอดีต ไม่สนใจเรื่องบาปบุญคุณโทษ ไม่สนใจเรื่องเวรกรรมอีกแล้ว ความก้าวหน้าทางด้านอุตสาหกรรมและเทคโนโลยี ได้นำความเจริญแบบวัตถุนิยมให้ ขณะเดียวกันก็ลดทอนจิตวิญญาณความเป็นมนุษย์ออกไปทีละเล็กละน้อยด้วยเหมือนกัน

และเมื่อกลุ่มม่ายา นำเรื่องของคนไทยออกสู่ตลาดโลกโดยนำมาดัดแปลงเป็นบทละครเรื่อง "ผู้หญิงพลาสติก" แล้วทำการแสดงมาตั้งแต่เมื่อห้าปีก่อนทั้งในประเทศ และเดินสายไปเล่นในประเทศมาเลเซีย สิงคโปร์ และเยอรมัน รวมทั้งหมด 24 รอบเท่านั้น อาจไม่สามารถสะท้อนภาพความดิบเถื่อนจากยีนบางตัว ที่มีอยู่ในสัญชาตญาณทางเพศที่ไม่รู้จักควบคุมของคนบางคนหรือไม่อาจฉายภาพนักบุญคนบาปได้ให้ผู้คนทั่วไปได้ดูกันอย่างถ้วนหน้า เพื่อให้เห็นเงาัตินหาของคนได้อย่างรอบด้านก็ตามที่

แต่สถาบันศิลปวัฒนธรรมเพื่อการพัฒนา (ม่ายา) ก็ได้ทำหน้าที่บอกกล่าวถึงความเป็นจริงที่เราไม่อาจปฏิเสธได้ว่า ขณะที่เรากำลังกะพริบตา กำลังเขียนหนังสือ กำลังกินอาหารอย่างเอร็ดอร่อย กำลังถกเถียงเรื่องงบประมาณของประเทศที่ถูกนำไปใช้อย่างไร้สาระ ยังมีผู้หญิงอีกจำนวนนับไม่ถ้วนที่ถูกปล้นสิทธิไปโดยไม่รู้ตัว...

นี่ไม่ใช่ครั้งแรกที่อัสภาวรุช เหลืองสุนทรฉายเดี่ยวสองภาษาให้ผู้ชมได้เห็นเกมกีฬาชนิดหนึ่งของคนมากัตินหา แต่ปกปิดและฉายภาพของคนออกมาในภาพที่เราเองนึกไม่ถึง

เราจะ “หันหลังให้ พ.ศ.2517 หรือ พ.ศ.2543” ได้อย่างไร เมื่อทางข้างหน้าคือเหวและ  
นรกทั้งนั้น รอยอยู่ และนี่คือการแสดงบนเวทีอีกเรื่องหนึ่งของ “มายา” ที่เขียนบทและกำกับ  
แสดงโดย สันติ จิตระจินดา ผู้ถ่ายทอดเรื่องราวของสังคมมนุษย์ที่ไม่ยอมควบคุมจนกลายเป็น  
เป็นต้นหาราคะมืดดำได้อย่างเปล่าเปลี่ยวที่สุด

ที่มา: เมฆโมก. “เงาค้นหา ภายใต้ดวงตาคุณธรรม” คอลัมน์ “จุดประกาย” กรุงเทพธุรกิจ(13  
กรกฎาคม 2543) หน้า 9.

## บทวิเคราะห์

กลวิธีการนำเสนอของนักวิจารณ์ละครเวทีถือได้ว่าเป็นองค์ประกอบที่สำคัญประการหนึ่งในการสร้างให้อ่านเกิดความสนใจที่จะติดตามเนื้อหาของบทวิจารณ์ เนื่องมาจากละครเวทีเป็นศิลปะการแสดงที่สดและไม่สามารถจะย้อนกลับไปชมได้อีกครั้งถ้าหากการแสดงดังกล่าวเสร็จสิ้นไปแล้ว ดังนั้น ภาระของนักวิจารณ์ก็คือการช่วยให้ผู้อ่านสามารถจินตนาการถึงภาพที่เกิดขึ้นจริงในโรงละครได้ รวมทั้งยังจะต้องสามารถแนะนำให้ผู้อ่านเข้าใจถึงมโนทัศน์ของผู้สร้างด้วยวิธีการที่ไม่ยัดเยียดโดยตรง แต่เปิดโอกาสให้สามารถตีความและทำความเข้าใจต่อสาระที่ผู้สร้างต้องการนำเสนอด้วยตนเอง โดยในที่นี้ บทวิจารณ์ละครเวทีเรื่อง “ผู้หญิงพลาสติก” ของเมฆโมก นับได้ว่าเป็นตัวอย่างที่ดีของการเลือกใช้สำนวนภาษาและวิธีการนำเสนอที่ดึงดูดให้อ่านรู้สึกมีส่วนร่วมกับเนื้อหาและรูปแบบของละครเวทีเสมือนหนึ่งว่าได้กลับเข้าไปเป็นส่วนหนึ่งของผู้ชมในโรงละครอีกครั้งหนึ่ง

ทั้งนี้ จะเห็นได้ว่าผู้วิจารณ์เลือกใช้สำนวนภาษาและวิธีการนำเสนอที่ไม่ได้มีลักษณะของการเล่าเรื่องย่อหรือการวิพากษ์วิจารณ์โดยตรง แต่กลับใช้วิธีการที่คล้ายกับการสร้างวาทกรรมใหม่ขึ้นมา ซึ่งสามารถจูงใจให้อ่านรู้สึกมีส่วนร่วมไม่เฉพาะต่อเนื้อหาที่เกิดขึ้นในละครเท่านั้นแต่ยังรวมไปถึงข้อเท็จจริงที่เป็นปัญหาทางสังคมได้อีกด้วย ซึ่งในแง่นี้ อาจวิเคราะห์ได้จากวิธีการนำเสนอที่เปิดโอกาสให้อ่านตีความด้วยมุมมองและประสบการณ์ของแต่ละคน การเลือกใช้วิธีเปรียบเทียบเนื้อหาของละครกับเกมกีฬา รวมทั้งการตั้งบริบทที่เกิดขึ้นในโรงละคร ไม่ว่าจะเป็นความรู้สึกของการเป็นผู้ชม, เงาของนักแสดง หรือแม้แต่ที่นั่งของผู้ชม เชื่อมโยงเข้าด้วยกันก่อให้เกิดความสอดคล้องที่นำผู้อ่านไปสู่มโนทัศน์ที่ผู้วิจารณ์ต้องการนำเสนอได้อย่างชัดเจนและหนักแน่นในประเด็นที่เกี่ยวข้องกับการค้าและการกดขี่ทางเพศในโลกที่ผู้ชายเป็นใหญ่

สำหรับการเลือกใช้สัญลักษณ์ของผู้วิจารณ์ที่แฝงนัยยะเกี่ยวกับกิจกรรมทางเพศ เช่น “เกมกีฬา”, “กีฬาในร่ม” รวมไปถึงชื่อของบทความคือ “เงาค้นหา ภายใต้ดวงดาคุณธรรม” เป็นต้น นับเป็นการสร้างความท้าทายให้อ่านได้ขบคิดและตีความด้วยตนเอง โดยอาจกล่าวได้ว่า วิธีการใช้สัญลักษณ์ดังกล่าวสามารถสะท้อน นัยยะแห่งความเป็นจริงได้กว้างและลึกซึ้งมากกว่าการอธิบายอย่างตรงไปตรงมา

นอกจากนั้น ผู้วิจารณ์ยังเชื่อมโยงแก่นความคิดในละครเกี่ยวกับการกดขี่ทางเพศเข้ากับปัญหาทางสังคมได้อย่างชัดเจน รวมทั้งยังทำหน้าที่กระตุ้นเตือนและปลุกจิตสำนึกของผู้อ่านให้ตระหนักถึงความรับผิดชอบต่องานดังกล่าว ด้วยการคอยย้ำให้รู้สึกว่าการนิ่งเฉยของตนเองนั้นมีส่วนทำให้ปรากฏการณ์ที่เป็นปัญหาดังกล่าวขยายตัวมากยิ่งขึ้น ซึ่งนับได้ว่ามีพลังและหนักแน่นมากกว่าการรายงานข่าวทางหน้าหนังสือพิมพ์ทั่วไป

ในท้ายที่สุด จะเห็นได้ว่า ผู้วิจารณ์ได้ทำหน้าที่เกินขอบเขตของผู้รายงานทางวัฒนธรรม  
ทั่วไป โดยการทำหน้าที่ตีความประสบการณ์ส่วนบุคคลที่ตนเองได้รับจากการชมละครผนวกกับ  
การผสานแก่นความคิดของละครและข้อเท็จจริงทางสังคมเข้าด้วยกัน จนออกมาเป็นรูปแบบของ  
บทวิจารณ์ที่วิพากษ์สังคมและคุณค่าความเป็นมนุษย์ได้อย่างลึกซึ้งและมีพลัง รวมทั้งชวนให้ผู้อ่าน  
หันกลับมาตรวจสอบตนเองว่า ตนเป็นส่วนหนึ่งของวงจรที่น่ารังเกียจโดยไม่รู้ตัวหรือไม่ เพียงเท่า  
นี้ก็นับว่าบทวิจารณ์นี้ได้ทำหน้าที่เป็น "พลังทางปัญญา" ให้กับผู้อ่านได้แล้ว

อดิศร จันทรสุข : ผู้วิเคราะห์

## เสียงเพรียกของอิสตรีใน “ลุยไฟ”

พรสวรรค์ วัฒนางกูร

ในช่วงเวลาที่ละครเวทีในมหาวิทยาลัยขอนแก่นข้างซบเซา ผู้เขียนมีโอกาสดูละครเรื่อง “ลุยไฟ” ของภาควิชาศิลปละครละคร คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย กำกับการแสดงโดย พรรัตน์ ดำรง และ พิเชษฐ กลั่นชื่น รอบบ่ายวันเสาร์ที่ ๒๓ มกราคม ๒๕๔๓ ซึ่งเป็นรอบของวันแสดงก่อนวันสุดท้าย ผู้ที่เป็นแฟนละครวิก “อักษร” ของครูอ้อย คงจะลงความเห็นเช่นเดียวกับผู้เขียนว่า “ลุยไฟ” ละครกึ่งนาฏศิลป์ฉบับนี้ คงความเป็น “ครูอ้อย” ไว้อย่างเหนียวแน่น

ละครนาฏศิลป์เรื่อง “ลุยไฟ” เป็นการประสานความเป็นตะวันออกและตะวันตกเข้าไว้ด้วยกันอย่างงดงาม “ลุยไฟ” ไม่ใช่ละครเพื่อความบันเทิง แต่เป็น “ข้อคิด” ที่ผู้กำกับจินตนาการสร้างขึ้นใหม่ โดยผ่านรูปแบบละครเชิงนาฏศิลป์อันเป็นแนวที่ “ครูอ้อย” ถนัด เพื่อ “สื่อสาร” บางอย่างถึงผู้ชม ดังนั้นแก่นเรื่อง “ลุยไฟ” จากรามเกียรติ์เพื่อพิสูจน์ความบริสุทธิ์ของนางสีดาจึงเป็นตัวแทนของแนวคิดที่ใช้เป็นตัวเดินเรื่อง ซึ่งผู้กำกับอธิบายไว้ว่าเป็นการตีความตัวละครสตรีในวรรณคดีไทยหลายเรื่อง “จากความคิดของคน ปัจจุบันวิพากวิจารณ์ที่เกิดขึ้นในอดีต สารที่ได้ก็คือความไม่เสมอภาคทางเพศและชนชั้น แต่บทละครที่สร้างขึ้นมามีได้พัฒนาไปสู่ที่ใด นอกจากสร้างถึงความไม่ชอบของชีวิต”

พูดสั้น ๆ ก็คือ “สาร” ผู้กำกับต้องการสื่อให้ผู้ชมเป็น “เสียงเพรียกของอิสตรี” ในวรรณคดีไทยหลายเรื่องอย่าง สีดา มีสาประหนึ่งกุหลาบหรือบุษบาในรูปชาย เมขลา ล่อแก้ว มโนราห์ ฉุยฉาย พรหมณ์ ที่แต่งองค์ทรงเครื่องเต็มรูปอย่างละครไทย แต่ร้ายรำ modern dance ในเพลงทำนองฝรั่ง การเบิกโรงเหล่า “นางในวรรณคดี” จึงมีลักษณะคล้ายรีวิวที่ไม่ใช่เพียงแนะนำ “นางใน” เท่านั้น แต่ยังเป็น “พาโนรามา” ชะตากรรมร่วมของอิสตรีไทยในอดีตผ่านภาพสมมติของวรรณศิลป์หลายฉาก เพื่อเบิกโรงนำผู้ชมสู่การเรียกร้องของสตรียุคปัจจุบันในสำเนียงถึงความเสียเปรียบของคนในสังคม

ตรงจุดนี้ผู้กำกับเปิดประเด็นโดยหักเหเนื้อเรื่องของวรรณคดีไทยให้บุษบามีความขัดแย้งในจิตใจเปลี่ยนใจไม่วิวาห์กับอิเหนา ผู้เขียนเข้าใจว่าตรงนี้จะคงเป็น “ความต้องการของตัวละครที่ขัดแย้งในทฤษฎีละครสมัยใหม่” ตามคำของผู้กำกับพรรัตน์นั่นเอง แต่เสียงเรียกร้องสิทธิสตรีใน “ลุยไฟ” จะหนักแน่นเพียงใดนั้นเป็นอีกประเด็นหนึ่งโดยสังเขป

ภาคเบิกโรงของ “ลุยไฟ” ซึ่งมีลีลาว่องไว้นับเป็นท่อนแรก (Exposition) ของละครคตินิพนธ์โซนาตา (Sonata) เรื่องนี้ท่อนแรกหรือบทนำของละครต่อด้วยแกนเรื่องหรือ Theme ของเรื่องที่มีลีลาช้ากว่าในรูปของเพลงร้องขับขานเรื่องวิวาห์ของมีสาประหนึ่งกุหลาบ ที่สะท้อนประเพณีของอดีตผ่านมหรสพทั้งสามของอิเหนา นางหนึ่งได้มาจากฤๅษี นางสองวิวาห์ตามประเพณีขึ้นแท่นเป็นมหรสพเอก ส่วนนางสามเป็นเครื่องบรรณาการสำหรับอิเหนา

พรรัตน์ผู้เขียนบทละครเรื่อง “ลุยไฟ” ใช้มหรสพทั้งสามเป็นกระบอกเสียงสตรีในสังคมไทยแบบเก่า ที่ตกเป็นเครื่องมือของอำนาจต่อรอง และเครื่องเสริมอำนาจของชาย โดยทุกคนพอใจที่

จะรับสภาพนั้นและไม่เคยคิดดิ้นรนต่อสู้ให้พ้นจากสภาพดังกล่าว ที่ชัดเจนยิ่งไปกว่านั้นคือ พรรัตน์ไม่เพียงสร้างให้ทั้งสามมเหสีพอใจสถานภาพของตนเท่านั้น แต่มเหสีทุกคนต่างมีความเป็นอยู่ที่สุขสบาย เนื่องจาก "ยอม" ที่จะได้ "ใหญ่" แถมยังยับยั้งความคิดของ "บุษบาหน้าโง่" ผู้ซึ่งพยายามดิ้นรนสภาพ "เมีย" และ "แม่" ตามประเพณีนิยม แล้วเปลี่ยนคนเป็นชายเพื่อกลับมาต่อสู้เผชิญหน้ากับอริเณออย่างชาย ด้วยเหตุผลว่า "เป็นชายสำคัญตรงเราได้เล่นเกมส์ของผู้ชาย ผู้หญิงอ่อนแอช่วยเหลือตัวเองไม่ได้ ..."

บุษบาไม่เข้าใจว่า เหตุใดเหล่ามเหสีจึง "ไม่คิดที่จะช่วยใคร" แต่ในขณะเดียวกันการเล่นเกมส์ผู้ชายของบุษบาในบทของมิสาประหนึ่งกุหนึ่ง ก็ดูจะมีด้านเดียวคือ บู้ รม โชกโชน เป็นความแกร่งทางร่างกายภายนอก ครั้นพอมมาถึงบทชายที่แกร่งมั่นคงในอำนาจ โดยเฉพาะอำนาจเหนือหญิงมิสาประหนึ่งกุหนึ่งก็แพ้อิเหนาตั้งแต่นายแรก เพราะเหตุผลที่แท้จริงของบุษบา ในการแปลงกายเป็นชายนั้น เพียงเพื่อเอาชนะปมแบบผู้หญิง ๆ ในใจตนเองที่ต้องการให้อิเหนาเห็นคุณค่าและรักตนในฐานะที่เหนือกว่าหญิงอื่นคือ มเหสีทั้งสามของอิเหนา นั่นคือบุษบาหาได้รู้จักและตระหนักถึงเกมส์ของผู้ชายอย่างแท้จริงไม่ อาการสะท้านไหวของมิสาประหนึ่งกุหนึ่งยามสบตาขณะพบกับอิเหนาแสดงออกอย่างชัดเจนว่า บุษบานั้นแพ้อิเหนาในสงครามใจ ตั้งแต่ในมุ้งแล้ว

ดังนั้นการต่อสู้ในสนามรบเพื่อลองใจว่า อิเหนาจะจำตนได้หรือไม่ จึงเป็นเพียงสงครามกู้เกียรติเฉพาะตนของหญิงที่ถูกทิ้งไปในอดีต มิใช่การต่อสู้ในบทของชาย เพื่อให้ได้มาซึ่งสิทธิสตรีอย่างที่คุณเขียนบทตั้งใจไว้ เหตุผลของการต่อสู้ถูกอ้างแล้วแล้วแล้ว ราวกับเป็น Theme ของโชนาดา (หรือของซิโฟนีในยุคคลาสสิก ที่กลับมาอีกในรูปของ Variation ของละครหลากหลายในวรรณคดีไทย ซึ่งพรรัตน์นำมาผสมผสานกันจนผู้ดูแทบแยกไม่ออกว่า เรื่องไหนเป็นเรื่องไหน และใครเป็นใคร เหตุผลนั้นก็คือ คำที่อ้างได้ว่า ข้อได้เปรียบของการเป็นชายได้แก่ "การ" สามารถเล่นเกมส์ของชายได้โดยจะยอมเป็นรองชายออกสามศอกอยู่ตลอดเวลา นับเป็นข้ออ้างที่ยังไม่ได้แจกแจงที่มาที่ไป และผลกระทบ ซึ่งจะทำให้ผู้ชมคล้อยตามได้

ยิ่งตอนท้ายของตอนที่สองของคิตินิพนธ์ Sonata ลงเอยด้วยการที่มีสาประหนึ่งกุหนึ่งพ่ายรักและพ่ายความแกร่งของชายอย่างอิเหนา ผู้ซึ่งตระหนักในอำนาจของตนเป็นอย่างดีด้วยแล้วยิ่งน่าสงสัยว่าตอนจบหรือ Finale ของโชนาดาบทนี้ เมื่อสิดาตัดสินใจไม่ยอม "ลุยไฟ" เพื่อพิสูจน์ความบริสุทธิ์ของตน จะเป็นความขัดแย้งของตัวละครที่ขัดขึ้นขนบดั้งเดิม และต้องการเปลี่ยนแปลงโลกจริงหรือไม่ เพราะตอนสุดท้ายที่รูกเร้าด้วยจังหวะเรวั้น ใน "คำพิพากษา" เหล่านางในวรรณคดีไทยทั้งหลายจนถึงการไล่ล่า และผินขบดัดเดในที่สุด ดูจะเป็นผลลัพธ์ของศึกที่ล้มเหลวของมิสาประหนึ่งกุหนึ่งที่มีน้ำหนักน่าเชื่อถือน้อย ดังนั้นนัยยะของความขัดแย้งระหว่างหญิงและชายก็ดูเหมือนจะอ่อนด้อยลงไปเช่นกัน

สำหรับผู้เขียนนั้นความขัดแย้งหักมุมเรื่องเช่นนี้คือลักษณะ Dramatic อันเป็นคุณสมบัติพื้นฐานของละครเวทีฝรั่งที่ทำให้ละครน่าติดตาม ส่วนความขัดแย้งภายในใจของบุษบาหรือนางในวรรณคดีอื่น ๆ ในละครเรื่องนี้ยังไม่สามารถสื่อให้เห็นที่มาของความขัดแย้งได้อย่างชัดเจน อันเป็นสาเหตุหนึ่งที่ทำให้กระบวนการ "ลุยไฟ" ไม่สะใจผู้ดูเท่าที่ควร

และเนื่องพรรัตน์ได้ประการแนวคิดหลักของละครเรื่องนี้ไว้ในสูจิบัตรอย่างชัดเจนแล้วคือการค้นหาการเป็นมนุษย์ที่มีชีวิตและต้องการมีชีวิตเป็นของตนเอง ที่เป็นอิสระจากกรอบเดิมของละครและสังคม การตัดสินใจที่ขัดแย้งจากเนื้อเรื่องเดิมในวรรณคดีไทย ที่สืตาปฏิเสศการ "ลุยไฟ" จึงไม่น่าตื่นเต้นเร้าใจอีกต่อไป อีกทั้งยังกลายเป็นจุดผกผัน หรือคอร์ดตอนจบเสียง Dissonant ที่ปราศจากความกลมกลืนแต่เพียงเปลือกนอก เพราะผลลัพธ์จริง ๆ ของการเปลี่ยนใจของเหล่านางในวรรณคดีทั้งหลาย ได้กลายเป็นทางเดินกลับสู่ chord home key ที่สอดคล้องตรงความคาดหวังของผู้ชม และไม่ได้แผ่แผ่ขยายของการต่อสู้ระหว่างชนชั้นอย่างที่คุณกำกับบอกว่าแต่ประการใด

ละครเรื่อง "ลุยไฟ" ประทับใจผู้เขียนในแง่ศิลปะอย่างยิ่ง ความสำเร็จของ "ลุยไฟ" คือการที่คุณกำกับทั้งสองสามารถประสมประสานความเป็นตะวันตกและตะวันออกให้เข้ากันได้อย่างกลมกลืน โดยเฉพาะในนาฏศิลป์ของพิเชษฐ กลั่นชื่น ทั้งดงามและทั้งทำร้ายและสรีระ และในดนตรีที่ไพเราะกลมกลืนของ สินนภา สารสาส ข้อดีเกี่ยวกับการออกแบบท่าเต้น หรือการกำหนดท่าทาง (Choreography) จะเห็นได้แก่ ผู้แสดงไม่สามารถสื่อความผ่านทางเหล่านั้นได้ชัดเจนพอ ตรงนี้เป็นรายละเอียดของการเสนอตัวละครในวรรณคดีไทยที่คุณเขียนบทและกำกับยังไม่ประสบความสำเร็จที่จะบอกให้คนรู้ว่าใครเป็นใคร และกำลังจะทำอะไรเช่น นางในชุดชั้นสีเขียว ถ้าไม่บอกก็ไม่รู้ว่าเป็น "กากี" หรือในฉากสุดท้าย - Finale "คำพิพากษา" ในนาฏีระทึกที่นางหนึ่งยืนอยู่บนเสตียงสูง ดูแล้วไม่สื่อว่ากำลังจะกระโจนลงมาฆ่าตัวตาย เป็นต้น แต่โดยรวมความแล้วจุดอ่อนของ Choreography เหล่านี้ยังไม่ถึงกลับทำลายเอกภาพทาง "ศิลป์" ของละครทั้งดงามลงเสียเลยทีเดียว

ส่วนในแง่ "ศาสตร์" ของละครนั้น คงจะต้องลงความเห็นว่าคุณเขียนบทและกำกับการแสดงยังไม่ถึงดวงดาวที่จะสื่อ "สาร" อันสำคัญแก่ผู้ชมให้แก่ละครสะท้อนของจริงดังที่ตั้งเจตน์จำนงไว้ และยังไม่ประสพผลสำเร็จในการทำละครเรื่องนี้ให้เป็นการทดลองให้ผู้ชมร่วมแสดงกับนักแสดงที่ตั้งใจไว้ (ในรอบที่คุณเขียนเข้าชม)

คตินิพนธ์ "ลุยไฟ" ที่น่าจะประท้วงโลกด้วยหลักการประสานเสียงอย่างใหม่ของดนตรี ๑๒ เสียง จึงเป็นเพียงบทโขนาดำขึ้นน้อยทั้งดงามตามขนบคตินิพนธ์บทหนึ่งเท่านั้น

ที่มา: พรสวรรค์ วัฒนางกูร. เสียงเรียกของอิสตรีใน "ลุยไฟ". หนังสือชาวไทย ฉบับที่ ๘๔ ปีที่ ๘ เดือนมิถุนายน ๒๕๔๓: (๓๒-๓๓)

## บทวิเคราะห์

บทบาทหนึ่งที่สำคัญยิ่งของการเป็นนักวิจารณ์คือการตรวจสอบหรือการประเมินคุณค่างานสร้างสรรค์โดยเฉพาะอย่างยิ่ง เมื่อตัวศิลปินผู้สร้างได้เปิดเผยเป้าหมายของงานสร้างสรรค์ที่ต้องการนำเสนอต่อสาธารณชน นั้นย่อมหมายความว่า ศิลปินพร้อมที่จะได้รับการตรวจสอบจากสาธารณชนเช่นเดียวกัน ในการนี้ นักวิจารณ์จึงไม่สามารถหลบเลี่ยงหน้าที่ของตนเองที่จะเป็นสื่อกลางแทนประชาชนอย่างถูกต้อง เที่ยงตรงและเป็นกลางที่สุด ในการนี้ หากผู้วิจารณ์ไม่ได้มีประสบการณ์หรือความรอบรู้ที่ "เท่าทัน" ผู้สร้างงาน ก็อาจจะทำให้การวิจารณ์เกิดปัญหาได้ แต่ในทางตรงกันข้าม หากผู้วิจารณ์ใจจดใจจ่ออยู่กับผลงานสร้างสรรค์นั้นและสามารถชี้ให้เห็นถึงข้อดีข้อด้อยในตัวงานได้อย่างจริงใจแล้ว งานวิจารณ์นั้นย่อมจะมีคุณค่าเอนกอนันต์ ทั้งต่อตัวผู้สร้างงานและต่อประชาชนผู้อ่านงานวิจารณ์

บทวิจารณ์ละครเรื่อง "ลุยไฟ" นี้สะท้อนให้เห็นว่า ผู้วิจารณ์จะต้องใช้ความรู้หลายด้านในการวิจารณ์ นับตั้งแต่ความเข้าใจต่อวรรณคดีไทย และต่อตัวละครอันเป็น "อิสตรี" ทั้งหลายในวรรณคดีไทย ซึ่งเป็นต้นกำเนิดของละครเรื่องนี้ เพื่อที่จะใช้เป็นส่วนหนึ่งของข้อมูลที่ใช้ "วินิจฉัย" ความสัมฤทธิ์ผลของตัวงาน ไปจนถึงความเข้าใจในเรื่องของ "โครงสร้าง" ทางดนตรี โดยเฉพาะอย่างยิ่งต่อรูปแบบของ การประพันธ์แบบ "โซนาต้า" (Sonata Form)<sup>1</sup> การที่จะอ่านบทวิจารณ์ชิ้นนี้ได้อย่างเข้าใจดีนั้นผู้อ่านจำเป็นต้องมีพื้นความรู้ในเรื่องโครงสร้างของ Sonata พอสมควร จึงจะทราบว่า ผู้วิจารณ์ได้เปรียบเทียบโครงสร้างของละครกับโครงสร้างของ Sonata อย่างไร

อาจจะเป็นเรื่องแปลกที่นักวิจารณ์วิจารณ์ละครภายใต้กรอบของดนตรี แต่สำหรับละครเรื่องนี้ ดูเหมือนว่า นี่เป็นวิธีการวิจารณ์ที่หลักแหลมและน่าสนใจ เนื่องจากผู้กำกับละครและผู้เขียนบทได้นำเสนอในสุจิตร์ไว้ว่าต้องการนำเสนอแนวทางการตีความใหม่ผ่านรูปแบบการแสดงที่ใช้จินตนาการใหม่ เพื่อสื่อ "สาระ" ของความไม่เสมอภาคและการใช้อำนาจระหว่างเพศและชนชั้น ดังนั้นจึงเป็นหน้าที่ของผู้ชมที่จะตรวจสอบว่าปฏิกิริยาจากการชมนั้นจะเป็นปฏิกิริยาของผู้ที่ได้รับสารและสามารถตั้งคำถามกับตัวเองได้ดังที่ว่าไว้ในสุจิตร์หรือไม่

เนื่องจากวิธีการในการนำเสนอ นั้น เป็นละครที่ผสมผสานนาฏศิลป์ การแสดงและดนตรี เพื่อสื่อ "สาระ" ทางความคิด และไม่ใช่ละครตามขนบนิยมเดิมที่ใช้การร้อง การเจรจาในการดำเนินเรื่อง บทบาทของนักวิจารณ์คือการตรวจสอบว่า บทที่สร้างขึ้นใหม่ รวมทั้งนาฏศิลป์ไทยที่มีการออกแบบใหม่นั้นจะสามารถสื่อ "สาระ" ทางความคิดที่ว่านี้ได้มากน้อยเพียงไร วิธีการที่แยบยลอย่างหนึ่งคือการนำองค์รวมของละครไปเปรียบเทียบกับโครงสร้างทางดนตรี

<sup>1</sup> Sonata Form เป็นรูปแบบของดนตรีที่พัฒนาขึ้นในยุค Classic รูปแบบนี้ประกอบด้วย Exposition หรือปฐมบท ซึ่งประกอบด้วยทำนองหลัก (Theme) ซึ่งจะมีการแปรเป็นท่วงทำนองย่อยในช่วงกลาง (Variation) และปิดด้วยการเน้นย้ำท่วงทำนองสำคัญในตอนท้าย (Recapitulation หรือ Finale)



กล่าวคือ แทนที่ผู้วิจารณ์จะวิเคราะห์เจาะลึกไปถึงรายละเอียดต่างๆ ของตัวบท หรือแทนที่จะต้องวิจารณ์แบบเล่าเรื่องไป วิจารณ์ไป (ซึ่งอาจจะส่งผลให้บทวิจารณ์ชิ้นนี้ยืดยาวและอาจจะไม่เป็นที่น่าสนใจเท่าไรสำหรับผู้อ่านทั่วไป) ผู้วิจารณ์ได้วิจารณ์ละครเรื่องนี้ผ่านภาษาของดนตรีแทน

วิธีการวิจารณ์โดยเปรียบเทียบกับโครงสร้างของ Sonata นี้ เป็นการชวนให้น่าสนใจ เพราะแม้ว่าจะเปรียบองค์รวมของละครกับโครงสร้างทางดนตรี ว่าเป็นโครงสร้างที่ลงตัวเป็น Sonata แล้ว แต่ก็มีคำถามที่ศิลปินละครที่จะตรวจสอบ "ความหมาย" ของการแสดงว่าเป็นไปตามแก่นความคิดหลัก หรือ Theme หลักที่วางไว้แต่ต้นหรือไม่ คำว่า Theme ในที่นี้ถูกนำมาใช้เป็นความหมายหลายนัยได้อย่างชาญฉลาด กล่าวคือจะหมายถึงตัว "สาร" ในละครก็ได้ หรือจะหมายถึงการแสดงซ้ำในเชิงลีลาและบทละครบนเวทีก็ได้ หรือจะหมายถึงตัวคตินิพนธ์ที่ประกอบการแสดงมาโดยตลอดก็ได้

ผู้วิจารณ์ชี้ว่าคงเป็นเพราะ "ความเป็นหญิง" ของมิสาประหมังกุหนึ่งเองที่ทำให้มิสาประหมังกุ หนึ่งแพ้อิเหนาตั้งแต่เริ่มรบแล้ว "ดังนั้นการต่อสู้ในสนามรบเพื่อลองใจว่าอิเหนาจะจำตนได้หรือไม่ จึงเป็นเพียงสงครามก่อกวนเฉพาะตนของหญิงที่ถูกทิ้งไปในอดีต มิใช่การต่อสู้ในบทของชายเพื่อให้ได้มาซึ่งสิทธิสตรีอย่างที่คุณเขียนบทตั้งใจไว้" จึงอาจกล่าวได้ว่า การกระทำของตัวละครหลักคือมิสาประหมังกุ หนึ่งเองนั่นแหละที่ไปขัดแย้งกับ Theme ที่ผู้กำกับพยายามนำเสนอ (ผ่านคำพูดของตัวละครหญิงอื่นๆ ซ้ำๆ หลายครั้ง ซึ่งผู้วิจารณ์ใช้คำว่า Variation ของ Theme) ดังนั้นละครที่พยายามนำเสนอในสาระของความเสมอภาคกันของหญิงและชายจึงถูกหักล้างด้วยความอ่อนแอของตัวละครของตัวเอง จุดนี้ เป็นเหตุให้ผู้วิจารณ์ตั้งคำถามว่า "ท่อนจบ หรือ Finale ของ Sonata บทนี้ ....ต้องการเปลี่ยนโลกจริงหรือไม่" และเมื่อผู้วิจารณ์สำรวจด้วยเหตุผลทั้งหลายแล้ว ก็ได้ข้อสรุปว่า "ยังไม่สะใจเท่าที่ควร" เพราะความตั้งใจที่จะสร้าง dissonant<sup>2</sup> ให้ผู้ชมตกตะลึงนั้น กลับไม่ส่งผลในเชิง dissonant แต่อย่างใด และในทางตรงกันข้าม กลับส่งผลให้ตัวละครแต่ละตัว กลับไปสู่ chord home<sup>3</sup> ด้วยความเป็นหญิงที่อ่อนแอต่อความรักนั่นเอง

ข้อวิจารณ์ข้างต้น เป็นเหตุผลสำคัญในการอธิบายในรายละเอียดอื่นๆ ว่าทำไมละครยังไม่ถึงดวงดาว ผู้วิจารณ์ไม่ได้บอกว่าจะแก้ไขอย่างไร แต่ก็ชี้เป็นนัยว่า ละครเรื่องนี้ น่าที่จะ "ประท้วงโลกด้วยหลักการประสานเสียงอย่างใหม่ของคนตรี" ด้วยการทำให้คนดูรู้ว่า ตัวละครตัวไหนเป็นตัวไหน และสื่อด้วยภาษาทางการแสดงให้มีรายละเอียดที่ชัดเจนกว่านี้ หากทำได้ทุกประการดังนี้แล้ว ละครเรื่องนี้ก็จะประสบความสำเร็จยิ่ง

<sup>2</sup> หมายถึงการสร้างทำนองหรือเสียงดนตรีที่ขัดหู ในที่นี้หมายถึงการให้ตัวละครหญิงทุกตัวปฏิเสธการกระทำของตนจนตามแนวเรื่องของวรรณคดี แต่เลือกที่จะฝ่าฝืน ด้วยการปฏิเสธวรรณคดี ดังเช่นการให้นางสีดาปฏิเสธการลุยไฟเป็นต้น

<sup>3</sup> หมายถึงเสียงคอรัลหลัก ในที่นี้มีนัยว่า ตัวละครหญิงทุกตัว ท้ายที่สุดก็พ่ายแพ้ต่อความเป็นหญิงของตัวเอง กลับคืนสู่รากเหง้าของความอ่อนแอ ไม่เสมอภาค ซึ่งเป็นฐานความคิดดั้งเดิมของตัวละครเหล่านี้ที่ปรากฏในวรรณคดี ดังนั้น ถึงแม้ว่าตัวละครเหล่านี้จะปฏิเสธชะตากรรมแบบที่ปรากฏในวรรณคดี (เช่นปฏิเสธ การลุยไฟ) จึงไม่ได้เป็นการประกาศก้องถึงศักดิ์ศรีแห่งความเป็นผู้หญิง แต่กลับกลายเป็นเรื่องอารมณ์ส่วนตัวของตัวละครไป จุดนี้เองเป็นเหตุให้ผู้วิจารณ์ใช้คำว่า เป็นการกลับไปยัง chord home

บทวิจารณ์ชิ้นนี้ เป็นตัวอย่างของ “ศิลปะสองทางให้แก่กัน” ที่ชัดเจน ด้วยบทวิจารณ์เองก็สองทางให้แก่ “การวิจารณ์” ด้วยว่า การวิจารณ์เชิงลายลักษณ์นั้นสามารถเป็นงานที่สร้างสรรค์ได้ด้วยเช่นเดียวกัน โดยเฉพาะอย่างยิ่ง หากผู้วิจารณ์มีความรอบรู้ในศิลปะหลายๆด้าน ย่อมจะสามารถสร้างงานวิจารณ์ที่ใช้กรอบการมองที่น่าสนใจได้ และสิ่งสำคัญที่สุดคือการทำที่ผู้วิจารณ์ยังคงต้องมีความชัดเจนต่อการใช้ภาษาของเหตุผลในการประเมินคุณค่าศิลปะของละครเวที ในฐานะงานละครเวที ไม่เช่นนั้นก็จะเรียกว่าเป็นการ “ไปงานเลี้ยงที่ผิดงานได้” พรสรรค์ วัฒนางกูร ไม่ได้เพียงแต่มีความกล้าหาญที่จะประเมินคุณค่าของละครอย่างเตรงตรงต่อตัวงานเท่านั้น แต่ยังมี ความกล้าหาญที่จะนำเอากรอบความคิดของศิลปะต่างแขนงมาเป็นเทคนิคการวิจารณ์ได้อย่างน่าสนใจและไม่หลงทาง เพื่อที่สุดท้ายแล้ว คงจะเป็นเพียงความหวังว่าศิลปินผู้สร้างงานจะสามารถ “รับ” สารที่แฝงมาในรูปแบบการวิจารณ์ที่แปลกใหม่นี้ได้ด้วย “พลังทางปัญญา” ของตน

ปาริชาติ จีงวิวัฒนาภรณ์ : ผู้วิเคราะห์

## ว่าด้วยละครเรื่อง "แม่" ของเบรคชท์

โรลองด์ บาร์ธส์

เราคงจะต้องทำเมืองปารีสให้เต็มไปด้วยพวกตาบอดตาใสเพื่อที่จะมองละครเรื่อง "แม่" ว่าเป็นงานโฆษณาชวนเชื่อ การที่เบรคชท์เลือกเอาความคิดมาร์กซิสม์มาใช้ ไม่ได้หมายความว่า ผลงานทั้งหมดของเขาเป็นไปในแนวนั้น ก็เช่นเดียวกับการเลือกทิศทางของศาสนานิกายคาธอลิกที่ไม่อาจครอบคลุมนงานของโกลแดล (Craudel)<sup>1</sup> ได้ทั้งหมด แน่ละ ความคิดมาร์กซิสม์ผูกอยู่กับเรื่อง "แม่" อย่างแยกออกจากกันไม่ได้ ลัทธิมาร์กซิสต์เป็นวัสดุ (ที่ผู้แต่งนำมาเขียนเป็นเรื่อง "แม่") แต่ไม่ใช่เป็นแก่นเรื่อง เนื้อหาของ "แม่" ก็คือ ความเป็นแม่ดังที่ระบุไว้ในชื่อเรื่อง

สิ่งที่ชัดเจนที่สุดก็คือ พลังในงานของเบรคชท์นั้นมาจากการที่เขาไม่เคยแสดงความคิดเห็นโดยไม่ผ่านความสัมพันธ์ที่แท้จริงระหว่างมนุษย์ และสิ่งที่นับได้ว่าเป็นการบุกเบิกยิ่งไปกว่านั้นก็คือ เขาไม่เคยสร้างตัวละครที่อยู่นอกกรอบความคิดที่กำกับให้คนเหล่านี้มีชีวิตขึ้นมาได้ (ไม่มีใครที่มีชีวิตอยู่ได้โดยปราศจากคตินิยม [ideology] การขาดคตินิยมในตัวของมันเองก็เป็นคตินิยมอย่างหนึ่ง นั่นคือ แก่นของละครเรื่อง "แม่" ละคร) เบรคชท์เพียงแต่นำเอาข้อกำหนดทั้งสองนี้มารวมกันเข้าเพื่อที่จะสร้างละครที่น่าทึ่ง ซึ่งเป็นการลบภาพสองแบบออกไปเสียพร้อมกัน นั่นก็คือ ภาพของลัทธิมาร์กซิสต์ และภาพของแม่ (ในความหมายปกติธรรมดา) ด้วยเงื่อนไขที่กำหนดให้เธอต้องทำหน้าที่ของแม่ผู้นำการปฏิวัติ เปลาจียา วลาสโซวา (Pelagea Wlassowa) ไม่ใช่แม่ตามต้นแบบที่รู้จักกัน เธอไม่ได้สั่งสอนลัทธิมาร์กซิสต์ เธอไม่ได้สาธยายยืดเยื้อถึงการที่มนุษย์เอารัดเอาเปรียบมนุษย์ด้วยกัน ในอีกด้านหนึ่ง เธอก็มีใช้ภาพลักษณ์ที่เราคุ้นกันในเรื่องของสัญชาตญาณแห่งความเป็นแม่ เธอไม่ใช่แม่ที่เพียงด้วยคุณสมบัติของแม่ ชีวิตของเธอไปไม่ถึงระดับที่ใจเธอปรารถนา

ในแง่ของความคิดแบบมาร์กซิสต์ ปัญหาที่ละครเรื่อง "แม่" ตั้งเป็นโจทย์ขึ้นมาเป็นปัญหาจริง เราสามารถกล่าวได้ว่า ถ้าพิจารณาในระดับของบุคคลแล้ว ปัญหานี้เป็นปัญหาทั่วไป (และสำคัญ) ใช้ได้กับสังคมทั้งหมด มีนัยเชิงประวัติศาสตร์ที่กว้างมาก นั่นก็คือ ปัญหาของความสำนึกทางการเมือง ถ้าลัทธิมาร์กซิสต์สอนว่าความผูกพันของลัทธิทุนนิยมเป็นหนอนบ่อนไส้ตัวของมันเองอยู่แล้ว การก่อกำเนิดของสังคมคอมมิวนิสต์ก็ขึ้นอยู่กับความสำนึกเชิงประวัติศาสตร์ของคนเราไม่น้อยเลย ความสำนึกที่ว่านี้แหละที่นำมาซึ่งเสรีภาพในประวัติศาสตร์อันเป็นทางเลือกที่โดดเด่นซึ่งชี้ทางให้แก่โลกว่า จะไปสู่สังคมนิยม หรือจะจมปลักอยู่กับความป่าเถื่อน ความรู้ด้านการเมืองเป็นเงื่อนไขแรกของการกิจกรรมทางการเมือง

หลักการที่ว่านี้เป็นฐานขององค์งานการละครทั้งหมดของเบรคชท์ ซึ่งมีละครแห่งการวิจารณ์ มีละครแห่งวิพากษ์ แต่เป็นละครแห่งความสำนึก หรือที่ดียิ่งไปกว่านั้น คือ เป็นละครแห่งความสำนึกที่กำลังก่อตัวขึ้นมา นั่นคือที่มาแห่งความมั่งคั่งทาง "สุนทรียศาสตร์" ซึ่งในความ

<sup>1</sup> Paul Claudel (1868-1955) เป็นกวีและนักเขียนบทละครที่มีความหลากหลายและตื้นลึก และได้รับการยอมรับว่าเป็นละครที่มีคุณค่าทางวรรณศิลป์สูงมาก

เห็นของข้าพเจ้า เหมาะที่จะเข้าถึงมหาชนได้ในวงที่กว้างมาก (และความสำเร็จของละครเบรคซท์ที่เพิ่มขึ้นเรื่อยๆในโลกตะวันตกก็เป็นเครื่องยืนยันอยู่ดีแล้ว) ที่เป็นเช่นนี้ก็เพราะในขั้นแรก ความสำนึกเป็นเรื่องของความเป็นจริงที่สื่อความหมายน้อย เป็นได้ทั้งในระดับของสังคมและทั้งในระดับของปัจเจกบุคคล และในเมื่อละครจะเกิดขึ้นได้ก็ต่อเมื่อมีคนอยู่บนเวทีละคร ความสำนึกก็คือ สิ่งที่เราสกัดออกมาได้จากประวัติศาสตร์ โดยผ่านปัจเจกบุคคล ในอีกขั้นหนึ่งเป็นเพราะว่า สภาพไร้ความสำนึกจัดเป็นละครที่ดีได้ (อาทิ ลักษณะดลกขบขันในละคร) หรือพูดให้ชัดยิ่งขึ้นไปกว่านั้น การที่เราได้เห็นภาพของการไร้ความสำนึกคือ จุดเริ่มต้นแห่งความสำนึก นอกจากนี้ ก็เป็นเพราะการเบ่งบานของความรู้ โดยเนื้อแท้แล้ว จำต้องมีลักษณะของการเคลื่อนไหว โดยที่ช่วงเวลาแห่งการกระทำใดๆสามารถที่จะสมานเข้ากับช่วงเวลาของการแสดงบนเวทีได้เป็นอย่างดี ในท้ายที่สุดก็เป็นเพราะการให้กำเนิดความสำนึกนั้นเป็นเรื่องที่เรียกร่องวุฒิภาวะ นั่นก็คือ เรียกร่องความเป็นมนุษย์ การแสดงให้เห็นประจักษ์ถึงการให้กำเนิดที่วุ่นวายนี้เท่ากับเป็นการกลับไปสู่เส้นทางแห่งปรัชญาอันยิ่งใหญ่ หรือแม้แต่เส้นทางของประวัติศาสตร์แห่งปัญญามนุษย์นั่นเอง

และยิ่งไปกว่านั้น ด้วยการทำความเข้าใจที่วุ่นวายนี้ให้เห็นเป็นรูปธรรม องค์กรรวมละครเรื่อง "แม่" จึงสามารถเสนอแก่นแท้ของเรื่องออกมาได้อย่างชัดเจน ข้าพเจ้าหมายถึงองค์กรรวมแห่งความเป็นแม่ และมีได้หมายถึงการแสดงความคิดเห็นในเรื่องนี้เพียงเท่านั้น

ก็ความเป็นแม่ในลักษณะใดเล่า โดยทั่วไป เรารู้จักแต่เพียงลักษณะเดียวคือ การให้กำเนิดลูก ในวัฒนธรรมของเรา แม่มิใช่เป็นแต่เพียงตัวแทนของสัญชาตญาณอันบริสุทธิ์ แต่ยิ่งไปกว่านั้น ในเมื่อหน้าที่ของแม่ผูกพันกับสังคมมากขึ้นทุกที แม่ก็ต้องทำหน้าที่อบรมบุตรไปด้วย แต่ก็มักเป็นไปในทิศทางเดียว ในเมื่อเป็นผู้ให้กำเนิดบุตรในขั้นแรกแล้ว ในขั้นต่อไป แม่ก็ต้องให้กำเนิดความคิดแก่บุตรด้วย แม่จึงทำหน้าที่เป็นผู้ให้การอบรม เป็นผู้ให้การศึกษา แม่เป็นผู้เปิดทางไปสู่ความสำนึกในเรื่องของโลกแห่งความคิดให้แก่บุตรด้วย ภาพลักษณ์ของครอบครัวที่คริสต์ศาสนาสั่งสอนมาขึ้นอยู่กับความสัมพันธ์ที่เดินไปในทิศทางเดียว คือ จากแม่ไปสู่เด็ก แม้ว่าในกรณีที่แม่ไม่สามารถกำกับลูกได้ตลอดไป ก็แม่อีกนั่นแหละที่สวดมนต์อ่อนน้อมเพื่อลูก ร่ำไห้เพื่อลูก เช่นในกรณีของโมนิก (Monique) กับลูกของเธอ คือ นักบุญออกัสติน (Augustin)<sup>2</sup>

ในละครเรื่อง "แม่" ความสัมพันธ์ที่วุ่นวายนี้เป็นไปในทิศทางตรงกันข้าม ลูกต่างหากที่เป็นผู้ให้กำเนิดแก่แม่ในทางความคิด การกลับทิศทางที่ตรงข้ามกับสิ่งที่ป็นธรรมชาติ เป็นหลักการใหญ่ในงานของเบรคซท์ ขอเน้นว่าเป็นการกลับทิศทาง แต่มิใช่เป็นการทำลาย งานของเบรคซท์มิใช่เป็นบทเรียนที่มีลักษณะสัมพัทธ์ในแบบของวอลแตร์ (Voltaire) ลูกชายคือ พาเวล ปลุกความสำนึกเชิงสังคมให้แก่แม่ คือ ฟลาเจอา วลาสโซวา (ปลุกด้วยการกระทำมิใช่ด้วยคำพูด อันที่จริง พาเวล ไม่ได้พูดอะไร) และนั่นคือการให้กำเนิดแบบใหม่ที่สนองชนบodemก็เพียงเพื่อที่จะขยายบทบาทของตัวออกไป ภาพลักษณ์แบบโบราณ (ดังในกรณีของโฮเมอร์ [Homer] ) ที่ลูกสืบทอดมรดกจากบิดามารดาเช่นเดียวกับใบไม้ที่แตกใบอยู่บนต้น หน่อใหม่ทดแทนหน่อเก่า ภาพที่วุ่น

<sup>2</sup> นาง Monique มารดาของ St. Augustin มีอิทธิพลต่อลูกในการชักนำให้เข้ามาสู่อ้อมอกแห่งคริสต์ศาสนา

ค่อนข้างจะอยู่กับที่ ตายตัว และก็จำต้องหลีกเลี่ยงให้กับความคิดใหม่ที่ปบบอกว่าสถานการณ์เปลี่ยนไปได้ สรรพสิ่งเปลี่ยนแปลง โลกก้าวหน้าไปไม่หยุดยั้ง ไม่ใช่เป็นไปด้วยการสืบทอดจากชั่วคนหนึ่งไปอีกชั่วคนหนึ่ง แม้ในงานของเบรคชต์ตัวแม่มิได้ถูกสลัดทิ้งไป เธอมิได้เพียงแต่รับสิ่งตอบแทนหลังจากที่ได้ทำหน้าที่ผู้ให้มาแล้ว แต่สิ่งที่เธอรับไม่ใช่เป็นสิ่งเดียวกับที่เธอให้ เธอเปลี่ยนบทบาทจากผู้ให้ไปเป็นผู้รับ แม่ผู้ให้กำเนิดในที่นี้กลายเป็นผู้รับความสำนึกจากลูก

ในระบบของชนชั้นกลาง การถ่ายทอดมักเป็นไปในรูปของการผลิตออกนอกผล นั่นคือเป็นไปตามนิยามของคำว่า มรดก ซึ่งคำนี้ใช้กันในความหมายกว้างกว่าที่กำหนดไว้ในกฎหมายแพ่ง (เราสามารถรับมรดกทางความคิด ทางคุณค่า ฯลฯ ได้เช่นกัน) ระบบของเบรคชต์ ไม่มีที่สำหรับการรับมรดก ถ้ามิใช่ในทิศทางที่ตรงกันข้ามกับที่เป็นกัน เมื่อลูกตายก็แม่นั้นแหละที่สืบทอดจากลูก ทำงานต่อจากลูกราวกับว่าเธอเป็นหน่อใหม่ เป็นใบไม้ที่ถูกกำหนดให้ผลิบตามหลังมา ในแง่นี้ ความคิดดั้งเดิมที่ว่าด้วยการสืบทอดมรดก ซึ่งทำให้เกิดละครยกย่องวีรบุรุษอันเป็นที่ชื่นชอบของพวกชนชั้นกลาง ได้ปฏิเสธข้อผูกพันกับศาสตร์แห่งมานุษยวิทยาไปเสียแล้ว มันไม่สามารถสนับสนุนกฎแห่งธรรมชาติที่ตายตัวเปลี่ยนแปลงไม่ได้อีกต่อไป ในละครเรื่อง "แม่" เสรีภาพต่างหากที่สถิตอยู่กลางใจแห่งความสัมพันธ์ฉันมนุษย์ ที่เป็น "ธรรมชาติ" ที่สุด นั่นคือ ความสัมพันธ์ระหว่างแม่กับลูก

ถึงอย่างไรก็ตาม อารมณ์ความรู้สึกมิได้หายไปไหน เพราะถ้าปราศจากอารมณ์ความรู้สึก ก็เท่ากับไม่มีละครเบรคชต์ ลองดูวิธีการแสดงของเฮเลเนอ ไวเกล (Helene Weigel)<sup>3</sup> สิ ซึ่งยังอุตสาหะมีคนบอกว่า เล่นอ้อมอารมณ์เกินไป พูดอย่างนี้ราวกับจะถือว่า อารมณ์แม่เป็นแค่รูปแบบของการแสดงออก เพื่อที่จะรับมรดกแห่งความสำนึกที่มีต่อโลกจากลูกชาย คือ พาเวล เธอต้องปรับตัวให้ "เป็นอื่น" กับตัวเองเสียก่อน ในตอนต้นเธอเป็นแม่ตามขนบดั้งเดิม เป็นผู้ที่ไม่เข้าใจอะไร บ่นว่าบ้างเล็กน้อย แล้วก็ทำกับข้าวให้ลูกกินต่อไป ซุนเสื้อผ้าให้ลูกต่อไป เธอเป็นแม่ของลูกที่ถูกกำหนดให้อยู่ในกรอบแห่งความสัมพันธ์ระหว่างแม่กับลูก ความสำนึกของเธอเบ่งบานขึ้นมาได้อย่างจริงจังก็ต่อเมื่อลูกของเธอได้ตายไปแล้ว เธอไม่มีโอกาสที่จะได้กลับไปสัมพันธ์กับเขาอีกแล้ว เช่นนี้แหละ ในกระบวนการแห่งความเติบโตของแม่ จึงมีช่องว่างที่แยกแม่ออกจากลูก ซึ่งเราไม่ควรจะลืมไปว่า เส้นทางอันถูกต้องนี้เป็นเส้นทางที่โหดเหี้ยม ความรักในที่นี้มีใช้การแสดงออกที่พร้งพรูออกมา ความรักคือพลังที่ปรับเปลี่ยนโลกแห่งความจริงให้เป็นความสำนึก และในขั้นต่อไปให้เป็นการกระทำ ความรักนั้นแหละเป็นตัวเปิดตาให้แก่เธอ จำเป็นด้วยหรือที่เราจะต้องเป็นแฟนเบรคชต์ เพื่อที่จะรู้ได้ว่าละครเรื่องนี้ร้อนนัก

เจตนา นาควัชระ : ผู้แปล

<sup>3</sup> Helene Weigel (ค.ศ. 1900-1971) ภริยาของ Brecht เป็นนักแสดงระดับแนวหน้าของวงการแสดงของเยอรมัน Brecht สร้างบทที่เด่นๆให้ภริยาของเขาได้แสดงฝีมืออยู่เสมอ เมื่อมีการตั้งคณะละคร Berliner Ensemble อันเลื่องชื่อขึ้นในเยอรมนีตะวันออก เธอรับหน้าที่เป็นผู้อำนวยการของคณะละคร (โดยที่เบรคชต์เองทำหน้าที่เฉพาะผู้เขียนบทละครและผู้กำกับการแสดง) และก็แสดงความสามารถในเชิงบริหารจัดการให้เป็นที่น่าประทับใจด้วย

แปลจาก

Roland Barthes : "Sur 'La Mère' de Brecht," In : Essais Critiques. Paris :  
Éditions du Seuil, 1964, pp. 143-146.

## บทวิเคราะห์

โรแลนด์ บาร์ธส์ (Roland Barthes : 1915-1980) เป็นนักภาษาศาสตร์ นักวรรณคดีและนักวิชาการที่ได้รับการยอมรับในฐานะเจ้าสำนัก "โครงสร้างนิยม" (Structuralism) ของฝรั่งเศส ผู้ที่ได้ศึกษางานของเขาและเชื่อตามคำบอกเล่ามักจะได้ภาพลักษณ์ของเขาที่บิดเบือนไป คือเหมาเอาว่า วิธีการแบบโครงสร้างนิยมของเขาเน้นเฉพาะรูปแบบและเทคนิค โดยไม่ใส่ใจกับคุณค่า ไม่ว่าจะเป็นคุณค่าทางสุนทรียศาสตร์ หรือคุณค่าทางจริยธรรมก็ตาม ภาพของบาร์ธส์ในบทวิจารณ์ที่คัดมานี้ แสดงให้เห็นว่าเขาใส่ใจในเรื่องของคุณค่า และพร้อมที่จะทำหน้าที่ของนักวิจารณ์เชิงประเมินคุณค่า นอกจากนั้นเขายังสามารถให้คำอธิบายที่หนักแน่นว่า เหตุใดเขาจึงให้ข้อวินิจฉัยเช่นนั้น

บาร์ธส์วิจารณ์ละครของเบรคชท์ไว้หลายเรื่อง ซึ่งมีไม่ใช่เป็นแต่เพียงการวิจารณ์วรรณกรรมละคร แต่เป็นการวิจารณ์การแสดงของคณะละคร Berliner Ensemble ที่เบรคชท์นำมาแสดงที่ปารีสในช่วง 1954-1955 ด้วย บาร์ธส์เป็นหนึ่งในบรรดานักคิดและนักวิจารณ์ฝรั่งเศสที่เล็งเห็นความสำคัญของผลงานการละครของเบรคชท์ (ดังที่ผู้วิเคราะห์ได้ให้ทรรศนะเอาไว้ในหนังสือ Brecht and France [Bern : Peter Lang, 1994] ) ปรมาจารย์แห่งยุคคือ Jean-Paul Sartre ถึงกับลงความเห็นว่ "เบรคชท์เป็นของเรา เขามีคุณลักษณะหลายประการที่พ้องกับนักประพันธ์คลาสสิกของเรา (ฝรั่งเศส)" ถ้ามองย้อนหลังไป 3-4 ทศวรรษ เราจะเห็นได้ว่า บาร์ธส์สามารถจับแก่นแท้ของงานของเบรคชท์ที่อยู่เหนือข้อผูกพันใดๆกับลัทธิมาร์กซิสต์ได้ ความสามารถของบาร์ธส์เป็นความสามารถที่นักวิจารณ์ที่ดีจำต้องมี นั่นคือ ความสามารถในการจับมโนทัศน์หลักจากตัวงาน และในการไขมโนทัศน์ที่สำคัญๆมาอธิบายตัวงาน ในกรณีของความสัมพันธ์ระหว่างเบรคชท์กับลัทธิมาร์กซิสต์นั้น บาร์ธส์อธิบายไว้อย่างแจ่มแจ้งว่า ลัทธิที่ว่านี้เป็นเพียง "วัสดุ" ที่ศิลปินนำมาใช้ในการสร้างงาน หาใช่ "แก่นเรื่อง" หรือ "เนื้อใน" ของงานไม่ ในช่วงที่บาร์ธส์เขียนงานวิจารณ์ของเขานั้น กระแสมาร์กซิสต์กำลังมาแรง แต่บาร์ธส์ก็กล้าพูดแทนเบรคชท์ หรือพูดในสิ่งที่เบรคชท์ไม่กล้าพูด (เพราะเบรคชท์ต้องยอมสยบต่อรัฐสังคมนิยมในเยอรมนีตะวันออก) เราอาจจะอยู่ในฐานะที่จะประเมินงานวิจารณ์ของบาร์ธส์ได้ดีกว่าคนร่วมสมัยของเขาเองเสียอีก เพราะมาจนถึง ค.ศ. 2000 ละครของเบรคชท์ก็ยังดำรงอยู่ได้ในโลกของการละคร ในแง่นี้ งานวิจารณ์ที่ทรงพลังทางปัญญา จึงมักจะเป็นงานที่มุ่งมองไปข้างหน้า (แม้ผู้วิจารณ์เองอาจจะมิได้ตั้งใจให้เป็นเช่นนั้น) งานวิจารณ์ที่ดีมักจะทำหน้าที่ของคำทำนายไปด้วย เหตุใดงานของเบรคชท์ยังเป็นที่ชื่นชอบของวงการอยู่ ทั้งๆที่ลัทธิมาร์กซิสต์ได้ล่มสลายไปแล้วในโลกตะวันตก โรแลนด์ บาร์ธส์ได้ให้คำตอบเอาไว้แล้วในการวิจารณ์เรื่อง "แม่" ที่คัดมานี้

บาร์ธส์มุ่งมองไปที่แก่นและเนื้อในของเรื่องว่าเป็นประเด็นที่เกี่ยวกับ "ความเป็นแม่" และความสัมพันธ์ระหว่างลูกกับแม่ ละครสร้างความประทับใจให้แก่ผู้ชมได้ด้วยลักษณะบุกเบิกและแปลกใหม่ บาร์ธส์มีวิธีที่จะอธิบายลักษณะที่ว่านี้ ว่าเป็นการเดินสวนทางกับขนบความคิดดั้งเดิมในเรื่องของความสัมพันธ์ระหว่างแม่กับลูก นั่นก็คือ แม่เรียนจากลูก แม่เป็นศิษย์ของลูก แม่รับมรดกจากลูก และมรดกที่ว่านี้ บาร์ธส์อธิบายไว้ด้วยมโนทัศน์หลักของ "ความสำนึก" (ภาษาฝรั่งเศสว่า

conscience) โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ความสำนึกทางการเมือง บาร์ธส์เองเป็นผู้ที่ชัดเจนในทฤษฎีและได้สร้างทฤษฎีที่ส่งผลให้แก่วงการวรรณคดีวิจารณ์ไว้มิใช่น้อย เพื่อที่จะอธิบายเบรคชท์ เขาก็เลือกที่จะนำทฤษฎีของเบรคชท์เองมาใช้ แต่มิได้ใช้อย่างที่เบรคชท์ใช้ บาร์ธส์ นำเอาทฤษฎีเรื่อง "การทำให้แปลก" มาใช้ (ภาษาเยอรมันว่า *Verfremdung* ภาษาอังกฤษว่า *alienation* ภาษาฝรั่งเศสว่า *distantiation*) ซึ่งเป็นเทคนิคการละครที่มุ่งให้ผู้ชมหยุดคิดและนึกคิดมาแปลงเสียใหม่ด้วยการผนวกทฤษฎีที่ว่าด้วย "ความเป็นอื่น" (ภาษาฝรั่งเศสว่า *alterité* ภาษาอังกฤษว่า *alterity*) เข้าไปด้วย แม้จะรับมรดกทางอุดมการณ์จากลูกได้ก็ต่อเมื่อแม่ทำตัวให้ "เป็นอื่น" (ต้นฉบับใช้คำว่า *autre*) จากตนเอง ความเป็นอื่นในที่นี้มีใช่เป็นเรื่องของเทคนิคในการแสดงออกอีกต่อไป แต่เป็นการปรับเปลี่ยนทัศนคติ ความคิด บุคลิกภาพ ในภาษาไทยคงจะต้องใช้ความหมายดั้งเดิมของคำว่า "แปรธาตุ" ปัจเจกบุคคลต้องเปลี่ยนตัวเองในทางอุดมการณ์ให้ได้เสียก่อน แล้วจึงจะเปลี่ยนสังคมได้ บาร์ธส์เข้าใจเบรคชท์ และบาร์ธส์ก็ชี้ชวนให้เราเข้าใจตาม การวิจารณ์จึงมิได้เป็นเรื่องของการให้ความคิดเห็นต่อบทละครหรือการแสดงละคร แต่เป็นการสร้างความเข้าใจในเรื่องของสังคม เป็นการประกาศความเชื่อเชิงปรัชญาว่า มนุษย์เปลี่ยนได้และที่เปลี่ยนได้ก็เพราะความแข็งแกร่งทางจิตใจ

ในกรอบของการศึกษาเรื่องเบรคชท์ (Brecht Studies) บาร์ธส์มีคุณูปการอีกสถานหนึ่ง นั่นคือ เขานำการแสดงละครของเบรคชท์มาสร้างความกระจ่างในเรื่องทฤษฎีของเบรคชท์ และในบางลักษณะ เขากลับจับเบรคชท์มาค้านเบรคชท์เอง กระบวนการที่ว่านี้อาจเรียกได้ว่าเป็นการ "รื้อแล้วสร้างใหม่" (deconstruction) ก่อนที่จะมีผู้คิดคำนี้ขึ้นมาเป็นศัพท์ทางทฤษฎีวรรณคดีเสียด้วยซ้ำ บาร์ธส์ต่อต้านการตีความทฤษฎีเรื่อง "ละครเอพิค" (epic theatre) ของเบรคชท์ว่าเป็นการเน้นเหตุผลและการครุ่นคิดไตร่ตรองโดยปฏิเสธอารมณ์ความรู้สึก ในกรณีของเรื่อง "แม่" นั้น บาร์ธส์กล่าวถึงขนาดที่จะกล่าวเป็นเชิงสรุปรวบว่า "ถ้าปราศจากอารมณ์ความรู้สึก ก็ไม่มีละครเบรคชท์" ข้อวินิจฉัยของบาร์ธส์จึงเป็นเครื่องมืออันดีที่จะช่วยขจัดความสับสนที่เบรคชท์เองเป็นผู้ก่อขึ้นด้วยทฤษฎีละครเอพิคของเขาเอง บาร์ธส์ตอกย้ำว่า อารมณ์ความรู้สึกมิใช่เป็นเพียงการแสดงออกของนักแสดงบนเวทีละคร และในแง่นี้ เขาปกป้องการแสดงของ Helene Weigel ซึ่งมีผู้กล่าวหาว่าแสดงอารมณ์น้อยเกินไป อารมณ์อยู่ในเนื้อในของเรื่อง และยิ่งเล่นให้ "เย็น" ดังที่เฮเลเนอ ไวเกล เล่น ละครก็ยิ่งจะแทงลึกลงไปในใจคน "ความรักในที่นี้มีใช่การแสดงออกที่พรั่งพรูออกมา ความรักคือพลังที่ปรับเปลี่ยนโลกแห่งความเป็นจริงให้เป็นความสำนึก"

บาร์ธส์เรียนกลวิธีการสื่อความมาจากเบรคชท์ในแง่ที่ว่า เขาเว้นช่องว่างไว้ให้ผู้อ่านถุกคิด ตีต่อและคิดเอง เมื่อเขากล่าวเป็นเชิงสรุปว่า "ละครโรงนี้ร้อนนัก" เราก็คงจะคิดต่อได้ว่า นั่นมัน "ไฟเย็น" เราตึกนี้เอง และไฟเย็นที่มีไฟร้อนเท่านั้นที่จะเปลี่ยนสังคมได้ ในแง่นี้การวิจารณ์ย่อมปลุกพลังทางปัญญา

เจตนา นาควัชร : ผู้วิเคราะห์



## แฮมเลตของ ปีเตอร์ ฮอลล์

โรแลนด์ ไบรเด็น

(27 สิงหาคม 1965 บทวิจารณ์ของ Ronald Bryden ต่อการแสดงละครเรื่อง Hamlet กำกับการแสดงโดย Peter Hall ที่โรงละคร Royal Shakespeare Theatre ที่เมือง Stratford-upon-Avon จากหนังสือรวมบทความ The Unfinished Hero and Other Essays (1969) หน้า 63 – 66)

นายทหารสี่นายคุกเข่านาบข้างร่างที่ไร้วิญญาณ และแบกร่างนั้นไว้บนปาดอย่างเคอะเขิน แขนของร่างนั้นกางออกในแนวนอนราวกับเป็นแขนของไม้กางเขน นายทหารทั้งสี่ได้เดินขึ้นไปยังบริเวณด้านในสุดของเวที ผ่านกองร่างอันไร้ลมหายใจอีกหลายร่างที่ทับถมกัน ผ่านเหล่าขุนนางที่สีหน้าซีดเผือก ผ่านบรรดานายทหารที่พากันตะลึงงัน คอของร่างที่ถูกแบกอยู่ห้อยตก แต่สายตากลับจ้องอย่างไร้วิญญาณไปยังกลุ่มผู้ชม ไฟบนเวทีค่อย ๆ ดับลง เวทีค่อย ๆ มืด ไฟสปอตไลท์เลี้ยววงรัศมีของแสงสว่างที่ฉายไปยังส่วนโค้งของลำคอและศีรษะที่ห้อยต้องแต่ง จนกระทั่งมืดดับไป

ที่ได้บรรยายข้างต้นคือฉากสุดท้ายในละครเรื่อง Hamlet ฉบับ Peter Hall<sup>1</sup> ซึ่งเป็นฉากที่ทำให้พลังอันเข้มแข็งที่สุดในละคร นานนับเดือนก่อนหน้าที่จะมีการเปิดการแสดง ได้มีการป่าวประกาศถึงความแปลกใหม่ของผลงานชิ้นนี้ Hall ได้ตั้งใจอย่างยิ่งที่จะทำให้ผู้ชมลบภาพความทรงจำเก่าๆจากการแสดงละครเรื่อง Hamlet ในครั้งอื่นๆด้วยภาพในฉากจบของการแสดงในครั้งนี้ ในอดีตนั้นเจ้าชาย Hamlet คือภาพของวีรบุรุษแบบยุคไบเซนไทน์ แต่เจ้าชาย Hamlet ในฉบับนี้ ได้กลายเป็นเป็นรูปปั้น เป็นตำนาน และเป็นเจ้าชายพราวเซन्ह ดังที่ Malraux นักเขียนชาวฝรั่งเศสเคยกล่าวถึง "ความตาย" ในละครเรื่องนี้ได้ทำให้ 'ชีวิต' กลายเป็น "ชะตากรรม"<sup>2</sup> และทำให้ 'ชีวิต' กลายเป็น "งานศิลปะ" แต่ก็ต้องอาศัยความหาญกล้าที่จะไปเสี่ยงกับการทำละครเรื่องนี้ให้บรรลุถึงจุดดังกล่าว เพราะผู้สร้างงานจะต้องเสี่ยงกับการถูกเปรียบเทียบกับความคิดและการวิจารณ์ที่มีมาก่อนหน้านั้นนับพันครั้ง และอีกทั้งต้องฝ่าอุปสรรคกับข้อมูลและการตีความที่ปรากฏในหนังสือ Bartlett's Familiar Quotations<sup>3</sup> ให้ได้ แต่อย่างไรก็ตามผลงานของ Hall ชิ้นนี้พิสูจน์ว่าเขาสามารถทำได้

<sup>1</sup> Peter Hall (1930 -) เป็นผู้กำกับการแสดงชาวอังกฤษ มีชื่อเสียงในยุคเริ่มต้นด้วยการกำกับละครของ Samuel Beckett และ Harold Pinter ซึ่งเป็นละครแนว Absurd ต่อมา เขาได้ดำรงตำแหน่งเป็น Artistic Director ของ The Royal Shakespeare Company (ในช่วงทศวรรษ 1960) และ The Royal National Theatre (ในช่วงทศวรรษ 1970 และ 1980) เขาได้ชื่อว่าเป็นผู้กำกับที่มีความสามารถในการกำกับละครได้หลายแนว ต่อมา เขาได้ลาออกจาก The Royal Shakespeare Company เพื่อก่อตั้งคณะละครของเขาเอง โดยมีจุดมุ่งหมายที่จะผลิตละครจากบทละครที่ยากๆและมีความสำคัญต่อประวัติศาสตร์ของการละคร

<sup>2</sup> Malraux André (1901-1976) นักเขียนชาวฝรั่งเศส

<sup>3</sup> Bartlett's Familiar Quotations เป็นหนังสือรวมข้อความ คำวิจารณ์ คำประพันธ์ ที่มีชื่อเสียงจากวรรณกรรมเรื่องต่างๆ ตีพิมพ์ครั้งแรกเมื่อปี 1855

แม้ว่าสิ่งที่ผมจะพูดต่อไปนี้อาจจะฟังดูเหลือเชื่อหรือเกินจริงก็ตาม แต่ผมต้องขอยอมพูดว่า การแสดงละคร Hamlet ฉบับใหม่ที่เมือง Stratford ครั้งนี้เป็นผลงานที่ยิ่งใหญ่และเป็นผลงานที่ต้องจารึกไว้ในประวัติศาสตร์เลยทีเดียว ทั้งนี้มิได้หมายความว่านักวิจารณ์ท่านอื่นที่ได้กล่าววาทะการ แสดงพฤษทัศน์แล้วเป็นการแสดงที่ไม่ค่อยน่าพึงพอใจทุกท่านเป็นคนที่สมควรถูกประณามว่าเป็นคน โง่ที่ไร้ความละเอียดอ่อน เพราะความจริงแล้วผลงานชิ้นนี้ก็มีข้อบกพร่องอยู่เหมือนกัน อย่างน้อย งานละครชิ้นนี้นับว่าคัดเลือกตัวผู้มารับบท Ophelia ผิดพลาด แม้จะอยู่ท่ามกลางสภาวะที่ขาดแคลน นักแสดงหญิงสาวที่มีฝีมือในปัจจุบัน แต่คงมีเหตุผลเพียงแค่ว่าสามข้อที่ต้องใช้นักแสดงผู้นี้ เมื่อ พิจารณาโดยผิวเผินแล้ว อาจจะรู้สึกว่าการแสดงในครั้งนี้เป็นเหมือนการทดลองการสร้างสรรค์ที่สด ใหม่ด้วยการทำอะไรตามใจตนเองจนบางครั้งอาจจะเป็นการกระทำที่ "ห้าม" เกินไปด้วยซ้ำ เหนือ อื่นใด ผลงานชิ้นนี้นับว่าอัดอาด และขาดความแรงกระตุ้นที่ละครพึงจำเป็นต้องมี หากเทียบกับผล งานที่แสดงที่โรงละคร Old Vic โดย John Neville<sup>4</sup> ในปี 1957 ซึ่งนำเสนอด้วยกลวิธีละครซ้อนละคร ในตอนจบให้ดูเหมือนประหนึ่งเป็นการวิ่งไล่เวลา ได้บรรลุถึงภาวะของความน่าระทึกใจและมีการคลี คลายปมในละครได้อย่างชัดเจนมากกว่าที่คุณจะได้พบกับผลงานของ Hall ชิ้นนี้ แต่ผมก็มองไม่เห็น ว่าผลงานชิ้นนี้ของ Hall จะเป็นอื่นไปได้อย่างไร (ในเมื่อเขาทำได้อย่างวิเศษอยู่แล้ว) จากการแสดง รอบแรกเมื่อพฤษทัศน์แล้ว ซึ่งเป็นการนำเสนอการตีความบทละครเรื่องนี้ด้วยความซับซ้อนและความ ถึงรากถึงโคนแบบใหม่ Hall ได้นำบทละครมาแยกย่อยและนำมาปะติดปะต่อกลับเข้าไปใหม่ วิธีนี้ ผู้ ชมจะได้เห็นอย่างชัดเจนว่า บทละครแต่ละส่วนนั้นเกิดขึ้นมาได้ด้วยสาเหตุอะไร การเร่งจังหวะให้ เร็วขึ้นนั้นก็มีความเป็นไปได้หากทั้งนักแสดงและผู้ชมมีความคุ้นเคยกับวิธีการนี้เป็นอย่างดีแล้ว สิ่ง ที่สำคัญก็คือวิธีการตีความและเปล่งคำพูดในบทละครเรื่องนี้นับว่าเป็นเรื่องแปลกใหม่และโดดเด่น ซึ่งเป็นการพยายามจะหาแนวทางบางอย่างที่ใหม่และจริงแท้เกี่ยวกับบทละครเรื่องนี้ ซึ่งไม่ใช่การ เอาบทมาดัดแต่ง แต่เป็นการเอาบทมาพินิจพิเคราะห์และนำมุมมิตของมโนมาฉายแสงอย่างแจ่มชัด

ความพยายามครั้งนี้ นับว่าประสบความสำเร็จ ซึ่งสวนทางความคาดหวังของข้าพเจ้า Hall ได้เน้นย้ำถึงความสำคัญในเรื่องของ "ความร่วมมือ" ของละครเรื่องนี้ในการตีพิมพ์ถ้อยแถลงของ ของเขา บทสนทนาของเขาต่อบรรดานักแสดงซึ่งได้ถูกตีพิมพ์ในสื่อบัตรได้มีร่องรอยของความคิด ทางการตีความบทละคร Hamlet ของ Jan Kott อยู่ คำพูดของ Malraux เองก็เป็นคำพูดที่นำมาจาก บทความของ Kott ที่ได้เคยเสนอแนะว่า Hamlet ในยุคสมัยของเราควรจะถูกเหมือนกับนักแสดง James Dean<sup>5</sup> ที่สวมเสื้อเวดเตอร์สีดำนั่งกางเกงยีนส์และถือหนังสือของนักปราชญ์ Camus<sup>6</sup> แต่ แนวความคิดของ Kott ก็เป็นเพียงการมองตัวละครตัวนี้แบบกว้างๆ ไม่ใช่มุ่งเน้นการตีความอย่าง

<sup>4</sup> John Neville (เกิดปี 1925) นักแสดงซึ่งแสดงบทบาทจากวรรณกรรมของ Shakespeare หลายเรื่องที่โรงละคร Old Vic และ ที่โรงละครอื่นๆ

<sup>5</sup> James Dean (1931 - 1955) นักแสดงหนุ่มชาวอเมริกันที่กลายเป็นตำนานในฮอลลีวูด เพราะเขาเสียชีวิตด้วยอุบัติเหตุ จากการขับรถมอเตอร์ไซด์ ในเวลาชีวิตการแสดงของเขากำลังรุ่งโรจน์สุดๆ

<sup>6</sup> Albert Camus (1913 - 1960) นักคิดสกุลอัตถิภาวะนิยม (Existentialism) ชาวฝรั่งเศส และเป็นนักเขียนนวนิยายที่มีชื่อเสียง

ปฏิวัติเหมือนในละครฉบับนี้ของ Hall ซึ่งให้ Hamlet เป็นกบฏหนุ่ม(แนวอัตถิภาวนิยม)ผู้ติดกับดักวงจรการเมืองจนนำไปสู่การนองเลือดที่รุนแรง เจ้าชายที่ระเบิดเสียงหัวเราะอันกำกวมก่อนสิ้นพระชนม์ต่อความไร้สาระของทุกสิ่งที่เกิดขึ้น (ซึ่งสามารถทำให้เฉพาะเจาะจงและมีเหตุผลให้ชัดมากกว่านี้ได้)

สำหรับข้าพเจ้าแล้ว ข้อเสนอแนะที่มีคุณประโยชน์มากกว่าคือข้อเสนอแนะของ T.S. Eliot<sup>7</sup> ที่ว่าข้อบกพร่องของบทละครเรื่องนี้คือโครงเรื่องที่ไม่สามารถทำให้เกิดภาววิสัยต่อเหตุการณ์ทั้งปวงที่บีบคั้นอารมณ์ออกมาอย่างมหาศาลตลอดทั้งเรื่อง Hall ได้ปรับแก้บทละครเรื่องนี้โดยปรับข้อด้อยที่ไม่น่าพอใจนี้กลับไปที่ตัวละคร เขาได้จินตนาการให้ตัว Hamlet เองเป็นผู้แสวงหาภาววิสัยท่ามกลางเหตุการณ์ต่างๆ แต่ Hamlet ฉบับนี้เป็นตัวละครที่มีความด้อยวุฒิภาวะและมีอารมณ์ที่ไม่แน่ชัดแต่ก็พยายามจะหาหนทางแสดงอารมณ์บางอย่างออกมา การแก้แค้นของเขาก็ดูเหมือนจะไม่สอดคล้องกับความโกรธแค้นของเขา เพราะเขาเองก็ยังไม่ได้มีความสามารถถึงระดับของความแค้นของเขา ดังที่ Eliot เคยกล่าวไว้ว่า การเสแสร้งเป็นบ้าของ Hamlet เป็นช่องทางของการปลดปล่อยอารมณ์ซึ่งไม่สามารถแสดงออกได้ด้วยการกระทำในลักษณะอื่น ในผลงานของ Hall ชิ้นนี้ ความบ้าคลั่งของ Hamlet เป็นการแสดงออกของวัยรุ่นคนหนึ่งผู้ซึ่งเกลียดชังตัวเอง เขาเป็นเหมือนกับตัวละครของ T.H. White<sup>8</sup> ชื่อ Lancelot ซึ่งเป็นตัวละครอัศวินที่เกลียดชังภาพใบหน้าตัวเองที่ได้เห็นในกระจก และพยายามจะเอาชนะความเกลียดตัวเองให้ได้ Hamlet ฉบับนี้เป็นเจ้าชายผู้ซึ่งต้องบีบคั้นตัวเองให้เข้าถึงความเป็นเจ้าชายผู้เปี่ยมด้วยศักดิ์ศรีอย่างมีวุฒิภาวะและกล้าหาญในแบบที่ตัวเองก็ยังไม่พร้อมเท่าไรนัก เขาเป็นด้านตรงกันข้ามของ Macbeth ความล้มเหลวจากการได้เป็นกษัตริย์นั้นมองได้สองด้านคือ ด้านหนึ่งนั้นเขาเปราะบางเกินไปและอีกด้านหนึ่งเขามีโลกทัศน์ที่แคบไป เขาไม่สามารถเป็นเจ้าชายตามคติของ Machiavel<sup>9</sup> ที่สมบูรณ์ได้ ในผลงานละครของ Hall ชิ้นนี้ Hamlet ไม่ใช่โศกนาฏกรรมที่ไม่สมบูรณ์ตามที่ Eliot เคยมองอีกต่อไป แต่ Hall ได้ทำให้ละครเรื่องนี้กลายเป็นโศกนาฏกรรมที่สมบูรณ์แบบด้วยวีรบุรุษที่ยังสร้างวีรกรรมไม่สำเร็จ

Hamlet ในฉบับนี้ มีความแค้นอันสูงสุดคือความแค้นที่ไม่มีความสามารถในการเป็นกษัตริย์ผู้ยิ่งใหญ่เหมือนกับบิดา ดังนั้นการแก้แค้นที่ตัว Hamlet เผ่าปราชณา และก็สำเร็จในท้ายสุด ก็คือการแก้แค้นตัวเอง กฎแห่งสำคัญของละคร Hamlet ทุกเรื่องก็คือตัวผีปีศาจ(วิญญาณกษัตริย์ Hamlet ผู้เป็นบิดาของเจ้าชาย Hamlet) หากตัวละครผีปีศาจตัวนี้ถูกทำให้ดูเป็นผีจริง แน่ละ ผลที่ตามมาก็คือเป็นการสร้างเงื่อนไขให้เจ้าชายแฮมเลตต้องกลายเป็นวีรบุรุษที่สมจริงและน่าเชื่อถือ แต่หากตัวละครผีปีศาจตัวนี้ไม่ใช่ผีจริง ๆ (อาจจะเป็นภาพหลอนหรือสภาพจิตของเจ้าชาย Hamlet) ผลที่ตามมาก็จะ

<sup>7</sup> T.S. Eliot (1888 - 1965) กวี นักเขียนบทละคร และนักวิจารณ์ บทความนี้อ้างถึงความเรียงของเขาต่อบทละคร Hamlet เป็นบทความที่ตีพิมพ์ครั้งแรกเมื่อปี 1919

<sup>8</sup> T.H. White (1906 - 1964) นักเขียนแนวแฟนตาซี บทความนี้อ้างถึงงานเขียนของเขาที่อาศัยเค้าโครงจากมหากาพย์กษัตริย์ Arthur ซึ่งตีพิมพ์ในชื่อ The Once and Future King (1958)

<sup>9</sup> Niccolo di Machiavelli (1469 - 1527) เป็นนักเขียนบทละครชาวอิตาลี บทละครเรื่อง "The Prince" (1513) เป็นเรื่องของเจ้าชายที่แสวงหาอำนาจด้วยวิธีการที่รุนแรงและไร้ความปรานี

เป็นอีกแบบหนึ่ง ซึ่งทำให้เราได้ตัวละครเจ้าชายที่มีจุดอ่อน มีอาการทางประสาท และอาจจะมี "ปมอิดิปัส"<sup>10</sup> ซ่อนอยู่ ร่างปิศาจที่แหวกว่ายไปมาบนฉากกำแพงของ John Bury<sup>11</sup> ดูแปลกใหม่ด้วยเงาทะมึนยักษ์ซึ่งสูงถึงสิบฟุตได้ทำให้เหล่านักแสดงดูเป็นเด็กแคระในอ้อมกอดของปิศาจยักษ์ใหญ่ (มีไฟนรกแผดเผาอยู่ท่ามกลางทะเลของหินอ่อนสีดำ สะท้อนให้เห็นภาพของชายชราผู้มากด้วยอำนาจและกิเลส ตัณหา) เมื่อได้เห็น "ผี" ตัวนี้ Hamlet กล่าวกับ Horatio ด้วยน้ำเสียงที่มีความอิจฉาริษาว่า "นี่คือบิดาของเรา" ประโยคนี้ช่วยสะท้อนให้เห็นถึงอีกด้านหนึ่งของปมอิดิปัสในจิตใจของ Hamlet Hamlet ในการตีความฉบับนี้อัจฉาซักร่วมเตียงของแม่ของตนน้อยกว่าอิจฉาในอำนาจบารมีของพ่อของตัวเองเสียอีก ในขณะที่เสียงศักดิ์สิทธิ์ใต้เวทีของผี Hamlet ดังก้องว่า "สาบานสิ !" ตัวลูก Hamlet เองยังมัวแต่วัดความยาวของตัวเองที่พื้นราวกับเป็นศพในหลุม พอเสียงได้เปลี่ยนตำแหน่ง เขาก็ไม่สามารถปิดอาการนี้ได้ และเมื่อตอนที่เขากำลังจับร่างของมารดาอยู่ก็เพียงในอีกฉากหนึ่งนั้น เมื่อเขาแหงนหน้าขึ้นไปมองตามเสียง เขาก็ได้พบกับเงาทมิณยักษ์ยืนคร่อมหัวเตียงอยู่ ทุกครั้งที่เขาพยายามจะกระทำการกิจเพื่อไปสู่การเป็นกษัตริย์ของตัวเอง เขามักจะถูกหลอนด้วยความเป็นลูกชาย และความอ่อนด้อยวุฒิภาวะของตัวเอง

การเสแสร้งเป็นบ้าของเขาเท่ากับเป็นการยอมรับเพียงกึ่งหนึ่งถึงสภาวะแห่งความอ่อนแอในตัวเอง เขาอาศัยความเป็นเด็กเป็นแหล่งพักพิงทางใจ เขาใช้การแสร้งเสียดสีเป็นการปิดความรับผิดชอบต่อสิ่งที่เขากระทำลงไป และเขากียังด้อยวุฒิภาวะเกินกว่าที่จะมีความกล้าหาญแบบผู้ใหญ่ที่พร้อมจะรับผิดชอบอีกด้วย การแฝงกายของเขาไม่ได้อาศัยเพียงร่างที่ขมุกขมอมดูยุ่งเหยิง แต่อาศัยร่างของบัณฑิตหัวดี และร่างของวัยรุ่นที่ชอบทดสอบความรักของผู้ปกครองว่าจะมีขีดความอดทนต่อพฤติกรรมอันเลวร้ายของลูกได้แค่ไหน เขาสวมใส่ครุยสีเขียว พุดพรั้าโอ้อวดไปทั่วปราสาท แห่ล้อบรรดาผู้อาวุโสกว่าด้วยการขยับแว่นอวดภูมิรู้ของตน เขารู้ดีว่าตำแหน่งรัชทายาทคุ้มกันเขาไว้อยู่ และใช้มันให้เป็นเครื่องมืออย่างถึงที่สุด การแฝงแปลงตัวอย่างง่ายที่สุดสำหรับวัยรุ่นที่ประสบปัญหาที่ใหญ่เกินตัวเขาก็คือการทำตัวเป็นวัยรุ่นที่มีปัญหาเสียเอง

แนวคิดในการตีความในละครเรื่องนี้ต้องการนักแสดงพิเศษมาก คือต้องเป็นนักแสดงที่ยังต้องหนุ่มพอที่จะแสดงบทบาทตัวตลกหยาบด้าไปพร้อม ๆ กับการเป็นตัวละครโศกนาฏกรรม ภาพลักษณ์อันนี้อาจจะเกิดจากความคิดของ Hall เอง แต่มันเป็นรูปร่างขึ้นมาได้เพราะพรสวรรค์พิเศษของ David Warner<sup>12</sup> บทบาท Hamlet ที่เขาแสดงในครั้งนี้เป็นการพัฒนาจากการแสดงบท Henry VI

<sup>10</sup> "ปมอิดิปัส" (Oedipus Complex) มีที่มาจากตัวละคร Oedipus ในละครกรีก เรื่อง Oedipus The King ซึ่งละครเรื่องนี้สะท้อนให้เห็นความจริงว่า แท้ที่จริงแล้ว oedipus คือคนที่ฆ่าบิดาและแต่งงานกับมารดาของตัวเอง ต่อมาคำว่า "ปมอิดิปัส" (Oedipus Complex) มักจะถูกนำมาใช้กับการวิเคราะห์เชิงจิตวิทยา สำหรับคนที่มีแนวโน้มที่จะใช้ความรุนแรงกับบิดา และมีความต้องการทางเพศกับมารดาของตัวเอง

<sup>11</sup> John Bury (เกิด 1925) หัวหน้าฝ่ายออกแบบของคณะละคร Royal Shakespeare Theatre ระหว่างปี 1963 ถึง 1973 และเป็นหัวหน้าฝ่ายออกแบบของ The National Theatre ระหว่างปี 1973 ถึง 1985

<sup>12</sup> David Warner (เกิด 1941) เข้าร่วมกับคณะ Royal Shakespeare Company ตั้งแต่ปี 1963 ในครั้งนั้นเขาแสดงเป็น Henry VI ในละครเรื่อง The War of the Roses

และ บท Valentine Brose จากเรื่อง Eh<sup>13</sup>? มาก่อน เขาตีความให้ตัวละคร Hamlet มีลักษณะของนักกระสาไร้เดียงสาและเป็นเทิน ที่พยายามจะใช้ความคิดและอารมณ์แบบนักปราชญ์ Kierkegaard<sup>13</sup> และนักเล่านิทาน Hans Andersen<sup>14</sup> แต่เขาก็ทำไม่ได้ เพราะความยิ่งใหญ่เหล่านั้นใหญ่กว่าตัวเขามาก - เหมือนกับฉากที่เขาลองเอามงกุฎกษัตริย์ของกลุ่มละครเร่มาลองสวมเล่นแล้ว ก็พบว่ามงกุฎนั้นใหญ่เกินศีรษะของเขา จนหล่นมาเกยที่จมูก- และตอนที่ Warner ในบท Hamlet ประณาม สาปแช่ง Rosencrantz และ Guildenstern ว่ากำลังจะกลายเป็นเพียงควั่นแห่งความชั่วร้าย Hamlet จ้องดูปฏิกริยาของคนทั้งสองราวกับจะตรวจสอบความสามารถในวาทศิลป์อันน่าประทับใจของตัวเอง แต่ตัวละครอีกสองตัวเชื่อตามนั้นเช่นนั้นจริงหรือ รวมถึงตัว Hamlet เองด้วย เขาเชื่อในสิ่งที่เขาพูดจริงหรือ Rosencrantz และ Guildenstern หัวเราะ และจับผ้าพันคอของนักศึกษานาม Hamlet มาแกว่งเล่น ทำให้ Hamlet ถึงกับโกรธแค้นอย่างที่สุด จึงไประบายอารมณ์กับพวกกลุ่มละครเร่ในฉากต่อมา

Warner เป็นนักแสดงที่แสดงเป็น Hamlet คนแรกที่หนุ่มพอที่จะถ่ายทอดความเป็นเจ้าชายนักศึกษาได้ เขาแสดงให้เห็นถึงการที่ตัวละครตัวนี้ได้เรียนรู้สิ่งต่าง ๆ จากเหตุการณ์ที่ประดังเข้ามา และการแสดงของเขานี้เองที่ทำให้ผลงานละครชิ้นนี้มีชีวิตขึ้นมาใหม่อย่างสุดยอด เขาทำให้ประโยคแต่ละประโยคมีความสดใหม่ เขาให้ชีวิตตัวละครในแต่ละฉากราวกับว่าเพิ่งเกิดเหตุการณ์นั้นขึ้นเป็นครั้งแรก เช่น การที่เขาเพียงแค่ออกมาบอกว่าไม่รู้ว่าจะทำอย่างไรกับ Ophelia เมื่อแรกพบเธอ เขาลืมไปว่าเธอเป็นเพียงแค่นักคนหนึ่งที่มีอารมณ์ความรู้สึกของตนเอง เขาลืมตัวลงตะลึงงันและข่มขำเมื่องจะต้องการต่อว่าของเธอ และด้วยบุคลิกภาพที่คมเจียบ และสำรวมของ Glenda Jackson<sup>15</sup> ผู้แสดงเป็น Ophelia ฉากที่ Ophelia เสียสติไปเป็นฉากที่เธอได้ใช้บุคลิกภาพแบบนี้เป็นอย่างดี

เป็นเรื่องยากที่จะอธิบายถึงความตื่นตันที่ได้ดู Hamlet ค้นพบและเรียนรู้อะไรในแต่ละฉาก เราได้ดูกลไกของละครเรื่องนี้ค่อย ๆ ถูกปลดปล่อยและถูกนำมาประกอบใหม่ต่อหน้าต่อตาเรา ในขณะที่ Warner ลูบไล้หวัะโหลกของ Yorick (ซึ่งยังมีดินติดอยู่ที่ฟัน) ด้วยความปวดร้าว เขาพยายามหลอกตัวเองถึงการตระหนักต่อความตาย เสียงสั่นเครือของเขาในฉากการฝังศพ Ophelia บอกเราว่าตัว Hamlet ยังไม่สามารถสอนสั่งตัวเองให้เตรียมใจได้พอที่จะรับภาวะที่น่าตะลึงงันเช่นนี้ เป็นสภาวะที่ Hamlet ผู้ท้อแท้กำลังต้องการคำปรึกษา ความช่วยเหลือ และต้องการประสบการณ์ เขาจึงขอความช่วยเหลือจริงๆ จากผู้ชมที่นั่งอยู่ตรงนั้นในบทพูดคนเดียวอันโด่งดัง การกระทำเช่นนี้เองที่น่าจะเรียกได้ว่าเป็นชัยชนะที่แท้ของละครเรื่องนี้ คือความสามารถในการใช้ชนบดดั้งเดิมของละครเชกส

<sup>13</sup> ละครเรื่อง EH? (1964) นำเสนอโดย Henry Livings (เกิด 1929) ซึ่ง Warner ร่วมแสดง

<sup>13</sup> Soren Kierkegaard (1813 - 1855) นักปราชญ์ชาวเดนมาร์ก

<sup>14</sup> Hans Andersen (1805 - 1875) นักเขียนนิทานชาวเดนมาร์ก

<sup>15</sup> Glenda Jackson (เกิด 1936) นักแสดงละครเวทีหญิงชั้นนำของประเทศไทย

เปียร์ (Elizabethan theatre)<sup>16</sup> ที่สามารถ ให้ตัวละครHamletมาสื่อสารไม่ใช่เพียงกับตัวเอง แต่รวมถึงกับตัวคุณคนดูด้วย นับว่าเป็นครั้งแรกในประสบการณ์ของข้าพเจ้าที่เห็นโศกนาฏกรรมที่ถูกพูดออกมาอย่างตรงวัตถุประสงค์(ของผู้ประพันธ์)และเป็นการแสดงที่ทำให้คำพูดเหล่านั้นมีชีวิตขึ้นมา

นวัตกรรมอย่างอื่นกลับไม่ค่อยปรากฏ การแสดงของ Tony Church<sup>17</sup> ในบท Polonius ดูเป็นนักการเมืองแก่งว้างท่าแต่ก็ไม่ใช่คนโง่ Osricและคนชุดหลุมศพดูตลกน้อยกว่าที่ควรจะเป็น Fortinbrasเป็นผู้พิชิตที่ว่างเปล่า Brewster Mason ในบท Claudius ดูมีเมมาแต่ก็มีประสิทธิภาพ ตัวละครอื่น ๆ ดูธรรมดา ถูกผลักไปให้ทิ้งช่องว่างให้กับความโดดเด่นของบทบาทHamletที่ถูกตีความใหม่ซึ่งเต็มไปด้วยปมซับซ้อน

และการตีความตัวละคร Hamlet ใหม่นี้เองที่ Hall ใช้เป็นหัวใจในการสรุปชีวิตใหม่ให้กับบทละครโศกนาฏกรรมเก่าแก่เรื่องนี้ ในที่สุดแล้ว ข้าพเจ้าคิดว่าแรงบันดาลใจของงานชิ้นนี้น่าจะมาจากแนวทางการนำเสนอละครแบบ Brecht สำหรับการแสดงเป็น Hamlet และ Ophelia สิ่งต่าง ๆ อาจจะผันแปรไป ตัวละครสองตัวนี้อาจจะพัฒนาไปสู่แนวทางอื่นที่แตกต่างถ้าเป็นการแสดงโดยนักแสดงอื่น ไม่ได้มีความจำเป็นใดที่จะต้องทำให้ตัวละครสองตัวนี้เป็นตำนาน สิ่งสำคัญคือวรรณกรรมชิ้นเอกของอังกฤษที่แสนจะเป็นที่คุ้นเคยชิ้นนี้ได้กลับมาเป็นของใหม่และคาดเดาไม่ได้อีกครั้ง เป็นครั้งแรกในรอบหลายปีที่ผ่านมาที่สามารถมีHamletที่อาสาที่จะสวมกอดชะตาชีวิตของตนเองไว้ ยอมรับทั้งที่ด้านที่เป็นชัยชนะและที่เป็นการสูญเสีย เสียงหัวเราะที่เขาระเบิดออกมาในตอนท้ายนั้น น่าจะตีความได้ว่า เขาค้นพบว่าจักรวาลเป็นสิ่งพิลึกไร้สาระ และประวัติศาสตร์เป็นแค่กับดัก การแสดงของWarnerทำให้เราเห็นถึงภาพของความปวดร้าวของเด็กผู้ชายที่บรรลุถึงสภาวะความเป็นเจ้าของที่เขาใฝ่ถวิลหาด้วยความตาย เสียงหัวเราะก่อนตายเป็นความตลกที่เสียดสีความจริงของชีวิต ไม่ต้องสงสัยว่าจะต้องมีHamletอีกหลายฉบับที่จะจบลงด้วยการตายแบบนี้ ศรีษะห้อยต้องตกลงจากบ่าของพวกทหาร หลังจากการแสดงของเขาครั้งนี้แล้ว ทำให้ข้าพเจ้านึกไม่ออกว่าจะมีงานHamletชิ้นไหนอีกบ้างที่จะถูกนำมาแสดงราวกับว่าHamletฉบับนี้ไม่ได้เกิดขึ้น และยังสามารถที่จะนำเอาความรู้สึกสูญเสียแบบเดียวกันนี้ให้กลับมาปรากฏได้อีกครั้ง

ปาริชาติ จิ่งวิวัฒนาภรณ์ / ภัทร ด้านอุตรา : ผู้แปล

แปลจาก Stanley Wells. (editor). Ronald Bryden. "Peter Hall's Hamlet" Shakespeare in The Theatre : An Anthology of Criticism. Oxford University Press : Oxford, 2000. pp 272-276)

<sup>16</sup> ในชนบทการแสดงสมัย Elizabethan นั้น จะมีผู้ชมยืนชมการแสดงอยู่หน้าเวที ผู้ชมเหล่านี้พร้อมที่จะมีส่วนร่วมกับการแสดงเมื่อถูกกระตุ้น หรือ เรียกร้อง

<sup>17</sup> Tony Church (เกิด 1930) นักแสดงซึ่งมีพรสวรรค์พิเศษในการรับบทใจบทละครของShakespeare และบทละครคลาสสิกเรื่องอื่น ๆ

## บทวิเคราะห์

หลายครั้งที่มีการวิจารณ์ที่กล่าวถึงการนำวรรณกรรมละครคลาสสิกที่เล่นซ้ำแล้วซ้ำเล่า มานำเสนอใหม่อย่างมีนัยยะของการตีความใหม่ แต่มีบทวิจารณ์ทำนองนี้อยู่ไม่กี่ชิ้นที่สามารถอธิบายด้วยภาษาเขียนอย่างมีวรรณศิลป์ให้ผู้อ่านที่อาจไม่มีโอกาสได้ชมผลงานละครชิ้นนั้นเห็นถึงเหตุผลของความสำเร็จของผลงานชิ้นนั้น ๆ ได้อย่างมีความเข้าใจที่ถูกต้องต่อหลักการตีความวรรณกรรมละครผ่านสื่อศิลปะการแสดง Ronald Bryden ผู้วิจารณ์ไม่เพียงแต่ยกเอาภูมิหลังของความเป็นผู้ผ่านการชมการแสดงละครที่ทำมาจากวรรณกรรมของShakespeareมามากมาเป็นเสาหลักในการอ้างอิงถึงความชอบธรรมที่เขาจะยกย่องงานHamletของ Peter Hall ชิ้นนี้ แต่ยังคงเอาข้อเสนอแนะต่อการตีความบทละครHamletที่ควรจะเป็นจากนักทฤษฎีการละครอีกสองท่าน (คือ Jan Kott และT.S. Eliot) มาประกอบการนำเสนอ ซึ่งทำให้บทความของBrydenซึ่งแสดงออกถึงความชื่นชอบเสียเป็นส่วนใหญ่ดูไม่เต็มไปด้วยท่าทีที่มีของมุมมองและความชอบส่วนตัวจนเกินไป

แต่ก็เป็นข้อนำตกเถียงหรือไม่ว่า การเอาความคิดหรือข้อเสนอแนะของนักทฤษฎีท่านอื่นมาประกอบจะทำให้บทวิจารณ์ชิ้นนั้น ๆ ดูเป็นกลาง เต็มไปด้วยเหตุผลที่ฟังขึ้น หรือว่าเป็นเพียงกลวิธีการเขียนอันหนึ่งที่นักวิจารณ์ที่มีภูมิความรู้สูงและมีทักษะทางวรรณศิลป์สูงอย่างBryden หลอกหลอนคนอ่านให้เห็นด้วยกับบทวิจารณ์ชิ้นนี้ของเขา ซึ่งถ้าเป็นประการหลัง Brydenเองก็ไม่ต่างอะไรจากHamletที่เอาสภาวะความเป็นเจ้าชายรัชทายาทมาเป็นเกราะคุ้มกันการพูดพร่ำบิภาษคนอื่นของตน แต่ถ้าเป็นประการแรกก็แสดงว่าBrydenฉลาดดลที่ให้เกิดกับความคิดและการตีความที่มีก่อนหน้า

ความสำเร็จประการหนึ่งของบทวิจารณ์ชิ้นนี้ (ซึ่งอาจจะคล้ายคลึงกันกับความสำเร็จของ Peter HallในการนำเสนอHamletตามที่Brydenกล่าวชม) คือการชี้ถึงมุมมองของการนำเสนอHamletอย่างที่ดีควรจะเป็นซึ่ง โดยทั่วไปคนทั่วไปและแม้แต่คนละครเองก็ตามมองเรื่องHamletว่าเป็นเพียงเรื่องของเจ้าชายที่ฝังความแค้นที่คิดว่าอาได้มีส่วนในการฆ่าพ่อของตน แย่งชิงตำแหน่งกษัตริย์ของตน และปรักปรำแม่ถึงการยอมจำนนต่ออาด้วยการยอมเป็นมเหสีของอาเพียงเพื่อต้องการรักษาสถานะความเป็นราชินีไว้ Brydenได้ชี้ให้เห็น (โดยอ้างจากสิ่งที่ถูกตีความและนำเสนอในผลงานHamletฉบับของHallที่เขาชื่นชอบ) ว่าแท้ที่จริง ศัตรูที่แท้จริงของHamletคือพ่อของตนเอง รวมทั้งยังชี้ให้เห็นถึงมิติของตัวละครโศกนาฏกรรมคลาสสิกตัวนี้ว่าไม่ใช่เป็นเพียงแต่คนหนุ่มแก่งเลี้ยวสติเท่านั้น แต่ยังเป็นคนที่น่าสงสารที่แม้ว่าจะฉลาดในการอาศัยสภาวะต่าง ๆ มาเป็นเกราะกำบังการกระทำของตน แต่ก็ยังไม่พ้นการลงโทษจากชะตากรรมให้กลายเป็นคนที่เต็มไปด้วยปมจิตวิทยาในจิตใจมากมาย โดยเฉพาะในประเด็นความรัก ทั้งด้านที่มีต่อพ่อแม่ และทั้งด้านที่มีต่อคนที่มาหลงรักอย่าง Ophelia

แม้ว่าความสำเร็จของงานละครHamletชิ้นที่Brydenเขียนถึงนี้จะมาจากการตีความของผู้กำกับชิ้นแนวหน้าที่มีชื่อเสียงอย่างมากอย่างPeter Hallเจ้าของผลงานเองก็ตาม แต่คุณค่าที่ดี (รวมถึงข้อบกพร่องบางประการ) ของละครเรื่องนี้กลับถูกยกให้กับนักแสดงผู้รับบทตัวเอกอย่าง David Warner และศิลปินด้านอื่นอย่างJohn Buryผู้ออกแบบศิลป์ และกล่าวถึงคุณประโยชน์ของ



Peter Hall ต่อผลงานของเขาเองขึ้นนี้น้อยกว่าที่ควรจะเป็น แต่ก็ก็เป็นสิ่งที่น่าคิดว่าละครคลาสสิกอย่างHamletคงจะประสบความสำเร็จไม่ได้ถ้าผู้ที่รับบทเอกไม่สามารถถ่ายทอดบทนี้ออกมาให้ดีได้ ส่วนทางข้อบกพร่องที่Brydenบอกว่ามีอยู่ (เพื่อสร้างความเป็นกลางของบทวิจารณ์ขึ้นนี้) กลับถูกกล่าวถึงโดยให้รายละเอียดน้อยมาก และไม่ได้เสนอแนะข้อปรับปรุงใด ๆ ที่ควรจะทำต่อข้อด้อยนั้น ๆ ให้ดีขึ้น

ในแง่ของความเป็นนักวิจารณ์มืออาชีพ นอกจากBrydenจะอ้างถึงชื่อต่าง ๆ ของบุคลากรของRoyal Shakespeare Company ที่ผลิตผลงานชิ้นนี้ที่เขารู้จักเป็นอย่างดี เพื่อบอกถึงความรอบรู้ของตนแล้ว เขายังฉลาดที่ใช้ชื่อของบุคคลสำคัญที่ผู้คนในแวดวงทางศิลปะน่าจะรู้จักมาประกอบบทวิจารณ์ขึ้นนี้เพื่อสร้างสีสัน และเสริมความเข้าใจต่อสิ่งที่เขากำลังอธิบายอยู่ ไม่ว่าจะเป็นคำพูดของAndre Malraux ที่มีต่อความหมายของละครโศกนาฏกรรมมาสร้างความเข้าใจความเป็นโศกนาฏกรรมของบทละครเรื่องนี้ บุคลิกภาพของดาราวัยรุ่นหนุ่มตะJames Dean ที่มีภาพลักษณ์ของการเป็นกบฏสังคมที่เสียชีวิตแต่หนุ่มมาประกอบภาพลักษณ์ของHamlet แนวคิดของAlbert Camusมาเสริมแนวคิดที่คนหนุ่มอย่างHamletควรจะมีหากเขาเป็นคนของยุคสมัยนี้ รวมทั้งอ้างชื่อของบุคคลระดับโลกร่วมสัญชาติของHamlet อย่าง Soren Kierkegaard และ Hans Andersen มาสร้างปริบทของความเป็นคนเดนมาร์กของHamletด้วย แม้ว่าอาจจะมองได้ว่าเป็นแค่ลูกเล่นทางภาษาและการเขียนที่พบเห็นโดยทั่วไป อีกทั้งสองคนหลังซึ่งเป็นนักปรัชญาและนักเล่านิทานไม่น่าจะมีคุณสมบัติข้อใดเกี่ยวข้องกันกับHamlet แต่ถ้ามองอีกมุมหนึ่งก็อาจจะคิดได้ว่าHamletซึ่งมีฐานะเป็นเพียงตัวละครในจินตนาการ (ซึ่งShakespeareเพียงอาศัยเค้าโครงมาจากประวัติศาสตร์พงศาวดาร) กลับสามารถเป็นที่รู้จักไปมากกว่าคนที่มีความจริง ๆ อย่างทั้งสองคนนั้นเสียอีก

ประเด็นที่ไม่น่ามองข้ามของบทวิจารณ์ขึ้นนี้อีกประเด็นก็คือว่าใครเป็นผู้อ่านงานเขียนชิ้นนี้ คอลเลคเตอร์ นักการละคร นักทฤษฎีวรรณคดีการละคร หรือว่าคนทั่วไป และผู้เขียนเรียกร้องให้ผู้อ่านมีพื้นความรู้ต่อโลกศิลปะการละครในระดับใดระดับหนึ่งก่อนอ่านงานเขียนชิ้นนี้หรือไม่ จำเป็นไหมที่ต้องเป็นผู้ที่เจนจัดกับวัฒนธรรมการนำเสนอละครShakespeareในบริบทของแวดวงละครเวที อังกฤษถึงจะอ่านงานเขียนชิ้นนี้ได้อย่างมีความเข้าใจ หรือว่าคนทั่วไปก็สามารถอ่านเข้าใจได้และก่อให้เกิดประโยชน์กับตัวเขาในระดับหนึ่ง เพราะถ้าเอาเกณฑ์ทางวรรณศิลป์และภูมิรู้ทางทฤษฎีการละครมาเป็นเกณฑ์ในการประเมินคุณค่าของงานเขียนชิ้นนี้เพียงเกณฑ์เดียวแล้ว งานเขียนของผู้รู้ อย่างBrydenขึ้นนี้อาจจะเป็นเพียงแค่ของเล่นของเหล่าปัญญาชนแวดวงวรรณคดีการละครเท่านั้น จะเห็นได้ว่าแม้ในหนังสือรวมบทความของเขาที่บทวิจารณ์ขึ้นนี้ถูกตีพิมพ์ก็ยังตีพิมพ์บทวิจารณ์ขึ้นนี้พร้อมด้วยเชิงอรรถอีกถึง16เชิงอรรถ ซึ่งชี้ให้เห็นถึงมิติของเจตนาที่จะให้บทวิจารณ์ขึ้นนี้ถูกพินิจพิเคราะห์อย่างในฐานะเป็นบทความกึ่งวิชาการมากกว่าที่จะเป็นบทความที่เอื้อให้สาธารณชนในวงกว้างได้อ่าน (หากใช้เกณฑ์ที่ว่าบทความธรรมดาที่ดีควรมีเชิงอรรถน้อยที่สุด) นอกจากนี้การเปิดบทความด้วยการบรรยายภาพฉากจบของการนำเสนอละครเรื่องนี้ (ซึ่งแสนจะเป็นที่คุ้นเคยสำหรับคอลเลคเตอร์) ด้วยภาษาที่ไม่ธรรมดา นอกจากจะบอกว่าผลงานละครชิ้นนี้สามารถตีความบทละครที่คุ้นเคยเรื่องนี้ได้อย่างแปลกใหม่แล้ว ดูเหมือนจะเรียกร้องว่าคนที่อ่านบทความขึ้นนี้จะเข้าใจได้



ต้องรู้โดยทันทีตั้งแต่ย่อหน้าแรกว่าผู้เขียนกำลังพูดถึงละครเรื่องอะไร มิเช่นนั้นจะประสบปัญหากับการทำความเข้าใจในย่อหน้าต่อ ๆ ไป

อย่างไรก็ตาม สำหรับบุคคลทั่วไป หากมองข้ามความหรรษาทางวรรณศิลป์และมิติระดับปรัชญาวรรณคดีการละครที่ปรากฏอยู่ในบทวิจารณ์ชิ้นนี้ คงปฏิเสธไม่ได้ว่าบทวิจารณ์ชิ้นนี้ได้เปิดกว้างมุมมองต่อบทละครและการนำเสนอบทละครเรื่องHamletได้เป็นอย่างดี และเป็นหน้าพื้นฐานที่บทวิจารณ์ละครที่แท้จริงชิ้นใด ๆ ก็ตามควรจะเป็น

ภัทร ด้านอุตรา: ผู้วิเคราะห์

## ไททัส แอนโดรนิคัส (Titus Andronicus)

(กำกับการแสดงโดยเดบอราห์ วอร์เนอร์ [Deborah Warner] แสดงที่โรงละครสวอน [Swan Theatre] ณ เมืองสแตรทฟอร์ด-อัฟฟอน-เอวอน [Stratford-upon-Avon])

สแตนลีย์ เวลส์

ละครเรื่อง Titus Andronicus<sup>(1)</sup> ฝีมือเดบอราห์ วอร์เนอร์ (Deborah Warner) ที่โรงละครสวอน เมือง Stratford-upon-Avon นั้นไม่มีภาพบนเวทีที่สวยงามให้ดู ไม่มีเสน่ห์ดึงดูดของภาพตระการตาหรือเครื่องแต่งกายเลิศหรูที่บางครั้งพวกผู้กำกับมักใช้เป็นน้ำตาลเคลือบสิ่งที่พวกเขาเห็นว่าเป็นยาขมในบทละคร การกำกับการแสดงของเธอซึ่งดูเหมือนจะมีที่มาจากการทำความเข้าใจกับวิธีจัดแสดงยุคพระนางเจ้าเอลิซาเบธ<sup>(2)</sup> อย่างตรงไปตรงมานั้น สามารถทำให้เรานึกถึงภาพของละครเรื่องนี้เมื่อครั้งที่เคยแสดงที่โรงละครโกลบ (Globe Theatre)<sup>(3)</sup> ได้โดยไม่ยากเย็นนัก ซึ่งนั่นก็จะมาพร้อมกับยกพื้น, พื้นเวทีหน้าเวทีและเครื่องประกอบฉากพื้นๆ อย่างเช่นโลงศพ, เชือก, บันไดและโต๊ะกินข้าว แต่ผลงานในครั้งนี้ก็ดูคล้ายกับเรื่อง Antony ของปีเตอร์ ฮอลล์ (Peter Hall)<sup>(4)</sup> ในแง่ที่ดู “ตรงไปตรงมา” อย่างชาญฉลาด เป็นละครที่ผู้กำกับไม่ได้ตั้งใจจะเชิญชวนเราให้ดูเหตุการณ์คู่ขนานในฉากปัจจุบันหรือตรวจสอบภาพสะท้อนเชิงจิตวิทยาที่ซ่อนอยู่ในเรื่อง เป็นเรื่องน่าทึ่งที่เรานำเสนอด้วยทโดยไม่ดัดเลย แม้แต่โปรดักชันปี 1955 ของปีเตอร์ บรูก (Peter Brook) ที่นำบทละครเรื่องนี้กลับสู่ความนิยมนับถือในแวดวงละครยังดัดออกไปรวม 650 บรรทัด ผลงานเรื่อง Titus Andronicus นี้ไม่มีการหลีกเลี่ยงความรุนแรงและไม่มีส่วนใดเลยที่ใช้วิธีหลบความเคร่งเครียดของบทละครด้วยการใส่ความหรูหราเข้าไปให้คนดูคลายเครียด (แม้ว่าการใช้ถุงผ้ายัดไส้แทนมือที่ถูกตัดของไททัสและแทนศีรษะของบรรดาลูกชายเขาที่ถูกฟันอาจจะลดทอนความสยดสยองที่เหมือนจริงลงไปบ้างก็ตาม) เมื่อครั้งที่ ปีเตอร์ บรูก กำกับขึ้น เขาให้บรรดาลูกชายของไททัสถูกฆ่านอกเวที แต่ในที่นี้เราเห็นการลงมือและเลือดไหลนอง ผู้กำกับคนนี้ทำงานบนความคิดพื้นฐานที่ว่าทุกสิ่งที่ปรากฏในดรามามีจุดประสงค์ของมันเสมอ และนักเขียนรู้ดีว่าเขาพูดเรื่องอะไรอยู่ ความมุ่งมั่นที่จะทำลายตรวจสอบด้วยทุกจุดด้วยความเข้มงวดไม่ยืดหยุ่นของเขานั้นดูออกจะบ้าวิธไปบ้าง แต่ผลที่ออกมาก็น่าประทับใจอย่างล้นเหลือ

แน่นอนว่าความเรียบง่ายที่เห็นได้ชัดบนเวทีไม่ได้เป็นเรื่องบังเอิญ สำหรับผู้ที่กำกับบทละครเรื่องนี้ ก็จะพบว่าบทละครชิ้นนี้สร้างปัญหาไว้ 2 ด้าน คือคุณจะเสนอความสยดสยองอย่างการฆาตกรรม, ข่มขืน, การตัดแขนฟันขาและการกินเนื้อมนุษย์อย่างไรโดยไม่ทำให้คนดูก้าวข้ามจากการยอมเชื่อไปสู่การหัวเราะคิกคักอย่างควบคุมไม่ได้ และในขณะเดียวกันคุณจะทำอย่างไรกับความเป็นวรรณคดีที่จูงใจให้มืออย่างการอ้างคำละติน, อุปมาโวหารมากมาย และให้ตัวละครพูดบทยืดยาวเปี่ยมโวหารเหล่านี้ ถ้าหากคิดตามความเป็นจริงของพฤติกรรมทั่วไปของมนุษย์แล้วแล้วตัวละครที่พบกับความสยดสยองในระดับของละครเรื่องนี้ ก็น่าที่จะไม่สามารถทำอะไรได้นอกจากตกอยู่ในสภาพตื่นตะลึงหรือประสาทเสียจนพูดอะไรไม่รู้เรื่อง วิธีการที่ เดบอราห์ วอร์เนอร์ จัดการกับปัญหาเหล่านี้ แสดงให้เห็นฝีมือของผู้กำกับที่ชำรุดหรือถึงขั้นชาญฉลาดอย่างยิ่ง เธอค้นหาความหมายและค้นหาที่มาของคำพูดเหล่านี้ที่ซ่อนอยู่ลึกๆ ในตัวละคร และสามารถดำดิ่งลงไปคว้า

เอาแหล่งกำเนิดของความหมายเหล่านี้มาแสดงให้เห็นปรากฏอย่างแจ่มชัด จนทำให้แม้แต่ประโยคที่ฟังดูจอมปลอมที่สุดยังสามารถสื่ออารมณ์ที่ลึกซึ้งได้ คำบรรยายที่มาร์คัสกล่าวถึงลาวิเนียในทันทีหลังจากเธอถูกข่มขืนนั้นถ้าอ่านดูแล้วอาจดูเหมือนการท่องตำราที่ไร้หัวใจของเด็กมัธยมที่ปรารถนาเปรื่อง แต่เมื่อพูดด้วยน้ำเสียงกระซิบกระซาบของโดนัลด์ ซัมพเทอร์ (Donald Sumpter) แล้ว มันกลับเป็นความพยายามอันน่าสะเทือนใจที่จะเสนอข้อเท็จจริงทั้งหมดของเหตุการณ์สยดสยองเกินคิดฝันที่ได้เกิดขึ้นแล้ว หรือก็คือการพยายามก้าวให้พ้นความเจ็บปวดสะเทือนใจที่กำลังรู้สึกในขณะนั้นนั่นเอง การแสดงของเขา ทำให้เราสามารถสัมผัสได้ถึงความรู้สึกของฝันร้ายที่แวบผ่านสำนักของตัวละครไปชั่วขณะ คำพูดเหล่านั้นเป็นตัวแทนแห่งสายธารความคิดและการขยายความรู้สึกของตัวละครให้แจ่มชัดแก่เราและเพื่อเป็นการผ่อนคลายความเครียดให้ตรงจุด (ผู้ชมจะได้ไม่หัวเราะผิดที่) ผู้กำกับขคนนี้ก็ได้อ่านกับจุดที่สามารถทำให้ตกลงได้จริงๆ อย่างสุดซึ้ง ไม่ว่าจะเป็นการเจาะลงไปถึงความตลกที่แฝงเร้นมาภายใต้บท หรือ เป็นความตลกที่เชกสเปียร์เองก็ไม่ได้ตั้งใจวางเอาไว้(แต่ผู้กำกับมองเห็นโอกาสเอง)

ตัวอย่างที่เป็นผลจากการตีความแบบผู้กำกับขคนนี้มีมากมาย ไบรอัน ค็อกซ์ (Brian Cox) ผู้แสดงเป็นไททัสให้เป็นตัวละครที่น่าเชื่อถือ เขาทำให้ไททัสเป็นพวกนอกคอกนิดๆ เป็นวีรบุรุษแปลกๆ ประเภทที่มีกฎของตัวเอง ในฉากเปิดเรื่องเขาทำท่าจะลုပ်ไล่ทามอรา แต่แล้วก็ดับหน้าตัวเองเหมือนจะเตือนคนให้ระลึกถึงลูกชายที่ยังไม่ได้ฝัง ในการแสดงบท

“เหล่าโรมันผู้มีบุตรรากล้าหาญยี่สิบห้า

เท่ากึ่งจำนวนบุตรของเทพพริอัม”<sup>(5)</sup>

(Romans, of five and twenty valiant sons ---

Half of the number that King Priam had)

เขาแยกบรรทัดที่สองออกมาแสดงราวกับว่าจะเป็นการโต้ตอบคำกล่าวหาว่าที่เขาไม่ลูกมากเกินไป แล้วเขาก็เอานิ้วอุดหูแล้วทำเป็นไม่ได้ยินเสียงของน้องชายและลูกๆ ที่ขอร้องให้ฟังศพมิวทิอัสเสีย

บางครั้งผู้กำกับขคนก็ใช้วิธีสร้างอารมณ์แบบตรงกันข้ามกัน เช่น เอสเทลล์ โคห์เลอร์ (Estelle Kohler) ในบททามอราและลูกชาย 2 คนของเธอเล่นฉากกล่าวหาบาสซึนาอัสราวกับมันเป็นละครล้อเลียนเพื่อให้ความบันเทิงแก่ผู้ถูกกล่าวหา การตีความบทละครให้ออกมาเป็นแสดงแบบนี้กลับทำให้การสังหารบาสซึนาอัสดูน่าประหวั่นพรึงยิ่งขึ้นอีกมาก และอีกฉากหนึ่งที่เรียกเสียงหัวเราะ คือตอนที่ไททัส, ลิวซิอัสและมาร์คัสเถียงกันว่าใครควรจะได้รับเกียรติสูญเสียมือเพื่อแลกกับโอกาสที่อาจจะช่วยชีวิตลูกชายที่ถูกจับไปของไททัส แต่แล้วไททัสก็ใช้อุบายให้คนทั้งสองไปเอาขวาน และฉวยโอกาสในตอนนี้ให้อารอนตัดมือเขา เขาชนะก็จริงแต่คนดูก็รู้สึกสะเทือนใจกับฉากนี้เป็นอย่างยิ่ง

วิธีการเช่นนี้ประสบผลสำเร็จที่สุดในฉาก “แมลงวัน” ที่เป็นสัญลักษณ์ลึกซึ้ง เมื่อไททัสผู้กำลังจะเป็นบ่าวบริภาน้องชาย (Marcus) ที่ฆ่าแมลงวันในองคที่ 3 ฉากที่ 2<sup>(6)</sup> มาร์คัสหาข้ออ้างด้วยการกล่าวว่าเขาทำเช่นนั้นเพียงเพราะ “มันเป็นแมลงสีดำน่ารัง/ ดุจดั่งอารอนขององคราซินี”

("it was a black ill-favoured fly, Like to the Empress' Moor") ไบรอัน ค็อกซ์ ซึ่งแสดงเป็นไททัสนั้น ได้ทำให้คำพูดเพียงสามวลีคือ "โอ โอ โอ..." กลายเป็นการแสดงที่วิเศษที่สุดสำหรับการแสดงปฏิกริยาในขั้นต้น เขาแสดงให้เห็นถึงสภาพเหตุการณ์ในฉากนี้ ซึ่งเป็นฉากกึ่งโศกกึ่งตลก แล้วค่อยๆ ตระหนักถึงความสมเหตุสมผลในคำพูดของมาร์คัส จนกระทั่งกลายเป็นความเกรี้ยวกราดอย่างโหดร้ายเมื่อความสิ้นหวังและความโกรธพาให้เขาทุ่มตัวลงกับโต๊ะ โคมแขวนตัวแทนของศัตรู(คือแมลงวัน)อย่างไม่หยุดยั้ง นี่เป็นฝีมือการแสดงชั้นครูจริงๆ

ในฉากสุดท้าย ผู้กำกับฯ ได้สร้างสรรค์การแสดงที่ไม่ใช้คำพูดเข้าไป โดยให้พวกคนใช้ผิวปากเป็นทำนองรื่นเริงระหว่างชนของจัดงานเลี้ยงอันเป็นการแก้แค้นแบบให้ "กินเนื้อมนุษย์" นั้น เป็นสิ่งที่โรเมโอ (Romeo) เรียกว่า "สายฟ้าแลบก่อนมรณะ" ("lightning before death") หรือการเปลี่ยนมุมมองอย่างกระทันหันในแบบเช็คสเปียร์แท้ๆ เหมือนกับการนำตัวตลกออกมาในตอนใกล้จบในละครเรื่อง Antony and Cleopatra (และแน่นอนใน Titus เองก็เช่นกัน) ผมไม่เคยคิดเลยว่าเหตุการณ์หลังจากนั้น (ซึ่งไททัสฆ่าลูกสาวตัวเอง [อย่างน่าสะอิดสะเอียน] เพื่อปกป้องเธอมิให้เสื่อมเสียชื่อเสียง และภายในบทพูดเพียง 3 บรรทัด ก็ได้ฆ่าทามอรา และถูกฆ่าโดยสามีของเธอ ซึ่งก็ถูกฆ่าโดยลูกชายของไททัส) จะสามารถก่อผลอันน่าสลดได้ขนาดนี้ กลุ่มคนใช้แสดงบทของตนในฐานะคอรัส หมอบเรียงตามยศสองข้างเวทีก่อนพายจะขึ้นโต๊ะ ("ขอต้อนรับทุกท่าน" "Welcome, all" ไททัสกล่าวกับผู้อยู่ในพายด้วยอารมณ์ขันสยของชุดสุดท้าย), คอรัสกลุ่มนี้ผวาไปข้างหน้าด้วยความกลัวอย่างสุดขีดต่อความตายของลาวิเนีย, ขดตัวลงเมื่อไททัสแทงทามอรา, อุทานไม่เป็นภาษาเมื่อซาเทอร์ในนั้นฆ่าไททัส, และสุดท้ายวิ่งเตลิดฝ่ากลุ่มคนดูออกไปเมื่อลิวิอุสสังหารกษัตริย์ การแสดงเป็นหมู่คณะแบบนี้ทั้งการขึ้นและให้ทิศทางแก่ปฏิกริยาของผู้ชม

โรงละครสวอนนี่ดูจะให้ความสำคัญต่อนักแสดงในบทเล็กๆ พอกับบทใหญ่ๆ จะดีกว่านี้ถ้าบทซาเทอร์ในนั้นจะแสดงออกได้อย่างมีสีสันกว่านี้ และออกจะเป็นเรื่องประหลาดที่ผู้แสดงบทอารอนจะดูเป็นกรีกแทนที่จะเป็นแซมเมอร์ผู้มีสีดำดังนกกาหน้าตามักบอกไว้ในบท แต่ริชาร์ด แม็คเคเบ (Richard McCabe) ในบทศิرونโรจิดที่หัวเราะคิกคักไปมา, โซเนีย ริทเทอร์ (Sonia Ritter) ในบทลาวิเนียที่ปวดร้าวจนสิ้นสะท้าน, เอสเทลล์ โคห์เลอร์ (Estelle Kohler) ในบททามอราผู้มีพิษสง, ไบรอัน ค็อกซ์ในบทของไททัสได้สำรวจบทบาทของตัวละครอย่างละเอียดลออในการแสดงที่ต้องใช้สมาธิอย่างต่อเนื่อง และต้องมีความเป็นกลางกับการตีความตัวละครด้วย (impassioned integrity) เขาค้นพบรูปร่างของบทบาทนี้ซึ่งเป็นสิ่งที่ช่วยกำหนดลีลาการเคลื่อนไหวของละครทั้งเรื่อง เขาสามารถสามารถเพิ่มระดับของความทุกข์ทรมานของไททัสไปมากขึ้นๆ จนกระทั่งกลายเป็นเสียงหัวเราะได้ ก่อนที่จะพูดว่า "ช่างกระไร ข้าไว้ น้ำตาจะหยดเสียแล้ว" "Why, I have not another tear to shed" และแสดงบทที่เหลือในลักษณะเดียวกับเส้นกราฟที่ไต่ระดับขึ้นเมื่อไททัสพบหนทางปลดปล่อยตัวเองในการกระทำที่จำเป็นต่อการแก้แค้น เขาดูสุขสำราญสุดขีดในหมู่สหายในฉากที่มีลูกศร ดูเจ้าเล่ห์อย่างร้ายกาจในความบ้าที่หลอกตาคน

เช่นเดียวกับละครที่สร้างได้มีพลังทุกเรื่อง ละครเรื่องนี้ได้กระตุ้นเราให้ผู้ชมประเมินคุณค่าของบทละครเรื่องนี้กันใหม่ Titus Andronicus นับเป็นบทละครที่จำต้องได้รับการประเมินค่าใหม่

มากกว่าบทละครเรื่องอื่นๆของเชกสเปียร์ และการสร้างครั้งนี้ก็ให้สิ่งที่จำเป็นนั้นหลังจากมันผ่านเวลามานาน มันเปล่งประกายขึ้นมาในฐานะละครที่มีเนื้อหาลึกซึ้งยิ่งกว่าคำร่ำลือในฐานะละครชั้นสอง ละครเรื่องนี้เกี่ยวข้องกับอย่างลึกซึ้งกับผลของการใช้ความรุนแรงที่มีต่อสังคมและชีวิตส่วนตัว แทนที่จะเป็นเพียงละครที่ให้ผู้สร้างงานใช้เล่นกับความตื่นตาตื่นใจ

(หลังจากที่ได้ชมผลงานการกำกับและตีความใหม่ในครั้งนี้แล้ว) ผมประทับใจอย่างไม่เคยเป็นมาก่อนกับโครงสร้างของบทละครเช่นนี้ ประทับใจกับการสร้างจุดสูงสุดทางอารมณ์แบบคู่ขนาน ทางหนึ่งเขาเป็นผู้ถูกกระทำ อีกทางหนึ่งเขาเป็นผู้กระทำ ประทับใจกับพลังในการตอบโต้ ความรุนแรงนั้นซึ่งนำโดยลิวิอุส และกับการแสดงออกของรายละเอียดทางภาษาซึ่งเป็นส่วนที่มีความหมายอยู่ในความเป็นเอกภาพ เช่นการเน้นย้ำถึง "มือ" ครั้งแล้วครั้งเล่าโดยทิวความสยดสยองขึ้นเรื่อยๆ (มีการเอ่ยคำนี้ทั้งในรูปเอกพจน์และพหูพจน์รวม 70 ครั้ง)

การสร้างครั้งนี้ยังทำให้ผมยิ่งนับถือคนดูกลุ่มแรกของละครเรื่องนี้ในอดีต (มีข้อแม้ว่าพวกเขาไม่ได้ไปดูละครเรื่องนี้เพียงเพื่อต้องการความตื่นเต้นเท่านั้น) แม้ว่าบทละครเรื่องนี้จะไม่ได้กลายสถานภาพเป็นเพชรน้ำหนึ่งอันไร้ที่ติจากการสร้างในครั้งนี้ แต่ผู้กำกับคนต่อไปจะหาข้ออ้างในการเลี่ยงปัญหาโดยการดัดแปลงบท หรือ ใช้ข้ออ้างในการสร้างความแปลกตาหรือตื่นตาตื่นใจทางเทคนิคแบบลวงๆได้ยากขึ้น

ปาริชาติ จิ่งวิวัฒนาภรณ์ / พจนีย์ ฉัตรชัยวิวัฒนา : ผู้แปล

ที่มา: Wells, Stanley. "Titus Andronicus" (Shakespeare Survey 41 (1989), pp. 178-81.)  
Skakespeare in the Theatre : An Anthology of Criticism. Oxford : Oxford University Press, 2000. pp.303-307.)

(เชิงอรรถ โดย ผู้วิจัย)

" ละครเรื่องนี้เป็นละครโศกนาฏกรรมที่ประพันธ์โดยเชกสเปียร์ (Shakespeare) เมื่อประมาณปี ค.ศ. 1593 เป็นบทละครที่ได้ชื่อว่ามีฉากที่ทารุณโหดร้ายอย่างสาหัสที่สุดในจำนวนละครทั้งหมดที่เขียนโดยเชกสเปียร์ (มีฉากที่ใช้ความรุนแรงถึง 18 ฉาก) โดยมีเรื่องย่อดังนี้ ไททัส แอนโดรอนิคัส (Titus Andronicus) ขุนพลแห่งโรม เพิ่งจะเสร็จศึกอันยาวนานจากการรบชนะพวก Goths ซึ่งเป็นผู้รุกราน ในการรบครั้งนี้ Titus ได้สูญเสียบุตรชายไปเป็นจำนวน 20 คน เหลือบุตรชายเพียง 4 คนที่รอดชีวิตกลับมาได้แก่ Lucius, Quintus, Martus, และ Mutius การกลับมาครั้งนี้ Titus ได้นำเชลยศึกกลับมาด้วยรวมทั้ง Aaron (ผู้รักของ Tamora), Tomara (ราชินีแห่ง Goths) และพระโอรสอีก 3 องค์ คือ Alarbus, Demetrius, และ Chiron นอกจากนี้ Titus ยังนำศพบุตรชายที่เสียชีวิตในสนามรบคนสุดท้ายกลับมาด้วย และเพื่อเป็นการทำพิธีศพตามความเชื่อทางศาสนา Titus จึงสั่งให้สังหารบุตรชายของ Tamora 1 คนเพื่อเป็นการเซ่นขวัญวิญญาณ ร่างของ Alarbus จึงถูกแยกเป็นชิ้นๆและโยนเข้ากองไฟ (นี่เป็นการเริ่มต้นความรุนแรงและความแค้นของ Tamora ในละครเรื่องนี้) จากนั้น Titus ก็ได้รับเลือกให้เป็นกษัตริย์ แต่เขาปฏิเสธเพราะคิดว่าตนมีอายุมากแล้ว จึงเสนอให้ Saturninus เป็นกษัตริย์แทน เมื่อ Saturninus ได้รับแต่งตั้งให้เป็นกษัตริย์ เขาจึงประกาศจะแต่งงานกับลูกสาวของ Titus คือ Lavinia (ทั้งๆที่รู้ว่า Lavinia นั้นหมั้นกันอยู่กับน้องชายของตนคือ Bassianus) เป็นเหตุให้ Bassianus พา Laviniaหนีไป โดยที่มิบรรดาบุตรชายของ Titus ทั้ง 4 คนสนับสนุนช่วยเหลือ Titus

จึงจำเป็นต้องสังหาร Mutius บุตรชายของตนเพื่อแสดงให้เห็นถึงความจงรักภักดีต่อกษัตริย์ Saturninus แต่เมื่อ Titus จะติดตามไปจับคู่รักคู่นั้น Saturninus กลับประกาศว่าไม่จำเป็นเพราะตนเองเกิดชอบ Tamora ขึ้นมา และต้องการจัดพิธีอภิเษกสมรสกับพระนางแทน เมื่อได้ขึ้นเป็นราชินีแล้ว Tamora ก็สร้างให้อภัยสิ่งที่เกิดขึ้นทั้งหมด ทั้งๆที่จริงแล้ว พระนางต้องการจะแก้แค้น Titus และบุตรของเขาทุกคน และ Bassinius ก็ได้อภิเษกกับ Lavinia เมื่อสันติได้เกิดขึ้น Titus จึงเสนอให้ทุกคนไปออกล่าสัตว์ในป่า ก่อนหน้านั้น Aaron ได้วางแผนที่จะจัดการกับบุตรชายที่เหลืออีก 3 คนของ Titus และแนะนำแผนชั่วให้โอรสของ Tamora คือ Alarbus และ Demetrius วางแผนจับตัว Lavinia ระหว่างที่ออกล่าสัตว์ไปชมขึ้นอีกด้วย ในวันล่าสัตว์นั้น Tamora ได้แอบนัดพบ Aaron ชู้รักในป่า Aaron ได้ทำจดหมายปลอมขึ้น 1 ฉบับ และให้ Tamora เก็บไว้ Tamora ระหว่างนั้น Bassianus และ Lavinia ได้มาพบเข้าโดยบังเอิญ Aaron จึงไปตาม Alarbus และ Demetrius ให้มาสบทบ Tamora แก่ถึงเรื่องกล่าวหา Bassianus ว่าพยายามจะทำร้ายตน Demetrius จึงสังหาร Bassianus และโยนศพลงหลุม จากนั้นก็ลากตัว Lavinia ไปชมขึ้น เสร็จแล้วก็ดัดลิ้นและนิ้วมือทั้งสองข้างของเธอทิ้ง ระหว่างนั้น Aaron ได้ไปหลอกลูกชายของ Titus 2 คนว่าให้มาจับเสือที่ตกลงไปในหลุมพราง Martius และ Quintus เชื้อจึงตามมา แต่แล้วทั้งสองคนก็หล่นลงไป ในหลุม และได้พบว่า ในหลุมนั้น มีศพของ Bassianus อยู่ Aaron ไปตามกษัตริย์ Saturninus มา Martius และ Quintus ทูลว่าตนโคตรกลงไปในหลุมและพบศพของ Bassianus ในหลุมพรางนั้น ระหว่างนั้น Tamora เอาจดหมายปลอมออกมา ซึ่งเป็นจดหมายจากบุตรของ Titus คือทั้ง Martius และ Quintus นั้นว่าจ้างมือสังหารให้สังหาร Bassianus ในป่า กษัตริย์ทรงหลงเชื่อ และสั่งให้จับ Martius และ Quintus ไปประหารชีวิต และให้เนรเทศบุตรชายคนสุดท้ายของ Titus คือ Lucius ไปจากโรม Aaron หลอก Titus ว่า กษัตริย์ Saturninus จะปล่อยตัว Martius และ Quintus หากชายใดในตระกูล Andronicus (ซึ่งเหลือเพียงตัวเขา น้องชายคือ Marcus และ Lucius) จะยอมตัดมือตัวเองเพื่อแลกกับชีวิตของ Martius และ Quintus ในที่สุด Titus ก็ยอมตัดมือตัวเอง 1 ข้าง เพียงเพื่อจะพบว่า มือข้างนั้น พร้อมกับศีรษะของ Martius และ Quintus ถูกส่งกลับมาพร้อมกัน ถึงตรงนี้ Titus จึงมีความแค้นอย่างที่สุด จนเขาต้องสร้างทำเป็นบ้าเพื่อรักษาชีวิตตัวเองไว้ ระหว่างนั้น บุตรชายคนสุดท้ายที่เหลือของเขา Lucius ได้นำกองทัพอมาจาก Goths เพื่อเข้าตีโรม ทำให้ Tamora คิดจะใช้แผนหลอก Titus (ซึ่งพระนางคิดว่าเขาสติไม่สมประกอบ) ให้เชิญ Lucius มาร่วมในงานเลี้ยงอาหารมื้อค่ำ โดยคิดที่จะสังหารทั้งพ่อทั้งลูกเสีย ในการนี้ พระนางสร้างปลอมตัวเป็นวิญญาณแห่งการแก้แค้น (Revenge) และให้โอรสทั้งสองปลอมตัวเป็น "ชมชื่น" และ "มาดกรรรม" เพื่อที่จะช่วยเหลือ Titus ให้สมประสงค์ในการแก้แค้นกษัตริย์ แต่พระนางหาไม่ว่าบัดนี้พ่อลูกคู่นี้ทราบความจริงหมดแล้ว และได้วางแผนซ่อนแผนเพื่อการแก้แค้นพระนาง เมื่อพระนางจะลากลับออกไปเพื่อไปทูลกษัตริย์ให้มาร่วมในงานเลี้ยง Titus ก็บอกให้ "ชมชื่น" และ "มาดกรรรม" อยู่รอก่อน มิฉะนั้น จะไม่ไปเชิญ Lucius มาร่วมงาน พระนางกลัวว่าแผนจะเสีย จึงยอมทิ้งให้โอรสทั้งสองอยู่กับ Titus เมื่อพระนางออกไปแล้ว Titus ก็สั่งให้ทหารของตนจับ Alarbus และ Demetrius มัดเสีย Titus บอกทั้งสองคนว่าจะแก้แค้นโดยให้ราชินีต้องเสวยเนื้อของทั้งสองเป็นอาหารเย็น พูดแล้วก็จัดการเหือดคอคนทั้งสองและให้ Lavinia เอาขามอ่างมารองรับเลือด จากนั้นก็นำศพไปทำเป็นพายเพื่อนำมาเสิร์ฟบนโต๊ะอาหารในงานเลี้ยง เมื่อเวลางานเลี้ยงมาถึง กษัตริย์และราชินีต่างก็เสด็จมา หวังจะได้ฆ่า Titus และ Lucius แต่ระหว่างที่ราชินี Tamora กำลังเสวย "พาย" อยู่ นั้น Titus ก็เอามีดแทง Lavinia จนเสียชีวิตเพื่อเป็นการชดใช้ศักดิ์ศรีที่ถูกทำลายไปให้กับเธอ กษัตริย์ Saturninus ไม่เข้าใจการกระทำของ Titus ดังนั้น Titus จึงเลิกทำตัวเป็นคนบ้า แล้วเล่าความจริงทั้งหมดให้ฟัง จากนั้นเขาก็ใช้มีดแทง Tamora และ Saturninus ก็ใช้มีดแทง Titus จนเสียชีวิตเช่นเดียวกัน Lucius จึงสังหาร Saturninus หลังจากนั้น Marcus และ Lucius จึงเปิดเผยความจริงทั้งหมดให้ชาวโรมทั้งหลายได้ทราบ ชาวโรมจึงสถาปนาให้ Lucius เป็นกษัตริย์องค์ใหม่ Aaron นั้นต้องโทษให้ฝังดินครึ่งกายและให้อออาหารจนกว่าจะเสียชีวิต

<sup>2)</sup> ในยุคของพระนางเจ้าเอลิซาเบทที่ 1 (Elizabeth I) แห่งอังกฤษ (ครองราชย์ระหว่างปี ค.ศ. 1558 – 1603) มีการอุปถัมภ์คณะละครต่างๆ มีการสร้างโรงละครแบบถาวรทั้งของหลวงและของเอกชน เป็นยุคสมัยที่การแสดงละครได้รับความนิยม

เป็นอย่างยิ่ง มีนักเขียนบทละครที่มีชื่อเกิดขึ้นมากมาย เช่น William Shakespeare, Robert Greene, Thomas Kyd, และ Christopher Marlowe

<sup>(3)</sup> โรงละคร Globe Theatre เป็นโรงละครที่อยู่ในรูปแบบของ Elizabethan มีการผลิตละครของ Shakespeare เป็นหลัก โรงละครนี้ถูกสร้างขึ้นเมื่อปี ค.ศ. 1599 และถูกทำลายลงเมื่อปี 1644 แต่มีการสร้างเลียนแบบขึ้นใหม่ระหว่างทศวรรษ 1990 ปัจจุบันเป็นสถานที่ที่แสดงละครของเชกสเปียร์เป็นหลัก เป็นโรงละครที่สร้างด้วยไม้ทั้งหมด มีลักษณะคล้ายสนามกีฬาสเตเดียมในปัจจุบัน แต่เล็กกว่า มีโครงสร้างของชั้นที่นั่งคนดูเป็นโครงสร้างเหล็กหล่อล้อมโรงละครไว้ มีพื้นที่โล่งคั่นกลางระหว่างที่นั่งคนดูกับเวทีที่ไร้หลังคา พื้นที่โล่งนี้เรียกว่า Stage Pit มีไว้สำหรับตัวยืน เวทีแสดงนั้นยื่นออกมาหาคนดูที่ยืนใน Pit เวทีมีหลังคาและมีฉากเพียงเล็กน้อยเท่านั้น

<sup>(4)</sup> Sir Peter Hall เป็น Artistic Director ของ National Theatre ในประเทศอังกฤษ มาตั้งแต่ปี 1976 เป็นผู้กำกับการแสดงที่มีชื่อเสียงโด่งดังในการนำเอาวรรณกรรมบทละครคลาสสิกของยุโรปกลับมาสร้างใหม่จนเป็นที่ยอมรับของประชาชนและนักวิจารณ์ในยุโรป

<sup>(5)</sup> กษัตริย์ Priam ในตำนานกรีกนั้นเป็นกษัตริย์แห่ง Troy มีลูกชายมากถึง 50 คน

<sup>(6)</sup> ในฉากนี้ เป็นฉากที่เกิดขึ้นหลังจากที่ไททัสได้เสียรู้ให้กับ Aaron ถึงกับต้องเสียมือของตัวเองและลูกชายอีก 2 คน และลูกสาวก็ถูกข่มขืนและตัดนิ้วโดยฝ่ายศัตรูเช่นกัน ทำให้สภาพจิตใจของเขาเข้าขั้นวิกฤติมาก ดังนั้นเมื่อ Marcus มาแมลงวันตายที่โต๊ะอาหาร (ซึ่งเป็นการกระทำที่ใช้ความรุนแรงกับชีวิตเล็กๆ) ไททัสถึงกับบิภาษ Marcus ว่าเป็นฆาตกรที่สังหารชีวิตที่บริสุทธิ์ไร้ความผิด ไททัสโอดครวญถึงทุกชีวิตต่างก็มีพ่อแม่ด้วยกันทั้งนั้น “อาการ” ของไททัสทำให้มาร์คัสพูดว่า “ขอโทษนะ แต่นี่มันเป็นแมลงวันที่ไม่ดี มันเป็นแมลงสีดำน่ารัง/ ดูดง้อรอนขององค์ราชินี” ไททัสจึงร้องว่า “โอ โอ โอ ถ้าอย่างนั้นข้าก็ต้องขออภัย ท่านได้ทำสิ่งอันเป็นกุศลต่างหาก เขามิได้มาให้ข้าคิดว่า ข้าจะหันมันให้เป็นขึ้นๆ ...” ความเจ็บปวดของผู้เป็นพ่อที่สูญเสียลูกให้กับความรุนแรงอย่างไททัสนั้น สามารถทดแทนได้ด้วยความรุนแรงเท่านั้น

เป็นอย่างยิ่ง มีนักเขียนบทละครที่มีชื่อเกิดขึ้นมากมาย เช่น William Shakespeare, Robert Greene, Thomas Kyd, และ Christopher Marlowe

<sup>๑๓</sup> โรงละคร Globe Theatre เป็นโรงละครที่อยู่ในรูปแบบของ Elizabethan มีการผลิตละครของ Shakespeare เป็นหลัก โรงละครนี้ถูกสร้างขึ้นเมื่อปี ค.ศ. 1599 และถูกทำลายลงเมื่อปี 1644 แต่มีการสร้างเลียนแบบขึ้นใหม่ระหว่างทศวรรษ 1990 ปัจจุบันเป็นสถานที่ที่แสดงละครของเชกสเปียร์เป็นหลัก เป็นโรงละครที่สร้างด้วยไม้ทั้งหลัง มีลักษณะคล้ายสนามกีฬาสเตเดียมในปัจจุบัน แต่เล็กกว่า มีโครงสร้างของชั้นที่นั่งคนดูเป็นโครงสร้างหกเหลี่ยมล้อมโรงละครไว้ มีพื้นที่โล่งคั่นกลางระหว่างที่นั่งคนดูกับเวทีที่ใส่แสดง พื้นที่โล่งนี้เรียกว่า Stage Pit มีไว้สำหรับตัวยืน เวทีแสดงนั้นยื่นออกมาหาคนดูที่ยืนใน Pit เวทีมีหลังคาและมีฉากเพียงเล็กน้อยเท่านั้น

<sup>๑๔</sup> Sir Peter Hall เป็น Artistic Director ของ National Theatre ในประเทศอังกฤษ มาตั้งแต่ปี 1976 เป็นผู้กำกับการแสดงที่มีชื่อเสียงโด่งดังในการนำเอาวรรณกรรมบทละครคลาสสิกของยุโรปกลับมาสร้างใหม่จนเป็นที่ยอมรับของประชาชนและนักวิจารณ์ในยุโรป

<sup>๑๕</sup> กษัตริย์ Pnam ในตำนานกรีกนั้นเป็นกษัตริย์แห่ง Troy มีลูกชายมากถึง 50 คน

<sup>๑๖</sup> ในฉากนี้ เป็นฉากที่เกิดขึ้นหลังจากที่โททล์ได้เลือกรู้ให้กับ Aaron ถึงกับต้องเสียมือของตัวเองและลูกชายอีก 2 คน และลูกสาวก็ถูกข่มขืนและตัดนิ้วโดยฝ่ายศัตรูเช่นกัน ทำให้สภาพจิตใจของเขาเข้าขั้นวิกฤติมาก ดังนั้นเมื่อ Marcus มาแม่ลงวันตายที่โต๊ะอาหาร (จึงเป็นการกระทำที่ใช้ความรุนแรงกับชีวิตเล็กๆ) โททล์ถึงกับบิภาษ Marcus ว่าเป็นฆาตกรที่สังหารชีวิตที่บริสุทธิ์ไร้ความผิด โททล์โศกครวญถึงทุกชีวิตต่างก็มีพ่อแม่ด้วยกันทั้งนั้น "อาการ" ของโททล์ทำให้มาร์คัสพูดว่า "ขอโทษนะ แต่นี่มันเป็นแมลงวันที่ไม่ดี มันเป็นแมลงสัตว์ค่าน้ำขี้/ ดูจดังอารอนขององค์ราชินี" โททล์จึงร้องว่า "โอ โอ โอ ถ้าอย่างนั้นข้าก็ต้องขออภัย ท่านได้ทำสิ่งอันเป็นกุศลต่างหาก เขามีคมาให้ข้าคิด ว่า ข้าจะหันมันให้เป็นขึ้นๆ ..." ความเจ็บปวดของผู้เป็นพ่อที่สูญเสียลูกให้กับความรุนแรงอย่างโททล์นั้น สามารถทดแทนได้ด้วยความรุนแรงเท่านั้น



## บทวิเคราะห์

สแตนลีย์ เวลส์ (Stanley Wells) เป็นนักวิจารณ์ นักวิชาการและผู้เชี่ยวชาญด้านวรรณกรรมละครของเชกสเปียร์ (Shakespeare) เขาได้รวบรวม คัดเลือก และจัดทำสรณิพนธ์บทวิจารณ์ละคร เชกสเปียร์<sup>1</sup> ที่ได้มีการจัดแสดงขึ้นในประเทศอังกฤษนับตั้งแต่ปี ค.ศ. 1700 ถึง 1996 โดยเลือกมาทั้งหมด 80 ชิ้น บทวิจารณ์ชิ้นนี้ได้รับเลือกมาบรรจุไว้ในสรณิพนธ์ฉบับที่ท่านถืออยู่นี้เพราะคุณภาพทั้งในด้านเนื้อหา รูปแบบ และวิธีการเขียน และเป็นการบังเอิญอย่างที่สุด ที่งานชิ้นนี้ได้รับเลือกมาบรรจุในสรณิพนธ์ฉบับไทยนี้เป็นบทวิจารณ์ที่เขียนขึ้นโดยตัวเขาเอง เขากล่าวเอาไว้ในคำนำหนังสือว่า “งานศิลปะช่วยจุดประกายให้เกิดงานศิลปะอื่นๆ ได้ฉันใด ผมก็หวังว่า งานวิจารณ์ละครเวทีก็น่าจะกระตุ้นให้เกิดจินตนาการที่เป็นไปได้มากกว่าการบันทึกข้อเท็จจริงเกี่ยวกับการแสดงนั้น”<sup>2</sup> และเขาก็ได้มีโอกาสพิสูจน์ตัวเองจากการคัดเลือกบทวิจารณ์ที่หลากหลาย และจากผลงานของตัวเอง

บทวิจารณ์ชิ้นนี้เป็นตัวอย่างของบทวิจารณ์ประเภทหนึ่งที่ต้องอาศัยพื้นฐานความรู้ในวรรณกรรมละครของเชกสเปียร์ เป็นผลงานวิจารณ์ที่ใช้วรรณศิลป์ในการอธิบายความได้อย่างลงตัว ไม่มากไม่น้อยจนเกินไป แต่สามารถถูกให้ผู้อ่านต้องแสวงหาวรรณกรรมต้นฉบับมาศึกษา เพื่อที่จะได้เข้าใจในรายละเอียดต่างๆ ที่ผู้วิจารณ์ได้จารึกไว้อย่างละเอียดละไม เปรียบเสมือนพ่อครัวที่ทำอาหารจานโอชะ แต่ผู้รับประทานจำเป็นต้องแสวงหาอุปกรณ์ในการลองลิ้มชิมรสจึงจะสามารถเข้าถึงอาหารจานนี้ได้ และการได้ลิ้มชิมรสบทวิจารณ์ชิ้นนี้ก็นับว่าเป็นความหฤหรรษ์อย่างหนึ่งได้ไม่แพ้การได้อ่านงานประพันธ์ที่ดีๆ สักชิ้น

ผู้วิจารณ์มีความรู้และประสบการณ์เกี่ยวกับวรรณกรรมและการละครอย่างกว้างขวางและลุ่มลึก จะเห็นได้จากการอ้างอิงถึงประวัติศาสตร์ และผลงานละครเรื่องเดียวกันนี้เท่าที่เคยมีการผลิตกันมา ซึ่งส่วนใหญ่แล้ว มักจะเป็นการผลิตเพื่อนำเสนอความรุนแรงทางกายภาพที่สร้างความตื่นตาตื่นใจ มากกว่าที่จะพยายาม “ดำดิ่งไปค้นหาแหล่งกำเนิดของความหมายในบท” ข้อแตกต่างระหว่างผลงานการแสดงในครั้งนี้นับกับที่ผ่านมาจึงเป็นสิ่งที่แสดงให้เห็นถึงอัจฉริยภาพของเชกสเปียร์ และแสดงให้เห็นถึงอัจฉริยภาพในการตีความและการสร้างสรรค์ของผู้กำกับ เดบอราห์ วอร์เนอร์ ด้วยเช่นกัน สิ่งสำคัญที่ทำให้ผลงานวิจารณ์ชิ้นนี้โดดเด่นก็คือความสามารถขั้นสูงของผู้วิจารณ์ในการเล็งเห็นความยิ่งใหญ่ในบทประพันธ์(ที่เคยถูกมองข้าม)และยิ่งไปกว่านั้นเล็งเห็นว่าเป็นฝีมืออันเกิดจากการตีความอย่างสร้างสรรค์ของผู้กำกับฯ แม้ว่าผู้วิจารณ์จะให้เกล็ดตัวอย่างมากมายที่แสดงให้เห็นถึงการแสดงที่พลิกความหมายการตีความบทแบบเดิมๆ แต่ทั้งหมดนั้นล้วนแต่เป็นการรวบรวมพยานหลักฐานเพื่อยืนยันว่า ผู้กำกับฯหญิงท่านนี้ มีฝีมือในการทำกบฏถึงขั้นสามารถ

<sup>1</sup> Wells, Stanley. *Shakespeare In The Theatre : An Anthology of Criticism*. Oxford : Oxford University Press, 2000.

<sup>2</sup> ———. *Shakespeare In The Theatre : An Anthology of Criticism*. Oxford : Oxford University Press, 2000. P. i.

ที่จะ ล้มล้างมายาคติอันเกี่ยวกับละครเรื่องนี้ที่มีมาหลายศตวรรษว่าเป็น “ละครชั้นสอง” ได้โดยสิ้นเชิง

บทวิจารณ์ชิ้นนี้ทำตัวคล้ายเกมสปริตนา ที่ผู้อ่านจะต้องเข้าไปเฝ้ามองเพื่อ “ค้นพบ” ในสิ่งที่ถูกซุกซ่อนไว้เป็นรางวัล และเมื่อพบรางวัลชิ้นแรกแล้ว ก็จะเกิดความรู้สึกอยากจะได้รางวัลชิ้นต่อไป ผู้วิจารณ์ได้ “จูงมือ” ผู้อ่านให้ค้นพบ “ความคิดสร้างสรรค์” (ของผู้กำกับฯ) อันเกิดจากการตีความในหลายลักษณะ นับตั้งแต่การแสดงด้วยคำพูด(ที่แฝงนัย) หรือด้วยกิริยาอาการ(ที่เกิดจากการวิเคราะห์สภาพจิตใจของตัวละคร) การเปลี่ยนจังหวะการแสดงด้วยการใช้ “มุมมองอย่างกระตั้นหัน” (เพื่อสร้างผลกระทบทางความรู้สึกที่สดและฉับพลัน) การให้ตัวละครสร้างพลวัตในการเป็นตัวละคร(เพื่อให้ตัวละครมีพัฒนาการไปเป็นลำดับจากเข้มข้นน้อยไปสู่เข้มข้นมาก) การให้ความสำคัญกับบทเล็กๆเช่น คอรัส ให้มีส่วนสำคัญเทียบเท่ากับบทใหญ่ๆ เป็นต้น

ความสามารถในการแลเห็นว่าความเป็นเอกภาพในละครที่เกิดจากรายละเอียดที่พลิกความคาดหมายอยู่เสมอๆของนักแสดงนั้น เป็นความสามารถที่ต้องอาศัยความรู้ความเข้าใจที่ลึกซึ้งในกระบวนการเตรียมงานละครทั้งหมด โดยเฉพาะอย่างยิ่ง การมีดวงตาที่แลเห็นว่า ผู้กำกับฯ คือ “ระนาดทุ้ม”<sup>3</sup> ตัวจริงสำหรับละครเรื่องนี้ หาใช่เป็นความคิดสร้างสรรค์โดยปัจเจกนักแสดงแต่ฝ่ายเดียวไม่ นั่นก็ย่อมมีนัยว่า หากการแสดงมีปัญหาในด้านการตีความแล้ว ก็ย่อมจะเป็นความผิดของผู้กำกับฯได้เช่นเดียวกัน ความสามารถตรงนี้ เป็นความสามารถที่หาได้ยากในนักวิจารณ์ทั่วไป เพราะเป็นความสามารถอันต้องเกิดจากการสั่งสมความรู้และประสบการณ์ และจำเป็นต้องมี “ดวงตา” ที่แลเห็นในความคิดสร้างสรรค์ที่ถูกซ่อนไว้อย่างละเอียดอ่อน

บทวิจารณ์ชิ้นนี้ เป็นหลักฐานทางลายลักษณ์ที่สำคัญอย่างยิ่ง ที่จะแสดงให้เห็นว่า การวิจารณ์ที่ลุ่มลึกนั้น นอกจากจะช่วยให้ผู้อ่านเกิดความหลุดพ้นจากจินตนาการแล้ว ยังช่วยปลูกให้ผู้อ่าน (รวมทั้งผู้สร้างงาน) ให้แลเห็นใน “นัย” ต่อปรากฏการณ์ที่ได้เกิดขึ้นในครั้งนี้(ที่อาจจะถูกมองข้ามไปได้) ในแง่นี้ ผู้วิจารณ์ได้ปลูกผู้อ่านให้ตื่นจากการหลับใหลในความเชื่อเก่าๆ และหันมามอง “ความเป็นไปได้” อย่างมหาดลในงานวรรณกรรมชิ้นนี้ นั่นก็คือ การเรียกร้องให้ทุกฝ่าย ให้ประเมินคุณค่าของบทละครเรื่องนี้กันใหม่อย่างจริงจัง นั่นเอง นับได้ว่า เป็นบทวิจารณ์ที่เรียกร้องบุคคลทุกฝ่ายให้ใช้ “พลังทางปัญญา” อย่างเต็มที่นั่นเอง

ปาริชาติ จีงวิวัฒนาภรณ์ : ผู้วิเคราะห์

<sup>3</sup> เป็นสำนวน ที่นำมาจากทฤษฎี “ระนาดทุ้ม” ซึ่ง เจตนา นาควัชระ เคยกล่าวถึงว่า เป็นวิธีการ “บริหาร” แบบไทยๆ ในแง่ที่ว่า บุคคลที่มีความสำคัญในการควบคุมทิศทางของ “วง” หรือ “องค์กร” นั้น แท้ที่จริงแล้ว มักจะเป็นบุคคลที่อยู่เบื้องหลังที่ไม่แสดงตัวเองเด่นชัด

## Oleanna

ที่โรงละคร Orpheum วันที่ 26 ตุลาคม ค.ศ.1992

แฟรงค์ ริช

แม้เวลาจะผ่านไป 1 ปีแล้ว แต่เพียงแค่รูปภาพของแอนิตา ฮิลล์ (Anita Hill) ก็ยังสามารถก่อความรู้สึกโกรธเกรี้ยว, สับสน, ละอาย และชิงชังอย่างที่เคยเกิดขึ้นเป็นประจำวันในประเทศนี้ ระหว่างการไต่สวนคดี แคลเรนซ์ โทมัส (Clarence Thomas) การคุกคามทางเพศยังคงเป็นเรื่องราวร้อนขนาดในช่วงรณรงค์หาเสียงเลือกตั้งประธานาธิบดีและวุฒิสมาชิก คดีใหม่พัวพันว่าที่นายกเทศมนตรีที่ค่อนข้างคลุมเครือก็ยังทำท่าจะกวาดหัวข้อข่าวและเรื่องราวอื่นๆ ตกเวทีความสนใจของชาวนิวยอร์กไปได้หมด การกระทบกระแทกเล็กๆ น้อยๆ ระหว่างเดโมแครตกับรีพับลิกันจึงไปสนิทเมื่อเทียบกับการวิวาทโศกเลือดในครัวเรือนระหว่างพวกผู้ชายที่ใครๆ ก็มองว่า "ไม่เข้าใจหรอก" กับพวกผู้หญิงที่ก็ไม่เชื่อว่าพวกเขาจะเข้าใจได้

แล้วเดวิด มาเม็ต (David Mamet) ก็ก้าวเข้ามาในสมรภูมินั้นอย่างผ่าเผยในจังหวะเวลาที่เหมาะสมที่สุด Oleanna ละครเรื่องใหม่ของเขาที่โรงละคร Orpheum เป็นคำตอบรับอย่างกระตือรือร้นต่อการไต่สวนคดีโทมัส บทละครเรื่องนี้ใช้วิธีการที่ตรงไปตรงมา และมีจุดมุ่งหมายที่ความขัดแย้งอย่างที่สุด ราวกับว่ามันเพิ่งเสร็จจากเครื่องพิมพ์ดีดสดๆ ร้อนๆ โดยไม่ได้แก้ไขใดๆ ในองก์ที่ 1 คุณมาเม็ตจับชายหนึ่งหญิงหนึ่งขังไว้ในห้องทำงานซึ่งอาจจะเกิดการคุกคามทางเพศขึ้น...หรือไม่เกิดก็ได้ ตามแต่มุมมองของแต่ละคน ในองก์ที่ 2 คู่ปรปักษ์อันประกอบด้วยศาสตราจารย์มหาวิทยาลัยวัยกลางคน (แสดงโดย วิลเลียม เอช. เมซี [William H. Macy]) และนักศึกษาหญิงปริญญาตรี (แสดงโดย รีเบคคา พิดเจียน [Rebecca Pidgeon]) กลับมาที่สถานที่เกิดเหตุเพื่อพยายามคลี่คลายกรณีพิพาทโดยไม่ได้ฟังพาการเจรจา, ผู้แทน หรือบางครั้ง แม้แต่สัญญาขาดญาณ

ผลก็คือ ระหว่างช่วงพักหายใจระหว่างสองฉากขององก์สองที่คุณมาเม็ตใส่ทุกอย่างลงไปอย่างไม่ยอมยั้งมีอนั้น บรรดาผู้ชมต่างพากันเศร้าซึมหายใจหายคอไม่ออกไปตามๆ กัน เสียงหัวเราะและพูดคุยวิมๆ ง่าๆ ที่ล่องลอยอยู่ในโรงละครก็ยิ่งฟังสับสนเคร่งเครียด บทสรุปที่ตามมาติดๆ ก็เป็นไปตามพื้นฐานเดิมของละคร และไม่ได้เปลี่ยนความคิดที่ว่า Oleanna น่าจะเป็นละครที่ก่อให้เกิดการโต้เถียงมากที่สุดในปีนี้

ข้อโต้เถียงดังกล่าวน่าจะเป็นเรื่องเนื้อหามากกว่าเรื่องสุนทรียศาสตร์ของละคร จะมีผู้ตำหนิ Oleanna ในฐานะบทละครได้ก็เฉพาะองก์แรกเท่านั้น ในองก์นั้นนอกจากบทปiongตลกๆ เกี่ยวกับการเจรจาซื้อขายบ้านที่เหมือนหลุดมาจากละครเรื่อง Glengarry Glen Ross แล้ว ที่เหลือก็เป็นการวางพื้นฐานเพื่อให้เรื่องราวที่แท้จริงได้เกิดขึ้นเท่านั้นเอง แต่ในครั้งหลังนั้นน่าทึ่งอย่างที่สุด คุณ

มาเมืงได้แสดงความสามารถในทางศิลปะอันเป็นพรสวรรค์ของเขาโดยการจับคนดูเข้าไปกักขังไว้ในความรุนแรงทางอารมณ์ของตัวละครดั่งที่เขาได้ทำมาตลอด

ผู้เขียนบทคนนี้ได้เขียนละครให้เป็นบทเทศนา จอห์น (ศาสตราจารย์) และแครอล (นักศึกษา) ไม่ได้สนทนากันถึงเหตุผลที่แบ่งแยกพวกเขาออกจากกัน หรือมีวิวาทะในเชิงปรัชญาอันสูงส่ง อันอาจจะนำคนดูไปสู่ข้อสรุปอันมีตรรกะและแก้ปัญหาได้ในที่สุด แต่ว่าจอห์นและแครอลเดินทางไปสู่ข้อสรุปด้วยการต่อสู้ตัวต่อตัวเพื่อแสวงหาอำนาจ และอย่างเคย คุณมาเมืงใช้บทสนทนาที่กลั่นกรองมาอย่างดีและไม่ถูกรบกวนด้วยความฟุ้งเฟ้อไม่ว่าจะเป็นด้านภาษาหรือด้านการละคร (โปรดักชั่นซึ่งกำกับโดยผู้แต่งเองครั้งนี้ มีเพียงเฟอร์นิเจอร์สำนักงานอย่างที่ใช้กันทั่วๆ ไปเป็นฉาก) ลองคิดว่าคุณกำลังแอบฟังการปะทะกันของแอนิตา ฮิลส์ กับแคลเรนซ์ โทมัส ที่น่าจะเกิดขึ้นในห้องว่างๆ สี และคุณจะได้เข้าใจว่านักเขียนผู้นี้กำลังต้องการอะไร และเห็นได้ว่าหลายครั้งเขาก็ทำสำเร็จ

ถ้าความสามารถของคุณมาเมืงเป็นสิ่งที่ไม่สามารถโต้แย้งได้ แนวโน้มที่เขาจะสร้างมโนทัศน์ทางความคิดของละคร (The play's ideological deck) ก็ไม่อาจปฏิเสธได้ เราต้องชมเชยเขาที่เหตุการณ์คุกคามทางเพศที่เป็นพื้นฐานของละครทั้งเรื่องนั้น ออกมาในรูปแบบที่มองได้ทั้งสองนัย ทั้งจอห์นและแครอลต่างเอาชนะกันได้ในจุดเล็กๆ น้อยๆ เมื่อพวกเขาโต้เถียงกันอย่างเข้าข้างตัวเองว่าภาษากายหรือคำพูดเป็นนัยต่างๆ ในการพบกันครั้งแรกในห้องทำงานนั้น อาจจะเป็นหรือไม่เป็นการคุกคามก็ได้ แต่ในทันทีที่แครอลใช้วาทศิลป์ขยายข้อกล่าวหาต่อหน้าคณะกรรมการของคณะ คุณมาเมืงก็ดูจะหันไปให้ความเห็นนอกเหนือใจฝ่ายจำเลยมากกว่า

จอห์นเป็นคนฉลาดแม้จะจุกจิกและหลงวิชา เขามีชีวิตนอกเวทีที่จะต้องสูญเสียไปแน่หากถูกตัดสินว่าผิด เขากำลังรออนุมัติตำแหน่งตลอดชีพ เพิ่งจะวางเงินดาวน์บ้าน มีภรรยาและลูกชายที่รัก แต่แครอลนั้นตรงกันข้าม ภาพของเธอถูกเสนอออกมาในรูปของยายที่อืดอาดบักลั้ง แม้จะไม่เข้าใจความหมายของคำพูดธรรมดาๆ บางคำ แต่เธอสามารถใช้ศัพท์หรูๆ ร้ายๆ ประเภท "พวกแบ่งแยกชนชั้น" "พวกปิตาธิปไตย" และ "พวกอุมชนชั้นสูง" ได้อย่างง่ายดาย เมื่อมี "กลุ่ม" นิรนามในมหาวิทยาลัยเข้ามาหนุนหลัง เธอไม่มีบุคคลอันเป็นที่รักนอกเวทีที่อาจจะทำให้คนดูเห็นใจ ช้ำยังใส่เสื้อผ้าผู้ชายที่แทบจะทำให้เครื่องหมายแห่งการต่อสู้เพื่อแก้ไขความคิดสังคมอันเข้มแข็งของเธอเป็นเหมือนตำราวลับของยุคปฏิวัติวัฒนธรรมในจีนไป

เช่นเดียวกับนักเขียนบทละครคนอื่นๆ คุณมาเมืงไม่จำเป็นต้องใช้ทวิสัย การเรียกร้องให้เขาวางตัวเป็นกลางและไม่ตั้งแง่กับฝ่ายหญิงเหมือนกับเป็นการเรียกร้องให้เขาเขียนละครประจบประแจง (ซึ่งต้องออกมาน่าเบื่อแน่) ซึ่งไม่ทำทนายใคร และสยบยอมต่อการประนีประนอมทางปัญญาซึ่งเป็นสิ่งที่ Oleana กำลังประณามนั่นเอง ไม่มีใครสามารถปฏิเสธข้อสงสัยของเขาที่

มีต่อพวกบ้าคลั่งประเภทเดียวกับแคโรล ที่สามารถเปลี่ยนสงครามศักดิ์สิทธิ์เพื่อล้มล้างการแบ่งแยกเพศหรือเพื่อเหตุผลอันควรอื่นๆ ไปเป็นการกล่าวหากันเพื่อการทำลายล้างอย่างเลือกเย็นที่ทำลายเสรีภาพในการแสดงออกและปิดปากความคิดเห็นที่แตกต่าง แต่ Oleanna ก็ยังน่าจะเป็นงานที่กระตุ้นความคิดมากกว่านี้ ถ้าตัวละครฝ่ายหญิงจะมีความลึกกว่านี้ แม้จะเป็นแง่มุมที่ไม่น่ารักนักก็ตาม และถ้าเธอจะไม่เหมือนบรรดานางเอกร้ายกายที่มีด้านเดียวของมาเม็ทในละครอย่าง House of Games และ Speed-the-Plow จนแทบจะสลับเรื่องกันได้

แม้กระนั้น การชี้ว่า Oleanna เป็นละครเหยียดเพศก็ยังเป็นการพูดเกินไป (และก็มีคนพูดเกินไปจริงๆ) เมื่อละครจบลง อย่างน้อยคุณมาเม็ทก็ยังเปิดทางเป็นไปได้ว่า (there is less to John and more to Carol) มากกว่าที่คนดูสรุปไว้แต่แรก และนักแสดงผู้สามารถทั้งสองก็มีส่วนช่วยในการนี้อย่างมาก เพราะศาสตราจารย์ผู้อ่อนโยนของคุณเมซี และนักศึกษาไร้อารมณ์ขันผู้อามาตของคุณพิดเจียน ได้ผ่านการประจักษ์แจ้งที่น่าตระหนกในตอนท้ายซึ่งทำให้ข้อสรุปที่คิดว่าถูกต้องต่อตัวละครทั้งคู่พังพินาศไป

ข้อละครซึ่งนำมาจากเพลงพื้นบ้าน คือโลกในอุดมคติเชิงหลักหนึ่ของศตวรรษที่ 19 แต่ตัวบทละครเองกลับทำให้คำนึงถึงสิ่งที่เราอาจจะอยากหลักหนึ่ นั่นคือสนามรบระหว่างเพศที่ความไว้วางใจและแม้แต่การปฏิสัมพันธ์ที่มีเหตุมีผลระหว่างชายและหญิงกำลังจะไม่เหลืออยู่ ไม่น่าแปลกที่เมื่อ Oleanna จบลง เราจะรู้สึกเหมือนเมื่อครั้งการไต่สวนคดีโทมัส คือรู้สึกตกต่ำและโกรธเกรี้ยว และหากบางส่วนของโทสนั้นจะพุ่งเป้าไปยังผู้เขียน เราก็ไม่อาจกล่าวได้ว่าเขาไม่อาจกระตุ้นให้คนดูพิจารณาเรื่องราวที่มีความสำคัญ อนาคตเมื่อปีก่อนยังไม่หายสนิท และคุณ มาเม็ทผู้เที่ยงตรงต่อศักดิ์ฐานะศิลปินของเขาก็ได้แกะสะกิดแผลที่สาหัสที่สุดของสังคมของเขาให้อักเสบขึ้นมาอีกครั้ง

พจนีย์ ฉัตรชัยวิวัฒนา : ผู้แปล

แปลจาก "Oleanna" (Theatre Criticism For The New York Times, 1980-1993) : Frank Rich. *Hot Seat*. New York : Random House, 1998. P.907-908.

## บทวิเคราะห์

บทวิจารณ์ละครเรื่อง Oleana โดยแฟรงค์ ริชชีนั้นนับเป็นการชี้แจงแสดงให้เห็นว่าแม้การเมืองและศิลปะจะเป็นเรื่องที่เกี่ยวข้งกัน แต่ก็ไม่ใช่เรื่องเดียวกันหรือเรื่องที่ผูกติดกันจนสาบไม่ออกอย่างแนบเนียน แม้ศิลปินจะแสดงจุดยืนเข้าข้างฝ่ายใดฝ่ายหนึ่งอย่างไม่คำนึงถึงความเป็นกลางใดๆ ก็มิได้หมายความว่าความเป็นหรือไม่เป็นศิลปะของเขาจะเกิดการเบี่ยงเบนไปด้วย และเมื่อเป็นเช่นนั้นการตัดสินงานศิลปะที่แสดงแนวคิดทางการเมืองจึงจำเป็นต้องแยกพิจารณาเรื่องทั้งสองออกจากกัน โดยผู้ตัดสินเองต้องวางตัวเป็นกลางอย่างสุดความสามารถ

ความคิดดังกล่าวนี้สามารถมองเห็นได้เด่นชัดยิ่งขึ้นเมื่อพิจารณาถึงลักษณะและแนวทางการเสนอความคิดของละครที่นำมาวิจารณ์ครั้งนี้ อย่างน้อยก็ตามลักษณะและแนวทางดังที่ผู้วิจารณ์ได้กล่าวไว้

แฟรงค์ ริชชีมีความเห็นว่า Oleana เป็นละครเพื่อแสดงจุดยืนทางการเมืองอย่างเต็มตัว มีการบอกกล่าวแนวทางการคิดของผู้เขียนอย่างชัดเจน นั่นคือเป็นเสมือนกระบอกเสียงของฝ่ายชายที่ผู้เขียนบทละครเห็นว่าในหลายๆกรณีผู้หญิงกำลัง "เปลี่ยนสงครามศักดิ์สิทธิ์เพื่อล้มล้างการแบ่งแยกเพศหรือเพื่อเหตุผลอันควรอื่นๆ ไปเป็นการกล่าวหากันเพื่อการทำลายล้างอย่างเลือดเย็นที่ทำลายเสรีภาพในการแสดงออกและปิดปากความคิดเห็นที่แตกต่าง" ออกไป หรือก็คือแสดงความสงสัยต่อความยุติธรรมของการกล่าวหาและการตัดสินทั้งโดยมหาชนและโดยศาลในกรณีข้อหา "คุกคามทางเพศ" ที่กำลังเป็นข้อถกเถียงสำคัญของสังคมของผู้เขียนบทละครในขณะนั้นนั่นเอง

ทั้งเรื่องการคุกคามทางเพศโดยทั่วไป ทั้งกรณีขัดแย้งตัวอย่างที่โด่งดัง ฮิลล์-โทมัส ที่ยกมาเป็นตัวอย่างในบทความ ทั้งเรื่องราวที่เกิดขึ้นในละครรวมทั้งละครเรื่องนี้เองต่างก็เป็นชนวนเหตุให้เกิดการถกเถียงอย่างเผ็ดร้อนหรือ "การวิวาทโหวกเหวกในครัวเรือน" ตามคำที่ผู้วิจารณ์ใช้ และ "สามารถก่อความรู้สึกโกรธเกรี้ยว, สับสน, ละอาย และชิงชัง" ให้เกิดในจิตใจผู้คนที่ได้รับรู้เรื่องราวเหล่านั้นได้เสมอ ผลที่ละครสร้างขึ้นอย่างที่ริชชีได้กล่าวว่า "ระหว่างช่วงพักหายใจระหว่างสองฉากขององก์สองที่คุณมาเมทใส่ทุกอย่างลงไปอย่างไม่ยอมยั้งมีอนั้น บรรดาผู้ชมต่างพากันเศร้าซึมหายใจหายใจไม่ออกไปตามๆ กัน เสียงหัวเราะและพูดคุยมุมๆ ที่ล่องลอยอยู่ในโรงละครก็ยิ่งฟังสับสนเคร่งเครียด" ซึ่งแสดงความจริงอย่างหนึ่งว่าเดวิด มาเมทไม่เคยคิดว่าเขาต้องสร้างบทละครที่เอาใจคนดูหรือทัศนะทางการเมืองของคนดู สิ่งที่เขาเห็นว่าเป็นหน้าที่พึงทำคือการทวนกระแสเพื่อกระตุ้นเตือนสังคมให้ลองมองและคิดในอีกแนวทางหนึ่งที่เขาเห็นว่ามีสำคัญและถูกต้องไม่แพ้กัน

แต่ในขณะที่ "คุณมาเมทผู้ที่ยังตรงต่อศักดิ์ฐานะศิลปินของเขา" กำลังก่อกระแสความขัดแย้งเพื่อ "กระตุ้นให้คนดูพิจารณาเรื่องราวที่มีความสำคัญ" อย่างกล้าหาญอยู่นั้น คุณริชชีผู้ที่ยังตรงต่อศักดิ์ฐานะนักวิจารณ์ของเขาเช่นกันก็พยายามทำหน้าที่เพื่อบรรเทาอารมณ์รุนแรงและประสานความขัดแย้งในใจของผู้อ่านอยู่อย่างขันแข็ง ทั้งนี้ก็เพื่อจุดประสงค์เดียวกับศิลปินนั่นเอง

ตามปากคำของแพรต วิท เราได้ทราบว่าผู้เขียนบทละครเองก็ได้กลายเป็นประเด็นแห่งการโต้เถียงและเป้าหมายของการตำหนิจากผู้ที่มีจุดยืนตรงกันข้ามกันอย่างมากมายไม่แพ้บทละครของเขาเช่นกัน แต่แน่นอนว่าความผิดและความรู้สึกเช่นนั้นไม่ใช่มุมมองส่วนตัวโดยรวม แม้นักดูที่มีปัญญาเกินกว่าจะมองไม่อาจหาข้อควรตำหนิหาความบกพร่องได้ทะลุปรุโปร่งในอารมณ์เช่นนั้น วิทได้ให้คำแนะนำในการพยายามทำให้เหตุผลนำอารมณ์แยกแยะเนื้อหาและการนำเสนอเรื่องการเมืองและศิลปะในละคร เพื่อให้ชนดูและชนอ่านได้จับตาค้นหาที่จะทะเลาะกันต่ออย่างนุ่มนวลที่สุด หรืออาจจะทำให้ผู้เริ่มแรกกล่าวว่า "เช่นเดียวกับนักเขียนบทละครคนอื่น ๆ คุณอาจมีใจไม่เป็นตัวของตัวเอง" เขากำหนดคำว่าในฐานะนักวิจารณ์นั้น วิทจำเป็นต้องทำสิ่งที่จะต้องใช้การวิสัย

วิทแสดงวิธีไปสู่อารมณ์ใจ (คอมมูน) ทั้งในทางศิลปะและการเมืองให้เขาดูโดยเริ่มจากการแยกพิจารณาละครเรื่องนี้ในฐานะงานศิลปะจริงๆ ก่อน โดยเขามีความเห็นว่าบทละครเรื่องนี้มีทิวทัศน์เด่นอย่างมากมาย เพราะชนวนข้อขัดแย้งที่เกิดขึ้นเริ่มจากผู้ชมได้ชมละครนั้น "เป็นเรื่องเนื้อหามากกว่าเรื่องสุนทรียศาสตร์ของละคร" และ "จะมีอยู่ด้านใด (คอมมูน) ในฐานะบทละครได้ก็เฉพาะองค์แรกเท่านั้น" ในขณะเดียวกัน "ครึ่งหนึ่งนั้นน่าทึ่งมากที่สุด คุณอาจมีใจได้แสดงความสามารถในทางศิลปะอันเป็นพรสวรรค์ของเขาโดยการจำบทพูดเข้าไปกับหัวใจในความรุนแรงทางอารมณ์ของตัวละครดังที่เขาได้ทำมาตลอด" นอกจากนั้นนักเขียนบทละครของเขาให้ชนดูได้ใช้การแยกพิจารณาอย่างเินกลางที่สุดโดย "ไม่ได้ให้บทละครให้เป็นบทเทศนา จอห์น (ศาสตราจารย์) และแควก (นักศึกษานัก) ไม่ได้เสนอมาถึงเหตุผลที่แบ่งแยกพวกเขาออกจากกัน หรือมีวิพากษ์ในเชิงวิพากษ์อันสูงส่งอันอาจจะนำชนดูไปสู่ข้อสรุปอันมีตรรกะและแก้ปัญหาได้ในที่สุด แต่อย่างจอห์นและแควกเดินทางไปสู่ข้อสรุปด้วยการตกลูกตุ้มที่มืดมนแห่งความสับสน" และนิยามภาษาของนักเขียนบทละครที่กระตือรือร้นและแจ่มชัดอย่างวิทกล่าวว่า "คุณอาจมีใจให้บทเทศนาที่ก่อกวนอย่างชัดแจ้งและไปถูกความรุนแรงด้วยความพุ่มเฟิยเฟอบไปว่าจะเป็นการกล่าวหาหรือการแก้แค้น"

หลังจากนั้นเขาจึงชี้แจงว่าละครเรื่องนี้แสดงจุดยืนทางการเมืองของผู้เขียนโดยวิธีการอย่างใด จุดยืนนั้นเป็นไปในทิศทางที่ตรงไปตรงมา และที่สำคัญคือมันถูกแสดงออกมาโดยที่ขาดความเป็นศิลปะของละครโดยรวมหรือไม่ โดยเขากล่าวว่านักเขียนบทละครมีฝ่ายที่เขาให้การสนับสนุนอยู่ แต่เขาก็ไม่ได้แสดงการสนับสนุนนั้นออกมาอย่างชัดเจนจนเกินไปตั้งแต่แรก แต่ค่อยๆ สร้างตัวละครที่แสดงออกมาให้วิสัยที่เห็นแสดงความสามารถของเขาออกมา วิทเห็นว่า "เราต้องชมเชยเขาที่เหตุการณ์ที่ถูกยอมรับทางเพศที่เป็นพื้นฐานของละครทั้งเรื่องนั้นได้รับการแสดงออกมาในรูปแบบที่มองได้ทั้งสองนัย" และสุดท้ายนักเขียนบท "หันไปให้ความเห็นแก่ใจฝ่ายกลางมากกว่า" วิทก็ได้ให้คำอธิบายวิธีการสร้างตัวละครของนักเขียนบทอย่างชัดเจนถึงเบื้องหลังนั้นทีเดียวว่าที่ฝ่ายหนึ่งดูน่าเห็นใจ แต่ก็อีกฝ่ายหนึ่งดูน่าเห็นใจเช่นกันก็เป็นเพราะ

"จอห์นเป็นคนที่ฉลาดและขี้กลัวและหลงวิชา เขามีชีวิตที่หนักหน่วงที่จะต้องสูญเสียไปแก่การถูกตัดสินว่าผิด เขารู้สึกว่าการยอมรับตำแหน่งที่ตกต่ำเพียงจะวางเงินตัวไว้บน มีภรรยาและลูกชายที่รัก แต่แควกในตรงกันข้าม ภรรยาของเขาถูกเสนอออกมาในรูปของมายาคติที่ไร้ค่า แม้จะไม่เข้าใจความหมายของคำพูดธรรมดาๆ บางคำ แต่เขาก็สามารถใช้ศัพท์หยาบๆ ง่าย ๆ ประเภท "พวก

แบ่งแยกชนชั้น" "พวกปิตาธิปไตย" และ "พวกอัมชนชั้นสูง" ได้อย่างง่ายๆ เมื่อมี "กลุ่ม" นิรนามในมหาวิทยาลัยเข้ามาหนุนหลัง เธอไม่มีบุคคลอันเป็นที่รักนอกเวทีที่อาจจะทำให้คนดูเห็นใจ ซ้ำยังใส่เสื้อผ้าผู้ชายที่แทบจะทำให้เครื่องหมายแห่งการต่อสู้เพื่อแก้ไขความคิดสังคมอันเข้มแข็งของเธอเป็นเหมือนตำราจลลของยุคปฏิวัติวัฒนธรรมในจีนไป"

เมื่อได้แสดงความเห็นดังกล่าวแล้ว ริชก็อธิบายให้เห็นถึงความชอบธรรมของศิลปินที่จะกระทำเช่นนั้นว่า "เช่นเดียวกับนักเขียนบทละครคนอื่นๆ คุณมาเมทไม่จำเป็นต้องใช้ทวิสัย การเรียกร้องให้เขาวางตัวเป็นกลางและไม่ตั้งแง่กับฝ่ายหญิงก็เหมือนกับเป็นการเรียกร้องให้เขาเขียนละครประจบประแจง (ที่ต้องออกมาน่าเบื่อแน่) ซึ่งไม่ทำทนายใคร และสยบยอมต่อการประนีประนอมทางปัญญา ซึ่งเป็นสิ่งที่ Oleana กำลังประณามนั่นเอง"

อาจกล่าวได้ว่าแฟรงค์ ริชเห็นว่า Oleana ได้แสดงให้เห็นคุณความดีของเดวิด มาเมทในฐานะศิลปินผู้กระตุ้นเตือนสังคมโดยยอมตนเป็นเป้ารับโทสะของผู้คนไว้เองแล้ว และเมื่อเป็นเช่นนั้น ผู้อ่านก็คงจะต้องบอกว่าบทวิจารณ์ละครเรื่องนี้ก็แสดงให้เห็นคุณความดีของแฟรงค์ ริชในฐานะนักวิจารณ์ผู้ประสานความขัดแย้งของสังคมโดยยอมละทิ้งอัตวิสัยของตนชั่วคราวเช่นกัน

พจนีย์ ฉัตรชัยวิวัฒนา : ผู้วิเคราะห์



## การแสวงหาของโรแบร์ต เลอปาจ (Robert Lepage)

โรเบิร์ต บรูสไดน์

โรแบร์ต เลอปาจ ผู้กำกับละครวัย 39 ปีชาวแคว้นควิเบกในแคนาดากำลังเป็นที่ยกย่องในยุโรป แต่นอกจากการแสดงช่วงสั้นๆไม่กี่ครั้งในนิวยอร์กที่สนับสนุนโดยสถาบันดนตรีแห่งบรูคลิน (Brooklyn Academy of Music) แล้ว งานของเขาก็แทบไม่เคยออกแสดงในอเมริกาเลย เช่นเดียวกับงานของนักการละครที่ดีที่สุดของยุคนี้จำนวนมาก (รวมถึงที่เป็นชาวอเมริกันด้วย) ครั้งนี้ก็ด้วยการสนับสนุนของสถาบันเดมและฮาร์วีย์ ลิกเทนสไตน์ (Harvey Lichtenstein) ผู้จัดงาน Next Wave Festival ชาวนิวยอร์กจึงได้ชมละครเรื่อง The Seven Streams of the River Ota เป็นเวลาถึง 2 สัปดาห์ งานชิ้นเอกของเลอปาจชิ้นนี้เป็นเรื่องยืนยันคำกล่าวที่ว่าศิลปินชาวแคนาดาผู้นี้มีวิสัยทัศน์ทางการละครอยู่ในระดับยอดเยี่ยม

The River Ota เป็นผลงานร่วมของเลอปาจกับ Ex Machina คณะละครถาวรสำหรับงานนอกควิเบกของเขา เดิมทีสร้างขึ้นเพื่อเป็นอนุสรณ์ในโอกาสครบรอบ 50 ปีของการทิ้งระเบิดปรมาณูที่ฮิโรชิมา ละครเรื่องนี้ใช้วิธีพัฒนาบทไปพร้อมๆกับการซ้อม ใช้ "การด้น" (improvise) เป็นส่วนใหญ่ และยาวขึ้นทุกครั้งที่มีการแสดง (เลอปาจให้เกียรตินักแสดงทั้งคณะและฌีราด บิโบ [Gérard Bibeau] ซึ่งไม่ได้แสดงเป็นผู้เขียนบทร่วม) ความยาวเกินละครทั่วไปของ The River Ota ทำให้ผมคิดอะไรขึ้นมาได้อย่างหนึ่ง นั่นคือเพราะเหตุใดก็ไม่ทราบงานละครที่มีพลังที่สุดของยุคเรานั้นหากไม่ใช่เวลาต่ำกว่า 2 ชั่วโมงแล้ว(อย่างในกรณีละครตีความใหม่ของ Wooster Group หรือละครอันเฉียบคมของเดวิด มาเม็ต(David Mamet) ก็ต้องยาวกว่า 6 ชั่วโมง (อย่างกรณีละครหลายๆเรื่องของโรเบิร์ต วิลสัน(Robert Wilson)ซึ่งมีเรื่องที่ใช้เวลาแสดงถึง 4 วันรวมอยู่ด้วย) ละครเรื่อง The River Ota นี้อยู่ในประเภทที่สอง มีความยาวรวมกันเกือบ 8 ชั่วโมง แบ่งเป็น 2 ภาคซึ่งต้องคั่นด้วยการพักรับประทานอาหาร ปัญหาการเดินทางในฤดูหนาวทำให้ผมต้องดูละครเรื่องนี้สลับภาคกัน ช้ายังไม่ได้ดูส่วนสุดท้ายของภาคแรกอีก 2-3 ฉาก แต่เมื่อผมได้อ่านบทฉบับสมบูรณ์แล้วก็คิดว่าพอจะปะติดปะต่อสิ่งที่เลอปาจตั้งใจจะนำเสนอได้

The River Ota มุ่งสำรวจความรับผิดชอบที่อเมริกามีต่อความสยดสยองที่ประเทศนั้นได้ก่อให้เกิดขึ้นที่ฮิโรชิมาในปีค.ศ. 1945 แต่ก็ไม่ได้มุ่งกระตุ้นความรู้สึกผิดของคนดูชาวตะวันตกอย่างที่หลายๆคนอาจจะคิด แต่ออกจะเป็นการแสดงออกว่าความเจ็บปวดทรมานทุกข์และความสามารถที่จะรู้สึกเจ็บปวดทรมานทุกข์เป็นคุณสมบัติสำคัญของมนุษย์ซึ่งมีส่วนในการเชื่อมโยงเราเข้าด้วยกันมากกว่า กล่าวโดยสรุปคือละครเรื่องนี้แสดงถึงความเป็นสิ่งลวงของเส้นแบ่งต่างๆชนิดที่แยกประชาชาติต่างๆของโลกออกจากกัน (แม้มันจะฟังดูซ้ำซากไปสักหน่อย) ผมคิดว่าเลอปาจกล่าวถึงประเด็นโลกที่เป็นอันหนึ่งอันเดียวกันได้ดีกว่าพีเทอร์ บรูค (Peter Brook) ซึ่งหันมาสนใจเรื่องความกลมกลืนระหว่างวัฒนธรรมและประชาชาติเช่นกัน วิธีการของบรูค (อย่างที่เขาใช้ที่ International Centre of Theatre Research และ Bouffes du Nord [บูฟส์ ดู นอร์ด] ที่ปารีส) คือการจับความเป็นชาติต่าง ๆ นานาโยนลงไปรวมกันในหม้อ และหวังว่าส่วนผสมนั้นจะกลายเป็นสตูว์

แห่งการสร้างสรรค์ที่มีเอกภาพและกลมกลืน ส่วนเลอปาจนั้นพาเราเดินทางผ่านเวลาและที่ต่าง ๆ เพื่อให้เราได้เห็นเองว่าที่ สุดแล้วการกระทำในประเทศหนึ่งโดยคนอีกชาติหนึ่งจะก่อให้เกิดการผสมผสานทางวัฒนธรรมที่น่าตื่นตะลึงเพียงใดเมื่อเวลาผ่านไปหลาย ๆ ทศวรรษ The River Ota อ้างอิงโครงเรื่องจาก Madame Butterfly มากพอ ๆ กับบทละครเรื่อง M. Butterfly ของเดวิด เฮนรี หวัง (David Henry Hwang) และละครเพลง Miss Saigon แต่แทนที่จะเสนอเรื่องออกมาในแนวการล่องลางสาวใจซื้อโดยชายใจหิน หรือการหลอกใช้ความเป็นตะวันตกที่บริสุทธิ์ผุดผ่องโดยความเป็นตะวันตกที่แปดเปื้อนอย่างล้นไม่ออก เลอปาจกลับใช้โครงเรื่องนี้เพื่อแสดงความไม่มีอยู่จริงของการแบ่งแยกทางเชื้อชาติ, เพศ, ภาษาและภูมิศาสตร์ทั้งหมด

ละครเริ่มต้นด้วยสัมพันธ์รักสั้น ๆ ระหว่างช่างภาพของกองทัพสหรัฐชื่อลูคซึ่งมาบันทึกภาพ "ความเสียหายทางกายภาพ" ของอิโรชิมา กับโนโซมิ ผู้รอดชีวิตจากระเบิดปรมาณูหรือ อิบาคุซา (hibakusha) ชาวญี่ปุ่นซึ่งเป็นตัวอย่างที่มีชีวิตของ "ความเสียหายทางกายภาพ" ดังกล่าว (เธอพิการอย่างน่ากลัวจากการระเบิดครั้งนั้น) ความรักครั้งนั้นเป็นต้นเหตุของเหตุการณ์ส่วนมากที่ตามมาของละคร ลูคซึ่งเอเชียน-อเมริกันที่เป็นผลผลิตของทั้งสองเชื้อเจฟฟรี ยามาชิตะ (Jeffrey Yamashita) หรือ เจฟฟรี 2 เดินทางไปนิวยอร์กหลังการเสียชีวิตของมารดาเพื่อพบกับพ่อและพี่ชายต่างมารดา เจฟฟรี โอคอนเนอร์ (Jeffrey O'Connor) หรือเจฟฟรี 1 แต่ต้องหลังจากที่พ่อของเขาเสียชีวิตและหลังจากเขาช่วยพี่ชายติดยาจากหนี้สินโดยรับซื้อกล้องถ่ายรูปประจำตระกูลนั้นแหละ เจฟฟรี 2 ถึงจะเปิดเผยตัวว่าตนเป็นใคร โดยมอบภาพถ่ายของพ่อของทั้งสองให้พี่ชาย เมื่อเจฟฟรี 1 ดิตเอดส์ เจฟฟรี 2 ก็มีส่วยช่วยเหลือการฆ่าตัวตายของเขาที่คลินิกในอัมสเตอร์ดัม การโปรยอังคารของเขาใกล้ประตูโทริที่อ่าวมิยาจิม่าในอิโรชิมาเป็นจุดบรรจบของวงจรการเดินทางและเป็นตอนจบของละคร

มีโครงเรื่องรองอีกชุดแทรกอยู่ตลอดทั้งเรื่อง คณะละครแคนาดาที่พูดภาษาฝรั่งเศสสัญจรมาที่โอซากาเพื่อแสดงละครดลกของเฟย์โด (Feydeau) เรื่อง The Lady from Maxim's นักแสดงนำหญิงของคณะมีความสัมพันธ์กับเจ้าหน้าที่ทูตแคนาดาและถูกภรรยาฝ่ายชายจับได้ในฉากที่เหมือนกับเรื่องในละครของเฟย์โด มีบทของชาวยิวที่เกิดในเชโกสโลวะเกียชื่อยานา คาเพ็ค (Jana Capek) ซึ่งปรากฏตัวในช่วงเปิดเรื่องในฐานะนักเรียนการต่อสู้แบบญี่ปุ่นกำลังกวัดแกว่งคาบซามูไร เธอแสวงหาวิถีทางแห่งเซ็นหลังจากหลบหนีออกจากเมืองเชเรเซียนสตัดท์ (Theresienstadt) ด้วยความช่วยเหลือของนักมายากล (การฆ่าล้างเผ่าพันธุ์ชาวยิวถูกนำเสนอให้เป็นหายนะแห่งศตวรรษที่ 20 อีกเหตุการณ์ที่ผู้รอดชีวิต [อย่างน้อยในละครเรื่องนี้] สามารถพบหนทางแห่งสันติและอภัยได้) "ฉันเชื่อว่าอิโรชิมาเลือกฉัน" ยานาพูดด้วยน้ำเสียงที่สงบอย่างยิ่ง "เมื่อสิบปีที่แล้วฉันมาเยี่ยมเพื่อนและคิดว่าจะพบซากปรักหักพังที่นี่ แต่แล้วฉันกลับพบความงาม" อันที่จริงแล้วเธอพบเชโกสโลวะเกียเมื่อเธอเห็นว่าโดมที่หลงเหลือจากการระเบิดอันโด่งดังที่อิโรชิมานั้นเป็นศิลปะแบบ Prague Recession ความประหลาดใจเช่นนั้นคือสิ่งที่ดึงดูดเธอเข้าหาความเจ็บปวดของพุทธศาสนา และความประหลาดใจเช่นนั้นหรือการพลิกผันของสิ่งที่ควรจะเป็นตามปกติเช่นนั้นเป็นแกนหลักที่มักปรากฏในละครเรื่องนี้

ความเกี่ยวพันซึ่งกันและกันของผู้คนและวัฒนธรรมเช่นนี้ทำให้ The River Ota หลีกเลียงไม่ได้ที่จะต้องเป็นโครงการหลากหลายภาษา บทแบ่งออกเป็นภาษาอังกฤษ, ฝรั่งเศส, เยอรมันและญี่ปุ่นในปริมาณเท่าๆกัน โดยมีคำแปลฉายประกอบ ความหลากหลายเชื้อชาติของละครแสดงออกเป็นรูปธรรมในงานฉากของ การ์ล ฟิลลิอง (Carl Fillion) ซึ่งเป็นโครงไม้รูปสี่เหลี่ยมผืนผ้ายาวมีหลังคารูปคลื่นและประตูเลื่อนกระดาศฟ้า ด้านหน้ามีทางเดินแคบๆและระเบียงที่มีหินวางไว้ ฉากดังกล่าวก็เหมือนทุกสิ่งในงานของเลอปาคคือเปลี่ยนแปลงรูปร่างไปได้เรื่อยๆ เขาใช้การฉายภาพนิ่งและภาพเคลื่อนไหวจำนวนมากเปลี่ยนโครงสร้างกลางๆดังกล่าวให้เป็นสถานที่ต่างๆในอิโรซิม่า (วัด ท่าเรือและบ้าน) ซึ่งเรื่องเริ่มขึ้น แล้วก็เป็ตึกแบ่งเช่าในนิวยอร์ก แล้วก็เป็ต้ายกักกันของเยอรมัน แล้วก็เป็เวทีที่ญี่ปุ่นซึ่งคณะละครแคนาดาแสดง (เราเห็นละครในเรื่องจากมุมหลังเวทีเหมือนในเรื่อง Noises Off) นอกจากนั้นยังใช้เป็นสถานียรถไฟความเร็วสูงสายโคเกียว-โอซากา เป็นทางวิ่งของสนามบิน แม้แต่เป็เรือขนทหารอเมริกันแล่นผ่านมหาสมุทรแปซิฟิกไปยังฝั่งตะวันตกของประเทศ แต่การใช้ฉากอย่างน่าทึ่งที่สุดคือในช่วงนิวยอร์กซึ่งแบ่งออกเป็นสามส่วนคือ ห้องของเจฟฟรี 2 ด้านหนึ่ง ห้องของเจฟฟรี 1 และพ่อ (นั่งดูโทรทัศน์โดยหันหลังให้เรา) อีกด้านหนึ่ง และตรงกลางเป็นเป็ห้องน้ำที่ตกแต่งเต็มที่ซึ่งบรรดาผู้พักอาศัยต่างเข้ามา (พร้อมๆกันอย่างในหนังตลกของพี่น้องตระกูลมาร์กซ์) อาบน้ำแปรงฟันและปลดทุกข์

เทคนิคทุกอย่างบนเวทีนั้นพูดได้สั้นๆว่ายอดเยี่ยม เช่นเดียวกับการแสดงซึ่งเปลี่ยนผันไปมาระหว่างตลกตลากับเครื่องขมิบสง่าและแสดงด้วยความเนิบช้าและสง่างามของละครโนะและการเคลื่อนไหวแบบบูโด แต่ละฉากจะมีดนตรีแบบงากากู (ประพันธ์และบรรเลงโดยมิเชล แอฟ โกเต้ [Michel F. Cote] ซึ่งมีเสียงขลุ่ย, ระฆัง, ฉาบและเครื่องเคาะแปลกๆประกอบ เห็นได้ชัดว่าคนดูถูกพาเข้าไปในบรรยากาศคล้ายฝัน และลักษณะที่เหมือนมายากลหลายอย่างเช่นดึกดำที่ทหารอ้อมอยู่กลายเป็นผู้หญิงจริงๆ, มุมของกระจกแสดงให้เห็นการฆ่าตัวตายในหลายมุมมอง, การเช็ดหุ่นที่หุ่นเริ่มมีชีวิตจริงจังกยิ่งกว่าคนเช็ด, ผู้หญิงที่ลอยขึ้นมาในอากาศหลังทะเลาะกับสามี, ฝนที่สาดลงบนหลังคาหลังจากเสียงฟ้าร้องและฟ้าแลบ ก็ยิ่งเน้นย้ำความรู้สึกถูกภาพลวงตาพัดพาเข้าไปหาความจริงที่อยู่ลึกกว่า

การแสดงก็เหมือนกับทุกสิ่งในละครคือเป็การสื่อถึงการเปลี่ยนแปลงกลับกลาย นักแสดงสิบสองคนเล่นเป็ตัวละครต่างๆว่า 40 ตัวในลีลาที่เรียบๆ ทิ้งให้เข้าใจเอาเอง และไม่รีบร้อนไล่ตามเวลาหรืออารมณ์ใดๆ การใช้นักแสดงคนเดียวแสดงหลายบทเช่นนี้ไม่เพียงแต่ช่วยให้การทำงานง่ายขึ้นแต่ยังสร้างขนบการละครที่มีลักษณะแวดล้อมของละครบังคับอยู่ (ตัวอย่างเช่นนักแสดงคนเดียวกันจะต้องแสดงเป็ทั้งพ่อและลูก หรือทั้งแม่และลูก) ผมเกรงว่าจะเป็การทำลายเอกภาพของคณะละครหากแยกขมนักแสดงคนหนึ่งคนใดเป็การเฉพาะ แต่ก็จำต้องกล่าวคำชื่นชมอานน์-มารี กาดิเออซ์ (Anne-Marie Cadieux) สักหน่อยหนึ่ง เธอเป็ผู้รับบทสาวฮิบากุซา ในโซมียามาซิตะ และนักแสดงสาวผู้สิ้นหวัง โซฟี มัลเตซ (Sophie Maltais) (ซึ่งแสดงเป็นมอม เกรเว็ตต์ [Mome Crevette] ในละครตลกของเฟย์เดอด้วย) เธอแสดงบทของสาวพิการโนโซมิโดยการหันหน้าหนีคนดู พูดเสียงแผ่วเบาที่สุด ภาษาอังกฤษสำเนียงแปร่งๆที่แสนเศร้าดังมาจากร่างที่นิ่ง

เจียบงันอยู่ แต่หลังที่ไม่เคลื่อนไหวนั้นกลับแสดงอารมณ์ออกมาอย่างน่าทึ่ง โนโซมิเป็นศูนย์กลางของช่วงเวลาที่สำคัญที่สุดของการแสดงเมื่อตัวละครหกเจ็ดคนทั้งชายและหญิงผลัดกันสลับร่างอย่างมหัศจรรย์โดยการหายตัวเข้าไปและผุดออกจากชุดกิโมโนแต่งงานของโนโซมิ และสุดท้ายเราก็ได้เห็นเธอในชุดกิโมโนนั้นเมื่อห้าสิบปีก่อนเมื่อลุดหยุดถ่ายรูปเธอ นี่คือหัวใจที่แท้ของสิ่งที่เราเรียกว่าการแสดงเชิงสัญลักษณ์ นั่นคือการที่เราบีบอัดแก่นเรื่องลงไปในช่วงของภาพที่เห็นได้ด้วยตาซึ่งมีพลาณภาพที่จะหยุดเวลาและพิชิตความแตกต่างทางสถานที่

ความสำคัญของกล้องถ่ายในละครแสดงให้เห็นความหลงใหลที่เลอปามีต่อสิ่งที่เห็นกับสิ่งที่จริง และ (อย่างที่นักวิจารณ์คาเรน ฟริกเกอร์ [Karen Fricker] ตั้งข้อสังเกต) ต่อกู่ตรงข้ามอย่าง ตะวันออกกับตะวันตก, ชายกับหญิง, ละครกับความจริง, การทำลายล้างและการกำเนิดใหม่ทั้งหมดเป็นสิ่งที่ตรงข้ามแต่ไม่ได้ขัดแย้งกัน ที่จริงการแสดงดำเนินไปโดยขาดความขัดแย้งอย่างน่าประหลาด กู่ตรงข้ามเหล่านี้เป็นสิ่งนามธรรมที่สุดท้ายแล้วหลอมรวมเป็นสิ่งที่เทรเพลฟ (Treplev) ในบทละครเรื่อง The Seagull เรียกว่า "จิตวิญญาณสากล" เมื่อถึงตอนท้ายของวันที่แสนยาวนี้เราก็ได้ผ่านบรรยากาศของความเยียบสงบและการใคร่ครวญ ในขณะที่เดียวกันก็ได้รับการยกขึ้นสู่การพิสูจน์ตนและความทุกข์ทรมานของตัวละครต่าง ๆ และได้เข้าร่วมในพิธีกรรมแสดงให้เห็นธรรมชาติที่เปลี่ยนผันอยู่เสมอของการละครที่ยิ่งใหญ่อย่างมีพลัง

พจนีย์ ฉัตรชัยวิวัฒนา : ผู้แปล

ที่มา: บทวิจารณ์ "การแสวงหาของ 'โรแบร์ต ลาปาจ' แปลจาก Robert Brustein. "The Quest of Robert Lepage" Cultural Calisthenics: Writings on Race, Politics, and Theatre. Chicago: Ivan R. Dee. 1999. Pp 149 – 153)

## บทวิเคราะห์

โดยประวัติการทำงาน โรเบิร์ต บรูสไตน์ (Robert Brustein) เป็นทั้งนักวิจารณ์ละครและนักปฏิบัติ ในสายตาผู้เกี่ยวข้องกับการละครจำนวนมาก ผู้มีคุณสมบัติเช่นนี้นับเป็นนักวิจารณ์ในอุดมคติ เพราะน่าจะเป็นผู้ที่ผสมผสานการวิจารณ์ด้านเนื้อหาและรูปแบบเข้าด้วยกันและชี้ให้เห็นความสัมพันธ์ที่กลมไยกันของทั้งสองสิ่งได้ดีที่สุด ซึ่งนั่นจะเป็นงานที่ช่วยพัฒนานักดูละครที่จริงจัง และสามารถเสนอแนะช่องทางปรับปรุงแก้ไขให้คนทำละครด้วยกันได้อย่างดี

แต่ทว่าบรูสไตน์กลับเป็นนักวิจารณ์ที่มีความกระตือรือร้นต่อประเด็นทางสังคมอย่างมาก ไม่ว่ามุมมองของเขาจะเหมือนหรือต่างจากคนส่วนใหญ่ในสังคม นักวิจารณ์อาวุโสผู้นี้ก็ไม่เคยลังเลที่จะแสดงจุดยืนอันแน่วแน่ของเขาออกมาในบทวิจารณ์. ในบทความหรือในการอภิปรายใดๆ การเฝ้าตัวอย่างที่โด่งดังอย่างมากคือการแสดงความคิดเห็นคัดค้านแนวทางการคัดเลือกตัวแสดงโดยไม่คำนึงถึงความสัมพันธ์ระหว่างเชื้อชาติของนักแสดงและตัวละคร (non-traditional casting) จนกระทั่งผู้คนในวงการละครจำนวนมากกล่าวหาเขาว่าเป็นพวกอนุรักษ์นิยมสุดขั้วที่น่ารังเกียจ

ความกระตือรือร้นที่จะแสดงความเห็นเกี่ยวกับประเด็นทางสังคมนี้เองที่หลายครั้งทำให้บทวิจารณ์ของบรูสไตน์โดยมากมาในแนวเน้นบริบท (contextual criticism) มากกว่าจะเป็นแนวนั้นรูปแบบ (formalist criticism) ซึ่งน่าจะเป็นประโยชน์ต่อคนทำละครมากกว่า แต่นั่นก็ได้หมายความว่าบรูสไตน์จะไม่สนใจการสร้างอนาคตให้แก่วงการละครที่เขารักด้วยการดูแลแนะนำและสร้างความมั่นใจให้กับคนทำละครรุ่นเยาว์โดยวิเคราะห์การใช้เทคนิควิธีการทางการละครนำเสนอความคิดในงานของนักวิจารณ์ละครผู้มีความสามารถ เพื่อเป็นตัวอย่างให้กับคนทำละครอื่นๆต่อไป แม้ว่ากว่าจะมีบทวิจารณ์ที่สมบูรณ์เช่นนี้ได้ก็ต้องมีเงื่อนไขข้อเล็กๆอยู่บ้างว่าละครที่เขียนถึงต้องมีนักทางสังคมเด่นชัดมากพอที่จะแสดงตัวออกมาได้โดยที่เขาไม่จำเป็นต้องหันเหออกนอกเรื่อง

และผลที่ได้จากการเน้นคือบทวิจารณ์ที่เป็นตัวอย่างที่ดีที่สุดในการมองเฉพาะเนื้อหาของละครที่วิจารณ์โดยไม่หันเหออกนอกเรื่อง และแสดงให้เห็นความคิดของละครที่กล่าวถึงโดยไม่ต้องโยงเข้าหาเหตุการณ์ภายนอกอื่นๆ ซึ่งแม้จะไม่ใช่วิธีแบบที่ดูแบบเดียวที่เป็นไปได้ แต่ก็เป็นหนึ่งในรูปแบบที่ควรจะมีผู้เขียนอยู่เสมอในแวดวงวิจารณ์ละคร

รูปแบบการวิจารณ์ดังกล่าวคือบทวิเคราะห์ อธิบายและยกตัวอย่างให้เห็นชัดว่าองค์ประกอบต่างๆในละครที่ผู้กำกับเลือกใช้นั้นสะท้อนความคิดหลักที่เขาต้องการนำเสนออย่างไร และแสดงถึงโลกทัศน์ทางศิลปะเฉพาะตัวของผู้กำกับคนนั้นได้ก็อย่างไรบ้าง ทั้งนี้บรูสไตน์สรุปความคิดหลักของละครไว้ย่อหน้าที 3 กล่าวถึงโลกทัศน์ของผู้กำกับในย่อหน้าที่ 9 และวิเคราะห์เทคนิคของละครเพื่อแสดงให้เห็นว่ารายละเอียดและแก่นความคิดดังกล่าวในย่อหน้าที่ 6 - 8

ในย่อหน้าที่ 3 เขากล่าวว่าแก่นเรื่องของละครเรื่องนี้เป็น "การแสดงออกว่าความเจ็บปวดทรมานและความสามารถที่จะรู้สึกเจ็บปวดทรมานทุกอย่างเป็นคุณสมบัติสำคัญของมนุษย์ซึ่งมีส่วนในการเชื่อมโยงเราเข้าด้วยกัน" และ "แสดงถึงความเปราะบางของเส้นแบ่งต่างๆชนิดที่แยกประชาชาติต่างๆของโลกออกจากกัน" และอธิบายว่าเลขแปดแสดงออกซึ่งแก่นเรื่องนั้นได้ดีกว่าคนทำละคร

อื่นๆที่เขายกมาเป็นกรณีศึกษา เพราะเขาใช้การเปรียบเทียบวัฒนธรรมและการกระทำของคนต่างเชื้อชาติในเวลาและสถานที่ต่างๆมากกว่าที่จะให้ทุกสิ่งทุกอย่างเกิดขึ้นในที่เดียวกัน เขายืนยันความคิดนี้ด้วยการอธิบายการเปลี่ยนแปลงของฉากซึ่งกลายเป็นสถานที่และเวลาต่างๆในย่อหน้าที่ 6 เพื่อแสดงให้เห็นความมีจุดร่วมกันของเวลาและสถานที่ต่างๆในเรื่องคือ ข้อแรกใช้ฉากชุดเดียวกัน ข้อสองมีผลกระทบต่อเนื่องกัน และยกตัวอย่างการเปลี่ยนบทบาทไปต่างๆของนักแสดงในย่อหน้าที่ 8 เพื่อแสดงถึงความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันของมนุษย์ ซึ่งข้อนี้ทำให้ผู้อ่านได้เห็นว่าผู้วิจารณ์ไม่ได้ต่อต้านการรับบทข้ามเชื้อชาติในแนวของ non-traditional casting เสมอไปทุกกรณีด้วย

ในย่อหน้าที่ 9 บรูสไดน์ได้สรุปโลกทัศน์ของผู้กำกับไว้ว่าเขาหลงใหลใน "สิ่งที่เห็นกับสิ่งที่ เป็นจริง" หรือสิ่งที่ดูเหมือนเป็น "คู่ตรงข้าม" ที่ "ไม่ได้ขัดแย้งกัน" โดยเฉพาะอย่างยิ่งความตรงข้ามที่แท้จริงแล้วเป็นสิ่งเดียวกันอย่างภาพลวงตากับความจริง ซึ่งการกล่าวถึงการใช้เครื่องประกอบฉากต่างๆแสดงความกลมกลืนกันระหว่างสิ่งทั้งสองและ "เน้นย้ำความรู้สึกถูกภาพลวงตา พัดพาเข้าไปหาความจริงที่อยู่ลึกกว่า" ในย่อหน้าที่ 7 นั้นก็เป็นการแสดงให้เห็นภาพที่ชัดเจนของบุคลิกภาพดังกล่าวได้อย่างดีที่สุด

พจนีย์ ฉัตรชัยวิวัฒนา : ผู้วิเคราะห์

## เมื่อละครโนกลับมาในร่างใหม่

(The No Stage, Newly Activated The Legend of Komachi)

เซนตะ อากิโกะ

สำหรับผู้ที่เป็นนักวิจารณ์ละครร่วมสมัยอย่างข้าพเจ้าคงไม่มีความสุขใดที่ยิ่งไปกว่าการได้อยู่ร่วมชมการแสดงที่สามารถนำเอากรอบของการนำเสนอละครในอดีตให้กลับมาปะทุและมี ผู้สามารถส่งต่อสู่ยุคสมัยปัจจุบันได้อาจจะดูประหนึ่งว่าคนอย่างเราในฐานะที่เป็นนักเขียนบทความตาม สื่อสิ่งพิมพ์ดำรงอยู่ก็เพื่อจะมีหน้าที่หลักที่จะรายงานปรากฏการณ์ เช่นดังกล่าว

แต่การที่ได้มีโอกาสอย่างที่ว่าสักครั้งก็ต้องรอเป็นเวลานานด้วยความอดทนกว่าจะมีผู้มีพรสวรรค์หน้าใหม่ปรากฏขึ้นให้พวกเราได้รายงานกัน นอกจากนานกว่าที่ศิลปินหน้าใหม่หรือกลุ่มละครใหม่ที่ทั้งสดใหม่และมีความสามารถที่น่าดึงดูดจะปรากฏให้เห็นแล้วการจะไปเสาะแสวงหาพวกเขาเหล่านั้นก็ต้องไปความหาตามการแสดงของกลุ่มละครเล็กๆอีกนับไม่ถ้วนอีกด้วย แต่แล้วเมื่อเราได้ค้นพบอย่างตื่นเต้นดีใจ เราก็กลับไม่ได้มีโอกาสที่จะตีพิมพ์บทความเกี่ยวกับการแสดงของพวกเขาได้ทันเวลาเสียอีก เนื่องจากการแสดงของคนพวกนี้มักจะมีโอกาสในการนำเสนอเพียงระยะเวลาสั้น ๆ

คงกล่าวได้ว่ายุคทศวรรษที่ 1960 จัดว่าเป็นช่วงที่กลุ่มละครเล็กน่าสนใจจำนวนมากได้อุบัติขึ้น แต่สภาพแวดล้อมที่แตกต่างไปของปัจจุบันนี้ ตลอดจนถึงปลายทศวรรษที่ 1970 คง จะเทียบกับทศวรรษก่อนไม่ได้ ภายในช่วงระยะที่ผ่านมานี้ หากไม่นับ Tsuka Kohei แล้วก็จัดได้ ว่า จะหาศิลปินหน้าใหม่ที่มีฝีมือได้น้อยเต็มที

แต่เมื่อเดือนมกราคมที่ผ่านมา คณะละคร Transformation Theatre ภายใต้การนำของ Ota Shogo กับผลงานเรื่อง The Legend of Komachi ที่จัดแสดงที่เวทีละครโน แห่งหนึ่ง ใน กรุงโตเกียว จัดได้ว่าสามารถพิสูจน์ตัวเองว่าเป็นงานของคนหน้าใหม่ฝีมือคุณภาพได้อีกครั้ง ด้วยผลงานที่จัดได้ว่าเยี่ยมยอด ซึ่งไม่มีใครมีใครสามารถผลิตผลงานคุณภาพเช่นนี้ได้บ่อยครั้งนัก และไม่ต้องเป็นที่สงสัยเลยว่าผลงานชิ้นนี้จัดเป็นเรื่องที่ดีที่สุดในฤดูกาลละครช่วงนี้เลยทีเดียว

คงต้องบอกกล่าวไว้ก่อนว่าคณะละคร Transformation Theatre ของ Ota ไม่ได้เป็น คณะหน้าใหม่เสียทีเดียว คณะตั้งขึ้นมาในปี 1968 ภายใต้การกำกับของ Hodoshima Takeo ซึ่งถือได้ว่าเป็นคณะที่ผ่านอายุกว่าทศวรรษมาแล้วแต่ก่อน หน้านี้ผลงานของคณะนี้จัดได้ว่าค่อนข้างจัดและไม่สามารถเรียกความสนใจในระดับวงกว้างได้

เมื่อตอนที่ผมได้ชมผลงานของคณะนี้ครั้งแรกเมื่อเดือนมีนาคม ปี1970 Ota ได้เป็นเสาหลักของคณะแล้ว ซึ่งตอนนั้นเขาได้เขียนบทและกำกับเรื่อง "เก้าฉากเกี่ยว กับรถประจำทาง" (Nine Scenes about Buses) ซึ่งผมก็ยังจดจำบทสนทนาที่แหลมคมในเรื่องนั้นได้ดี ซึ่งเป็นไป ในทางของ Betsuyaku ต่อมาผมชมการแสดงของคณะนี้อีก ณ โรงละครแห่งหนึ่ง ย่าน Akasaka ของกรุงโตเกียวในแต่ละปีประสบการณ์และความสามารถของคณะละครคณะนี้ได้พัฒนาขึ้นตาม

ลำดับ แต่เมื่อมีความคิดสร้างสรรค์ตามแบบละครร่วมสมัยเป็นแนวทางแล้วองค์ประกอบเรื่อง การผลิตงานที่จริงใจต่อตัวคนที่แท้จริงของพวกเขา ก็ดูจะออกมาในทางดีดลมากกว่าได้คะแนนบวกด้วย บริบทดังกล่าวจึงทำให้ Ota ผลิตผลงานเรื่อง The Scarlet Princess of Edo ที่ทำจาก บทละครคาบูกิคลาสสิกของ Tsuruya Namboku โดยใช้นักแสดงสมัยใหม่ในปี 1970 ออกมาดูน่าสนใจมากกว่าเรื่องก่อน ๆ ที่เขากำกับละครจากบทละครของเขาเอง

อย่างไรก็ตาม ตอนนี้ ด้วยผลงาน The Legend of Komachi ตัว Ota สามารถก้าวกระโดดได้ไกลไปสู่อีกขั้นหนึ่งของความคิดสร้างสรรค์ทางการละครซึ่งถือได้ว่าเป็นการเสนอแบบใหม่อย่างสิ้นเชิงดูเหมือนว่าหลังจากยากลำบากผจญหนทางอันลำบากมานานตอนนี Ota กำลังไต่ยืนอยู่บนยอดเขาดูความสำเร็จของตัวเองแล้ว

ตามมุมมองของผม มีสองเหตุผลที่อยู่เบื้องหลังความสำเร็จครั้งนี้ ประการ แรกแทนที่จะใช้พื้นที่การแสดงตามแบบที่คณะละครสมัยใหม่คณะเล็กๆ นิยมใช้กันคราวนี้ได้ใช้โรงละครโนจริง ๆ เป็นพื้นที่ในการแสดงเป็นครั้งแรกมีทฤษฎีเกี่ยวกับประสิทธิผลของพื้นที่ของเวทีละครโนอยู่หลายทฤษฎีแต่ก็มีน้อยครั้งมากที่จะสามารถใช้เวทีละครโนได้อย่างประสบความสำเร็จมักจะกล่าวกันว่าเวทีละครโนเป็นพื้นที่อันศักดิ์สิทธิ์ของโลกโลกุตระแต่ด้วยการใช้พื้นที่เดียวกันนี้เล่าเรื่องราวของโลก โลกียะของมนุษย์ในเรื่อง The Legend of Komachi ทำให้เกิดความตึงเครียดใน ระดับความคิดระหว่างการใช้เวทีละครเดียวกันเพื่อเล่าเรื่องราวของโลกสองแบบเกิดขึ้น

ประการที่สองบทสนทนาในเรื่องนี้ถูกจำกัดให้มีน้อยมากสองในสามของละคร ความยาวสองชั่วโมง ครึ่งเรื่องนี้จึงดำเนินไปอย่างไม่มีบทสนทนา Ota ได้นำเสนอละครที่เน้น ความเงียบเป็นหัวใจได้อย่างท้าทายพวกเราที่อาจจะลืมนึกไปแล้วว่าความเงียบทางการละครนั้น ช่างมีความหมาย ได้อย่างไรอาจจะได้พบอะไรใหม่ ๆ ในผลงานชิ้นนี้ นักแสดงส่วนใหญ่ของ Ota ในเรื่องนี้ซึ่งเทคนิคการแสดงใกล้เคียงกับเทคนิคการแสดงละครใบ้สามารถสะกดคนดูให้ติดตามดูการแสดงของพวกเขาได้อย่างไม่เกิดความรู้สึกเบื่อหน่ายเลยตลอดจนจบการแสดง

เมื่อละครเริ่ม บริเวณเวทีก็สว่างให้เห็นอยู่แล้ว จากทางบริเวณเวทีส่วนที่เป็นสะพาน ทอดสู่บริเวณเวทีหลัก จะเห็นตัวละครหญิงชราผู้หนึ่ง (แสดงโดย Sato Kazuyo) ผมเผ้ารุงรัง และสวมเสื้อผ้าที่ดูเหมือนจะทำจากผ้าดาขายกันยุง เดินเข้ามาอย่างช้าๆ แทนที่จะเดิน เข้ามา ด้วยขนบแบบละครโน เธอกลับมีเทคนิคการเดินเข้ามาอย่างมีเอกลักษณ์เฉพาะตัวหัวแม่เท้า ทั้งสองต่างย่ำทับซึ่งกันและกัน และขอยเท้ามาโดยตลอดเธอเคลื่อนไหวราวกับภาพยนตร์ที่ฉาย ด้วยจังหวะการฉายแบบช้ามาก ใช้เวลาทั้งหมดห้านาทีที่จะเดินจากสะพานความยาว 15 ฟุตกว่า จะถึงบริเวณเวที

แม้เมื่อจะเดินถึงเวทีแล้วเธอก็ยังคงทำเดินประหลาดนั้นอยู่จนกระทั่งเมื่อเธอเดินมาถึงใจกลางเวทีแล้วเราในฐานะคนดูดูประหนึ่งว่าจะถูกอาณาภาพของลีลาอันเชื่องช้าในพากว ข้ามผ่านภาวะความสมจริงใดใดไปสู่โลกแห่งความฝันที่ไม่สมจริงเธอยังคงยืนด้วยสีหน้าที่ดูคลุมเครืออย่างที่สุดแล้วเราก็เริ่มได้ยินลีลาความเคลื่อนไหวของเสียงลมที่อยู่บนท้องฟ้าเบื้องบน ค่อยเคลื่อนตัวผ่านอย่างช้าๆ ผ่านความสลัวของแสงไฟแล้วเราก็เริ่มได้ยินเสียงดนตรีที่อ่อนหวานจากบทเพลง



ของVivaldiที่บรรเลงด้วยปิโคโล พร้อมกันนั้นกลุ่มของผู้แสดงซึ่งมีรูปโฉมแปลกประหลาด ก็ได้เข้ามายังเวทีผ่านทางสะพานพร้อมกับแบกอุปกรณ์ประกอบฉากซึ่งเป็นเครื่องใช้ไม้สอยในบ้านหลายชิ้นไว้บนหลังสิ่งของต่างๆ เหล่านั้น ได้แก่ เครื่องแต่งกายแบบโบราณที่เทอะทะ เครื่อง น้ำชา โต๊ะกินข้าวอย่างเรียบง่ายแบบญี่ปุ่น และบานฝาค้างเลื่อนได้ ซึ่งดูราวกับว่าบรรดานักแสดง เหล่านั้นกำลังยกสิ่งของที่มีเวทย์มนต์วิเศษบางอย่างเข้าไปในพื้นที่บริเวณแสดง ท่ามกลางความมืด สลัวสิ่งของต่าง ๆ เหล่านั้นก็ค่อย ๆ มาติดตั้งรอบ ๆ ตัวหญิงชรา ซึ่งยังคงยืนนิ่งอยู่ แล้วฉาก ของห้อง ในอาคารชุดแห่งหนึ่งอันแสนทรุดโทรมก็ปรากฏขึ้นซึ่งในนาทีเดียวกันกับที่มีมิติของ ความจริงที่ภาพจำลองของห้องได้ปรากฏขึ้น ความน่าขยะแซง ไร้สนิยมก็ได้ค่อยๆ โผล่ ขึ้นอย่างรุกรานต่อพื้นที่อันศักดิ์สิทธิ์ของเวทีละครโนเช่นกัน

หญิงชราผู้ซึ่งแบกภาระของการเคลื่อนไหวอย่างช้ามากไว้ตลอดทั้งเรื่องจนจบเรื่อง ก็ได้เริ่มค่อยๆ ล้างใบหน้าของเธอ ดมน้ำด้วยหม้อไฟฟ้า ไขแล้วเธอได้ดมน้ำจริง ๆ บนเวทีละคร โน และทำ ชุด อาหารที่ทำจากกะหล่ำปลีสำเร็จรูปเป็นอาหารเช้าของเธอ จากการแสดงอาภักปิริยา กินอาหาร เข้ากะหล่ำปลีเองมิติของการกระทำที่จำลองการกระทำจากกิจวัตรในชีวิตจริงก็ได้เริ่ม ขึ้นผ่านมิติของโลกแห่งความฝันและจินตนาการของหญิงชรา โดยมีเรื่องราวอันหลายหลากเกี่ยวข้องกับผู้คนต่าง ๆ ที่อาศัยอยู่อาคารชุดเดียวกันกับเธอหรืออยู่ใกล้เคียงอาภักปิริยากิจวัตรต่างๆ ซึ่งกินเวลา ในโลกแห่งความจริงเพียงไม่กี่นาทีได้ถูกขยายออกเป็นสองชั่วโม่งของเวลา การแสดงในโลกของความฝันของหญิงชรานั้นราวกับว่าภาพที่เราได้เห็นเป็นการนำจิตสำนึกของเธามา คลี่ขยายและพับจับกลับอย่างปราณีตบรรจง โลกแห่งจินตนาการของเธอได้ถูกขยายให้ใหญ่ขึ้นด้วยกลองขยาย ด้วยการดูอย่างผ่อนคลายเรา ในฐานะผู้ดูการแสดงนี้จึงได้ตระหนัก อย่างคาดไม่ถึงว่า แท้ที่จริงชีวิตของเราช่างเต็มไปด้วยความเจ็บปวด ความงาม และความน่าขย้านอัน แสนโหดร้าย ซึ่งซ่อนอยู่ภายใต้คำพูดไม่กี่ประโยคของหญิงชราผู้อยู่ภายใต้ชุดเสื้อผ้าที่โกโรโกโสและดูน่าเวทนานั้น ที่จริงความนิ่งงันของละครเรื่องนี้ไม่ได้มีอะไรที่เกี่ยวข้องโดยตรงกับรูปแบบ การนำเสนอของ ละครโนเลย แต่มาจากการใส่ใจในรายละเอียดของอัตราซ้ำเร็วของอาภักปิริยาของชีวิตปกติ ประจำวัน และจากทักษะในการดึงรายละเอียดของความรู้สึกของสิ่งที่ปรากฏอยู่ในเบื้องลึกของสำนึกของคนเรารายละเอียดที่ว่านี้จะจับต้องได้ก็ต่อเมื่อถูกมองเห็นในรูปของการกระทำที่แสดงด้วยอัตราที่ช้ามาก ๆ เท่านั้นซึ่งในกรณีนี้เทคนิคการแสดง ละครโนที่เต็มไปด้วยความ เชื่องช้าดูจะเป็น ทางเลือกที่เหมาะสม

ในขณะที่หญิงชราของกะหล่ำปลีของเธอให้สุกนั้น ชายคนหนึ่ง (แสดงโดย Masuda Saiki) ได้ปรากฏต่อหน้าเธอโดยอยู่ในชุดของทหารของสมเด็จพระจักรพรรดิญี่ปุ่น ถ้าหญิงชราเป็นตัว แทนของKomachiหญิงงามอันเป็นตำนานของสมัยHeian ชายคนนี้ก็จะต้องเป็นแม่ทัพ Fukakusa ซึ่งตามบทละครโนแล้ว เขาได้มาเยี่ยมแม่นางKomachiทุกคืนเพื่อหวังว่าวันหนึ่งเขาจะได้รับ รักจากนาง แต่ในละครเรื่องนี้ด้วยเสียงเพลงLa Vie en Rose และ Dark Sunday จากเสียง ขับร้องของ Edith Piaf ที่ฟังดูโหยหวนแตกพรา ซึ่งมาจากเครื่องเล่นจานเสียงเก่า ๆ ได้เป็น สัญลักษณ์ของวัยแรกรุ่นที่ได้ผ่านไปเลยกลับไม่หวนกลับมาแล้วฉะนั้นอาจจะตีความหมายได้สองอย่างได้อย่างไม่แน่

ใจนักกว่าแม่ทัพFukakusaที่เราเห็นนั้นเป็นเพียงสิ่งที่อยู่ในความทรงจำของเธอหรือเป็นเครื่องหมายของความปรารถนาของเธอเท่านั้น

และแล้วอาการผื่นกลางวันของหญิงชราก็ถูกทำลายไปด้วยการมาเยือนของเจ้าของห้องเช่า(แสดงโดยSegawa Tetsuya) ซึ่งได้แต่เพียงตั้งความหวังว่าเมื่อไหร่หญิงชราที่ไร้ญาติขาดมิตร และขัดสนเงินผู้นี้จะตายเสียที เขาจึงได้เพียรมาหาเธอทุกวัน และพำนักถึงเงินค่าเช่าที่ไม่ได้จ่ายเพื่อกดดันเธอ แต่เธอก็ไม่เคยที่จะอ้าปากพูดกลับ Sato Kazuyo ผู้รับบทหญิงชรา เองก็ไม่ได้พูดสักคำขณะแสดงตามบทที่เจ้าของห้องเช่าพูดเธอเคยพูดเพียงแค่สามครั้งเท่านั้นตลอดสิบเจ็ดปีที่เธออาศัยที่นี่ซึ่งเป็นที่น่าสงสัยว่าเมื่อไหร่และเพราะอะไรเธอถึงจึงยอมพูดในสามหนนั้น แต่คำถามนี้ก็ยังเป็นปริศนาจนจบเรื่อง

วิธีการในการแสดงออกทางอารมณ์ที่Satoได้เลือกใช้สำหรับการรับบทบาทครั้งนี้ดูไม่ธรรมดาเป็นอย่างมากไม่อาจชี้ชัดได้ว่าเป็นการแสดงอะไรกันแน่ระหว่างอาการของคนโง่ทึบหรืออาการของความสุขที่อยู่อย่างผิดที่ผิดทางบนใบหน้าของเธอ แต่ที่เห็นชัดก็คือเป็นการผสมผสานของอาการของคนชราที่ยังมักในกามราคะแม้ว่าจะอยู่ในสภาพที่ทุกข์ทรมานก็ตาม ฉะนั้น ละครเรื่องนี้จึงไม่ได้เกี่ยวกับเรื่องราวของคนชราผู้นำสงสารเวหนานอนรอความตายแต่อย่างใด องค์กร ประกอบอย่างหนึ่งที่สำคัญมากก็คืออารมณ์ขันซึ่งมาจากการแสดงของSatoที่เลือกที่จะแสดงความขมขื่นของเธอออกมาด้วยกิริยาอันดูรื่นรมย์

เหตุการณ์ต่อไปเกิดขึ้นในเช้าหนึ่งซึ่งหญิงชราได้เผชิญหน้ากับครอบครัวเพื่อนบ้านครอบครัวหนึ่ง ซึ่งมีอาชีพเที่ยวเร่โฆษณาประกาศสรรพคุณของสินค้าพื้นบ้านต่าง ๆ ซึ่งมีชื่อเรียกในภาษาญี่ปุ่นว่าเป็นพวก chindon ซึ่งแปลว่าคนขายแซนด์วิช ซึ่งในครั้งนี้หญิงชรา ในจินตนาการไปว่าเธอได้มีสัมพันธ์กับชายหนุ่มของครอบครัวนี้ แต่ความฝันนี้ก็ได้ถูกรบกวน อีกครั้งด้วยการมาหาของเจ้าของห้องซึ่งคราวนี้มาพร้อมกับหมอและพยาบาลเจ้าของห้องบอกพวกเขาว่าหญิงชรา ผู้นี้กำลังใกล้ตายและตามด้วยคำถามคำถามถึงอาหารอันแท้จริงของสุขภาพของหญิงชรา ผู้นี้ซึ่งดูที่ท่าแล้วยังไม่มียี่แหว่ว่าจะป่วยใกล้ตายแต่อย่างใด ทันใดนั้นเองเสียงของเพลงเต้นรำ พื้นเมือง Oklahoma Mixerของอเมริกันก็ได้ดังขึ้น และด้วยจังหวะอันเร้าใจทั้งหมอและพยาบาล ผู้ช่วยของเขาก็ได้ดังแถวเต้นรำกันซึ่งก็เป็นอีกครั้งหนึ่งที่ภาพความผื่นกลางวันของหญิงชราได้ปรากฏ ขึ้นโดยอาศัยเทคนิคการนำเสนอของการแสดงละครเวทีอย่างปัจจุบันทันด่วน

หลังจากนั้น เมื่อสายลมเริ่มพัดอีกครั้ง เหล่าบรรดานักแสดงประกอบก็ได้เข้ามาอีกครั้งและค่อย ๆ ยกอุปกรณ์ประกอบฉากที่เป็นห้องของหญิงชราออกไปทางสะพานจนลับตาไปแต่หญิงชรายังคงอยู่ท่าของการเต้นรำอันแสนยั่ววนกับชายหนุ่มข้างห้อง และแล้วภาพนั้นก็หายไปและปรากฏว่าเธอก็ถูกทิ้งให้อยู่ตามลำพังบนเวทีอีก เธอค่อย ๆ คู่ตัวฟูบลงและละครก็จบ เรื่องจริงอยู่ที่การนำเสนอครั้งนี้ของOta มีอยู่หลายจุดที่ยังขบไม่แตกและบทบาทหลายตอน ก็ยังต้องได้รับการปรับ แม้กระนั้นก็ตามผมไม่มีความลังเลใจที่จะกล่าวว่า คณะละครคณะนี้ สามารถสร้างงานที่ได้บรรลุถึงจุดสูงสุดอย่างแท้จริงในประวัติศาสตร์การแสดง ซึ่งเคยมีผลงาน มาบ้างก่อนหน้านี้ อย่างการแสดง On the Dramatic Passions II ของคณะละคร Waseda Little Theatre ภายใต

การนำของ Suzuki Tadashi และเรื่อง The Atami Murder Case ของ Tsuka Kohei ผลงานเหล่านี้ไม่ได้แสดงอาณาภาพเพียงแค่ช่วงขณะใดขณะหนึ่ง แต่วิสัยทัศน์จากงาน เหล่านี้สามารถหยั่งลึกไปได้ถึงระดับ ที่ขนาดที่ผู้เขียน บทเองก็ไม่ คาดคิด มาก่อน และ สามารถเป็นตัวแทนสูงสุดของพลังอำนาจของแนวความคิดสร้างสรรค์ของละครที่มีแนวการนำ

เสนอแบบนี้อีกด้วย จากนั้นไป Ota และ Transformation Theatre ของเขา อาจจะตัดสินใจ ที่แสดงผลงานที่มีความหลากหลายด้วยแก่นเรื่องเดียวกันนี้ แต่ผมเชื่ออย่างยิ่งว่า งานชิ้น แม่บท อย่างเรื่องนี้ได้ถึงจุดสุดยอดของมันแล้วและไม่สามารถพัฒนาได้อีกต่อไป

โดยสรุป Ota ควรจะได้รับการยกย่องว่าเป็นผู้เปิดอาณาบริเวณใหม่ให้ละครร่วมสมัย ญี่ปุ่น ได้ก้าวเดิน ผลงานชิ้นนี้ไม่ได้พึ่งพาใด ๆ ทั้งบทสนทนาและแนวการร่ายรำแบบไหน อีกทั้งมันก็ไม่ใช้เป็นเพียงแค่ภาพตัดปะตามแบบของ collage play กลวิธีการนำเสนอที่เลือกใช้ในเรื่องนี้ มีเอกลักษณ์และสร้างสรรค์อย่างสูง ไม่ว่าจะเป็นการใช้ลักษณะอารมณ์สุนทรียะและการเคลื่อนไหวตามแบบศิลปะญี่ปุ่นเพื่อใช้ในการนำเสนอภาพชีวิตประจำวันร่วมสมัยในญี่ปุ่นเองได้อย่างมีอารมณ์ขันและอย่างชาญฉลาด โดยเฉพาะอย่างยิ่ง การใช้พื้นที่ของเวทีละครโนของเขา ซึ่งศิลปิน ร่วมสมัยหลายคนปฏิเสธที่จะใช้แต่ Ota สามารถเสนอแนะวิธีใช้ได้อย่างเหมาะสมกับงานละคร แนวทดลองของคณะละครของเขา

ภัทร ด้านอุตรา : ผู้แปล

ที่มา: Akihiko, Senda. Translated into English by J.Thomas Rimer. "The No Stage, Newly Activated *The Legend of Komachi* " (กำกับและเขียนบทโดย Ota Shogo ผลิตโดย The Transformation Theatre, 1977) *The Voyage of Contemporary Japanese Theatre*. Honolulu: University of Hawaii Press, 1997, pp 71 –76.)

## บทวิเคราะห์

ความเป็นนักวิจารณ์ตามสื่อสิ่งพิมพ์ที่โดดเด่นแห่งยุคสมัย ทำให้ผู้เขียนกล้าที่จะเริ่มต้นบทความขึ้นนี้ด้วยการบอกว่าหน้าที่หนึ่งของนักวิจารณ์เช่นเขาคือการตรวจสอบว่าผลงานของศิลปินหน้าใหม่คนไหนบ้างที่น่าสนใจ และได้โยงประเด็นสู่การยกตัวอย่างผลงาน The Legend of Komachi ที่นำมาวิจารณ์ว่าเป็นละครเรื่องหนึ่งที่จุดดีของงานชิ้นนี้สามารถชี้ให้เห็นถึงข้อบกพร่องของผลงานจากนักการละครหน้าใหม่ได้เป็นอย่างดี และยังใช้เป็นแนวทางในอนาคตได้อีกด้วย แม้ว่าเหตุผลหนึ่งที่ผู้วิจารณ์ใช้นามาสันนิษฐานความคิดของตนเอง คือการเป็นคนดูมากและติดตามพัฒนาการของคณะละครต่าง ๆ มากมาย แต่ดูว่าข้อมูลที่ผู้อ่านบทความชิ้นนี้จะใช้ประกอบการมีความคิดคล้ายตามผู้วิจารณ์จะมาจากการบรรยายความงามของละครเรื่องนี้มากกว่า

จุดเด่นของบทวิจารณ์นี้คือ การพรรณนาภาพและเสียงที่ปรากฏขึ้นบนเวที เพื่อดึงพาคณอ่านที่ไม่ได้ชมการแสดงนี้เข้าไปสู่บรรยากาศของการแสดงจริง ๆ ซึ่งแนวการเขียนแบบนี้ไม่ใช่เพื่อวัตถุประสงค์ในการเล่าเรื่อง เพราะสิ่งที่บทวิจารณ์ชิ้นนี้นำเสนอไม่ใช่การเล่าเรื่อง แต่เป็นการเล่าวิธีการนำเสนอ ที่จำเป็นต้องบรรยายการแสดงเพราะสุนทรียะของละคร The Legend of Komachi นี้ขึ้นอยู่กับบรรยากาศและความต่อเนื่องของการนำเสนอ วรรณศิลป์ของบทวิจารณ์ ทำให้ผู้ที่อ่านบทความชิ้นนี้สามารถเข้าใจการแสดงนี้ได้ดีแม้ว่าไม่ได้ไปชมก็ตาม และยังสามารถกระตุ้นให้เกิดความอยากไปชมด้วยซ้ำแม้ว่าจะทราบแล้วว่าละครเรื่องนี้มีเรื่องราวเกี่ยวกับอะไร เพราะจากการอ่านบทวิจารณ์นี้ผู้อ่านสามารถเกิดทัศนคติได้ว่าละครเวทีไม่ได้มีเพียงเรื่องราวอย่างเดียวที่จะนำเสนอ แต่ยังมีกลวิธีการนำเสนอซึ่งถือว่าเป็นหัวใจของละครมากกว่าตัวเรื่องเสียอีก

อย่างไรก็ตาม ในแง่ของการประเมินคุณค่าทางวรรณศิลป์ของบทวิจารณ์นี้มีข้อต้องพึงสังวรว่าบทความที่ใช้วิเคราะห์เป็นภาษาอังกฤษที่แปลมาจากต้นฉบับภาษาญี่ปุ่นอีกที ซึ่งอาจจะมีคลาดเคลื่อนของคำและความหมายของคำได้ในการแปล

แม้ผู้วิจารณ์ไม่ได้ใช้ทฤษฎีวิชาการอะไรมาอ้างอิง แต่ด้วยบทวิจารณ์นี้ก็แฝงเหตุผลทางสุนทรียะการละครเพื่ออธิบายจุดดีของละครเรื่องที่วิจารณ์ ซึ่งได้แก่หลักของมิติทางเวลาและสถานที่ The Legend of Komachi ใช้เวลาที่ซ้ำมากในการแสดงอาภักปฏิกิริยาอันสามัญผิดแผกจากโลกของความเป็นจริง และใช้สถานที่ในการแสดงซึ่งเป็นเวทีละครโนซึ่งมีรากฐานของการเสนอละครที่ผูกพันกับศาสนาและแก่นเรื่องเชิงโลกุตระ

ผู้วิจารณ์ได้กล่าวชื่นชมอย่างชัดเจนว่าผู้กำกับ และผู้เขียนบท Ota Shogo สามารถเข้าถึงหัวใจและจิตวิญญาณของละครโนได้เป็นอย่างดีและนำมาประยุกต์ใช้ได้อย่างแยบคาย ผิดกับความพยายามก่อนหน้านี้ของศิลปินคนอื่น ที่แม้จะใช้เวทีโนแต่ก็ไม่สามารถใช้ได้อย่างชาญฉลาดและสร้างมิติทางความหมายของสถานที่มาได้ ละคร The Legend of Komachi ไม่ได้ซ้ำเพราะเพียงต้องการจะลอกรูปแบบจังหวะที่ซ้ำของละครโน แต่ซ้ำเพราะต้องการชี้ให้ผู้ชมมีวิจรรย์ญาณต่อเรื่องราวปกติประจำวันที่อยู่รอบตัว และไม่ได้ใช้เวทีละครโนเพราะเพียงต้องการพื้นที่ในการแสดงที่แปลกใหม่ แต่ต้องการสร้าง

ความหมายที่เสียดสีล้อกันระหว่างโลกอุดมคติระดับโลกุตระของชนบรื่องที่นำมาเสนอบนเวทีโน กับโลกโลกียะร่วมสมัยที่อยู่ในแก่นเรื่อง The Legend of Komachi ที่นำเสนอ

ผู้วิจารณ์ได้ใช้คำที่อธิบายได้ดีว่าการแสดงชิ้นนี้ว่าไม่ได้เป็นเพียงแค่ collage play คือการปะติดปะต่อลักษณะการนำเสนอของแนวละครหลากหลายรูปแบบอย่างขาดเหตุผล แต่เป็นการนำมาผสมกลมกลืนอย่างเข้าใจถึงรากและธรรมชาติของศิลปะแต่ละรูปแบบ (ในกรณีนี้คือละครโน และละครทดลองเสียดสีสังคมร่วมสมัย) นอกจากนี้ยังไม่ลืมที่จะช่วยเสริมความรู้ของผู้ที่ไม่ได้คุ้นกับวัฒนธรรมวรรณกรรมละครญี่ปุ่นอีกด้วยว่า นัยยะเสียดสีในละครเรื่อง The Legend of Komachi นี้ไม่ได้ปรากฏแต่เพียงระดับกายภาพคือการใช้เวทีละครโนเท่านั้น แต่ยังหยั่งไปถึงรากเจ้าของวัฒนธรรมญี่ปุ่นด้วยการเอาชื่อตัวละครจากบทละครโนที่เป็นหญิงงามชื่อ Komachi ที่สวยจนมีผู้ชายระดับนายพลมาง้องอน อันเป็นตัวแทนของคตินิยมสตรีเลอโฉมตามแบบฉบับญี่ปุ่น มาเปรียบเปรยอย่างประชดประชันกับตัวเอกในฉบับของ Ota Shogo ที่เป็นหญิงชราไร้ซึ่งทั้งความงามและคนมาหลงรักในยุคสังคมเสื่อมในปัจจุบัน

สำหรับผู้อ่านคนไทย บทวิจารณ์ชิ้นนี้มีประโยชน์อย่างยิ่ง ถ้านักการละครไทยจะโยงสภาพของแวดวงละครเวทีสมัยใหม่ในญี่ปุ่นในช่วงทศวรรษที่ 1970 ให้ได้กับสภาพละครเวทีไทยในปัจจุบัน ที่ขาดแคลนศิลปินการละครหน้าใหม่ที่มีฝีมือ และมีแนวโน้มในการผลิตละครเวทีเชิงทดลองที่ประยุกต์เอาองค์ประกอบการนำเสนอของนาฏศิลป์ไทยมาใช้ บทวิจารณ์นี้อาจส่องทางให้กับศิลปินละครร่วมสมัยไทยให้ได้ขบคิดบ้างว่า ด้วยกลวิธีและด้วยหลักการใด จึงจะนำเสนอละครเชิงนาฏศิลป์ไทยประยุกต์ หรือละครที่มีลักษณะอิงกับนาฏศิลป์ไทยอย่างสร้างสรรค์ได้

แม้ว่าบทความชิ้นนี้จะมุ่งพูดถึงประเด็นทางสุนทรียศาสตร์ละครเวทีเป็นหลัก แต่ก็ไม่ได้มองข้ามมิติทางสังคมของชิ้นงานที่วิจารณ์ แม้ผู้วิจารณ์ไม่ได้บอกโดยตรงว่าละครเรื่องนี้เป็นละครวิจารณ์สังคม แต่การที่พูดถึงตัวละคร และตัวประกอบอื่น ๆ ที่มาจากสถานะต่าง ๆ ของสังคม ประกอบกับการบรรยายสภาพที่ถูกทอดทิ้งของหญิงชราตัวเอก ก็สามารถเกิดภาพความคิดได้โดยไม่ยากว่าในสังคมร่วมสมัยของญี่ปุ่นในยุคทศวรรษ 1970 นั้น ปัญหาคนแก่ถูกทอดทิ้ง และปัญหาของสังคมอุตสาหกรรมที่ส่งผลกระทบต่อบรรยากาศรอบตัว นั้นสำคัญอย่างไร และยังแฝงให้ผู้อ่านได้เข้าใจได้เองอีกว่าละครเรื่องนี้สามารถนำเสนอประเด็นข้างต้นได้อย่างน่าสนใจชวนติดตาม และเต็มไปด้วยความเสียดสี

ในแง่ความเป็นนักเขียนตามสื่อสิ่งพิมพ์ ผู้วิจารณ์สามารถเขียนได้กระชับใช้สอยเนื้อที่ที่จำกัดได้อย่างมีประสิทธิภาพ และกล่าวพูดอย่างฟันธงตอกย้ำความคิดเห็นและมีน้ำเสียงในการนำเสนอความคิดอย่างชัดเจน วางานชิ้นนี้เป็นงานที่ดีมาก จนกระทั่งไม่ต้องแก้ไขอะไรแล้ว (แต่ก็มีวายพลาต เขียนขัดแย้งตัวเอง ตรงประโยคที่ยอมรับว่างาน The Legend of Komachi ชิ้นนี้มีข้อบกพร่องอยู่เหมือนกัน)

บทวิจารณ์ The No Stage, Newly Activated นับว่าเป็นตัวอย่างหนึ่งที่สะท้อนธรรมชาติของผลงานที่มาจากนักวิจารณ์ที่มาจากทางสายสื่อสิ่งพิมพ์ (journalist critic) ได้ดี ซึ่งมักจะเป็นผู้ที่ให้ความสนใจกับการใช้ทักษะทางภาษามาโนมน้าวความคิดมากกว่าที่จะใช้หลักทฤษฎีวิชาการ กล้าที่จะนำเสนออัตวิสัยทางความคิดของตนเองโดยไม่กลัวผิดพลาด และใช้ประโยชน์และความได้เปรียบของความเป็นผู้ดูผลงานมาตามประสาสื่อมวลชนในการสร้างข้อสรุปทางความคิดของตนเอง กระนั้นก็ตามผู้

วิจารณ์ซึ่งจัดได้ว่าเป็นแถวหน้าและเป็นผู้อาวุโสของวงการวิจารณ์ละครเวทีสมัยใหม่ของญี่ปุ่นก็ไม่ได้ใช้  
ธรรมชาติต่าง ๆ ที่ยกมาข้างต้นมาสร้างงานวิจารณ์ไปในแนวทางที่เต็มไปด้วยอคติ ในทางตรงกันข้าม  
สามารถนำเสนอไปในแนวทางที่สร้างสรรค์ โดยเฉพาะในอันที่จะสะท้อนบริบทของปัญหาละครเวทีร่วม  
สมัยของญี่ปุ่นในยุคทศวรรษ 1970 พร้อมทั้งแผ่หลักการทางสุนทรียะของศิลปะการละคร และข้อนัย  
ยะของมิติทางสังคมไว้ได้โดยไม่ยึดเยียดอีกด้วย

นับว่าเป็นบทวิจารณ์ที่ก่อให้เกิดพลังทางปัญญา สามารถนำด้วงงานที่ถูกพูดถึงคือละครเรื่อง  
The Legend of Komachi นี้ไปมองต่อได้หลายแง่มุม ไม่ว่าจะเป็นด้วยหลักสังคมศาสตร์ จิตวิทยา สตรี  
ศึกษา หรือโครงสร้างนิยม สำหรับผู้ที่ใช้ทฤษฎีตามแนวตะวันตกมาจับ หรือมองด้วยหลักสุนทรียะ  
ตะวันออกสำหรับผู้สนใจละครเอเชีย หรือมองด้วยมุมมองของการนำเสนอสำหรับผู้ที่เป็นนักปฏิบัติ  
หรือแม้แต่จะชื่นชมในฐานะที่เป็นคนดูธรรมดาคนหนึ่ง

ภัทร ด้านอุตรา : ผู้วิเคราะห์

# กติกาลในโลกยุคใหม่

(New World Order)

เอ็ด โมราเลส (Ed Morales)

จากนิตยสาร American Theatre ฉบับ พ.ค. / มิ.ย. 2000

(หมายเหตุ ข้อความที่ปรากฏเป็นตัวเอนอยู่ภายในวงเล็บ เป็นการขยายความของผู้แปล)

ละครเวทีเรื่อง ชีวิตคือความฝัน (La Vida es Sueno หรือ Life is a Dream) ซึ่งเป็นบทละครที่ซูเอน (Sueno) ดัดแปลงจากบทละครระดับคลาสสิกของ คาลเดอร์อน เดอ ลา บาร์คา (Calderon de la Barca) เปิดฉากขึ้นได้อย่างค่อนข้างน่าทึ่ง เมื่อร่างกายาเกือบเปล่าเปลือยของจอห์น ออร์ทิซ (John Ortiz) (นักแสดงชาย) ที่ถูกแขวนตรึงอยู่กลางอากาศด้วยเชือกสีแดงฉานปรากฏขึ้นบนเวที ผู้ชมที่นั่งชมละครที่โรงละครฮาร์ทฟอร์ด สเตจ คอมพานี (Hartford Stage Company) ต่างก็ตกตลึงจนแทบล้มหายใจ และพวกเขาก็เริ่มคาดหวังว่าละครเวทีเรื่องนี้คงจะให้ความรู้สึกสุดเหวี่ยงเป็นแน่

จอห์น ออร์ทิซ (John Ortiz) รับบทเป็น เจ้าชายเซกิสมุนโด (Segismundo) องค์รัชทายาทของกษัตริย์แห่งสเปน เจ้าชายถูกกักขังไว้ในตารางด้วยความผิดที่ติดตัวมาตั้งแต่แรกเกิด - พระองค์เป็นสาเหตุแห่งการสวรรคตของพระมารดา พระราชินีทรงสวรรคตเนื่องจากให้การประสูติแก่พระองค์ - และวาระที่เจ้าชายเซกิสมุนโดจะต้องขึ้นครองบัลลังก์สืบต่อจากพระบิดานั้นก็ใกล้เข้ามาทุกที ความแตกต่างระหว่างโลกภายนอกกับโลกในตารางคুমซังนั้นทำให้พระองค์เกิดความสับสนระหว่างโลกแห่งความฝันกับโลกแห่งความเป็นจริง จุดนี้เองเป็นจุดที่ผู้ประพันธ์บทดั้งเดิม - คาลเดอร์อน - ได้นำมาตั้งเป็นประเด็นคำถามเชิงปรัชญา (การดำรงอยู่ของชีวิตคืออะไร ชีวิตเป็นความฝันหรือไม่ และถ้าเป็นเช่นนั้น พวกเราคือตัวละครในความฝันของใครกันล่ะ) ซึ่งก็พอจะใช้เป็นเหตุผลในการทำให้เรานั่งชมละครเรื่องนี้ได้ แต่ก็เป็นที่น่าสงสัยว่า ประเด็นแบบนี้ยังคงมีความหมายอะไรสำหรับผู้คนในยุคสมัยปัจจุบันหรือไม่ ในเมื่อผู้คนยุคนี้มีความคุ้นเคยกับ "ความเป็นจริง" ที่เกิดจากการสมมติหรือสร้างขึ้นมาจากคอมพิวเตอร์เสียแล้ว (แล้วประเด็นอะไรแบบไหน อย่างไร จึงจะทำให้ละครเรื่องนี้สื่อความหมายมาถึงผู้คนในปัจจุบันได้ และหากเราต้องดัดแปลงบทละครเรื่องนี้ เราจะทำอะไรเพื่อให้เกิดความหมายใหม่และยังรักษาปรัชญาเดิมที่สำคัญไว้ได้ด้วย)

ในตอนแรก ถ้าหากเราพิจารณาละครเรื่องนี้อย่างผิวเผิน เราอาจจะทึกทักเอาว่าเป็นละครเวทีในแนวของเทศกาลละครเชกสเปียร์ในนิวยอร์ก (New York Shakespeare Festival) ซึ่งมักจะมีลักษณะดังนี้ เช่น ตัวละครอาจมีลักษณะของความร่วมสมัยที่โดดเด่น และมักจะใช้สถานการณ์ที่เกิดขึ้นในศตวรรษที่ 17 เพื่อคืบหน้าทางบริบทของยุคปัจจุบัน และมักจะให้ตัวละครแสดงบทบาทที่ไม่เป็นไปตามขนบนิยมทั่วไป (เช่น การใช้นักแสดงหลายเชื้อชาติ การสลับเพศระหว่างตัวละครเป็นต้น) แต่หากมีการวินิจฉัยอย่างลึกซึ้ง ก็คงพบว่า ผลงานละครเรื่องนี้เป็นละครดัดแปลง

ที่แท้จริง ไม่ใช่ละครที่พยายามเล่นกับบริบท เราจะไม่พบเห็นเครื่องโทรทัศน์ หรืออุปกรณ์ต่างๆ ที่มักจะถูกนำมาใช้เป็นอุปกรณ์ประกอบฉากที่หือหาวในละครเรื่องนี้เลย การออกแบบเครื่องแต่งกายก็เป็นไปด้วยความซื่อสัตย์ต่อความจริงของยุคสมัยของประเทศสเปน เพราะฉะนั้นเราคงจะกล่าวว่าความร่วมสมัยของละครเรื่องนี้เกิดขึ้นจากองค์ประกอบทางกายภาพไม่ได้ แต่สิ่งที่ทำให้ละครเรื่องนี้มีความหมายสำหรับผู้คนร่วมสมัยกลับเป็นเรื่องของภาษาในละครต่างหาก ซึ่งได้ถูกดัดแปลงจากภาษาร้อยกรองแบบยุคบาโรก (Baroque) เมื่อราวคริสต์ศตวรรษที่ 17 มาเป็นภาษาแห่งท่วงทึวจังหวะแบบอเมริกันในศตวรรษที่ 20

เราจะเห็นความเปลี่ยนแปลงในเรื่องของภาษานี้นับตั้งแต่บทพูดคนเดียวของเซจิสมอนโดในตอนเริ่มเรื่องเลยทีเดียว ...เจ้าชายทรงกล่าวถึงตัวตนของพระองค์เองว่าเป็นเพียง "พายุแห่งปฏิกิริยาวิวาทะทางเคมีที่เสแสร้งว่ามีวิญญาณ." ผู้ดัดแปลงบท - ริเวร่า (Rivera) - ได้สวมวิญญาณของคาลเดอรอนในการใช้อุปลักษณ์ที่เป็นตัวของตัวเองได้อย่างสิ้นไหล เขาเพิ่มอรรถรสทางภาษาด้วยวิทยาศาสตร์ ด้วยคำประชดเหน็บแนม และด้วยคำที่อ่อนหวาน ริเวร่า - ผู้ซึ่งเป็นทั้งนักเขียนบทละครเวทีและนักเขียนบทโทรทัศน์ได้กล่าวผ่านการสัมภาษณ์ทางโทรทัศน์ว่า "ผมต้องการใช้ภาษาที่คาลเดอรอน น่าจะใช้ หากเขาเกิดเป็นนักเขียนบทละครอายุ 42 ที่พำนักอยู่ในแคลิฟอร์เนียในวันนี้" การผสมผสานความร่วมสมัยและความโบราณเข้าไว้ด้วยกันสามารถทำให้เกิดผลที่น่าประหลาดใจได้ ตัวอย่างเช่น เมื่อ เจ้าชายเซจิสมอนโดทรงกล่าวว่า "พระเจ้าคือเชื้อไวรัสที่ร้ายกาจ" เราจะรู้สึกได้ถึงโรคร้ายต่างๆมากมายในยุคนี้ไปพร้อมๆกับรู้สึกว่ามันล้วนแต่เกิดขึ้นด้วยพลังแห่งการครอบงำโลกใบนี้ของจักรวรรดิแห่งโลกยุคใหม่

ในการดัดแปลงบทครั้งนี้ ริเวร่าต้องเผชิญกับอุปสรรคหลายอย่าง ไม่เพียงแต่เขาต้องพยายามสร้างภาษาของคาลเดอรอนขึ้นมาใหม่ แต่ว่าเขายังต้องเผชิญกับปัญหาความยาวของพล็อตเรื่องเดิมและความ "อ่อน" หรือขาดมิติของตัวละคร เขาต้องพยายามทำให้ตัวละครในเรื่องมีความ "น่าแสดง" อีกด้วย เขาพยายามแก้ไขปัญหานี้ด้วยการทำการศึกษาเกี่ยวกับบุคคลที่ผ่านประสบการณ์ของการถูกแยกให้อยู่โดยสันโดษเป็นเวลานานๆ ซึ่งการศึกษานี้ ทำให้ริเวร่าสามารถสร้างลักษณะทางจิตวิทยาของเจ้าชายเซจิสมอนโดได้อย่างสมจริง และสามารถแสดงพฤติกรรมที่สอดคล้องกับตัวละครตัวนี้ออกมา จะเห็นได้อย่างชัดเจนจากการปะทะกันในฉากต้นๆระหว่างเจ้าชายเซจิสมอนโด กับ โรซอรา (Rosaura) หญิงสาวผู้จับจ้องอยู่กับการแก้แค้น แสดงโดย มิชิบาร์รอ (Michi Barall) ริเวร่าใช้บทสนทนาที่จับใจ คมคาย และสั้น จนเกือบจะเหมือนบทโต้ตอบของละครตลกแบบซิทคอม (Situation Comedy หรือ คลกสถานการณ์) ซึ่งอาจจะเป็ผลพลอยได้จากการที่ริเวร่าเคยเขียนบทที่ฮอลลีวูด (เขาสารภาพว่าเขาได้เลิกทำงานโทรทัศน์แล้ว สาเหตุนั้นอาจจะเนื่องมาจากการที่บทละครโทรทัศน์เรื่อง Erie และเรื่อง Indiana ของเขา ได้ถูกระงับการออกอากาศ มีบางคนให้เหตุผลว่า บทโทรทัศน์ของเขาทำให้คนดูต้องใช้สมองมากเกินไปจึงไม่เหมาะสมในการที่จะนำมาออกอากาศ)

ดังนั้น จุดเด่นของการแสดงละครเรื่องนี้จึงมาตกอยู่ที่การเล่นคำ เช่นในตอนทีลอร์ด แอสตอลโฟ (Lord Astolfo) (แสดงโดย Damian Young) แสดงคารมกับ เจ้าหญิงเอสเทรลล่า



(Estrella) (แสดงโดย Alene Dawson) ผู้ซึ่งมุ่งหวังในการครองบัลลังก์เช่นเดียวกัน บทสนทนาในตอนที่เขาเกี้ยวพาราสีเจ้าหญิงผู้สูงศักดิ์ที่กำลังจะได้ขึ้นครองบัลลังก์เป็นดังนี้ "มวลหมู่บุปผานั้นเปรียบได้เพียงเศษผ้าชีริ้วเมื่อต้องเทียบกับพระองค์," "เฮเลน(แห่งทรอย) นั้นนะหรือ หล่อนเป็นเพียงกล่องแพศยา....เทพอโฟรไดท์ (Aphrodite) นะหรือ ก็แค่ชีแมลงวันเท่านั้น," นอกจากนี้ ตัวละคร แคลร์ริน (Clarín) คนใช้ของโรซอรา เป็นตัวตลกที่ช่วยให้ในฉากที่เจ้าชายพยายามพิสูจน์ความสูงศักดิ์ของตัวเองด้วยอาภักดิ์ที่นาเศรานั้น มีจังหวะให้ผู้ชมได้คลี่คลายความเครียดและได้หัวเราะบ้าง

ละครเรื่องนี้สามารถเคลื่อนย้ายสถานภาพจากที่เป็นโศกนาฏกรรมอันหนักอึ้งและมีมนต์ขลังตามแบบฉบับของคาลเดอร์อนไปสู่อีกสถานภาพหนึ่งที่หลากหลายและสับสนด้วยการที่มีช่วงขณะสั้นๆที่เป็นแนวตลกเป็นระยะ แต่ถึงอย่างไรก็ดี ผลกระทบของความเป็นละครกลับไม่ได้จืดจางลงแต่อย่างใด และกลับมีชีวิตชีวามากขึ้นด้วยความมุ่งมั่นที่จะคำจูนความหมายที่ซ่อนอยู่ในบริบทของภาษาอย่างเอาจริงเอาจังของริเวียร่า ในยุคปัจจุบันที่เป็นยุค "หลังจากฟรอยด์" (Post Freud) เรายังคงเห็นริวรอยของ ปมอีดิปัส (Oedipus Complex) จากการโจมตีพระบิดาเพื่อแย่งชิงความเป็นกษัตริย์ และที่สำคัญยิ่งกว่านั้น ความสัมพันธ์ของพ่อลูกคู่นี้มีส่วนคล้ายคลึงกันกับความสัมพันธ์ระหว่าง พรอสเพโร (Prospero) กับ คาลิบาน (Caliban) ในเรื่อง The Tempest เจ้าชายเซซิสมุนโด มีส่วนเหมือน คาลิบาน ตรงที่มีความสามัญ ไร้การศึกษา ความดิบเถื่อนเยี่ยงสัตว์ และมีจิตใต้สำนึกที่จดจ้องอยู่แต่กับการสร้างความเจ็บปวดไม่ว่าจะเป็นด้านกายภาพหรือด้านจิตวิทยา ส่วนกษัตริย์ บาสิลิโอ (Basilio) ผู้เป็นพระบิดานั้นเล่า กลับไม่รู้สึกรู้สาอะไรกับการกระทำที่ไร้ศีลธรรมของตัวเองในการเข้ายึดครอง "โลกใหม่" (New World) ทั้งที่จริงแล้ว พระองค์ก็มีสัญลักษณ์ที่คอยแจ้งเตือนถึงการกระทำอันมิชอบทั้งหลายอยู่ตลอดเวลา เช่นในตอนที่พระองค์ทรงโปรดปรานสุริยคราส(อันเป็นลางร้ายบอกเหตุการณ์มาเกิดของพระโอรส)นั้น ปฏิทิน แอสเทค (Aztec) ก็ได้โคจรเป็นสัญลักษณ์ อยู่กลางเวทีอยู่แทบจะตลอดเวลา

ผลงานของริเวียร่าในเรื่องนี้เป็นเช่นกระจกส่องปรากฏการณ์ของชาวฮิสแปนิก (Hispanic) ในอเมริกา ริเวียร่ากล่าวว่า แม้ว่าชาวฮิสแปนิก ที่เกิดในอเมริกาอาจจะไม่รู้สึกร่วมโยงกับประเทศสเปนเท่าไรนัก แต่พวกเขายังคงมีความรู้สึกของสายเลือดทางวัฒนธรรมอยู่ลึกๆ ริเวียร่าพูดแบบกึ่งเล่นกึ่งจริงว่า "พวกเรา ยังคงต้องต่อสู้กับความรู้สึกภายในเรื่องของเกียรติและศักดิ์ศรีอยู่เสมอ" "การเกิดเป็นเชื้อสายลาตินในอเมริกานั้น ก็เหมือนกับการตกอยู่ในที่นั้งกึ่งกลางระหว่าง ขนบธรรมเนียมดั้งเดิมและการไม่มีขนบธรรมเนียม แต่พวกเรา ก็คุ้นเคยกับความขัดแย้งข้อนี้เป็นอย่างดี"

ในขณะที่งานเขียนครั้งนี้อาจจะทำให้บทละครของคาลเดอร์อนสามารถเข้าถึงผู้คนร่วมสมัยได้ แต่ละครเรื่องนี้ยังมีนัยอื่นอีกที่ลึกซึ้งมากกว่านั้น ในตอนหนึ่ง ตัวละครที่ชื่อ แคลร์ริน ประกาศว่า "ถ้าหากพระเจ้าจะเอาอะไรก็ต้องได้เสมอละ" แทนที่จะกล่าวอย่างเป็นจริงเป็นจังว่า "หากชะตาชีวิตได้กำหนดว่าเวลาแห่งความตายของท่านได้มาถึงแล้ว ท่านก็จะไม่สามารถทำอะไรกับมันได้เลย" คำพูดของ แคลร์ริน ซึ่งเป็นบทพูดจากตัวตลกได้บ่งชี้ถึงการล้อเรื่องความเชื่อในการ

มืดยของพระเจ้า บทพูดข้างต้นทำให้ริเวียราเกิดแนวคิดถึงเรื่องการมีอยู่จริง/หรือไม่จริงของพระเจ้า นั่นคงจะต้องใช้การพิสูจน์ที่มากกว่าเพียงปรากฏการณ์ของชีวิตในโลกนี้ "ในบทธละครฉบับเดิม เจ้าชายเซจิสมุนโดยึดติดอยู่กับความคิดที่ว่า หากทุกสิ่งที่ปรากฏอยู่ในชีวิตคือความฝัน ดังนั้น คนที่ฝันจะต้องเป็นพระเจ้า" "แต่ในฉบับของผม ผมพยายามจะบอกว่า แนวคิดในเรื่องพระเจ้านั้นเป็นสิ่งที่เชื่อถือไม่ได้" ริเวียรากล่าว

ในการเปลี่ยนผ่านจิตวิญญาณของกาลเดอรอนให้เป็นของตนนั้น ริเวียราได้แสดงให้เห็นถึงสภาพความเป็นจริงของชีวิตคนอเมริกัน นั่นก็คือสภาวะที่เกิดขึ้นระหว่างความแตกต่างของการคิดแบบ "โลกใบเก่า" กับ "โลกใบใหม่" ในละครฉบับใหม่นี้ การลงเอยของคู่ชายหญิงในตอนจบนั้น กลับตาลปัตรกับฉบับดั้งเดิมซึ่งลงเอยด้วยการจับคู่ที่เหมาะสมกันอย่างโรแมนติก - นั่นคือแอสตอลโฟ ลงเอยกับโรซอรา และเจ้าชายเซจิสมุนโดลงเอยกับเจ้าหญิงเอสเทรลล่า - ในฉบับใหม่นี้ โรซอราปฏิเสธความสูงศักดิ์และชักชวนให้เจ้าชายเซจิสมุนโดร่วมกระบวนการพลิกคว่ำระบบศักดินาที่เข้มงวด และต่อสู้เพื่ออิสรภาพแห่งความต้องการของมนุษย์ ช่วงขณะที่ว่านี่ก็คือจุดสำคัญของการขุดเอาความคิดที่ถูกฝังกลบอยู่ในบทธละครของกาลเดอรอนออกมาเป็นความคิดใหม่ และนั่นก็คือความคิดที่ว่า โลกใบใหม่ (และความคิดแบบใหม่) ได้เริ่มต้นขึ้นแล้ว บทธละครฉบับดัดแปลงใหม่ที่เต็มไปด้วยความคมคายและจิตวิญญาณของโฮเซ ริเวียรา (Jose Rivera) ฉบับนี้ คือนาวาที่ชนแบกนัยอันยิ่งใหญ่ของประวัติศาสตร์โฉมหน้าใหม่ที่กำลังจะเริ่มต้นขึ้นอีกครั้ง

ปาริชาติ จีงวิวัฒนาภรณ์ : ผู้แปล

แปลจาก "New World Order : Jose Rivera's Sueno revitalizes Calderon at Hartford Stage" : Ed Morales. American Theatre. "Critic's Notebook" . May/June 1998. P. 42 – 44.)

## บทวิเคราะห์

คงมีนักวิจารณ์ไม่มากนักที่มีความสามารถในการวิจารณ์ผลงานละครได้อย่างรอบด้าน อีกทั้งสามารถขุดเจาะลงไปสู่รากเหง้าของผลงานชิ้นนั้นเพื่อหาเหตุผลที่อธิบายได้ด้วยตัวอักษรถึงผลกระทบหรือความหมายที่เกิดขึ้นภายหลังจากผู้ชมทั้งหลายได้ชมละครเรื่องนั้น บางที อาจจะแลดูราวกับว่า เอ็ด โมราริส แสดงความชื่นชอบละครเรื่อง ชีวิตคือความฝัน นี้ ค่อนข้างจะมากเกินไปเสียหน่อย แต่เมื่อเราศึกษาบทวิจารณ์ชิ้นนี้อย่างลึกซึ้งเมื่อไร เราก็จะพบว่า บทวิจารณ์ชิ้นนี้ไม่ใช่งานเขียนที่สักแต่ว่าทำไปตามอารมณ์ของปัจเจกบุคคล หากแต่เป็นงานเขียนที่ผ่านการศึกษาวิเคราะห์มาเป็นอย่างดี ผู้วิจารณ์ได้ทำการบ้านอย่างมากมายชนิดที่เรียกได้ว่าเกินขอบเขตของผู้ชมผลงานละครทั่วไป เขาได้ศึกษาบทละคร ทั้งฉบับเดิมและฉบับดัดแปลงใหม่โดยละเอียด อีกทั้งยังใช้ข้อมูลจากการสัมภาษณ์ และจากประสบการณ์ในการชมละครที่เรียกว่าแนว "ร่วมสมัย" มาประกอบคำอธิบายของเขาได้เป็นอย่างดี

เพื่อที่จะพิสูจน์ให้เห็นว่า ละครเรื่องนี้สัมฤทธิ์ผลอย่างไร ผู้วิจารณ์จะต้องหาเหตุผลทั้งหลายมาประกอบแนวความคิดหลักของตัวเอง แนวความคิดที่ว่านี้ก็คือ "ความคิดของคนในโลกยุคใหม่ได้เปลี่ยนแปลงไปจากยุคเก่าแล้ว และประวัติศาสตร์หน้าใหม่ของมนุษยชาติก็กำลังเริ่มต้นขึ้นอีกครั้ง" คงจะเป็นการง่ายมากหากผู้ดัดแปลงบทจะใส่ประโยคข้างต้นลงไปในบทละครเพื่อแสดงจุดยืนของตน แต่เอ็ด โมราริสได้ใช้ความสามารถในการเป็นนักวิจารณ์ของเขาค่อยๆ พิสูจน์ด้วยเหตุผลที่ละข้อ เพื่อที่จะบอกกับผู้อ่านว่า โอเซ ริเวร่า นั้นได้ให้จิตวิญญาณใหม่กับงานเก่าแก่ออย่างประสบความสำเร็จที่สุด ทั้งในแง่ของผลงานที่แสดงออกมาและที่สำคัญที่สุดคือ ในแง่ของชัยชนะของตัวบทที่ได้ถูกดัดแปลงมา

ทุกครั้งที่เขาวิจารณ์ว่าอะไรดีหรือสัมฤทธิ์ผลดี เขาก็จะยกข้อมูลหรือเหตุผลมาประกอบเสมอ เช่น เขาคิดว่า การนำเสนอตัว "ความคิด" (ที่ได้กล่าวไปข้างต้น) ในละครนั้นเป็นการนำเสนอที่แยบคายมาก เพราะว่าผู้กำกับฯ เลือกที่จะนำเสนอด้วยองค์ประกอบทางเทคนิคที่น่าเอาความแตกต่างมาเผชิญหน้ากัน เช่นการใช้เครื่องแต่งกายของยุคศตวรรษที่ 17 เคียงข้างกับการใช้ฉากที่เรียบง่ายและการใช้ภาษาของยุคปัจจุบัน ทำให้ผู้ชมสัมผัสได้ด้วยการดูและการฟังสิ่งที่ตรงกันข้ามกันแต่กลับดำรงอยู่ร่วมกัน เจกเช่นการประกอบโลกใบเก่าและโลกใบใหม่ของผู้คนในยุคปัจจุบันนั่นเอง เป็นที่น่าสังเกตว่า ผู้วิจารณ์สามารถมองเห็นได้ว่า องค์ประกอบทางกายภาพนั้นไม่ใช่เหตุผลหลักในการถ่ายทอดความคิดของผู้เขียนบท หากแต่เป็นการเล่นกับภาษาในบทต่างหาก ที่ช่วยเหนี่ยวนำให้ผู้ชมรู้สึก "ร่วมสมัย" ไปกับละคร ผู้วิจารณ์ ยึดมั่นในแนวคิดหลัก (Concept) ได้ดีตลอดชิ้นงานและเลือกใช้ภาษาที่สื่อให้ผู้อ่านได้เข้าใจถึง "ความรู้สึก" ของผู้วิจารณ์ได้ด้วยการใช้อุปลักษณ์ การยกตัวอย่างเปรียบเทียบให้เห็นชัดเจน หรือการอ้างอิงข้อมูลที่ได้ศึกษามา ตัวอย่างเช่น เขาเปรียบเทียบงานชิ้นนี้โดยรวมว่าเป็นเสมือนการชุบจิตวิญญาณใหม่ให้กับซากที่ถูกฝังไว้ในหลุม การเลือกบทพูดบางตอนเพื่อแสดงให้เห็นตัวอย่างการเล่นคำของบท การ

อ้างถึงข้อสังเกตส่วนตัวของเขาเองเช่นที่มาของแนวการเขียนแบบตลกสถานการณ์ของริเวียร่า ว่าเป็นผลพวงส่วนหนึ่งจากการที่เขาเคยเขียนบทโทรทัศน์หรือการสังเกตเห็นสัญลักษณ์ (ปฏิทินแอตเทคที่ปรากฏในฉาก) และตีความสัญลักษณ์นั้น

แต่ที่สำคัญที่สุด คือการที่เขาสามารถจับ “แนวความคิด” (ที่ผู้วิเคราะห์คิดว่าค่อนข้างเป็นนามธรรมเชิงอภิปราย) ของผู้ดัดแปลงบท/ผู้กำกับฯ ผ่านการตีความประสบการณ์การชมของเขาเอง นักวิจารณ์ต้องมีความรู้และทักษะแบบไหนที่จะสามารถอ่านความคิดของผู้กำกับฯ และเชื่อมโยงการกำกับฯ กับการเขียนบทได้ด้วย เพียงเพื่อที่จะดูว่าผู้กำกับฯ สามารถสื่อ “แนวความคิด” ของเขาให้กับผู้ชมได้อย่างชัดเจนหรือไม่ เอ็ด โมราลิส ต้องประเมินคุณค่าของผลงานชิ้นนี้ด้วยภววิสัยให้มาก แม้ว่าเขาจะได้มีโอกาสสัมภาษณ์ริเวียร่าผ่านทางโทรศัพท์แล้วก็ตาม เช่นในการวิจารณ์การแสดงนั้น โมราลิสไม่แสดงความคิดเห็นต่อนักแสดงโดยตรง แต่เขาเลือกที่จะพูดว่า “ตัวละคร....แสดงพฤติกรรมอันเป็นผลจากการศึกษาลักษณะทางจิตวิทยามาแล้วเป็นอย่างดี...” ซึ่งเป็นคำกล่าวที่ใช้ภววิสัยมากกว่าอัตวิสัย หรือจากประโยค “พระเจ้าคือเชื้อไวรัสที่ร้ายกาจ” โมราลิสตีความไปไกลถึงแนวความคิดในเรื่องของพระเจ้าในการครอบครองในโลกยุคใหม่ และเขาก็พยายามหาเหตุผลต่างๆ มาประกอบความเชื่อนี้อีกหลายครั้ง

นอกจากการประเมินคุณค่าของผลงานโดยรวมตามที่กล่าวมาแล้ว โมราลิสยังต้องเปรียบเทียบถึงข้อดีข้อเสียของการดัดแปลงบทเพื่อสำรวจความสัมฤทธิ์ผลในการดัดแปลงใหม่ว่าทำให้เกิดความหมายใหม่ที่ ขยาย ออกจากความหมายเดิมหรือไม่ อย่างไร เขาเริ่มต้นบทวิจารณ์ด้วยการอธิบาย “ความหมายเดิม” ของบทฉบับเดิมว่า เป็นบทที่ตั้งใจจะพูดว่าชีวิตบนโลกนี้เป็นเสมือนความฝันของใครสักคน(ซึ่งเขาอธิบายในตอนท้ายบทความว่าเป็นเพียงความฝันของพระเจ้า) แต่ในบทดัดแปลงใหม่นั้น โมราลิสพยายามชี้ให้ผู้อ่านได้เห็นถึงการขยายขอบเขตของความหมายในบทฉบับดัดแปลงใหม่ โดยเฉพาะนัยอันเกี่ยวกับการมีอยู่หรือไม่มีอยู่ของพระเจ้า ด้วยการชี้ให้ผู้อ่านเห็นว่า ตัวละคร(เจ้าหญิงเอสเทรลล่า) ได้ตัดสินใจที่จะแหวกประเพณีเก่า ด้วยการกระทำในสิ่งที่ลบล้างความเชื่อเก่า(ต่อต้านระบบศักดินา) เพื่อสร้างโลกใหม่ซึ่งจะเริ่มต้นด้วยกติกาสังคมใหม่(ที่ยืนอยู่บนพื้นฐานของเสรีภาพของมนุษย์) และจุดนี้เองเป็นจุดเชื่อมต่อระหว่างผู้ชมกับละคร โมราลิสสามารถทำให้เราตั้งคำถามเชิงอภิปรายกับตัวเองได้ว่า “แล้วมนุษย์จะเขียนประวัติศาสตร์หน้าใหม่กันอย่างไรต่อไป หรือว่าเรายังต้องคอยให้พระเจ้าเป็นผู้ตัดสินชะตากรรมเช่นเดิม”

บทวิจารณ์ชิ้นนี้ เป็นบทวิจารณ์ที่พยายามเป็นกระจกให้กับผลงานการแสดงที่มีแนวความคิดที่ซับซ้อน อีกทั้งเป็นแนวความคิดในเชิงตั้งคำถามมากกว่าการให้คำตอบอันเกี่ยวกับการก้าวเดินต่อไปในอนาคตของมวลมนุษยชาติ นับว่าโมราลิสได้กระตุ้นพลังทางปัญญาของผู้อ่านให้เกิดการขบคิดต่อไปอีกนานๆ ได้เป็นอย่างดี

ปาริชาติ จิ่งวิวัฒนาภรณ์ : ผู้วิเคราะห์

## ใครคือเพียร์ กินท์ แล้วทำไมเราต้องให้ความสนใจ

โดย เจสซี แม็คคินลีย์ (Jesse McKinley)

จากนิตยสาร American Theatre ฉบับ 4 พ.ค./มิ.ย. 1998

ไม่ใช่เรื่องง่ายที่จะทำให้รักเพียร์ กินท์ (Peer Gynt) บทละครชิ้นใหญ่ของเฮนริก อิบเซน (Henrik Ibsen) บทละครเรื่องนี้ก็มีเอกลักษณ์เหมือนการเดินทางของเพียร์ กินท์หนุ่มเลือดร้อนตัวละครเอกของเรื่องซึ่งมีการเดินทางอันยาวนานถึง 5 องค์ 200 หน้าและ 2 ทวีป (รวมถึงฉากยืดยาวบนเรือที่กำลังจะจมอีกแห่งในฉาก) แม้ในเชิงการวิเคราะห์แก่นเรื่อง บทละครเรื่องนี้ก็แสนจะเข้าใจได้ยาก เป็นทั้งหัลเลกากรรม(Comedy)แท้เป็นทั้งคำถามเชิงปรัชญาอัตถิภาวะนิยม (Existentialism) บทพูดในตอนหมกมุ่นของละครก็เกี่ยวกับการปกปิดหัวหอม ที่เมื่อปอกออกทีละชั้นแล้วไม่พบสิ่งใดเลย

บทละครเรื่องนี้มักถูกกลุ่มรุ่มด้วยชะตากรรมเหมือนตัวละครชื่อเดียวกันในเรื่อง นักวิจารณ์ยุคต้นเคเห่งเรียกบทละครเรื่องนี้ว่า "กลโกงทางปัญญา" และเมื่อไม่นานมานี้นักวิชาการบางท่านแนะนำว่าบทละครเรื่องนี้ทำหายการเล่นมาผลิตเป็นการแสดงที่ดิบบนเวที แม้แต่อิบเซนเองก็คิดว่าบทละครมีจุดบกพร่อง หลังการตีพิมพ์ในปี ค.ศ. 1867 เขาเรียกร้องให้ตัดองก์ที่ 4 ออกทั้งองก์ และทอดทิ้งการใช้ร้อยกรองในการเขียนบทละคร เขากล่าวว่าวินิพนธ์เป็น "ศัตรูของการละคร"

"ตอนนั้นผมเมา" มีรายงานว่านักประพันธ์ใหญ่ผู้นี้ได้กล่าวเช่นนั้นเมื่อมีผู้ถามว่าทำไมเขาถึงเขียนเพียร์ กินท์ และยังเสริมด้วยว่าบทละครนี้จะ "ไม่มีใครนอกดินแดนสแกนดิเนเวียเข้าใจได้"

ดังนั้นคุณปู่ช่างศิลป์ผู้ยิ่งใหญ่เฝ้าจะรู้สึกประหลาดใจเมื่อทราบว่าในฤดูหนาวที่แล้วหากคอลละครหัวแข็งชาวอเมริกันคนใดมีรถซิงเกิ้ลสักคันก็อาจจะได้ดู "กินท์" ที่สร้างโดยคณะละครถึง 4 คณะได้ในสุดสัปดาห์เดียว ดังเช่นในกรุงวอชิงตัน ดี.ซี. Shakespeare Theatre จัดแสดง "กินท์" ในรูปแบบหุฟฟุฟฟ้าที่ผู้คนชอบกัน มีทั้งหมุยักษ์สีเขียวและบรรดาภูตผีปีศาจมากมายเสียยิ่งกว่าที่ปรากฏในจินตนิยายของ เจ.อาร์.อาร์.ทอลคีน (J.R.R. Tolkien) เมื่อขึ้นไปทางเหนือนักเขียนบทและผู้กำกับโรมูลุส ลินเนย์ (Romulus Linney) ก็นำเสนอ "กินท์" ที่ถูกดัดแปลงให้มีรสชาติแบบดินแดนเทือกเขาแอลป์เขาเขียน (ซึ่งเป็นเทือกเขาที่อยู่ทางทิศตะวันออกเฉียงเหนือของประเทศสหรัฐอเมริกา) ฉบับนี้แสดงที่ Theatre for the New City ในนครนิวยอร์ก

"กินท์" ฉบับลูกทุ่งก็แสดงที่ Trinity Repertory Company ในเมืองโปรวิเดนซ์ รัฐโรด ไอส์แลนด์ ครั้งนี้เป็นบทดัดแปลงโดย เดวิด เฮอร์หวัง (David Henry Hwang) โดยให้พระเอกเป็นหนุ่มอามิช (เป็นชุมชนเคร่งศาสนา ที่ใช้ชีวิตอย่างเรียบง่ายตามแบบคนในสมัยศตวรรษที่ 18 ในประเทศสหรัฐอเมริกา) นิตยสาร โปรดักชั่นนี้สิ้นสุดในวันที่ 1 มีนาคม อีก 1 เดือนหลังจากนั้น National Theatre for the Deaf ในรัฐคอนเนตทิคัตก็เริ่มโครงการละครสัญจร 5 เดือน ซึ่งรวมถึง

การจัดแสดง "กีนท์" ฉบับย่อที่โด่งดังในเมืองนากาโดช รัฐเทกซัสซึ่งไม่ได้มีชื่อในด้านคลังไคล์ละครนอร์เวย์มาก่อน

นี่เกิดอะไรขึ้นกันเล่า ? หรืออิบเซนผู้เสียชีวิตในปี ค.ศ.1906 เกิดได้สัมผัสกับจิตวิญญาณแห่งยุคสมัยของเราเข้า เมื่อพินิจให้แนบละครเรื่องนี้มีความคล้ายคลึงกับลักษณะทางวัฒนธรรมในปัจจุบันของอเมริกาอย่างน่าประหลาด การมดเท็จและการคบชู้สาวล้วนมีส่วนสำคัญในพัฒนาการของเพียร์ กีนท์ พอๆกับกรณีของบิล (หมายถึง บิล คลินตัน ประธานาธิบดีของประเทศสหรัฐอเมริกา) หรือ เหตุการณ์ในละครโทรทัศน์ชื่อดังเรื่อง อีอาร์ (ER) นอกจากนี้ ในบทละครเรื่องนี้ยังมีการเอ่ยอ้างถึงตัวละครชื่อฮุสเซ็น หลายครั้งและยังมีฉากยืดยาวบนเรือที่กำลังจะจมเหมือนหนัง(ฮอลลีวูด)บางเรื่องอีก

ในเรื่องนี้ อิบเซนก็แตะทุกประเด็นนับตั้งแต่ประเด็นของพลังแห่งความรัก ไปจนถึงประเด็นทางการเมือง(ที่ไม่ค่อยโปร่งใส)ของนอร์เวย์ แต่เมื่อพิจารณาถึงแต่ละโปรดักชันแล้ว สิ่งที่ชัดเจนคือเสน่ห์ของละครเรื่องนี้ไม่ได้อยู่ที่การตีความตามแนวความคิดใดความคิดหนึ่งเพียงลำพัง แต่อยู่ในความกว้างขวางหลากหลายของฉาก, ลีลา, และโครงเรื่องย่อยต่าง ๆ

ดูเหมือนว่าบทละครเรื่อง "เพียร์ กีนท์" จะสื่อความหมายด้วยน้ำเสียงที่ต่างกันในการตีความที่แตกต่างกันทั้ง 4 รูปแบบ ไม่ว่าจะเป็นสารแห่งความพยายามไถ่บาปและเรื่องราวของคนนอก ความยุ่งเหยิงของตัวบทยังเอื้อต่อความหลากหลายในแง่ของรูปแบบในการจัดแสดงนับแต่การใช้นักแสดงมากกว่า 1 คนรับบท เพียร์ กีนท์ (ในกรณีของคณะละคร Trinity Repertory) ไปจนถึงการจัดแสดงบางตอนให้เป็นจินตนาการของคนตาย (ที่ Shakespeare Theatre)

"ถ้าจะใช้มาตร 1 ถึง 10 โดยกำหนดให้ 10 เป็นสิ่งที่เป็นไปได้ และ 1 เป็นสิ่งที่ง่าย นับได้ว่าละครเรื่องนี้จะต้องอยู่ในระดับ 7 หรือ 8" หวังกล่าว เขาทำงานร่วมกับ สเตฟาน มุลเลอร์ (Stephan Muller) ที่ Trinity Rep "แต่เมื่อมองอีกด้าน นี่เป็นเรื่องที่น่าตื่นเต้นท้าทายอย่างยิ่ง บทละครสามารถให้นัยหรือความหมายแฝงที่โยงใยกับสังคมอเมริกันได้มาก (ราวกับลายแทงที่ให้รายละเอียดเต็มไปหมด) เราจะจัดการอย่างไรให้มันสื่อสารออกมาอย่างได้ผลล่ะ ถ้าคุณหาวิธีการสื่อความหมายที่อยู่ในการดำเนินเรื่องของละครได้พบ คุณจะดีใจเป็นที่สุด"

สำหรับท่านที่อาจจะไม่ได้พลัดหลงเข้าไปอยู่ในหมู่คนที่คลั่งละครเรื่องนี้ ต่อไปนี้คือเรื่องราวคร่าวๆ คุณเพียร์ กีนท์คนนี้เป็นเด็กบ้านนอกยากจนอาศัยอยู่กับแม่ ชื่อ อาเซ (Ase) ในกระท่อมโกโรโกโสในแถบชนบทของนอร์เวย์ เขาไม่ใช่ลูกชายแสนดี กิจวัตรประจำวันของเขาประกอบด้วยการทำงานหนัก ลอกกลวง ตีเหล็ก ทะเลาะวิวาท แต่สาวๆชาวบ้านดูจะหลงเสน่ห์เขาโดยง่าย

หลังจากจุดเจ้าสาวชาวบ้าน (อิงกริด) (Ingrid) ที่จำใจต้องแต่งงานออกไปจากงานแต่งงาน (เพียงเพื่อที่จะข่มขืนเธอแล้วทิ้งเธอไป) หลังจากนั้น เพียร์ก็พบตนตกอยู่ในหมู่ภูตทอรอล (ซึ่งน่าเกลียดและน่าขยะแขยง และเพียร์ก็ได้รับข้อเสนอว่าถ้าเขายอมแต่งงานกับเจ้าหญิงทอรอล เขาจะ

ได้ร่วมเล่นนางเงือกในภาพยนตร์เรื่องนางเงือกของวูดทอลล์ แต่เขาก็แม้ว่าเฟิร์มจะต้องยอมแลกกับเสรีภาพของเขา) เขาหนีจากเงื้อมมือของพวกมันเข้าไปอยู่ในป่า (ระหว่างนั้นหญิงสาวที่เคยหลงรักเขานาม ไชลเวจ (Solweig) ซึ่งประหลาดใจกับลักษณะของผู้หญิงที่บริสุทธิ์ไร้มลทิน ก็ได้พยายามที่จะใช้ชีวิตกับเขา แต่เขาก็ลี้ภัยไปกล่าให้เขาหนีความบริสุทธิ์ของเขา และเมื่อเขาถูกคุกคามโดยภรรยาชาวทอลล์ พร็อพเพอร์ก็บอกเขาว่ามีหน้าที่ตามล่าผู้คนในป่า ก็จึงทำให้เขาตัดสินใจถึงความสามารถและกิเลสของตัวเอง) ภรรยาชาวทอลล์ได้ใช้วิธีขู่เขี่ยเขาโดยให้เด็กเฝ้าเครื่องมือ เขาจึงถูกกดดันจนต้องออกจากป่า และต้องละทิ้งสาวคนรักนาม ไชลเวจไปให้เสีย ทั้งหมดเพื่อให้เขาหนีความของเขาเศร้าเสียใจจนตาย

ครึ่งหลังของเรื่องเฟิร์มแปลง รวมที่ในโดยไม่ได้แสดงที่แน่ชัด เขาอ้างหา สุนัขเลี้ยงที่หายสาบสูญ และผจญภัยกับภรรยาของเขา เขาเดินทางไปถึงโรงพยาบาลในไมรอกโค สวนอยู่ในภูเขา และกระโจนลงจากหอคอยสูง หักกระดูกเขาเดินทางกลับบ้านเพื่อหวนกลับไปพิถีพิถันค่าในชีวิตอันว่างเปล่าของเขา ( ตรงนี้จึงเกิดเหตุการณ์ที่เกี่ยวกับภรรยาโลกหัวหมกหัวโน ) และพบว่าคนรักเก่า - ไชลเวจ (ซึ่งได้เข้าสู่ชีวิตแล้ว) กำลังรอคอยการกลับมาของเขาอย่างอดทน

ไปวัดกัน ของ Shakspeare Theatre ในเวลาที่ดีที่สุด มีนักก้นมันคงใส่อย่างจากฝีมือของ หมิง ชก ลี (Ming Cho Lee) และโนแสดงโดย วอลเลซ แอกตัน (Wallace Acton) ซึ่งได้รับรางวัลเบลเลน เทกส์ถึง 2 ครั้ง และนักแสดงอื่น ๆ อีก 25 คน จุดที่โดดเด่นและมีชีวิตชีวาเป็นพิเศษก็คือภาพของนางเงือกวูดทอลล์ที่เต็มไปด้วยการบรรเลงวูดทอลล์เกลียดน่าชังในรูปแบบต่าง ๆ มีเพลงทำนองมหัศจรรย์ ผสมผสานกับ เพลงดี ๆ ที่มีหลายท่อน ( "วูดทอลล์ 3 หัวตกกระแสน้ำแล้ว" ราชาทอลล์ซึ่งแสดงโดยเฟ็ด ฟาน เกรวิททอยเซน (Fed Van Groothuyzen) กล่าว "และเขาก็ยังเห็นเหล่าทอลล์ 2 หัวไม่ถ่วงหัว")

ละครเวทีในแนวนี้ทั้งสี่อันอีก 4 ชั่วโมง ซึ่งหมายความว่าผู้กำกับ ไมเคิล ชาน (Michael Kahn) และผู้แปลบท เจนเนโร แมคเคลส (Kenneth Macleish) เดินทางด้วยบทต้นแบบเกือบทั้งหมด "ใต้บทละครเวทีเฟ็ด ฟาน เกรวิททอยเซน ละครผสมจริง และละครเสียดสีไปพร้อมๆกัน" ชาน ซึ่งทำหน้าที่ผู้กำกับการงานศิลปะของคณะด้วยกล่าวว่า "แล้วมันยังเย้ยหยัน, สะเทือนใจ, และสนุกด้วย เขาก็เฟิร์มได้ไม่ใช่ว่าตัวละครที่น่ารักในละครไหนๆ การจะทำให้เรื่องของเขาเป็นที่ชื่นชมและน่าสนใจกว่าการวิจารณ์เขาเสียอีก"

ชานเคยกำกับ "กินท์" มาก่อนครึ่งหนึ่ง ตอนนั้นเขาเป็นนักศึกษาอายุ 20 ปีที่มหาวิทยาลัยโคลัมเบีย และอยากจะทำมาจ้าง เขารู้ไม่นาน แต่เขาก็ยังกล่าวว่าการทำงานกับ "กินท์" ครึ่งนี้ทำให้เกิดผลอันไม่ได้คาดหมาย รวมทั้งความคิดที่ให้เฟิร์มฆ่าตายก่อนจบเรื่องทีเดียว และสร้างภาพหลอนเป็นภาพสรวงในช่วงเวลาแห่งความตาย เขากล่าวว่า "เมื่อผมแก้ตัวลง ผมก็ได้ความคิดว่า เราต้องเผชิญกับคำถามอันเป็นแก่นของชีวิตที่ว่า คุณคิดว่าคุณเป็นใคร เป็นคนละเรื่องกับคำถามที่ว่าคุณเป็นใคร"



คำถามเรื่องตัวตนนี้เป็นสิ่งสำคัญในความคิดของ เดวิด เฮนรี หวัง ผู้รับภาระดัดแปลงบทของ "กินท์" แม้ว่าไม่มีความรู้ภาษาฮันกั๋วเลย (เขายึดฉบับที่มูลเลอร์แปลขึ้นใหม่) "ถ้าคุณพิจารณาจากสิ่งที่ผมได้ทำมาจนถึงบัดนี้ ซึ่งเป็นเรื่องของความไม่แน่นอนของตัวตน คุณอาจคิดว่าคุณเป็นคนๆหนึ่งในสิ่งแวดล้อมหนึ่ง แล้วก็จะค้นพบว่าตัวตนของคุณเปลี่ยนแปลงสิ้นเชิง เมื่อเข้าไปอยู่ในอีกสิ่งแวดล้อมหนึ่ง ผมคิดว่านี่คือหัวใจของบทละครเรื่องนี้ เพียร์เป็นภาพสะท้อนของเงื่อนไขของยุคใหม่อันรวมถึงประเด็นที่ว่าด้วยการซึมซับเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรม"

บทละครของอิบเซนเองก็เป็นสิ่งที่ "หวัง" ซึมซับมาแล้วโดยเติมบทที่เต็มไปด้วยเรื่องของวัฒนธรรมป๊อป เช่นเขาใส่วรรคทองจากเพลงดัง Hotel California ของวง The Eagles ("You can check out any time you want [คุณจะไปเมื่อไรก็ได้]") และคำโฆษณาของกองทัพสหรัฐฯ ("Be all you can be [เป็นทุกสิ่งที่คุณอยากเป็น]" อันเป็นคำที่ราชาภูตทอรอลสั่งเพียร์) การผจญภัยช่วงหลัง ๆ ของกินท์จะม้ายกับการแสดงโชว์ที่มีทั้งเต้นและร้อง

ในขณะที่ภูตทอรอลของผู้กำกับชานถูกนำเสนอในแบบสมจริง ผู้ดัดแปลงบท "หวัง" เลือกที่จะทำให้การประทุมภูตของเขาดูละม้ายการชุมนุมของชาวลัทธิสันโลก (Waco) ผลจึงออกมาเป็นว่าภูตทอรอลหน้าตาเหมือนกลุ่มคลั่งศาสนาเสียนี้กระไร (ลัทธิวากโก นำโดยเดวิด คาเรช ในรัฐเท็กซัสที่นำไปสู่การสังหารหมู่สาวกในค่ายของลัทธิในราวปี 1991 เป็นข่าวใหญ่ที่ชาวอเมริกันคุ้นเคย)

วิธีการที่น่าสนใจของหวังและมูลเลอร์อีกข้อคือใช้นักแสดง 2 คนรับบทกินท์ คนหนึ่งเป็นวัยหนุ่ม อีกคนเป็นนักเดินทางเปี่ยมด้วยประสบการณ์ ในช่วงปลายของละคร ตัวละครที่เล่นบทกินท์ทั้งคู่ได้พบกันขณะที่กินท์วัยเด็กกำลังจะออกเดินทางแต่กินท์วัยชรากลับมาจากการเดินทางนี่คือจุดซ้อนทับของเวลาซึ่งเน้นย้ำความปรารถนาารุนแรงของวัยหนุ่มและฝันที่สูญสลายไปแล้วของเพียร์ชรา "ข้าได้สดับมาว่าข้าจะพบวันเวลาแห่งอนาคตของข้าบนเส้นทางนี้" กินท์หนุ่มผู้สับสนงุนงงกล่าวกับกินท์วัยชราเช่นนั้น

ส่วนผู้ดัดแปลงบทอีกคนคือโรมุลูส ลินเนีย นั้น เขาเลือกเสียงอันแจ่มชัดแห่งอเมริกาในการเสนอสารของอิบเซน โดยใช้สำเนียงแอพพาเลเชียนอันยัดซ้ำ และแม้ว่าบทพูดอย่าง "ไปเสีย นางตัวร้าย" จะไม่มีอะไรใกล้เคียงกับคำพูดเช่นนี้ในต้นฉบับ แต่ลินเนียก็กล่าวว่าเขามองเห็นสายใยที่เชื่อมโยงพระเอกฮันกั๋วของอิบเซนเข้ากับคนอเมริกันยุคใหม่ของเขา

"ผมว่านี่เป็นเรื่องราวแบบอเมริกันแท้ๆ คุณมีเด็กจนๆคนหนึ่งที่ทำแต่เรื่องผิดพลาด สร้างแต่ปัญหา แต่มาภายหลังเขาก็จะทำสิ่งดี แล้วในตอนท้ายกลับกลายเป็นคนที่ไม่กล้าเผชิญความจริงผมหมายความว่าคุณลองคิดดูซิว่า บิล เกตส์ (Bill Gates) เคยเป็นยังงัยมาก่อน" (บิล เกตส์เป็นผู้ก่อตั้งบริษัทไมโครซอฟท์ เป็นมหาเศรษฐีอันดับ 1 ของโลกที่ถูกฟ้องร้องในเรื่องการผูกขาดทางธุรกิจ)

ลินเนียกล่าวว่าเขาดู "กินท์" ครั้งแรกเมื่ออายุ 10 ขวบ และเทียบเคียงชีวิตของตัวเองเข้ากับชีวิตวัยเด็กของเขาในเมืองบุน เคาน์ตี้ รัฐนอร์ท แคโรไลนา (โปรดักชันนี้แต่เดิมจัดแสดงที่ North Carolina School for the Arts ในปีที่แล้ว) ผู้เขียนบทยืนยันว่า "นี่เป็นเรื่องที่ผมคุ้นเคยที่สุด"



ลินนี่ได้จัดแปลมาให้ละครเรื่องนี้เกิดขึ้นในช่วงศตวรรษที่ 20 วางตัวละครกินท์วัยเด็กให้อยู่ที่  
นอร์ท แควไอร์แลนด์ในปี ค.ศ. 1917 และกินท์วัยชราไปไว้ที่ต่างประเทศในปี ค.ศ. 1957 เขายังปรับ  
เปลี่ยนตัวละครบางตัวให้ทันสมัยยิ่งขึ้น เปลี่ยนทอเคลเป็นควมบควัวคำนำหน้านาม และเปลี่ยนบทของ  
ไมเคิลเดย์ (เป็นตัวละครที่พบเพียร์วัยชรา และทำให้เขาสำนึกบาป) ให้เป็นหมอผีอินเดียแดงเซอ  
ไวท์ เขายังทำให้ชีวิตของโซลเวจ ผู้เฝ้าหอคอยมีความน่าเชื่อถือขึ้นอีกด้วย หลังจาก รอยเพียร์ กินท์มา 40  
ปี เขาก็มีสามี 2 คน คู่รักหลายคนและลูกเป็นพววน ลินนี่บอกว่า "เธอเป็นหญิงชรา แต่เธอก็ใช้  
ชีวิตมาอย่างไขว่คว้า"

บางที "กินท์" ที่โดดเด่นที่สุดอาจจะเป็น "กินท์" ที่เรียบง่ายที่สุด นั่นคือละครสัญจรของ  
National Theatre for the Deaf กับวิลโดม วิธ (Will Rhys) ผู้อำนวยการทางศิลปะร่วมของ  
คณะและควมบควัว บาร์เนตต์ (Robby Barnett) ผู้อำนวยการทางศิลปะของ Pilobolus Dance  
Company และผู้ช่วยทำให้ทั้งความงามทางภาษาของคิมแซนที่พูดโดยนักแสดงปกติ 4 คน และทั้ง  
ความเรียบง่ายของแนวทางการแสดงของเขาโดยการใช้นักแสดงหูหนวก

วิธกล่าวว่าเขาเลือกเรื่องนี้มาเป็นงานแรกของเขาเพียร์นั้นเหมาะสมมาก "บุคลิกของเพียร์คือคนที่  
ต่ำแหน่งสูงและแยกคอก ผมคิดว่าประเด็นนี้เกี่ยวข้องกับคอกหูหนวกและความสัมพันธ์ที่มีต่อโลก  
ภายนอกของพวกเขา"

วิธและบาร์เนตต์เห็นพ้องกันว่าบทของคิมแซนมีแรงบันดาลใจมาจากการแสดง  
แบบที่ใช้การเคลื่อนไหว เมื่อแสดงบนเวทีแล้วรวมตา การแสดงนั้นเรียบง่ายอย่างยิ่ง เสร็จสิ้น  
ด้วยเสียงของเพียร์และจังหวะอย่างแท้จริง โกลและการเล่นมือลงบนพื้นเวที เขาใช้หน้า  
กากเรียบง่าย บอกสภาพของความเป็นอยู่ตลอด และใช้หุ่นแทนตัวประกอบที่มีอยู่ทั่วไปในละคร

"คิมแซนสร้างงานที่ยากเอาไว้ และผมก็ยอมรับว่ามันก็มีบางจุดเหมือนกันที่ผมต้องบอกนักแสดงว่า  
"ผมก็ไม่ใช่ใจเหมือนกัน" วิธกล่าว "แต่ส่วนใหญ่แล้วนักแสดงมีความคิดที่ดีมากกว่าผม  
และเราดีใจตามพวกเขา"

คิมแซนจริงแล้ว ในทุกไปว่าดักขึ้นที่สร้างที่เมาน์เวกซ์หลังนี้ สิ่งที่จะช่วยให้เราคิดว่าการทำ  
ละคร "เพียร์ กินท์" เป็นการลงแรงที่คุ้มค่าก็คือ ความยืดหยุ่นของตัวบทที่เอื้อต่อการตีความ

หวังกล่าวว่า "ในระดิมหัวใจ บทละครเรื่อง "เพียร์ กินท์" มีความหลากหลายมากเสียจนทำให้  
เราต้องทุ่มตัวเองลงไปอย่างสุดใจในการกำกับบท มันก็เหมือนพระคัมภีร์ไบเบิล แต่ละคนก็ตี  
ความต่างๆกันไปตามแนวคิดของนิยายตน และการตีความนั้นมาจากโลกทัศน์ของผู้ตีความมาก  
ยิ่งกว่าแก้ไขของตัวงานเสียอีก"

บทวิจารณ์โดย เจสซี แมคคินลีย์ (Jesse McKinley)

ผู้สื่อข่าวใน City Section ของ หนังสือพิมพ์ New York Times

แปลโดย พงษ์นิย ด้ตรชัยวิวัฒนา

บรรณาธิการโดย เจตนา นาควิระ

ปาริชาติ จงวิวัฒนาภรณ์

## บทวิเคราะห์

บทวิจารณ์ของเจซซี แมคคินลีย์ (Jesse McKinly) ขึ้นนี้ มีลักษณะที่แตกต่างจากบทวิจารณ์ที่พบเห็นทั่วไปหลายประการ ประการที่หนึ่ง เจซซี แมคคินลีย์ไม่ได้เจาะจง "วิจารณ์" ผลงานละครของกลุ่มใดกลุ่มหนึ่งโดยเฉพาะ หากแต่ได้ทำหน้าที่ "ติดตาม" ชมผลงานละครเรื่อง "เพียร์กินท์" (บทประพันธ์ของเฮนริก อิบเซน) ครบทั้ง 4 ผลงาน ซึ่งได้รับการจัดแสดงโดยคณะละครต่างกัน 4 คณะพร้อมกันภายในช่วงเวลาใกล้เคียงกัน ในต่างรัฐต่างเมืองในประเทศสหรัฐอเมริกา (ซึ่งเป็นเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นโดยความบังเอิญ) และทั้ง 4 คณะนี้ก็มีการตีความที่แตกต่างกันอันก่อให้เกิดรูปแบบที่หลากหลายไม่ซ้ำกัน ประการที่สอง ลักษณะการวิจารณ์ของแมคคินลีย์ในคราวนี้ ถึงแม้ว่าจะไม่ได้วิเคราะห์เจาะลึกในรายละเอียดในเชิงเทคนิคของการนำเสนอ อีกทั้งไม่วิจารณ์อย่างตรงไปตรงมาในแง่ของความสำเร็จของผู้สร้างงานในแต่ละฝ่าย แต่ก็ไม่ได้ทำให้งานของเขาสูญเสียคุณค่าในฐานะ "บทวิจารณ์" ไป สาเหตุที่ทำให้งานชิ้นนี้ยังมียุทธค่าของงานวิจารณ์ก็คือ ความสามารถในการ "ถอยห่าง" ของผู้วิจารณ์จากประสบการณ์ในการชมผลงานทั้ง 4 ชิ้นแล้วนำเอาประสบการณ์นั้นมา "ประเมินคุณค่า" และ "เชื่อมโยงให้เห็นความหมายอันมีต่อมนุษย์ในสังคมอเมริกัน" จุดนี้ทำให้บทวิจารณ์ของแมคคินลีย์ทำหน้าที่ที่สำคัญในการส่องทางให้ผู้อ่าน (ไม่ว่าจะเป็นผู้ที่ได้ชมละครเหล่านี้หรือไม่) ให้เห็นถึงความเข้มข้นทางปัญญา อันมีอยู่ในการตีความแต่ละชิ้น เพื่อท้ายที่สุดแล้ว ผู้อ่านอาจจะเข้าใจถึงบทบาทของละครเวที ที่มีต่อการเข้าใจตัวเองและสังคม

เจซซี แมคคินลีย์ (Jesse McKinly) เริ่มต้นบทความของเขาด้วยการเสนอภูมิหลังของบทละครเรื่อง เพียร์กินท์ (Peer Gynt) ให้ผู้อ่านได้เข้าใจอย่างชัดเจนว่า ผู้ประพันธ์ (เฮนริก อิบเซน)<sup>1</sup> บทละครเรื่องนี้ไม่เคยคิดว่าผลงานชิ้นนี้จะกลายเป็นผลงานที่มีความสำคัญหรือยิ่งใหญ่แต่อย่างใด<sup>2</sup> แต่

<sup>1</sup> เฮนริก อิบเซน (Henrik Ibsen) (ค.ศ. 1828-1906) เป็นนักประพันธ์บทละครชาวนอร์เวย์ ผู้ได้รับการขนานนามว่าเป็น "บิดาแห่งการละครสมัยใหม่" เนื่องมาจากการประพันธ์บทละครที่ซ่อนสารทางความคิดที่วิพากษ์สังคมได้อย่างแหลมคม เขาทำให้บทละครของเขาเป็นเครื่องมือในการสะท้อนสภาพของมนุษย์ในสังคมอันเต็มไปด้วยปัญหาของความไม่ยุติธรรม และความไม่รู้จักตัวเอง ผลงานของเขาพัฒนามาจากงานที่เป็นร้อยกรอง มาเป็นงานร้อยแก้วที่ใช้ภาษาใกล้เคียงชีวิตจริง กล่าวคือเขาเริ่มต้นมาจากบทละครจากแนวค่อนข้างประโลมโลก เพื่อฝัน (เช่นเรื่อง Love Comedy, Peer Gynt) มาเป็นแนวสมจริง (เช่น A Doll's House, An Enemy of the People) มาเป็นแนวสัญลักษณ์นิยม (เช่น The Wild Duck, Hedda Gabler และ Ghost)

<sup>2</sup> แมคคินลีย์ถึงกับยกคำพูดของิบเซนที่กล่าวว่า "ผมเขียนขึ้นตอนที่ผมเมา" อีกทั้งขยายเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นให้ผู้อ่านทราบว่า (หลังจากที่มีการตีพิมพ์บทละครไปแล้ว) อิบเซนมีความไม่พอใจกับบทละครเรื่องนี้มากถึงกับมีการตำหนิตัวเอง ตัดองก์ที่ 4 ทั้งทั้งหมดแล้วประกาศว่าจะเลิกเขียนบทละครที่ใช้ร้อยกรองต่อจากเรื่องนี้ อิบเซนคิดว่า บทละครเรื่องนี้ขาดความเป็นสากล และคงไม่สามารถกลายเป็นสมบัติของโลกได้ เขาประกาศว่า "แทบไม่มีใครนอกดินแดนสแกนดิเนเวียที่จะสามารถเข้าใจบทละครเรื่องนี้ได้"

หมายเหตุ จากการค้นคว้าของผู้วิจัย พบว่าิบเซนเขียนบทละครเรื่องนี้เพื่อเสียดสีกระแสสังคมของชาวนอร์เวย์ในสมัยนั้น (ช่วงทศวรรษ 1860-70) ไม่ว่าจะเป็นกระแสชาตินิยม วัฒนธรรมนิยม หรือแม้แต่กระแสของเรื่องการ

ประสบการณ์การชมผลงานละครทั้ง 4 ชิ้น ที่เกิดขึ้น 131 ปี หลังจากทีบละครเรื่องนี้ได้รับการตีพิมพ์นั้น<sup>3</sup> กลับกลายเป็นประสบการณ์ที่อยู่เหนือความคาดคิดของผู้ประพันธ์ดั้งเดิมโดยสิ้นเชิง แม้แต่แมคคินลีย์เอง ก็ยังรู้สึกแปลกใจที่เหตุใดจึงมีการนำบทละครชิ้นนี้มาจัดแสดงด้วยคณะละครที่มีฝีมือ รวมทั้งนักเขียนบทและผู้กำกับที่มีชื่อเสียงในระดับประเทศต่างก็หันมาหยิบบทละครที่ถูกมองว่า เต็มไปด้วยความเพ้อฝันและความยึดตาย<sup>4</sup> นี้ขึ้นมาปิดฝุ่นและตีความกันใหม่ด้วยมุมมองและวิธีการนำเสนอที่แปลกใหม่และหลากหลาย และเมื่อแมคคินลีย์“ถอยห่าง” ออกจากประสบการณ์การชมละครทั้ง 4 ชิ้นนี้แล้ว เขาได้ค้นพบความยิ่งใหญ่ของบทละครชิ้นนี้ โดยเฉพาะอย่างยิ่งศักยภาพมหาศาลทีบละครเรื่องนี้ได้เก็บซ่อนตัวเองไว้ รอให้ “โอกาสที่บังเอิญ” เช่นนี้เกิดขึ้น เพื่อจะเผยความลึกลับในระดับ “จิตใต้สำนึก” บางอย่างออกมา แมคคินลีย์เปรียบเทียบให้เห็นว่าผู้กำกับ (หรือผู้ดัดแปลงบท) ของแต่ละผลงานนั้นได้ “ตีความ” บทละครออกมาแตกต่างกัน (โดยเห็นความเป็นตัวของตัวเองไม่แพ้กัน) อย่างไร และได้้นำการตีความเหล่านี้มาแสดงออกอย่างเป็นรูปธรรมบนเวทีด้วยความสำเร็จได้อย่างไร จากบทวิจารณ์ชิ้นนี้ดูเหมือนว่า แมคคินลีย์จะไม่ค่อยให้ความสนใจในแง่ของความสำเร็จในเชิงเทคนิค ไม่ว่าจะเป็นด้านการแสดง การกำกับ หรือเรื่องของฉาก แสง เสียง เสื้อผ้า แต่น้ำเสียงในการเขียนของแมคคินลีย์นั้นทำให้ผู้อ่านรู้สึกได้ว่า ผลงานทุกชิ้นที่เขาเอ่ยถึงนั้น อยู่ในระดับมาตรฐานของ “มืออาชีพ” ทั้งสิ้น จึง “ป่วยการ” ที่จะวิจารณ์ลงในรายละเอียดเชิงเทคนิคมากนัก<sup>5</sup> แต่เขากลับเห็นความจำเป็นที่จะบอกกล่าวกับผู้อ่านชาวสหรัฐถึงความหมายที่ซ่อนอยู่ภายใต้ปรากฏการณ์นี้ โดยเฉพาะอย่างยิ่ง แม้ว่าผู้ดัดแปลงบททุกคนจะมีประเด็นสำคัญในการตีความที่แตกต่างกัน แต่เมื่อมองโดยภาพรวมแล้ว ภายใต้อรรถาธิบายที่แตกต่างกันกลับมีความเหมือนบางอย่าง ซึ่งสามารถสะท้อนความเป็นตัวตน หรือ แก่นของความเป็นชนชาติ

ปฏิรูปภาษา ที่กลุ่มชาตินิยมพยายามจะแยกโครงสร้างภาษาแบบนอร์เวย์ออกจากภาษาเดนิชที่ใช้มาแต่เดิม ทำให้ภาษาใหม่ที่เกิดขึ้นนั้นเป็นภาษาที่มีความไม่ลงตัวและค่อนข้างออกไปทางภาษาแบบชาวบ้าน จะเห็นได้ว่าท่ามกลางกระแสเหล่านี้ อิบเซนได้ทำให้เพียร์ กินท์แสดงความเห็นแก่ตัวด้วยการหนีจากชุมชนที่ใช้ภาษาแบบแปลกๆ และเป็นชุมชนโดด(หรือแปลกแยก)ไปอยู่ในดินแดนอื่นที่มีเสรีภาพและไม่บีบคั้น นอกจากนี้ เอ็ดมันด์ กอส (Edmund Gosse) ยังได้ชื่อว่า ชื่อ เพียร์ กินท์ (Peer Gynt) เป็นชื่อของตัวละครในตำนานพื้นบ้านของนอร์เวย์ ซึ่งเป็นตำนานของชายหนุ่มจอมกะล่อน ที่ต้องการใช้ชีวิตอย่างเสรี กอสกล่าวว่า บทละครเรื่องเพียร์ กินท์อาจจะมีส่วนคล้ายกับเรื่อง เฟาสท์ (Faust) ของเกอเธ่ (Goethe) เพียงเฉพาะเรื่องของการใช้รอยกร่อนในการประพันธ์แต่ในเรื่องของรูปแบบ และแนวในการประพันธ์นั้น อิบเซนมีแบบฉบับที่เป็นตัวของตัวเอง

<sup>3</sup> บทละครได้รับการตีพิมพ์ครั้งแรกในปี ค.ศ. 1867 และผลงานละครที่ถูกวิจารณ์ในฉบับนี้ ถูกจัดแสดงเมื่อช่วงต้นปี ค.ศ. 1998 ซึ่งไม่ได้เป็นปีที่มีความสำคัญเป็นพิเศษของผู้ประพันธ์แต่อย่างใด

<sup>4</sup> บทละครเรื่องนี้เป็นบทร้อยกรอง ภาษาออร์วีเจียน มีความยาวถึง 5 องค์กร หนาประมาณ 200 หน้า เหตุการณ์เกิดขึ้นข้าม 2 ทวีป ใช้เวลาในการแสดงประมาณ 4 ชั่วโมง บทละครไม่ค่อยปะติดปะต่อ เข้าใจยาก ให้ความหมายที่คลุมเครือ

<sup>5</sup> คำวิจารณ์ที่มีการประเมินคุณค่าในแง่การเปรียบเทียบผลงานทั้ง 4 ชิ้นอย่างชัดเจน มีเพียงประโยคเดียว คือ “บางที ‘กินท์’ ที่นำเสนอสู่สายตาที่สุด อาจจะเป็น ‘กินท์’ ที่เรียบง่ายที่สุด นั่นคือ ละครสัญจร ของ National Theatre for the Deaf” นอกเหนือจากจุดนี้แล้ว ก็มักจะเป็นข้อสังเกตของ แมคคินลีย์ เอง ซึ่งเป็นการ “รายงาน” สิ่งที่เขาเห็นซึ่งดูเหมือนว่าจะสอดคล้องกับคำให้สัมภาษณ์ของผู้สร้างงานเป็นอย่างดีทุกเรื่อง

อเมริกันได้อย่างลึกซึ้ง กล่าวคือ เขาเริ่มต้นจากผลงานที่สะท้อนความคิดเชิงอภิปรัชญาของคณะ Shakespeare Theatre ที่ผู้กำกับฯ ใช้รูปแบบ "จินตนิยาย" ที่หรรษา ฟูฟ่า เพื่อที่จะตั้งคำถามในเชิงอัตถิภาวนิยม (Existentialism)<sup>1</sup> กับผู้ชมว่า "แท้ที่จริงแล้ว เราเป็นใคร" ไปสู่การตีความของคณะ Trinity Repertory Theatre ที่ถามคำถามสืบเนื่องมาจากกลุ่มแรก โดยการใช้รูปแบบของละครที่เชื่อมโยงกับวัฒนธรรมมหาชน (Popular Culture) ทำให้ผู้ชมชาวอเมริกันสามารถเชื่อมโยงเหตุการณ์ในละครกับเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในปัจจุบันในสังคมมหาชนอเมริกันได้โดยง่าย ไม่ว่าจะเป็นการถอดบทบางตอนให้เหมือนในเนื้อเพลงที่โด่งดัง หรือการให้ตัวละครใช้เครื่องแต่งกายและมีลักษณะคล้ายกับบุคคลหลายคนที่ตกเป็นข่าวหน้าหนึ่ง การดัดแปลงบทของคณะนี้ เดวิด เฮนรี หวัง ได้ทำให้เป็นเรื่องราวผจญชีวิตของเด็กหนุ่มชาวอามิช<sup>2</sup> จากหนุ่มน้อยที่เคร่งศาสนามาเป็นชายเสเพลที่ไร้แก่นสาร เพื่อท้ายที่สุดแล้ว หัวใจสำคัญที่ผู้ดัดแปลงบทต้องการสื่อ ก็คือ "ตัวตนเป็นสิ่งที่ไม่แน่นอน ภายใต้บริบทหนึ่งคุณอาจคิดว่าคุณเป็นคนชนิดหนึ่ง แต่แล้วกลับพบว่าตัวตนของคุณเปลี่ยนแปลงโดยสิ้นเชิงเมื่ออยู่ภายใต้บริบทหนึ่ง"<sup>3</sup> จากการตีความที่ใช้บริบททางสังคมของวัฒนธรรมแบบมหาชน (หรือแนวป๊อป) เป็นตัวตั้งของ "หวัง" ก็มีการตีความโดยคณะละครคณะถัดมาที่หันมาใช้ความเป็น "ครอบครัวอเมริกัน" ยุค 1917 - 1957 โดยจัดแสดงที่ Theatre for the New City ในเมืองนิวยอร์ก ภายใต้การกำกับฯ ของ โรมุลัส ลินเนีย ซึ่งเน้นรูปแบบ "ความสมจริงและความเป็นไปได้" ในครอบครัวอเมริกัน แบบเต็มตัว ทำให้ เพียร์ กินท์ ดูเป็นเรื่องที่อยู่ภายในครอบครัวอเมริกันมากขึ้น<sup>4</sup> และจาก "การหาแก่นสารไม่พบ" หรือ "ความแปลกแยก" ในชีวิต

<sup>1</sup> แมคคินลีย์ ยกตัวอย่างสั้นๆ ให้เห็นภาพรวมของการตีความที่ออกไปในแนวจินตนิยาย เล่าให้เห็นจุดเด่นพิเศษ เช่น "ภาพของอาณาจักรภูตพรอลที่เต็มไปด้วยภูตนาเกลียด น่าชิง ฯลฯ" และสรุปด้วยการยกคำพูดของผู้กำกับมาประกอบภาพบนเวทีให้เห็น "สภาวะทางความคิด" ที่เป็นภาพหลอนในระหว่างที่เพียร์กำลังจะจมน้ำตาย เขากล่าวว่า "ในความคิดที่เป็นผู้ใหญ่ขึ้นของผม นี่คือการตั้งคำถามเชิงอัตถิภาวนิยมที่ว่า บางที สิ่งที่คุณคิดว่าคุณเป็นนั้นอาจจะไม่ใช่สิ่งที่คุณเป็นจริงๆ" (การที่เพียร์ตัดสินใจไปแสวงหาตัวตนของเขาด้วยการดำเนินชีวิตแบบเสรีไร้จุดหมายนั้น ท้ายที่สุดแล้วกลับนำมาซึ่งความว่างเปล่าไร้ความหมาย นี่คือการเดินทางปรัชญาในแนวอัตถิภาวนิยม)

<sup>2</sup> ชาวอามิช (Amish) เป็นชุมชนหนึ่งในสหรัฐฯ ที่เคร่งในศาสนาคริสต์นิกาย Mennonite ซึ่งใช้ชีวิตตามแบบในศตวรรษที่ 18 อย่างเรียบง่ายและเคร่งครัด

<sup>3</sup> "หวัง" ทำทนายผู้ชมให้ครุ่นคิดถึงความหมายของคำว่า "ตัวตนที่แท้" ของชาวอเมริกัน ซึ่งทุกวันนี้มักจะได้รับอิทธิพลจากบริบทแวดล้อมเช่นกระแสบริโภคนิยม กระแสของการเป็นผู้บริโภคสื่อต่างๆ รวมทั้งการโฆษณา

<sup>4</sup> จากข้อมูลในบทวิจารณ์ โรมุลัส ลินเนียกล่าวว่า "ผมว่านี่เป็นเรื่องแบบอเมริกันแท้ๆ คุณมีเด็กจนๆ คนหนึ่งที่ทำแต่เรื่องผิดพลาด สร้างแต่ปัญหา แต่มาภายหลังเขาจะทำสิ่งที่ดี แล้วในตอนท้ายกลับกลายเป็นคนที่ไม่กล้าเผชิญความจริง ผมหมายความว่า คุณลองคิดถึง บิล เกตส์ (Bill Gates) เคยเป็นยังงัยมาก่อน"

หมายเหตุ ในที่นี้ลินเนียหมายถึงกรณีของนาย บิล เกตส์ (Bill Gates) ผู้ก่อตั้งและผู้บริหารบริษัทไมโครซอฟท์ซึ่งสร้างบริษัทนี้ขึ้นมาจากเงินทุนจำนวนน้อยแต่สามารถบริหารและพัฒนาบริษัทอย่างรวดเร็ว และกลายเป็นอภิมหาเศรษฐีอันดับ 1 ของโลกที่มีสินทรัพย์ถึง 9 พันล้านบาท แต่ปัจจุบันนี้กลับมีปัญหานาในเรื่องของการผูกขาดธุรกิจในการผลิตซอฟต์แวร์คอมพิวเตอร์บางชนิดจนทำให้เกิดการฟ้องร้องโดยรัฐบาล โดยกล่าวหาว่าบิล เกตส์ใช้ความไม่โปร่งใส และความไม่ยุติธรรมในการทำธุรกิจ ด้วยการจำกัดการแข่งขันอย่างเสรีในเวทีธุรกิจสินค้าประเภทเดียวกัน บิล เกตส์ได้กลายเป็นสัญลักษณ์แห่งความ

ของเพียร์ กิन्ह์ในครอบครัวนี้ แมคคินลีได้โยงไปถึงการตีความของกลุ่มละครกลุ่มสุดท้าย คือกลุ่ม National Theatre for the Deaf ว่าสามารถที่จะเชื่อมโยงบุคลิกของเพียร์ กิन्ह กับ คนหูหนวกได้ โดยง่ายเพราะว่าบุคลิกของเพียร์ กิन्ह นั้นคล้ายคลึงกับบุคลิกของคนหูหนวกกับความสัมพันธ์ต่อโลกภายนอกของพวกเขา สำหรับผลงานการตีความของกลุ่มสุดท้ายนี้ แมคคินลีได้ให้ความชื่นชมเป็นพิเศษ โดยเฉพาะในแง่ของรูปแบบในการนำเสนอว่าเรียบง่ายแต่มีคุณภาพสูง และที่สำคัญคือเป็นอีกหนึ่งผลงานที่เหนือความคาดหมายที่จะนำเอาบทละครที่แลดูยากนี้มาทำเป็นละครที่เข้าถึงคนหูหนวกได้ด้วย

หากจะวินิจฉัยวิธีการประเมินคุณค่าละครเวทีทั้ง 4 เรื่องของแมคคินลีแล้ว อาจกล่าวได้ว่าสิ่งสำคัญที่สุดคือ เขาสามารถชี้ให้ผู้อ่านเห็นได้อย่างชัดเจนว่า ผลงานละครทั้ง 4 เรื่องนั้นสามารถสะท้อน "ความเป็นตัวตน" ของอเมริกันชนได้ในทุกระดับ ตั้งแต่ระดับอภิปรชญา ระดับสังคม ระดับครอบครัว และระดับปัจเจกชน แมคคินลีไม่ได้ทำการ "สรุปความ" ว่าท้ายที่สุดแล้วเขา "จำกัดความ" คำว่า "คนอเมริกันร่วมสมัยอย่างไร" แต่เขาชี้ชวนให้เห็นถึงศักยภาพของการตีความ และมูลเหตุสำคัญที่ทำให้เกิดการตีความได้มากมายหลายระดับเช่นนี้ ก็คือ ศักยภาพที่มีอยู่ภายในตัวบท และ โลกทัศน์อันลึกซึ้งของผู้ตีความหรือผู้ดัดแปลงบทเอง(ซึ่งอาจจะมียากกว่าในบทละครต้นแบบ) ผลงานการตีความที่หลากหลายทั้ง 4 ชิ้นนี้ น่าจะเป็นเครื่องพิสูจน์ได้ว่า บทละครเรื่อง เพียร์ กิन्ह ได้ตกเป็นสมบัติของผู้คนที่อยู่ต่างวัฒนธรรมต่างกำเนิดอย่างสมบูรณ์

ผลงานวิจารณ์ชิ้นนี้ ชวนให้คิดต่อไปว่า การตีความที่หลากหลายระดับอันเป็นการมองสภาพ "ความเป็นตัวตน" ของสังคมอเมริกันนั้น น่าจะสามารถนำมาเปรียบเทียบกับ "ความเป็นตัวตน" ของสังคมไทยยุคปัจจุบันได้ด้วย เพราะปัญหาที่เกิดขึ้นกับ เพียร์ กิन्ह ก็เป็นปัญหาที่สามารถเกิดขึ้นกับใครก็ได้ ที่ดำเนินชีวิตด้วยไปตามความ "พอใจ" และ "ถูกใจ" และใช้ชีวิตตามข้อกำหนดของ "บริบท" เพียงเพื่อจะได้พบว่า ทั้งหมดที่ตนมี ที่ตนเป็นนั้น แท้จริงแล้วอาจจะไร้ความหมายและไร้แก่นสารที่แท้จริง คำถามอันเกี่ยวกับความหมายของการใช้ชีวิตนั้น เป็นคำถามที่มนุษย์ได้ถามตนเองมาโดยตลอด ดังนั้นบทเรียนของเพียร์ กิन्ह ก็น่าจะสามารถเป็นบทเรียนของมนุษย์ทุกคนได้เช่นกัน

ปาริชาติ จิ่งวิวัฒนาภรณ์ : ผู้วิเคราะห์

---

สำเร็จทางธุรกิจในระบบทุนนิยมของชาวอเมริกัน แต่ในเวลาเดียวกันความสำเร็จของเขากำลั่งจะกลายเป็นสิ่งที่สร้างปัญหาให้กับเขามากที่สุด นอกจากการเทียบเคียงได้กับเรื่องของบิล เกตส์แล้ว ดินนียังมีการสร้างสรรคให้ตัวละครในโปรดักชั่นของเขาให้มีชีวิตอยู่ในช่วงปี ค.ศ. 1917 ที่รัฐนอร์ท แคโรไลนา ในสหรัฐอเมริกาและทำตัวละครในเรื่องให้มีลักษณะใกล้เคียงลักษณะของผู้คนในยุคสมัยนั้น

ที่มา: Heiberg, Hans. (translated by Joan Tate). **Ibsen: A Portrait of the Artist**. London: George Allen and Unwin Ltd. 1969.

Thomas, David. **Henrik Ibsen**. London : Macmillan Press. 1983.

Egan, Michael. **Ibsen: The Critical Heritage**, Routledge and Kegan Paul, London and Boston. 1972.

## หาวาด(วิ)ตก

หรือ การเซ็น The Master Builder ไปยังปลายสุดของเอ็กเพรสชั่นนิสม์

เอลีนอร์ ฟุคส์

"ไอ้โฮ" ฉันทะชิบกระซากับเพื่อน "นี่มันต้องกลายเป็นอะไรคล้ายๆ "Solness on the Beach"<sup>1</sup> แน่เลย" ม่านยังไม่ได้เปิด แต่เราก็เห็นภาพยกพื้นจตุรัสสีขาวกับเก้าอี้ทรงหนักๆ สีมืดๆ ฉายอยู่บนนั้น นี่มัน โรเบิร์ต วิลสัน (Robert Wilson<sup>2</sup> ชัดๆ และเมื่อม่านเผยออก ความหวาดระแวงของฉันทักกลายเป็นจริง ฮิบเซน (Henrik Ibsen)<sup>3</sup> ถูกผู้กำกับ เคท วอริทสกี (Kate Whorisky) สาวกตัวก้นของวิลสัน จับมาแปลงกายเป็นวิลสันไปเสียแล้วในการจัดแสดงที่ American Repertory Theatre ที่เมืองเคมบริดจ์ รัฐแมสซาชูเซตส์นี้ แล้วที่เรียงกันอยู่ในตู้กระจกและนับเลขใส่ไมโครโฟนนั้นก็คือบรรดาลูกน้องของท่านนายช่างใหญ่โซลเนส ทั้งคายา (Kaja) นักบัญชีผู้เหี้ยมโหด แร็กเนอร์ (Ragner) สถาปนิกหนุ่มผู้อ่อนแอ และบิดาช่างเขียนแบบผู้อมโรคของแร็กเนอร์ ลูซินดา ไชลด์ส (Lucinda Childs) ในบทกายาหันหน้าด้านขวาที่ดูเย็นชาให้เราเชอพลิกหน้าสมุคบัญชีวับๆ อย่างเป็นจังหวะ และนับซ้ำแล้วซ้ำเล่า "หนึ่ง-สอง-สาม-สี่-ห้า-หก-เจ็ด-แปด"

แต่ฉันทนอยากจะบอกอีกสักหน่อยว่า แม้แต่ในช่วงแรกๆ นี้ ฉันทก็ยังยอมรับการบูชารูปแบบนิยมแบบวิลสันอย่างน่าละอายนี้ไม่ได้เต็มทีนัก ทำให้ความระแวงที่ฉันทมีเมื่อยามพินิจละครของฮิบ

<sup>1</sup> Solness on the Beach ในที่นี้เป็นการล้อเลียนรูปแบบการนำเสนอของละครเรื่อง The Master Builder นี้ว่า คล้ายคลึงกับเรื่อง Eistein on the Beach ของ Robert Wilson

<sup>2</sup> โรเบิร์ต วิลสัน (Robert Wilson) เป็นผู้กำกับการแสดงชาวอเมริกันที่มีความสำคัญอย่างยิ่งสำหรับนวัตกรรมในวิธีการนำเสนอละครเวทีในแนว Postmodernism ซึ่งเน้นการใช้องค์ประกอบทาง "ทัศนศิลป์" กับ "เสียงหรือดนตรี" เพื่อแสดงความรู้สึก หรือ ความระงักรัง ซึ่งอยู่เหนือการใช้คำพูด วิลสันมีชื่อเสียงทางด้านความเป็นผู้นำในทางละครทดลอง โดยเน้นการใช้สื่อสัญลักษณ์เพื่อแสดงสภาวะของจิตไร้สำนึก วิลสันใช้เทคนิคหลายหลายในการนำเสนอ "สภาวะทางความคิด" ของละคร เช่น การใช้เคลื่อนไหวแบบช้าๆ การใช้ภาพยนตร์เรียบ การใช้คณะ Chorus ในการเปล่งเสียงตามจังหวะของคตินพจน์ การใช้ฉาก แสง เงา ที่ชวนให้ผู้ชมต้องใช้จินตนาการในการตีความประสบการณ์การชมละคร แม้ว่าการเล่นบทพูดในละครของเขามักจะเป็นไปแบบไม่ปะติดปะต่อ แต่เมื่อผู้ชมได้สัมผัสประสบการณ์การชมทั้งหมดแล้ว (บางครั้ง) กลับสามารถทำการปะติดปะต่อเรื่องราวและสารที่ผู้กำกับการแสดงต้องการนำเสนอได้เอง ผลงานที่สร้างชื่อเสียงให้กับเขาเป็นอย่างมาก คือ การเขียนและกำกับการแสดงเรื่อง Eistein on the Beach ซึ่งเป็นอุปรากรยาว 4 องค์ ที่สร้างสภาวะคล้ายต้องมนต์สะกดให้กับผู้ชมด้วยการใช้แสง เสียง ดนตรีที่ทำให้ผู้ชมหลุดเข้าไปสู่โลกของสภาวะไร้สำนึก

<sup>3</sup> เฮนริก ฮิบเซน (Henrik Ibsen) (ค.ศ. 1828-1906) เป็นนักประพันธ์บทละครชาวนอร์เวย์ ผู้ได้รับการขนานนามว่าเป็น "บิดาแห่งการละครสมัยใหม่" เนื่องมาจากการประพันธ์ที่พยายามสะท้อนชีวิตในแนวสังคมนิยม (Realism) เพื่อวิพากษ์สังคม บทละครของเขามักสะท้อนปัญหาของสังคมที่เต็มไปด้วยความไม่ยุติธรรม ผลงานที่สร้างชื่อให้กับเขาได้แก่ เรื่อง A Doll's House, An Enemy of the People, The Master Builder, The Wild Duck, Hedda Gabler และ Ghost



เซนท์ทั้งหมด โดยเฉพาะอย่างยิ่งการจัดแสดง The Master Builder ในแบบลัจนิยม ยิ่งมีมากขึ้นไปอีก โซลเนสท์หลงตัวเองและสับสนเป็นปัญหาแรก ฮิลเด แวงเกิล (Hilde Wangel) แรงบันดาลใจของนางผู้เย่อหยิ่งแปลกประหลาดที่ก้าวออกมาจากอดีตของเขา นั่นก็เป็นอีกปัญหาหนึ่ง แต่ทั้งหมดนั้นก็ยังไม่เทียบไม่ได้กับปัญหาใหญ่ในตอนจบขององค์สุดท้าย ตอนนั้น โซลเนสท์ก้าวสู่จุดสูงสุดของอาชีพโดยการนำมามงคลที่ชาวเมืองอุทิศให้ขึ้นไปยังยอดหอคอยสูงเทียมฟ้าที่เขาเพิ่งสร้างเสร็จ ฮิลเดเฝ้ารบร่ำไห้ให้เขาบินขึ้นไป แต่โซลเนสท์กลับดูราวกับว่าจะกลัวความสูง เขาทั้งสองมองเห็นการก้าวขึ้นครั้งนี้ เป็นเหมือน "ภาพหลอนร่วม" (tolie a' deux - อาการที่ผู้ป่วยทางจิตซึ่งมีพื้นฐานจิตใจและประสบการณ์คล้ายกันเห็นภาพหลอนทำนองเดียวกัน) ที่กล่าวกันว่าจากนี้ควรจะจัดแสดงอย่างจริงจังมากๆ อย่างละครโศกนาฏกรรมเยอรมัน และในขณะเดียวกันก็ต้องไร้สนิมอย่างเหลือทน (อย่างเช่นกลุ่มตัวละครที่กำลังกังวลเลื้อยตามองออกไปนอกเวที แล้วร่ำร้องออกมาอย่างตระหนกว่า "และทันใดนั้น ทัน-ใด-นั้น...!") นั่นนับเป็นการลงโทษซ้ำสองอย่างไม่ให้อภัย จากนั้นนับว่าจัดแสดงยากยิ่งกว่าจากหิมะถล่ม (ถ้าทำได้จริงก็เถอะ) ที่เป็นฉากสุดท้ายในละครเรื่อง When We Dead Awaken อันเป็นบทละครเรื่องสุดท้ายของอิบเซน และแม้แต่วิลสันเองก็ไม่สามารถทำออกมาได้ดี เมื่อครั้งที่เขากำกับที่เวทีเดียวกันนี้เมื่อ 8 ปีก่อน

แต่หลังจากองค์หนึ่งผ่านไปไม่นาน ฝีมือในการกำกับของวอริสก็ค่อยๆ ปลดปล่อยความวิตกเหล่านั้นออกไปจากใจฉัน นี่ไม่ใช่งานที่ลอกเลียนรูปแบบของวิลสันมาแบบเป๊ะๆ แต่กลับเป็นงานที่เปรียบเสมือนการหล่องานประติมากรรมจากแก่นที่หลอมออกมาจากข้างใน อาจจะเรียกว่าคล้ายๆ แนวแอสแดริก เอ็กเพรสชันนิสซึม (abstract expressionism) ตัวละคร "คายา" (แสดงโดย ไอแซน เซลิก-Aysan Celik) สันตะท้านแทบสิ้นสติเมื่อโซลเนสท์จะถอนรากถอนโคนใจเธอให้พุ่งขึ้นมา แต่ตลอดเวลาดังกล่าว เธอยืนตัวแข็งที่ราวแห่งโลหะ ชารอน สครักส์ (Sharon Scruggs) แสดงเป็นเอลีน (Aline) ภรรยาผู้เย็นชาไร้ชีวิตของโซลเนสท์ เธอตกอยู่ในภาวะโศกเศร้าไม่รู้คลายเพราะตุ๊กตาสะสมของครอบครัวถูกไฟไหม้เสียยิ่งกว่าเศร้าเพราะลูกสองคนของเธอได้ตายในกองเพลิงที่เผาถุหาสน์ของครอบครัวเธอเมื่อหลายปีก่อน สครักส์เคลื่อนไหวด้วยลีลาแบบหุ่นขี้ผึ้งมาตามทิวทัศน์ แต่พูดด้วยน้ำเสียงที่เหมือนดังจากหลุมศพจนน่าจะทำให้ปีศาจในละครเรื่องแฮมเลตดูสดใสรื่นแรงไปได้ทีเดียว เครื่องแสดงความรู้ชีวิตของเธออย่างหนึ่งคือ กรงอัดโนมิหรือลิฟท์ที่ไม่มีเครื่องกันที่ผู้ออกแบบจาก คริสทีน โจนส์ (Christine Jones) ออกแบบมาให้บรรทุกเธอเข้าและออกจากฉาก

คริสโตเฟอร์ แม็คเคน (Christopher McCann) เป็นที่ชื่นชมของคอละครชาวนิวยอร์กจากหลากหลายบทบาทรวมถึง การรับบท เดอพลอสส์ ผู้ชั่วร้ายใน The Changeling ที่สร้างโดย โรเบิร์ต วูดรอฟฟ์ (Robert Woodruff) เมื่อไม่นานมานี้ คราวนี้เขาแสดงได้อย่างกับก๊ากซ์อันตรายที่ถูกเก็บกักไว้ในที่อัดความดัน เขาเป็นตัวละครที่ยอดเยี่ยมสำหรับบทโซลเนสท์ ลีลาเอ็กเพรสชันนิสึมของวอริสก็เห็นได้ชัดตรงนี้ เช่นเมื่อโซลเนสท์บอกเอลีนว่า เขารู้สึกว่า "ความผิดบาปทั้งหลายกำลัง



กตัญญูอยู่" เราก็เห็นร่างของเขางอรั้งลงตามนั้นจริงๆ แน่แน่นอนว่า ไชลเนสต้องการฮิลเด แวงเกิล ในฐานะคู่หูผู้มีพลังรุนแรงลึกลับ ซึ่งเราพอจะเชื่อได้ว่าจะไม่ลดตัวลงไปเป็นความ กระตือรือร้นแบบ Brady Bunch (ละครโทรทัศน์ยอดนิยมของอเมริกา) ในกรณีของตัวละครนี้ ฉัน อยากให้อริสกีใช้วิสัยทัศน์แบบสตรินเบิร์ก (Strindberg) ของเธอให้เต็มที่กว่านี้

อย่างไรก็ตาม คริสติน แฟลนเดอร์ส (Christin Flanders) ในบทแวงเกิลนั้นดูตรงที่อ อย่างมาก การแสดงของเธอจึงดูราวกับตัวละครที่ลอยออกมาจากการตีความที่อ่อนหัด คือความ เชื่อที่ว่า สาวน้อยแห่งฤดูใบไม้ผลินี้ ถูกชักจูงโดยความฝันแบบสร้างวิมานในอากาศจนล่องลอยไป กับจิ้งจอกฤดูใบไม้ร่วงอย่างไชลเนสจริงๆ แม้จะฟังดูขัดแย้งกับอิบเซน แต่ฉันยังรู้สึกว่ เรา สามารถดึงฮิลเด แวงเกิลที่อาจหาญกว่านี้ออกมาจากบทละครได้ เป็นไปได้ไหมว่า ฮิลเด แวงเกิล ผู้ซึ่งถูกไชลเนส "จุมพิตครั้งแล้วครั้งเล่า" เมื่อครั้งยังเป็นเด็กหญิง เมื่อครั้งที่เขาเคยเป็นแขกของ บิดาเธอที่หมู่บ้านห่างไกลทางตอนเหนือ (และเหตุการณ์นี้เป็นความลับอันเร้าใจที่เชื่อมชาย-หญิง คู่นี้เข้าด้วยกัน) จะไม่ใช่ผู้เร่งเร้าความเพื่อฝันและพลังของวัยเยาว์ให้หวนคืนมาใหม่ แต่ว่าเธอกลับ เป็นศัตรูตัวฉกาจที่มุ่งมั่นจะทำลายผู้ครอบงำเธอทางเพศนี้เสีย แม้จะโดยไม่รู้ตัว เป็นไปได้ไหมว่า เธออาจจะไม่ได้ "ตื่นเต้น" ในทางเพศหรือทางจิตวิญญาณอย่างที่ใครๆ ก็ชอบตีความกัน กล่าวคือ ความตื่นเต้นของเธออาจจะไม่ได้มาจากการที่ไชลเนสประสบความสำเร็จในสิ่งที่เขาต่อสู้ แต่อาจ จะมาจากความตายของเขาก็เป็นได้ (เช่นเดียวกับฮิลเด แวงเกิล ในวัยรุ่นที่ปรากฏอยู่ใน The Lady From the Sea บทละครอีกเรื่องหนึ่งของอิบเซนรู้สึก) เธอรู้สึกตื่นเต้นไปกับด้วยจินตนาการ ถึงฉากที่ไชลเนสจะร่วงหล่นลงจากหอคิวลิ่งคั่นนั้นนอกเวที และนั่นจะเป็นการขัดแย้งกับการที่เขา ทำลายชีวิตปกติทางเพศของเธอไปตลอดกาล เพียงเพราะเขายอมตกเป็นทาสของอารมณ์ห้วง เพียงชั่วครั้งชั่วคราว ดังนั้น ฉันคิดว่าละครเรื่องนี้ ยังมีช่องโหว่ให้เติมความคั่งค้างที่ลึกซึ้งกว่านี้ลง ไปได้อีก

อย่างไรก็ตาม ฉากสุดท้ายซึ่งฉันหวาดวิตกว่าจะพังเสียไม่เป็นทำนั้น กลับกลายเป็นการ ประกาศสังจรรย์ที่น่าตื่นตะลึง วอริสกีกับไมเคิล ไซโบสกี (Michael Chybowski) ผู้ออกแบบแสง ไม่ได้จับหอคอยไปไว้สุดขอบฟ้านอกเวทีจนมองไม่เห็นแล้วปล่อยให้เราคนดูเข้าใจเอาเองว่า ที่นัก แสดงกระโดดขึ้นกระโดดลงนั้นแหละหอคอย แต่ทั้งสองจับมันมาวางไว้ต่อหน้าต่อตาเราเหมือน อนุสาวรีย์วอชิงตันโดยใช้การฉายภาพขนาดใหญ่ไปที่ฉากหลัง ทำให้นายช่างใหญ่ "ป็น" หอคอย โดยที่ตัวนักแสดง ก้าวเดินข้างขาเส้นตรงมาหาเราหน้าเวที และมีแวหวาดวิตกในดวงตา ช่างเป็น ฉากที่สะท้อนอารมณ์นัก เมื่อแสงเปลี่ยนขนาด หอคอยก็ค่อยๆ ขยายใหญ่โตขึ้นๆ ในขณะที่ไชล เนสค่อยๆ หดเล็กลงๆ จากนั้นแสงและเสียงก็สะท้อนให้เห็นถึงการพังทลายในท้ายที่สุด

โรเบิร์ต บรูสไตน์ (Robert Brustein) ผู้อำนวยการด้านศิลปะของโรงละคร American Repertory เป็นผู้ดัดแปลงบทอย่างไวฝีมือ เขาตัดส่วนประกอบย่อยๆ ที่รบกวนโครงเรื่องใหญ่

อย่างเช่น ตอนกลุ่มแบกสตรีในองก์สุดท้ายออกทั้งหมด ในตอนแรก วอริสกี ซึ่งจบจากสถาบัน ART ของบรูสไคน์ (รุ่นถัดจากพีเทอร์ เซลเลอร์ (Peter Sellars) ผู้กำกับละครของ American Repertory ที่อายุน้อยที่สุด) ได้รับมอบหมายให้กำกับร่วมกับอาจารย์ของเธอ แต่บรูสไคน์ก็เหมือนกับโซลเนสที่เห็นว่า "พวกเด็กๆ กำลังรอโอกาส" เขาจึงมอบให้เธอดูแลละครทั้งเรื่องคนเดียว และความเชื่อมั่นของเขาก็ได้รับผลตอบแทนเป็นละครที่เข้มข้นน่าตื่นตาตื่นใจเรื่องนี้นั่นเอง

\* เอลีนอร์ ฟุคส์ เป็นนักเขียน หนังสือเล่มล่าสุดของเธอคือ *The Death of Character : Perspectives on Theatre After Modernism* จัดพิมพ์โดย Indiana University Press

พจนีย์ ฉัตรชัยวิวัฒนา : ผู้แปล

แปลจาก "Fear of Falling : Pushing Master Builder over the expressionism edge" : Elinor Fuchs. *American Theatre* (May / June 1999) : 42-43.

## บทวิเคราะห์

หากบทวิจารณ์ชิ้นนี้เป็นบทละคร แก่นเรื่องของมันก็คงจะเป็นการต่อสู้ระหว่างอารมณ์และเหตุผล หรือระหว่างหลักวิชากับความดันทุรังแบบเด็กๆ โดยที่ฝ่ายเหตุผลเป็นผู้ชนะในตอนท้าย เอลิเนอร์ ฟุคส์ เล่าความผันผวนของจิตใจและกระบวนการทำงานของสมองของเธอให้ผู้อ่านได้ติดตามด้วยลีลาภาษาที่ชวนให้นึกถึงบทราฟิงบทเวที (Soliloquy) ของตัวละครที่กำลังมีความขัดแย้งในจิตใจและพยายามหาทางออกที่ดีที่สุดสำหรับทุกฝ่าย

โดยปกติแล้วสิ่งที่นักวิจารณ์เสนอต่อผู้อ่านมักจะเป็นบทสรุปของกระบวนการคิดวิเคราะห์ตีความงานศิลปะที่เขาได้ไตร่ตรองมาอย่างดี โดยมีเหตุผลที่คิดได้ในระหว่างนั้นและหลักวิชาอันเป็นพื้นฐานประจำตัวเป็นเครื่องรองรับบทสรุปนั้นๆ น้อยครั้งนักที่เราจะได้ติดตามกระบวนการทำงานของเขาไปที่ละขั้นตั้งแต่ก่อนสัมผัสงานศิลปะจนถึงขั้นสรุปความคิดสุดท้าย ซึ่งเป็นขั้นตอนที่นักวิจารณ์จะเก็บไว้กับตัวและรับรู้เพียงผู้เดียว (ซึ่งอาจเป็นเพราะเหตุผลซึ่งจะสันนิษฐานต่อไป) และบทวิจารณ์ชิ้นนี้ก็เป็นอย่างหนึ่งในน้อยครั้งนั้น

ฟุคส์ได้เขียนงานที่เสมือนหนึ่งชักชวนผู้อ่านเดินตามเธอเข้าไปในโรงละครก่อนการแสดง ด้วยจิตใจที่หนักอึ้งและหงุดหงิด ใช้บทละครในความทรงจำสอบเทียบกับละครบนเวที รู้สึกเห็นด้วยและไม่เห็นด้วยกับศิลปินสลับกันไปมา จนสุดท้ายกลับออกมาสู่โลกแห่งความเป็นจริงด้วยความปิติอิ่มสุข เธอได้แสดงการต่อสู้ระหว่างอคติกับหลักวิชาและประสบการณ์ หรืออีกนัยหนึ่งระหว่างอัตวิสัยและภาววิสัยในความ "พยายาม" จะวิจารณ์นั่นเอง

ในตอนต้นเธอได้กล่าวว่า เธอมีอคติกับการเลือกสไตน์ในการนำเสนอของผู้กำกับ โดยได้อนุมานว่าละครจะออกมาในสไตน์ได้จากภาพบนเวทีที่ได้เห็นทั้งๆ ที่ "ยังไม่ได้เปิดม่าน" ทั้งยังแสดงความหวาดวิตกว่าบทละครเรื่องที่กำลังจะแสดงนั้นยากมาก มีจุดอ่อนหลายจุดซึ่งเป็นอุปสรรคต่อการสร้างภาพบนเวทีให้เหมาะสมและตรงตามความคิดของผู้เขียนบท (และของเธอ) เป็นอย่างยิ่ง และเมื่อประกอบกับการเลือกสไตน์ซึ่งไม่สอดคล้องกับที่เธอคิดไว้ล่วงหน้า เธอก็ถึงกับเอ่ยปากว่าแม้แต่ "อาจารย์" หรือ "เจ้าดำรับ" ของผู้กำกับคนนี้อะยังกำกับฉากที่ผู้เขียนบทคนเดียวกันเขียนไว้ยากกว่านี้ให้ตีไม่ได้เลย

ทั้งหมดนั้นนับเป็นคำปราชัยศิลปินอย่างร้ายแรงหากอยู่ตามลำพัง แต่ฟุคส์ก็ได้กล่าวตามในทันทีว่า แล้วที่สุดฝีมือการกำกับของศิลปินก็ทำให้เธอคลายใจ พร้อมกับยกย่องศิลปินด้วยการวิเคราะห์สไตน์ของศิลปินว่าไม่ใช่การทำงานลอกแบบอย่าง "เอาใจครู" อย่างที่เธอคิดไว้ในตอนแรก แต่ผู้กำกับได้คัดเลือกสไตน์ทางศิลปะทั้งของครูและสไตน์อื่นๆ มาใช้ในละครอย่างมีสัดส่วนพอเหมาะ คือมีทั้งฟอร์มาลิสต์ แบบของโรเบิร์ต วิลสัน ในฉากและเครื่องประกอบฉากบางส่วน

ทั้งเอ็กเพรสชันนิสม์แนวนามธรรมในลักษณะการแสดง ซึ่งส่วนหลังนี้เธอเห็นว่าเมื่อปรากฏบนเวทีแล้วมีความเหมาะสมมาก จนสละเนื้อที่ 2 ย่อหน้าเพื่ออธิบายการแสดงส่วนนี้ และในตอนหนึ่งถึงกับใช้คำว่า "เอ็กเพรสชันนิสม์ของวอริสกี"

แต่ฟูคส์ยังไม่จบบทความของเธอเพียงแค่นี้ ไม่ว่าจะเป็นเพราะอคติในใจเธอยังไม่ถูกทำลายหมดหรือเพราะเธอพยายามดำรงความเป็นกลางไว้ก็ตาม เมื่อถึงจุดที่เธอเห็นว่าการตีความของคนดีกว่า และละครที่ปรากฏบนเวทีมีข้อควรติ เธอก็ติ ก่อนจะจบลงที่การบรรยายฉากจบที่เธอกล่าวว่าเป็นฉากที่กลัวว่าจะออกมาไม่ดีมากที่สุด แต่ด้วยคำพรรณนาอย่างประทับใจ และคำสรุปว่าฉากนั้นเป็น "การประกาศสังหารกรรมที่น่าตื่นตะลึง" ก็บ่งบอกถึงความสำเร็จของศิลปินที่สามารถทะลวงอคติของเธอได้สำเร็จ

เอลิเนอร์ ฟูคส์ ได้กล่าวถึงข้อควรตำหนิแล้วตามด้วยข้อควรชมสลับกันถึง 2 ครั้ง วิธีการเช่นนี้ดูเผินๆ อาจเป็นการ "ดบหัวแล้วลูบหลัง" ตามอย่างความคิดของนักวิจารณ์หรือนักดูละครบางคนว่า "ดีมาก ๆ เดี๋ยวเขาจะเสียกำลังใจ ต้องหาอะไรมาชมเสียหน่อย" แต่ทว่าในกรณีของเอลิเนอร์ ฟูคส์ สิ่งที่เธอตอบคือหน้าตนเอง คำชมของเธอกลับล้ำค่าติดอกติดใจแน่นอนแทบจะโดยสมบูรณ์ เพราะสิ่งที่ควรชมนั้นสำคัญและยิ่งใหญ่กว่าสิ่งที่ควรติมาก นอกจากนั้นสิ่งที่ควรติส่วนมาก (หรือในความเป็นจริงคือ สิ่งที่ (เธอคิดว่า) ควรติ) ยังเป็นบุคลิกลักษณะของอคติในใจเธอด้วย ดังนั้น นอกจากทำร้ายใบหน้าตนเองแล้ว เธอยังพยายามจะทำร้าย "หน้าตา" ในความหมายของอัตตาและอหังการของนักวิจารณ์ด้วย

จากบทวิจารณ์ชิ้นนี้ เราพอจะสรุปได้ว่า เอลิเนอร์ ฟูคส์ มีความรู้ทางการละครสูงพอสมควร โดยเฉพาะมีประสบการณ์การอ่านและตีความบทละครมาก ซึ่งข้อนี้ทำให้เธอมีละครฉบับของตัวเองอยู่ในสมองและหอบมันเข้าไปในโรงละครด้วย ซ้ำยังเปิดมันเทียบกับละครบนเวทีแบบฉากต่อฉาก หัวข้อต่อหัวข้อ เมื่อเห็นอะไรแตกต่างออกไปก็รีบตั้งข้อสงสัยไว้ก่อน แม้กระทั่งกับภาพบนเวทีก่อนละครจะเริ่มเล่น อันที่จริงการกระทำเช่นนี้ไม่ใช่เรื่องผิดปกติ นักวิจารณ์และคนดูที่มีประสบการณ์สูงแทบทุกคนหอบละครส่วนตัวเข้าไปดูละครด้วย ต่างกันแต่ว่าของใครจะมีรายละเอียดมากกว่ากันเท่านั้น บางคนกอดมันไว้นั่นไม่ยอมปล่อย บางคนหอบเข้าไปในโรงละคร แต่ไม่ได้หอบกลับออกมาด้วย The Master Builder ฉบับของฟูคส์ เป็นกรณีหลังนี้ เธอค่อยๆ โยนมันทิ้งทีละส่วน เมื่อยอมรับการตีความและการทำงานของผู้นำกับในส่วนนั้นๆ แต่ความพิเศษในกรณีของเธอคือ เธอออกมาบอกเล่าสาเหตุและกระบวนการโยน "The Master Builder ของข้าพเจ้า" ทั้งอย่างละเอียดลออในพื้นที่สาธารณะ และการแสดงการเปรียบเทียบระหว่าง "ละคร" 2 ชิ้นนี้เองที่เป็นการค่อมศีรษะการวะผู้นำกับอย่างต่ำที่สุดเท่าที่นักวิจารณ์คนหนึ่งจะพึงกระทำได้ เพราะนั่นแหละคือการประกาศถอดหัวโขน ละอัตตาความเป็นนักวิจารณ์ผู้ "กล่าวถูกเสมอ"

นักวิจารณ์ผู้ได้รับการยอมรับ ไม่ว่าจะน้อยเพียงใด คือนักวิจารณ์ผู้พิสูจน์ความถูกต้องของ วิจารณ์ญาณและความเที่ยงตรงในคำตัดสินมาด้วยระยะเวลาแล้ว การประกาศความผิดพลาดของตน แม้จะกำกวมไว้ว่า "แก้ไขแล้ว" ก็ยังเป็นการทำร้ายความมั่นใจทั้งของตนและทั้งของผู้อ่านผู้ต้อง ประสพการณ์ นี่คือเหตุผลสำคัญอย่างยิ่งที่แทบจะไม่มีนักวิจารณ์คนใดมากล่าวถึงความเปลี่ยนแปลงและกระบวนการละอคติของตนต่อหน้าสาธารณะเลย ดังนั้น หากเอลิเนอร์ ฟุคส์ จะเขียนบท วิจารณ์นี้โดยมีเนื้อความเพียงแต่การชมเชยศิลปิน และวิเคราะห์สไตล์การนำเสนอของผู้กำกับ และสร้างทำเป็นลิมกล่าวถึงอคติของตนเสีย ก็ไม่มีใครตำหนิเธอได้ แต่เธอก็เลือกที่จะเป็นตัวแทน ของคนดูจำนวนหนึ่งที่บางครั้งก็คิดว่าตนเก่งกาจและลึกซึ้งกว่าผู้กำกับ และส่งข่าวสารถึงผู้คน เหล่านั้นว่า หากยังมีใจเที่ยงธรรมพอจะถือหลักวิชาไว้ในมือหนึ่งให้มากๆ แล้ว อีกมือที่มีอคตินั้นก็ ยังพอจะยื่นไปประสานความสัมพันธ์กับศิลปินได้เสมอ

พจนีย์ ฉัตรชัยวิวัฒนา : ผู้วิเคราะห์

## มุ่งมองไปที่ปัจจุบัน

จะทำละครเรื่องริชาร์ดที่ 2 ให้เป็นนิทานสอนใจเกี่ยวกับทราชสมัยใหม่ได้หรือ

ไนเจล ซอล (Nigel Saul)

ในบรรดาละครประวัติศาสตร์ของเชกสเปียร์ ริชาร์ดที่ 2 (RICHARD II) เป็นละครที่เด่นสง่าที่สุด ไม่ใช่แค่เพียงว่าแก่นเรื่องมีลักษณะสูงส่งเท่านั้น นั่นก็คือเป็นเรื่องของทราชที่ถูกลงโทษ เรื่องของความเป็นกษัตริย์และความรับผิดชอบของกษัตริย์ แต่ละครยังสื่อความเหล่านี้อย่างอารมณ์ และพลังที่เหนือชั้น ความเข้มข้นในเรื่องการเมืองจัดได้ว่าสูงมาก ไม่มีแนวเรื่องรองที่เป็นตัวสร้างความผ่อนคลาย การแข่งขันกันระหว่างพระราชากับผู้ที่ท้าทายทำให้เราต้องตื่นตาตื่นใจอยู่เสมอ...

ในยุคสถาปนา กษัตริย์กลับมาใหม่ (Restoration) ละครเรื่องนี้ตกที่นั่งลำบาก แก่นเรื่องที่ว่าด้วยพระราชที่ไม่ดีซึ่งถูกโค่นอำนาจ จะสร้างความปั่นป่วนให้แก่กษัตริย์ในขณะนั้น ในศตวรรษที่ 19 เมื่อมีผู้นำละครเรื่องนี้มาแสดงอีก ก็มักจะมีการตีความให้เป็นโศกนาฏกรรมของพระราชที่เป็นกวีมากเกินไป การตีความเช่นนี้เป็นที่นิยมกันต่อเนื่องกันมานาน...

การแสดงล่าสุดที่เมืองสตรัทฟอร์ด (Stratford) เป็นส่วนหนึ่งของการจัดแสดงละครประวัติศาสตร์ที่เป็นชุด มีการตั้งชื่อชุดว่า "เมืองอังกฤษแห่งนี้ : ละครประวัติศาสตร์" ชื่อชุดละครก็สื่อให้เห็นแล้วว่าการจัดแสดงนี้มีระเบียบวาระที่เป็นเรื่องสังคมร่วมสมัยอยู่มาก ข้อความในสุจิตร์ก็บอกเราเอาไว้ว่า ละครประวัติศาสตร์เหล่านี้ได้รับการนำมาแสดงก็เพราะเป็นเรื่องที่ผูกอยู่กับวาระของปัจจุบันกาล อันว่าด้วยรูปแบบแห่งความเป็นชาติ บุคลิกภาพที่เกี่ยวข้องกับเอกลักษณ์ รวมไปถึงบทบาทของสถาบันกษัตริย์ของเรา จึงไม่เป็นที่น่าประหลาดใจว่าในการแสดงเรื่องริชาร์ดที่ 2 นั้น เราจะได้ยินเสียงสะท้อนที่ชวนให้คิดถึงข้อผูกพันกับสังคมร่วมสมัย...นี่คือการแสดงที่มุ่งมองไปสู่ปัจจุบัน และผู้ดูผู้ชมก็ถูกกำกับให้สำนึกเช่นนี้อยู่ตลอดเวลา...

แก่นเรื่องที่โยงไปหาสังคมร่วมสมัยได้รับการดักย้อยู่ตลอดในการแสดงครั้งนี้ เรื่องราวของริชาร์ดที่ 2 ได้รับการนำเสนอในรูปของการกำจัดทราชของยุคใหม่ คำถามที่นำมาตีแผ่ก็คือ การลุกฮือขึ้นต่อต้าน(ทราช)หมายความว่าอย่างไร เหตุใดประชาชนจึงร่วมขบวนการด้วย ความรุนแรง และความเจ็บปวดที่มากับเหตุการณ์เหล่านั้นได้รับการตีแผ่เป็นอย่างดี...

(ในเรื่องของการแสดงบนเวที) เชกสเปียร์สร้างบทให้มีการนำตัวละครชื่อ บุษชี (Bushy) และกรีน (Green) ออกไปประหารนอกเวที แต่ผู้กำกับการแสดงพิมลอต (Pimlott) จัดการประหารบนเวทีให้เห็นเสียเลยด้วยการยิงทะลุท้ายทอย การปรับเปลี่ยนของพิมลอตจัดได้ว่าเป็นขนบของศตวรรษที่ 20 นี่คือการจัดการที่จัดการกับระบบเผด็จการในยุคของเราเอง เราสามารถทวนคิดไปถึงเหตุการณ์ในอิหร่าน ในค.ศ. 1979 หรือในโรมาเนีย ในค.ศ. 1990 สำหรับพระเจ้าริชาร์ดที่ 2 นั้น เราอาจจะตีความว่าเป็นพระเจ้าซาร์ หรือนิโคไล ชาวเซสคู (Nicolae Ceausescu) แห่งโรมาเนียก็ได้

...สิ่งที่เราได้เห็นในละครเรื่องนี้ นับเป็นปรากฏการณ์ที่รู้จักกันในทุกยุคทุกสมัย : นั่นก็คือการใช้อำนาจไปในทางที่ผิดและการบิดเบือนบทบาทของอำนาจ การจัดชนชั้นที่น่าที่เลวร้าย และรวมไปถึงการสมยอมที่แสนจะปวดร้าวในหมู่ของผู้ที่จำต้องยืนอยู่ตรงกลาง แต่ถึงกระนั้น อะไรบาง

อย่างก็ขาดหายไปในขณะที่เดียวกัน เชกสเปียร์สร้างบทของริชาร์ดโดยค้นเอาสารออกมาจากบริบททางประวัติศาสตร์ในยุคของเขาเอง เชกสเปียร์มิได้มุ่งเพียงแต่จะเขียนงานที่ว่าด้วยเผด็จการ การกดขี่ และกลไบบาย ไม่ได้ต้องการจะเขียนถึงความตระหนักรู้อันมาจากการที่สามารถลงทัณฑ์ผู้ผิดได้อย่างหน้าใจ แต่เชกสเปียร์เขียนงานที่เกี่ยวกับลักษณะเฉพาะของกษัตริย์ ที่ว่าด้วยความสัมพันธ์ระหว่างราชบัลลังก์ที่จะศักดิ์สิทธิ์กับบุคคลที่ต้องรับหน้าที่นั้น ในการแสดงครั้งนี้แง่มุมที่กล่าวมานี้ถูกมองข้ามไปโดยสิ้นเชิง

ความเข้มข้นของละครขึ้นอยู่กับความสัมพันธ์อันเข้มงวดระหว่างบุคคลกับบทบาทหน้าที่ ริชาร์ดมีลักษณะ 2 ประการที่ทับซ้อนกันอยู่ คือ เป็นทั้งกษัตริย์ และเป็นทั้งมนุษย์ธรรมดาสามัญ ในตอนต้นเรื่องเขาเป็นกษัตริย์ที่เปี่ยมด้วยขัตติยลักษณ์... แต่แล้วพระราชาก็ค่อยๆ ถูกปลดออกจากตำแหน่งอันสำคัญที่ละเล็กละน้อย คุณลักษณะที่เกื้อหนุนความสง่างามแห่งกษัตริย์ถูกปลดเปลื้องไปจากเขา เขาถูกกระทำให้เป็นมนุษย์ธรรมดา และข้อขัดที่น่าสนใจยิ่งก็คือ สถานะของเขา กลับสูงส่งขึ้น ความเป็นปราชญ์และความสามารถในการครุ่นคิดพินิจนึกทำให้เขาค้นพบวิญญานที่แท้จริงแห่งความเป็นกษัตริย์ โศกนาฏกรรมของริชาร์ดจึงเปรียบได้กับเส้นทางไปสู่จุดจบของพระไครสต์...

การมองข้ามหรือการจ้องใจสลัดทิ้งซึ่งนัยสำคัญของละครที่กล่าวมานี้ทำให้การแสดงที่แสดงที่ฟอรัมไม่สามารถสื่อความหมายที่สำคัญออกมาได้อย่างชัดเจน ละครเชกสเปียร์เรื่องนี้เป็นเรื่องที่ว่าด้วยสถาบันอันสำคัญที่สุด อันได้แก่สถาบันกษัตริย์ สถาบันนี้ในยุคของเชกสเปียร์ ยังเป็นสถาบันที่เป็นแกนกลางของสังคม กษัตริย์เป็นสัญลักษณ์แห่งเอกลักษณ์ของชาติ เป็นศูนย์รวมของความภักดีในระดับชาติ สถาบันกษัตริย์ยิ่งใหญ่ เร้นลับ โอ้อำไปพร้อมๆ กัน ทั้งๆ ที่มีการเปลี่ยนแปลงไปหลายครั้งหลายครา สถาบันที่ว่านี้ก็ยังคงลักษณะของมัยสมัยอยู่ บางส่วนเป็นประจักษ์ การแสดง บางส่วนเป็นพิธีกรรมเชิงศาสนา ในพระราชานิโอลิซาเบธ เชกสเปียร์ มองเห็นผู้นำที่เข้าซึ่งถึงศิลปะในการเล่นบทบาทแห่งขัตติยะได้อย่างดียิ่งในหลายๆ ด้าน โอลิซาเบธเปรียบได้กับริชาร์ดที่ 2... โอลิซาเบธ เช่นเดียวกับริชาร์ดที่ 2 ในละครเชกสเปียร์ ทรงไว้ซึ่งความชาญฉลาดในการแสดงตนเป็นกษัตริย์ ละครเรื่องริชาร์ดที่ 2 มักจะได้รับการกล่าวขวัญว่าเป็นละครที่ทรงความเป็นละครอย่างยิ่งยวด และก็เป็นเช่นนั้นจริงๆ สำหรับริชาร์ดเองนั้นดูประจักษ์จะเป็นนักแสดงละครเวที... คือชอบภาพลักษณ์กลอนมากกว่าศึกสงคราม ปฏิภานของเขามีสื่อสถานะของตนเองที่ทรุดลงในแง่หนึ่ง ดูราวกับจะเป็นละครในละคร การดิบทในเชิงละครเป็นจุดสำคัญที่ผูกอยู่กับการมองบทบาทของกษัตริย์ของริชาร์ดเอง มันเป็นเรื่องที่แสดงให้เห็นความซื่ออย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ ปัญหาที่เกิดขึ้นกับการแสดงที่มีพิมลอดเป็นผู้กำกับก็คือ ในเมื่อบทบาทของกษัตริย์ไม่สำคัญ ประเด็นที่ว่านี้ก็ขาดหายไป ลักษณะที่กระเด็นไปในทางของภาพลักษณ์กลอนของอาร์มอนด์ก็สลายไปเช่นกัน ด้วยบทสรุปความหมายไปเสียก็มาก และภาพลักษณ์กลอนก็สลายพลังไปเช่นกัน ริชาร์ดกลายเป็นแค่คนพูดมาก ผู้แสดงเป็นตัวริชาร์ดคือ แซมมวล เวสต์ (Samual West) เข้าใจดีถึงความซับซ้อนในปฏิภานของกษัตริย์ริชาร์ด แต่เขาก็จำต้องตกเป็นเหยื่อของความพยายามที่จะทำให้ทุกสิ่งเกี่ยวโยงกับปัจจุบัน กลยุทธ์ของผู้กำกับกับการแสดงพิมลอดก็คือการที่กักเอาไว้ว่า สถาบันกษัตริย์เป็นเรื่องของอดีตที่

หมดความหมายไปแล้วในการตีความของยุคใหม่ นั่นเป็นความคิดที่ผิด ทั้งนี้ก็เพราะสถาบันกษัตริย์เป็นหัวใจของสารที่มาจากละครเชกสเปียร์เรื่องนี้...

ในการแสดงที่โรงละครอัลเมดา (Almeida) ละครดูจะเลือนลางไปในช่วงที่สองของการแสดง ส่วนใหญ่เป็นเพราะความผิดพลาดของผู้แสดงนำ ราฟ ฟินเนส (Ralph Fiennes) กษัตริย์ริชาร์ดในการแสดงครั้งนี้ไม่เปลี่ยนแปลงหรือพัฒนาไปในทางใดเลย ไม่มีการแสดงให้เห็นว่าริชาร์ดมีความสำคัญที่ดีขึ้นเรื่อยๆในเรื่องของตัวเอง... ปฏิภาณของริชาร์ดที่มีต่อชะตากรรมที่เปลี่ยนแปลงไปก็ถูกมองข้าม แม้ว่าในตอนสุดท้ายจะมีการแสดงที่น่าประทับใจยิ่ง ฟินเนสแสดงบทเดียวในชุดด้วยความรู้สึกที่ลึกซึ้ง แต่มันก็สายเกินไปเสียแล้ว โอกาสที่จะทำให้การแสดงครั้งนี้มีความสง่างามได้สูญสลายไปเสียแล้ว เราก็ได้แต่ถามตนเองว่าไศกนาฏกรรมของริชาร์ดเป็นเรื่องอะไรกันแน่

...การตีความตัวละครบอลิงบรอก (Bolingbroke) ที่แตกต่างกันในการแสดงทั้งสองแห่งชี้ให้เห็นถึงความเป็นไปได้ในการตีความละครของเชกสเปียร์ที่อาจจะเดินไปคนละทาง การที่ได้ดูละครเรื่องเดียวกันที่โรงละคร 2 แห่ง ในระยะเวลาที่ใกล้เคียงกัน ช่วยให้เราได้วินิจฉัยการแสดงชุดหนึ่งด้วยการเปรียบเทียบกับอีกชุดหนึ่ง การแสดงแต่ละชุดก็มีจุดเด่นของตัวเอง...แต่การแสดงที่แสดงที่ฟอร์ดดูจะมีปัญหามากกว่า มันเป็นการแสดงที่จืดชืด คำถามที่เกิดขึ้นก็คือเป็นการสมควรหรือที่จะทำบทของริชาร์ดให้เป็นนิทานสอนใจอันว่าด้วยทราชของยุคใหม่ ความเห็นคงจะแตกต่างกันไปในประเด็นนี้ แต่ไม่ว่าคำตอบที่ได้จะเป็นอย่างไร มีประเด็นหนึ่งที่เรารู้ได้มัน นั่นก็คือ ละครเรื่องริชาร์ดที่ 2 ยังมีความหมายสำหรับเรา ละครที่แต่งขึ้นในรัชสมัยของพระนางเจ้าอลิซาเบธที่ 1 ยังเป็นละครที่สื่อความได้ฉะฉานนักในยุคของพระนางเจ้าอลิซาเบธที่ 2

เจดนา นาควัชร : ผู้แปล

ที่มา: ตัดตอนจากบทวิจารณ์ "With an eye to the present. Can *Richard II* be turned into a parable of modern tyranny?" โดย Nigel Saul ใน Times Literary Supplement, 12 May 2000.



## บทวิเคราะห์

บทวิจารณ์การแสดงละครเรื่องริชาร์ด 2 ของเชกสเปียร์ โดย ไนเจล ซอล (Nigel Saul) เป็นตัวอย่างที่ดีสำหรับการวิจารณ์การแสดง (ในที่นี่เป็นการแสดงละครเรื่องเดียวกัน พร้อมกัน ณ โรงละคร 2 แห่ง) ซึ่งขยายวงออกไปในรูปของการให้ข้อสรุปรวมทั่วไปที่เกี่ยวกับแนวโน้มของการแสดงละครเชกสเปียร์ในยุคปัจจุบัน ผู้กำกับการแสดงในโลกตะวันตกส่วนใหญ่พยายามที่จะสกัดเอาความหมายจากบทละครยุคเก่าออกมาให้ได้เพื่อที่จะส่งสารบางประการมาสู่ยุคปัจจุบัน โรคภัยที่เข้ามามีอิทธิพลต่อวัฒนธรรมการละครของยุคใหม่ก็คือ ถ้าตัวสารที่ต้องการไม่มีอยู่ในบทละครดั้งเดิม ผู้กำกับการแสดงยุคใหม่ก็ไม่ลังเลที่จะเปลี่ยนบทเสียให้ตรงกับทิศทางที่ตัวต้องการ บางครั้งเป็นการปรับเปลี่ยนที่บิดเบือนแก่นอันแท้จริงของละครต้นแบบไปเลย ถ้าผู้กำกับคนใดยึดถือตัวบทมากเกินไปก็ถูกกล่าวหาว่าล้าสมัยหรือโง่งม (ดูบทวิจารณ์ละครเรื่องเฟาสต์ โดย ที.เจ. ริด ในสรรนิพนธ์เล่มเดียวกันนี้)

ผู้วิจารณ์คือ ไนเจล ซอล เป็นนักวิชาการด้านมัธยมสมัย จึงมีความสำนึกสูงมากในเรื่องของวัฒนธรรมต้นกำเนิดของงานวรรณกรรม เขาพยายามชี้ให้เห็นว่า ความเป็นสากลของเชกสเปียร์นั้นมีอยู่ในตัวงานแล้วโดยไม่จำเป็นต้องปรับเปลี่ยนหรือปรุงแต่ง หรือยึดยึดความหมายจากจุดยืนของยุคปัจจุบันให้แก่ละครต้นแบบ บทวิจารณ์ของเขาจัดได้ว่าเป็นการตีเพื่อก่อ นักวิจารณ์พยายามจะทำหน้าที่ของพี่เลี้ยงช่วยเตือนสติผู้คนในวงการละครให้เดินสายกลางให้ได้ในการนำละครของเก่ามาขึ้นเวทีสมัยใหม่ สิ่งที่เขาตอกย้ำไว้อย่างหนักแน่นก็คือ ละครเชกสเปียร์นั้นโดยเนื้อแท้แล้ว สื่อความข้ามยุคข้ามสมัย ข้ามถิ่นที่ได้ ดังที่เขากล่าวไว้ในตอนสุดท้ายของบทวิจารณ์ว่า ถึงจะแต่งขึ้นในรัชสมัยของพระนางเจ้าอลิซาเบธที่ 1 แต่ละครเชกสเปียร์ก็ "ยังเป็นละครที่สื่อความได้ฉมังนักในยุคของพระนางเจ้าอลิซาเบธที่ 2"

ผู้วิจารณ์ตั้งคำถามเชิงหลักการเอาไว้ที่เกี่ยวกับประเด็นเรื่องการตีความใหม่ เขามิได้ต่อต้านการตีความใหม่ในเชิงหลักการแต่ประการใด แต่เขาชี้ให้เห็นถึงข้อบกพร่องมากมายอันเกิดจากการตีความใหม่ที่ละทิ้งความหมายดั้งเดิม หรือไม่เข้าใจความหมายดั้งเดิม ณ จุดกำเนิด ผู้กำกับการแสดงสมัยใหม่ต้องการจะเชื่อมโยงละครเชกสเปียร์เรื่องริชาร์ด 2 ให้เข้ากับขบวนการโค่นล้มทรราชในศตวรรษที่ 20 อันเป็นช่วงที่ใกล้ตัวผู้ดูผู้ชมในปัจจุบัน แนวโน้มที่ว่ามีใช่เป็นสิ่งที่ผิดในตัวของมันเอง แต่ผู้กำกับการแสดงไม่ควรที่จะปฏิเสธแก่นแห่งความหมายของบทละครดั้งเดิม การแสดงละครเชกสเปียร์ที่ว่าด้วยกษัตริย์ โดยไม่ใส่ใจหรือไม่เข้าใจประเด็นปัญหาที่ว่าด้วยความรับผิดชอบและสถานะของสถาบันกษัตริย์ย่อมจะหนีไม่พ้นการบิดเบือนความหมายของเชกสเปียร์ นัยของบทวิจารณ์นี้ก็คือ ผู้กำกับการแสดงจำเป็นต้องมีความเข้าใจเชิงวิชาการในระดับที่สูงพอในเรื่องของระบบความคิดและวัฒนธรรม ณ จุดกำเนิดของตัวงาน ถ้าเข้าใจสิ่งเหล่านี้ดีแล้ว การตีความใหม่จึงจะดำเนินไปได้อย่างน่าเชื่อถือ ในยุคใหม่ซึ่งสถาบันกษัตริย์ดูจะปราศจากความหมายเสียแล้ว คนยุคใหม่จึงอาจจะเป็นผู้มักง่ายที่ชอบตีความตามอำเภอใจของตน ข้อสรุปที่ผู้วิจารณ์ไม่เขียนออกมาอย่างโจ่งแจ้ง แต่เราพอจะอ่านความระหว่างบรรทัดได้ ก็คือ การบิดเบือน

เชกสเปียร์ก็เท่ากับการทำร้ายเชกสเปียร์ กระบวนการเล่นละครเชกสเปียร์พร้อมกับทำร้ายเชกสเปียร์ไปด้วยจึงลงเอยด้วยการที่วงการละครสมัยใหม่ทำร้ายตนเอง

บทวิจารณ์ของโนเจล ซอล เป็นการวิจารณ์เชิงประเมินคุณค่าว่าการแสดงละคร ณ โรงละครทั้งสองไม่อยู่ในระดับที่น่าพึงพอใจ และผู้วิจารณ์ก็สามารถให้เหตุผลที่ชัดเจนว่าเหตุใดการแสดงจึงด้อยคุณภาพ เราจะเห็นได้ว่า ในที่นี้ นักวิจารณ์ที่มีความรู้เชิงวิชาการที่หนักแน่นจะสามารถเขียนงานวิจารณ์เชิงประเมินคุณค่าได้อย่างหนักแน่นเช่นกัน การได้มีโอกาสดูละครเรื่องเดียวกันในเวลาใกล้เคียงกัน แสดงโดยคณะละคร 2 คณะ เป็นโอกาสที่เอื้อให้นักวิจารณ์ได้ใช้ความคิดเชิงเปรียบเทียบมาเป็นตัวหนุนงานวิจารณ์ของเขา ถ้าได้ดูเพียงครั้งเดียว การแสดงทักษะเชิงประเมินคุณค่าก็อาจจะกลายเป็นการด่วนสรุปไปได้ แต่การที่นักวิจารณ์ในที่นี้สามารถจับทิศทางของการแสดงยุคใหม่ได้ และก็พร้อมที่จะเดินสวนกระแส (เช่นเดียวกับนักวิจารณ์ ที.เจ. ริด ในบทวิจารณ์ละครเฟาสต์ที่อ้างมาแล้วข้างต้น) จึงเป็นการทำหน้าที่ของนักวิจารณ์ที่เปี่ยมด้วยความรับผิดชอบ คือ เมื่อคิดแล้วก็พยายามจะชี้ทางออกให้ด้วย ทางออกที่นักวิจารณ์เสนอตั้งอยู่บนรากฐานของความเชื่อมั่นในความเป็นละครของเชกสเปียร์เอง นั่นก็คือมหาภิกษวอังกฤษผู้นี้สร้างตัวละครเอกที่มีได้อยู่คงที่ แต่เป็นผู้เรียนรู้จากประสบการณ์อยู่ตลอดเวลา ซึ่ง ณ จุดนี้ ทั้งผู้กำกับกับการแสดงและผู้แสดง ณ โรงละคร Almeida พลัดเป้าไปอย่างน่าเสียดาย นักวิจารณ์ชี้ให้เห็นว่ากระบวนการเรียนรู้ของตัวละครเอกดำเนินไปพร้อมกับกระบวนการสูญเสียอำนาจ ยิ่งตกต่ำในพลังอำนาจเท่าใดก็ยิ่งหยั่งรู้ด้วยความเป็นปราชญ์ยิ่งขึ้นเท่านั้น นี่คือแง่มุมอันสำคัญของโศกนาฏกรรมเรื่องนี้ที่จับใจคนดูต่อเนื่องมาได้หลายศตวรรษ ถ้าวางการละครสมัยใหม่มองไม่เห็นพัฒนาการของตัวละครที่วุ่น เพราะไปหมกมุ่นอยู่กับขบวนการพิชิตพระราชและขบวนการมองข้ามสถาบันกษัตริย์ พวกเขา ก็ไม่มีวันที่จะทำละครเชกสเปียร์ให้ประทับใจคนดูสมัยใหม่ได้ จะเห็นได้ว่าการวิจารณ์เชิงประเมินคุณค่าที่เป็นไปในเชิงลบก็อาจเป็นการวิจารณ์ที่ทรงพลังทางปัญญาได้เช่นกัน เพราะผู้วิจารณ์ชี้ให้เห็นอย่างประจักษ์ชัดว่าการแสวงหาคุณค่าที่มาจากงานศิลปะจะต้องดำเนินไปบนรากฐานของความรู้และความสามารถในการตีความ อันย่อมจะต้องผูกอดีตกับปัจจุบันเข้าด้วยกันให้ได้

เจตนา นาควัชร : ผู้วิเคราะห์

## ไม่มีลูกไม้ไม่มีกลเม็ดเด็ดพราย :

ความสัจซื่อในการตีความของการแสดงเรื่อง เฟาสต์  
ของผู้กำกับการแสดง เพเตอร์ ชไตน์  
ผู้คนชื่นชมนักเดินทางผู้ไม่รู้จักหยุด โดย ที. เจ. ริด

ความน่าตื่นเต้นของการแสดงเรื่องเฟาสต์ซึ่งเพเตอร์ ชไตน์เป็นผู้กำกับการแสดงอยู่ที่ การที่เขาปฏิเสธที่จะสร้างความตื่นเต้นในรอบของวัฒนธรรมการละครที่คาดหวังว่าจะได้สิ่งนั้น สารของเขาชัดเจนมาตั้งแต่เริ่มแรก : คือ อย่างหวังว่าจะมีลูกไม้ หรือกลเม็ดเด็ดพราย หรือ มุมมอง ใหม่ที่มุ่งบิดเบือนหรือสร้างความปั่นป่วน สิ่งที่ท่านจะได้ก็เพียงแต่การทำหายที่ตรงไปตรงมาของการที่ได้สัมผัสกับอิทธิพลกรรมของเกอเธ่ แสดงโดยครบถ้วนเป็นครั้งแรกด้วยคณะละครอาชีพ เล่นทั้ง 2 ภาค โดยสมบูรณ์ งานร้อยกรองที่มีความหลากหลายอันน่าตื่นเต้นยาวถึง 12,111 บรรทัดบวกกับร้อยแก้วเชิงโคลงกลอนอีก 2 หน้า ซึ่งแม้แต่เกอเธ่เองก็ไม่สามารถที่จะลดความเข้มข้นลงได้ ด้วยการทิ้งฉันทลักษณ์ ใช้เวลาเล่นถึง 15 ชั่วโมง ถ้านับช่วงพักด้วยก็รวมกันเป็น 21 ชั่วโมง เล่นวันเสาร์ตั้งแต่บ่าย 3 โมง ถึง 5 ทุ่ม วันอาทิตย์ตั้งแต่ 10 โมงเช้า ถึง 2 ยาม เป็นการประกาศตัวเองว่าเป็นมาราธอนแห่งการแสดง อันรวมไปถึงการใช้เวลาซ้อมแบบมาราธอนถึง 12 เดือน เคลื่อนไปจากปีที่ฉลองปีที่ 250 แห่งการเกิดของมหากวี โดยที่ก้าวล่วงมาถึงปีอันเป็นจุดเปลี่ยนแห่งสหัสวรรษ

ศาลาaniทรรศการหมายเลข 23 ในงานมหกรรมโลกที่เมืองฮันโนเวอร์ (Hanover) เป็นสถานที่ที่ปราศจากบรรยากาศ คือเป็นที่ว่างซึ่งมีลักษณะเป็นกลาง ออกแบบเอาไว้สำหรับการแสดงผลผลิตทางอุตสาหกรรมที่ผลิตเปลี่ยนหมุนเวียนกันได้ สถานที่นี้ไม่มีจุดเด่นที่มีนัยทางศิลปะ แต่มีทั้งความกว้างและความสูงที่เชื่อเชิญให้เราใช้จินตนาการได้ตามอัธยาศัย...

หลังการแสดงแต่ละช่วง ใช้เวลาดังแต่ 30 นาที ไปจนถึง 2 ชั่วโมง เราเปลี่ยนที่จากจุดหนึ่งไปยังอีกจุดหนึ่ง แต่ในจินตนาการนั้นเราถูกชักนำผ่านฉากที่ซับซ้อน กระโดดข้ามที่ว่างที่อยู่ตรงกลาง ขึ้นและลงตามบันไดเหล็กที่เคลื่อนที่ได้ ซึ่งนำไปสู่มุมมองของการแสดงที่เปลี่ยนไป บางครั้งก็มองจากข้างบน บางครั้งจากข้างๆ บางครั้งอยู่ท่ามกลางการแสดง โดยเรากลายเป็นส่วนหนึ่งของฝูงชนที่ตกเถียงปะทะกันในเรื่องของมหาอาณาจักรที่ตกอยู่ในห้วงวิกฤต โดยที่พระเจ้าจักรพรรดิและผู้แสดงอื่นๆยืนอยู่บนเวที ในขณะที่ฝ่ายก่อกวนแฉ่งตัวอยู่ท่ามกลางคนดู จากนั้นก็กลายเป็นส่วนหนึ่งของฝูงคนที่มองดูปาหี่ที่แสดงอยู่เบื้องล่าง จากนั้นเขาก็จับเรานั่งเป็นแขกรับเชิญในงานเลี้ยงโดยมีแก้วเหล้าไวน์วางอยู่ในทุกตำแหน่ง ในขณะที่เฟาสต์ใช้มายาเรียกนางเฮเลนแห่งทรอย กลับมาสร้างความมหัศจรรย์ให้แก่แขกผู้มีเกียรติที่นั่งอยู่ ณ โต๊ะวีไอพี

การปรับเปลี่ยนอันวิจิตรที่กล่าวมานี้มิได้ก่อให้เกิดความเครียดกับการแสดงมาราธอนครั้งนี้ แต่เป็นวิธีการที่ยอดเยี่ยมในการสร้างความอยากรู้อยากเห็น และในการสร้างสมาธิให้แก่ผู้ชมทุกอย่างดำเนินไปโดยไม่มีใครเสียอารมณ์ ไม่มีการแย่งที่กันหรือเหยียบเท้ากัน นับเป็นการสร้างอารมณ์ที่เอื้อในการชมการแสดงด้วยการเปลี่ยนรูปแบบแห่งความสัมพันธ์อยู่ตลอดเวลา เมื่อการ

สดำเนินไปถึงช่วงตอนเป็นของวันอาทิตย์ คนดูก็เริ่มรู้ว่าจะเปลี่ยนที่นั่งของตัวให้เร็วขึ้นได้อย่างไร (มีใครคนหนึ่งพูดเปรยออกมาข้างหลังผมอย่างที่ไม่จริงว่า "แหม! ไม่รักษามารยาทกันเลย") เท่ากับเป็นการแสดงให้เห็นว่าประสบการณ์ในการดูละครเรื่องเฟาสต์ได้กลายเป็นวิถีชีวิตอย่างหนึ่งซึ่งมีระบบการปรับปรนของตนเอง เทียบได้กับวิถีชีวิตที่ผู้ประพันธ์เรื่องเฟาสต์จำลองดำเนินตาม การแสดงครั้งนี้เป็นชัยชนะในเรื่องของการกำกับจังหวะและเทคนิคโดยที่ผู้จัดภาพเราเข้าสู่กระบวนการในด้านการละครและในด้านของความสัมพันธ์ทางสังคมตามแผนกำหนดไว้โดยไม่มีอะไรติดขัดเลย...

อุบัติเหตุอันเลวร้ายเกิดขึ้นก่อนการแสดงรอบปฐมทัศน์ ผู้กำกับการแสดงชไตน์เองเสียนิ้วโป้ง 1 นิ้วจากอุบัติเหตุ ในขณะที่ซ้อมละคร เป็นการสูญเสียตามแบบฉบับของเฟาสต์เหมือนดังที่เมสโตกล่าวเอาไว้ในฉากของการทำสัญญาเลือกกับเฟาสต์ว่า "เลือดเป็นเครื่องดื่มชนิดพิเศษ" และหลังจากนั้นผู้แสดงนำซึ่งได้รับการกำหนดให้แสดงเป็นเฟาสต์ตอนแรก คือ บรูโน กันซ์ (Bruno Ganz) ก็ต้องถอนตัวออกจากการเล่นเพราะตกลงมาจากเวที ทำให้ผู้แสดงสำรองต้องรับบททั้งหมดแทน นักแสดงหนุ่มชื่อ คริสเตียน นิกเกิล (Christian Nickel) เพิ่งจะจบจากโรงเรียนการแสดงมาได้ 3 ปี เขาแอบบ่อย่างน่าทึ่ง และไม่แสดงให้เห็นว่าได้รับความกดดันแต่ประการใด

ตัวละครทั้งหมดก็อยู่ในสภาพเดียวกัน มีนักวิจารณ์คนหนึ่งให้ทัศนะว่าละครเรื่องนี้ทำได้เพียงมาท่องอาขยาน เพราะกลัวว่าจะลืมบท การกล่าวเช่นนั้นก็กลับกลายเป็นการให้คำชมไปโดยไม่ตั้งใจ เพราะไม่มีใครลืมบทเลย แต่การแสดงทัศนียภาพที่วามานี้ก็บ่งบอกให้เห็นถึงความปรารถนาที่ไม่ดีนัก ทั้งนี้เพราะวิธีการของเพเตอร์ ชไตน์ไม่ตรงกับแนวคิดของพวกนักวิจารณ์ เพราะเขาไม่วางตัวอยู่เหนือตัวบทของเกอเธ่ และนักวิจารณ์เหล่านี้ก็ดูจะไม่เข้าใจว่าลักษณะที่แท้จริงของตัวบทเป็นอย่างไร และตัวบทที่ว่านี้เป็นตัวกำกับวิธีการแสดงได้อย่างไร ชไตน์เดินตามบทอย่างเต็มที่ ตามแม้กระทั่งบทกำกับเวทีของผู้แต่ง ไม่ยอมใช้เครื่องแต่งกายสมัยใหม่ และก็ยังปรับจินตนาการอันแปลกประหลาดของเกอเธ่ให้ออกมาเป็นละครจนได้ในกรอบของสถานที่แสดงที่ว่างเปล่า ปราศจากเครื่องมือเครื่องไม้ที่มักจะใช้กัน อันที่จริง ถ้าจะสร้างละครแบบเต็มรูปให้ได้พล้อย่างเต็มที่ก็คงจำเป็นต้องพึ่งกลวิธีแบบเสมือนจริง (virtual reality) หรือเทคนิคของผู้กำกับภาพยนตร์สปีลเบิร์ก ซึ่งก็สอดคล้องกับข้อสังเกตที่นักวิจารณ์ร่วมสมัยกับเกอเธ่ คือเอากุสท์ วิลเฮล์ม ชเลเกล (August Wilhelm Schlegel) ได้ตั้งเอาไว้ว่า ถ้าจะแสดงเรื่องเฟาสต์ให้ไ้ระดับ ก็จำเป็นต้องพึ่งมนตร์ขลังแบบที่เฟาสต์เองเป็นผู้ใช้

ชไตน์ยอมให้เสรีภาพกับตนเอง (ในไม่ก็ประเด็น)... นอกไปจากนั้นแล้ว ตัวบทคือตัวนำ

ความสัจยี่ห้อที่มีต่อตัวบทในลักษณะเช่นนี้อาจจะมากไปหรือน้อยไปสำหรับนักวิจารณ์ส่วนใหญ่ ซึ่งคาดหวังว่าผู้กำกับการแสดงจะต้องกระทำประทุษกรรมต่อบทละครที่ถือกันว่าเป็นแบบฉบับ โดยตัดบางฉากออกไปเสีย นำฉากมาต่อกันใหม่ให้ราบเรียบ แต่ก็จำต้องฉีกตัวงานออกเป็นส่วนๆ นำเอาองค์ประกอบของปัจจุบันสอดแทรกเข้าไป เพิ่มหรือตัดจำนวนตัวละคร (อาจจะใช้ผู้แสดงเฟาสต์ถึง 14 ตัว บางครั้งไม่มีตัวนางเอก เกรทเชน [Gretchen]) ไม่มีละครเรื่องใดที่ได้รับการปรับแต่งใหม่ในทศวรรษ 1990 มากกว่าเรื่องเฟาสต์... หลักการก็คือว่า ผู้กำกับการแสดงใน

ยุคของเราจะต้องรู้ว่า อะไรเหมาะสำหรับผู้ชมยุคปัจจุบัน และจะต้องตัดสินใจว่าส่วนใดของบทที่เขียนขึ้นในอดีต (ถ้าจะยังยอมให้เหลือเอาไว้บ้าง) ยังสามารถสื่อความกับผู้ชมได้ ไม่ว่าบทนั้นจะเคยได้รับการยอมรับในบริบทต้นกำเนิดในลักษณะใดก็ตาม ตัวงานมิใช่เป็นสิ่งที่ชีวิตที่มีความเป็นหนึ่งอีกต่อไป แต่เป็นได้เพียงแค่ที่รวมของส่วนต่างๆ ของสรีระ รหัสที่ยึดกันเป็นหลักก็คือ "การทำให้เป็นนามธรรม" ซึ่งจัดได้ว่าเป็นหลักการที่แปลกประหลาดสำหรับกิจการละคร ซึ่งมีหน้าที่ที่จะต้องทำให้สภาพความเป็นจริงที่แปลกแยกจากตัวเราให้มีชีวิตขึ้นมาให้จนได้ และช่วยให้เราผละหนีไปจากความเชื่อในเรื่องการครอบงำของปัจจุบัน

ในบรรยากาศเช่นนี้ การให้ความเคารพหรือการเรียกสิ่งที่มีชีวิตนี้ให้กลับคืนถิ่นถือได้ว่าเป็นการทำหน้าที่ที่ล้าสมัยเสียแล้ว ปฏิกริยาในสื่อสิ่งพิมพ์เต็มไปด้วยข้อขัดที่ไม่เข้าท่า การยอมให้ผู้แต่งส่งสารอันสมบูรณ์มาอย่างชัดเจนถูกตำหนิว่า "เป็นการลุ่มหลงกับตัวบท" หรือ "สิ่งที่ล้าสมัย" หรือแม้แต่ "ของเล่นของชนชั้นนำ" ความสัจยี่ห้อต่อตัวงานถูกลดฐานะให้เป็นแค่เรื่องแต่งเป็น "ความเคารพที่ไม่เกิดมรรคผล" อันเป็นการ "ทำลายตัวบทที่ยิ่งใหญ่" (แต่ก็อธิบายไม่ได้ว่าเหตุใดจึงเป็นเช่นนั้น) แม้ว่าลักษณะวรรณศิลป์ที่มีอยู่ "ไร้ความหมายในตัวของมันเอง" ถ้ามิได้ถูกปรับเปลี่ยนด้วยน้ำมือของยุคใหม่ การที่ชไตน์สามารถใช้กลวิธีในการปรับเปลี่ยนจนได้เป็นอย่างดีก็ถูกมองว่าไม่สำคัญ เพราะการที่ทำงานของเกอเธ่ฟื้นคืนชีพขึ้นมาได้ เท่ากับเป็นการ "จำกัด" จินตนาการของผู้ชม ข้อขัดเหล่านี้กลายเป็นความไม่คงเส้นคงวา ในเมื่อชไตน์ทำตัวให้เป็น "ผู้รับใช้ที่อ่อนน้อมถ่อมตนของมหากวี" ถูกตำหนิว่าเป็นความ "หยิ่งทรนง"

รากของปัญหาอยู่ที่สิ่งซึ่งเกอเธ่อธิบายเอาไว้เองว่า เฟาสต์ ภาค 2 ใหญ่เสียจนคุมไม่อยู่ การแสดงส่วนใหญ่เป็นการเลือกอาหารจากเมนู บวกด้วยองค์สุดท้ายอันเป็นตอนที่เกอเธ่ย้อนกลับไปหาแก่นเรื่อง และแถมละครช่วงที่เป็นการย้าใหญ่เข้าไปในรูปของปัจเจกิมบทที่ต่อท้ายแนวเรื่องของเฟาสต์ - เมฟิสโต - เกรทเชน ในทางที่กลับกัน เมื่อเล่นโดยไม่มีการตัดตอน ภาค 2 จึงทำให้โศกนาฏกรรมที่เดินตามขนบ (ไม่ว่าจะชวนให้ปวดร้าวเพียงใด) ให้กลายเป็นปฐมบทอันนำไปสู่การเดินทางอันไม่รู้จบของเฟาสต์ในมิติของเวลาและสถานที่ ที่เป็นทั้งแนวนิยาย และทั้งที่เดินตามประวัติศาสตร์ การที่เกอเธ่หมกมุ่นอยู่กับจุดกำเนิดของโลกและองคาพยพทั้งหลาย หรืออารยธรรมเก่าแก่ของกรีก เป็นสิ่งที่นำไปสู่รายการแถมอันยาวยืดยาว เช่นฉากที่ว่าด้วยราตรีอลเวงยุคคลาสสิก (classical Walpurgisnight) ซึ่งยาวถึง 2000 บรรทัด ประกอบด้วยฉากที่เฟาสต์แต่งงานกับเฮเลนแห่งทรอย เป็นไปได้หรือที่สิ่งเหล่านี้ถ้าแสดงอย่างเต็มรูปจะยังดึงดูดความสนใจของคนปัจจุบันได้... ยิ่งไปกว่านั้นก็ยังมียุคของดอนจอบที่มักจะสร้างความงุนงงให้แก่เรา เพราะเป็นการกลับทาลปัตรของนิยายซึ่งลงเอยด้วยการให้อภัยเฟาสต์ซึ่งเป็นผู้ผิด และในท้ายที่สุดก็ยังมีปัญหาของรูปแบบร้อยกรองที่ทั้งชวนให้ครุ่นคิด ไม่ค่อยจะเดินตามเรื่อง และก็ดำเนินไปอย่างสบายๆจนเชื่องช้า หรือไม่ก็เป็นภาษาที่แน่นและเข้มข้น เช่นเดียวกับกวีนิพนธ์ยุคสุดท้ายของเกอเธ่ ด้วยเหตุนี้แหละที่ผู้ซึ่งขาดความคุ้นเคยจึงเกิดความรู้สึกว่า นักแสดงกำลังมาท่องอาขยานให้เราฟัง ไม่เป็นที่น่าประหลาดใจเลยที่ผู้กำกับการแสดงทั้งหลายแหงนเงืองเฟาสต์ในแง่ที่กันไปหมด ดังเช่นที่หนังสือพิมพ์ "Neue Zürcher Zeitung" ระบุเอาไว้ว่า ภาค 2 "โด่งดังแต่ไม่มีคนรู้จัก"

แน่ละที่มันเคยเป็นเช่นนั้น มาบัดนี้ เพเตอร์ ชไตน์ได้ทำให้เฟาสต์ 2 เป็นที่รู้จัก เผยแสดง ถึงสัดส่วนที่เหมาะสมและไม่เหมาะสม ความประหลาด ความยืดเยื้อ จุดบกพร่อง ความห่างไกล จากปฏิกิริยาระหว่างคนที่พูดกันในชีวิตจริง สรุปได้ว่าเป็นการเผยแสดงของจริงที่ถูกนำไปเก็บ ขอนไว้เป็นเวลาหลายทศวรรษด้วยการดัด และ ปะ ไม่มีใครคิดว่าเราเป็นหนี้บุญคุณเพเตอร์ ชไตน์ เขาเองก็คาดเอาไว้ว่าจะถูกถล่มโดยนักวิจารณ์ แต่ในบางกรณีคนพวกนี้โจมตีเขาด้วยความ ร้ายกาจที่ไร้รสนิยม เช่น หนังสือพิมพ์ *Frankfurter Allgemeine* ซึ่งไม่สมควรที่จะได้รับการปกป้อง ทั้งนี้เพราะการโจมตีเขา หรือเราอาจจะพูดให้ชัดว่าการโจมตีตรรกะในการทำงานของเขา เป็นการ ตั้งคำถามต่อมหาวิเอกเอง และนั่นก็คือสิ่งที่ควรจะเป็น และแน่นอนที่สุดที่ว่าไม่เห็นจะเป็นการ กระทำที่เกินขอบเขตหรือแหวกแนวแต่ประการใด ที่จะนำเสนองานอันยิ่งใหญ่ของมหาวิแห่งชาติ อย่างเต็มรูปและตรงตามต้นฉบับให้ผู้คนได้ตรวจสอบ ถึงจะทำได้ครั้งเดียวยังดี

ผู้ดูผู้ชมในรอบแรกดูจะสับสน และไม่ใช่ว่าเป็นเพราะพวกเขาไล่ก้อกที่การแสดงแบบ มาราชอนจบกันเสียที มันอาจจะเป็นการผจญภัยที่เราไม่อยากจะพลาด บัตรเข้าชมการแสดงที่ อันโนเวอร์ถูกรอบขายหมดไปนานแล้ว คณะละครจะย้ายวิกไปแสดงที่เบอร์ลินและที่เวียนนาหลังจากนั้น น่าจะตามไปดู ประวัติศาสตร์เท่าที่เราได้เห็นมาจะไม่ให้โอกาสที่สองกับใคร

เจตนา นาควัชร : ผู้แปล

คัดตอนจากบทวิจารณ์ : "No tricks, no twists: the dazzling fidelity of Peter Stein's *Faust*, All hail the limitless wanderer โดย T.J. REED ใน Times Literary Supplement, 4 August 2000.

## บทวิเคราะห์

ผู้วิจารณ์คือ ที.เจ. ริด เป็นนักวิชาการด้านเยอรมันศึกษาระดับแนวหน้าของอังกฤษ จัดได้ว่าเป็นตัวแทนของวงวิชาการด้านเยอรมันศึกษาที่มีชื่อเสียงเยอรมัน จึงสามารถวางตัวเป็นกลาง เพราะมิได้มีส่วนได้ส่วนเสียใดๆกับวงการละครหรือวงการวิชาการของเยอรมันเอง ในแง่หนึ่ง นักวิชาการและนักวิจารณ์ชาวต่างประเทศสามารถถอยห่างออกมาจากสภาพแวดล้อมของเยอรมันและให้ทัศนะที่หนักแน่นและตรงไปตรงมาได้อย่างมีต้องตะขิดตะขวงใจแต่ประการใด กล่าวอีกนัยหนึ่ง นักวิชาการชาวอังกฤษอาสาเข้ามาทำหน้าที่ "สอนมวย" ให้แก่วงการวิจารณ์เยอรมันว่าพวกเขาเหล่านั้นกำลังหลงทางไปในแนวใดบ้าง

โอกาสอันสำคัญที่ได้มีการแสดงละครเรื่องเฟาสต์ของเกอเท่ ทั้งภาค 1 และ 2 โดยสมบูรณ์ นั้นก็จัดได้ว่าเป็นเหตุการณ์ที่มีลักษณะเป็นพิเศษอยู่แล้ว แต่ริดไม่ได้เดินเตาะไปตามความเป็นมหกรรมของการแสดงในครั้งนี้แต่ประการใด แต่สามารถให้รากฐานความรู้อันกว้างขวางและลึกซึ้ง รวมทั้งความสามารถในการแสดงทัศนะอันเป็นเหตุเป็นผลออกมาได้อย่างน่าประทับใจ และถือได้ว่าเป็นประโยชน์ต่อทั้งผู้แสดง ผู้กำกับการแสดง วงการวิจารณ์ วงการวิชาการ รวมไปถึงผู้ดูผู้ชมโดยทั่วไปด้วย เขาไม่ลังเลที่จะต่อต้านและโจมตีแพ้นั้นการแสดงของยุคใหม่ในเยอรมนี ซึ่งรู้จักกันในนามของ "ละครของผู้กำกับ" (เรียกเป็นภาษาเยอรมันว่า Regietheater) นั่นก็คือ การที่ผู้กำกับการแสดง (Regiesor) และที่ปรึกษาฝ่ายวรรณศิลป์ ใช้เสรีภาพอย่างไร้ขอบเขตในการตีความใหม่ ด้วยการบิดเบือน (Dramaturg) ดนตรีบท ดัดทอนหรือดัดแปลงใหม่เพียงเพื่อจะสร้างความตื่นเต้นหรือเพื่อจะยั่วผู้ดูผู้ชมให้เกิดปฏิกิริยาตอบโต้ เช่น ตะโกนโห่ร้องต่อต้านหรือเดินออกจากโรงไป ยังความสนุกสนานให้แก่ผู้กำกับการแสดงเป็นอันมาก ริดพยายามจะชี้ให้เห็นว่าการที่นักวิจารณ์ส่วนใหญ่ต่อต้านการกำกับการแสดงเรื่องเฟาสต์ ของเพเตอร์ ชไตน์ ก็ด้วยเหตุที่ว่านักวิจารณ์เหล่านี้ตกอยู่ในห่วงแห่งมายาของ (ละครของผู้กำกับ) จนลืมไปว่ามีผู้ยิ่งใหญ่อยู่ในฐานะที่จะสร้างผลงานที่สื่อความและทรงคุณค่าข้ามยุคข้ามสมัยได้ และความหมายและคุณค่าเหล่านั้นจะเผยแสดงได้ก็ต่อเมื่อมีผู้กำกับการแสดงที่เข้าใจตัวบทอย่างลึกซึ้ง กล่าวพอที่จะทวนกระแสโดยยึดตัวบทเป็นตัวที่นำการแสดง โดยไม่จำเป็นต้องดัด-ปะแต่อย่างใด บทวิจารณ์ของริดชี้ให้เห็นประจักษ์แจ้งว่าเพเตอร์ ชไตน์ และนักแสดงของเขาไม่ใช่เพียงเดินตามตัวบทอย่างไว้วิจรรย์ญาณ สังเกตได้ว่าคำว่า "จินตนาการ" ปรากฏบ่อยครั้งในการพรรณนา การตีความของเพเตอร์ ชไตน์ นอกจากนี้ ริดยังสามารถเข้าใจวิธีการสร้างงานของเพเตอร์ ชไตน์ ได้อย่างดียิ่ง ด้วยการชี้ให้เห็นว่าความสามารถทางเทคนิคกับจินตนาการสร้างสรรค์ประสานกันเพื่อทำให้เกิดการแสดงที่ยิ่งใหญ่ได้อย่างไร ริดถึงกับกล้าบอกคนเยอรมันว่าพวกเขาไม่เข้าใจทั้งเกอเท่และเพเตอร์ ชไตน์ กับคณะของเขาในเรื่องที่เกี่ยวกับการแสดงบทที่เป็นร้อยกรองอย่างน้อยใน 2 จุด ริดชี้ให้เห็นว่านักวิจารณ์ชาวเยอรมันขาดความรู้และความสำนึกในเรื่องของเอกลักษณ์แห่งวรรณศิลป์ของเกอเท่ จนถึงกับกล่าวหาว่านักแสดงมาท่องอาขยาน นั่นคือความกล้าของนักวิจารณ์และนักวิชาการชาวต่างประเทศ ซึ่งพร้อมที่จะต่อสู้กับคนเยอรมันเองในเรื่องของภาษาและวัฒนธรรมเยอรมัน

รีดมีคุณสมบัติที่เพียบพร้อมที่เอื้อให้เขาสร้างงานวิจารณ์ที่ทรงคุณค่าได้ นั่นก็คือ เขาได้ศึกษาดัชนีบทของเกอเซมาอย่างลึกซึ้งแล้วรู้ถึงลักษณะเฉพาะของละครของเกอเซ เข้าใจกลไกและเอกลักษณ์ของขนบการแสดงรวมไปถึงการใช้ภาษาของมหากวี รู้จักวัฒนธรรมต้นกำเนิด รู้จักวงการละครและวงการวิจารณ์ในยุคของเกอเซ (เช่น เขาจะรู้ว่าจะอ้างเอากุสท์ วิลเฮล์ม ชเลเกลได้ในแบบใด) รีดรู้จักประวัติของการแสดงอันเชื่อมโยงมาสู่การตีความเรื่องเฟาสต์ในยุคปัจจุบัน โดยผู้กำกับการแสดงที่มีชื่อเสียงทั้งหลาย เขาคำนึงกับประวัติการรับงาน (reception history) ของเรื่องเฟาสต์ เขาไม่ลังเลที่จะชี้ให้เห็นถึงจุดอ่อนของละครเรื่องนี้ เช่น ในเรื่องของเกอเซชอบบอกนอกเรื่อง แต่ในขณะเดียวกันเขาก็อยู่ในฐานะที่จะชี้ให้เห็นถึงจุดแข็งของทั้งตัวบทและของทั้งการแสดง แม้จะเป็นนักวรรณคดี แต่ก็ได้ดูละครมามากพอที่จะสามารถอธิบายเทคนิคการแสดงได้อย่างกว้างขวางและลึกซึ้ง เข้าใจที่จะชี้ให้เห็นว่าเพเตอร์ ชไตน์สามารถใช้สถานที่ที่งานมหกรรมเมืองฮันโนเวอร์ให้เอื้อต่อการตีความของเขาได้อย่างไร รีดวิเคราะห์โดยละเอียดถึงการที่ผู้กำกับการแสดงทำให้ผู้ดูหรือผู้ชมมีส่วนร่วมในการแสดงด้วยและที่สำคัญที่สุด เขาพิสูจน์ให้เห็นได้ชัดเจนว่าความยาวของการแสดงแบบมาราธอนครั้งนี้มิได้ทำให้ผู้ชมเบื่อหน่ายแต่ประการใด สรุปได้ว่าพื้นฐานทางความรู้เกี่ยวกับตัวบทและบริบทแน่นพอ ความเจียบคมในการมอง หลักแหลมพอ และความสามารถในการแสดงออกด้วยภาษาก็โดดเด่นทัดเทียมกัน

การวิจารณ์จะสามารถทำหน้าที่เป็นพลังทางปัญญาได้ก็ต่อเมื่อนักวิจารณ์จับมโนทัศน์ที่เกี่ยวข้องกับตัวงานและเกี่ยวกับการแสดงได้อย่างแม่นยำเหมาะสม ซึ่งในกรณีที่ว่านี้ รีดใช้ตัวบทอันยิ่งใหญ่ของเกอเซก่อปรกับความสามารถในการแสดงและการกำกับการแสดงของคณะละครมาเป็นเกราะกำบังการโจมตีที่ไร้เหตุผลของกลุ่มนักวิจารณ์ที่หลงเดินตามแฟชั่น คำตอบที่เขาให้อาจจะไม่เด่นชัดนัก แต่เป็นคำตอบที่แฝงอยู่ในเนื้อในของบทวิจารณ์เอง นั่นก็คือ ละครเริ่มต้นที่ตัวบท ละครเป็นวรรณกรรม แต่ละละครจะเป็นสมบัติของมหาชนได้ก็ต่อเมื่อผู้ตีความลดอัตตาของตนเพื่ออาสาตนเข้าไปเสนองานอันยิ่งใหญ่ในกระบวนการของการตีความและสื่อความนั้น ผู้ที่เป็นตัวกลางจะต้องใช้ความสามารถอันมหาศาล จึงจะเข้าถึงจิตวิญญาณของตัวงานได้ ในขณะเดียวกัน เขาเหล่านั้นก็ต้องไม่ลืมว่าเขาดำรงอยู่ในยุคใหม่ ซึ่งมีเงื่อนไขในทางวัฒนธรรม สังคมและทางความคิดที่เป็นของตนเอง การจะสร้างงานแสดงที่ทรงคุณค่าได้จึงต้องการความสามารถในการเชื่อมโยงวิญญาณแห่งยุคที่ต่างกันนับเป็นร้อยๆปีเข้าหากันให้ได้ ในกรณีของการแสดงเรื่องเฟาสต์ ในการกำกับของเพเตอร์ ชไตน์ รีดมองเห็นว่าความสัตย์ซื่อในทางอาชีพเป็นเกราะกำบังมิให้ศิลปินหลงตนเองจนหลงทาง นักวิจารณ์ได้ทำหน้าที่ของเขาแล้วในการชี้ทางให้แก่ศิลปินว่าทิศทางใดคือทางที่จะนำไปสู่การสร้าง ความหมายและคุณค่าในลักษณะที่ข้ามกาลเวลาและถิ่นที่ได้

เจตนา นาควัชร : ผู้วิเคราะห์



## นี่ไม่ใช่ฉัน...

บทวิจารณ์แฮมเลต แสดงที่ Théâtre des Bouffes du Nord ปารีส

โดย รูธ มอส์(Ruth Morse)

นี่ไม่ใช่เจ้าชายแฮมเลต และก็ไม่ต้องการให้เป็นเช่นนั้น<sup>1</sup> อันที่จริงนี่ไม่ใช่ละครเรื่องแฮมเลต มันเป็นเพียงการนำฉากมาเรียงกันอย่างง่าย ๆ ซึ่งก็เป็นสิ่งซึ่งเรารู้จักแล้ว จำได้ หรือเคยได้ดูมาก่อน โดยที่ผู้กำกับการแสดงปีเตอร์ บรูก(Peter Brook) จับมาจัดลำดับเสียใหม่ให้อยู่ในกระแสของเรื่องเล่า นี่คือการเรื่อง"แฮมเลตที่เล่าให้เด็กฟัง"(ตามข้อความภาษาฝรั่งเศส) จัดแสดงโดยเลียนแบบการนำเอาเรื่องที่รู้จักกันดีแล้วมาเสนอต่อมหาชน ดังเช่นการแสดงในเอเชียใต้ หรือในแอฟริกา ไม่มีการปรุงแต่งใดๆ เวทีเกือบจะว่างเปล่า ไม่มีฉากใดๆนอกเสียจากหมอน 2-3ใบ เครื่องแต่งกายสีหม่นดูคล้ายกับเสื้อเชิ้ตที่ชาวอินเดียใส่สำหรับบทของนักแสดงชาย 6 คน หรือเสื้อคลุมยาวลากดินสำหรับนักแสดงหญิง 2 คน สีม่วงสำหรับผู้แสดงบทเกอร์ทรูด (Gertrude) พร้อมผ้าคลุมหนังและสีขาวนั้น แ่นะสำหรับผู้แสดงเป็นออฟเฟเลีย(Ophelia) และก็มาถึงเครื่องฉายคำบรรยายเหนือเวที(super titles) เครื่องมืองดงกล่าว ดูจะฉานจุดประสงค์ที่จะ "เล่าเรื่องให้เด็กฟัง" เพราะว่าคนดูจะต้องอ่านเรื่องราวไปพร้อมๆกัน พวกผู้ใหญ่ในหมู่คนดูใช้เวลาไปกับการอ่านคำบรรยายที่วุ่นซึ่งแปลภาษาฝรั่งเศส บรรยายภาคอันเป็นกันเองของโรงละครบูฟส์(Bouffes)ช่วยให้เราอดสงสัยไปได้ในทุกทิศทาง ด้วยเหตุนี้การใช้แสงสลัวๆในการแสดงครั้งนี้เอื้อต่อการสร้างประสบการณ์ และผู้แสดงเองก็ดูจะพูดกับเราโดยตรง

ละครเรื่องนี้ขายบัตรหมดไปหลายเดือนแล้วก่อนเริ่มการแสดง สำหรับรอบการกุศลนั้นบัตรราคาถึง 800 ฟรังก์ นับเป็น 10 เท่าของราคาปกติที่ตั้งไว้ต่ำมาก สำหรับบรูกเองนั้นเขาผูกตัวเองอยู่กับมโนทัศน์ที่ว่าละครเป็นบริการที่ให้แก่ชุมชน เกือบจะตลอดชีวิตของการทำงานของเขา เขาได้พยายามอย่างสุดความสามารถที่จะแสวงหาและให้นิยามแก่นขององค์ประกอบทั้งหลาย ไม่ว่าจะเป็นตัวบทละครเองหรือการแสดง หรือไม่เขาก็พยายามจะดึงเอาวิญญาณแห่งความเร้นลับออกมาให้ได้ โดยให้น้ำหนักกับละครว่าเป็นประจักษ์การรับศีลมหาสนิทในโลกของฆราวาส เขาต้องการให้ผู้ดูผู้ชมเกิดความรู้สึกว่าพวกเขากำลังรู้สึกอะไรบางอย่าง พยายามจะสร้างสิ่งที่เทียบได้กับความสัมพันธ์กับโลกที่เรามองไม่เห็นดังเช่นในวัฒนธรรมอื่นๆ การใช้ไพรซ์ลักษณะ เช่นเดียวกับในกรณีของปิกัสโซ(Picasso) ดำรงอยู่ได้ด้วยมนตร์ขลังของละคร ซึ่งเป็นทั้งภาวะอุปกิต และไร้ความคงทนถาวร ทั้งนี้ก็เพื่อที่จะปลุกทั้งความสำนึกและความสำนึกในเรื่องผิดชอบชั่วดีในตัวเราละคร"ดิบ"ของเขา ถ้าจะกล่าวตามศัพท์แสงของวิชามานุษยวิทยา<sup>2</sup> มักจะมุ่งเน้นเรื่องเล่าที่เข้มข้นเกี่ยวกับการตั้งปัญหาเชิงปรัชญา โดยที่เนื้อหาสำคัญกว่าการปรุงแต่งในทางศิลปะ

<sup>1</sup> เป็นการอ้างถึงบทกวีของ T.S. Eliot ชื่อ The Love Song of J. Alfred Prufrock

<sup>2</sup> มโนทัศน์เรื่อง "ดิบ" และ "สุก" มิใช่เป็นเกณฑ์ในการประเมินคุณค่า แต่นักมานุษยวิทยาใช้พฤติกรรมที่เกี่ยวกับอาหารเพื่ออธิบายความแตกต่างของวัฒนธรรม

แฮมเลต เช่นเดียวกับมหากาพย์ซึ่งทำให้บรูคโคงดังมาแล้วด้วยการรวบรวมเรื่องมาแสดงได้ใน 6 ชั่วโมง มีจุดศูนย์กลางในเชิงวัฒนธรรม เช่นเดียวกับมหากาพย์ของอินเดีย แฮมเลตเป็นเรื่องที่ขยายวงออกไปสู่ความซับซ้อนซึ่งเรียกร้องให้เราต้องตั้งใจดูและพินิจนึกตามไปด้วย ลำพังแต่เรื่องเล่านั้นย่อมถือว่าเป็นแก่นไม้ได้ ทั้งละครและทั้งมหากาพย์ให้ความสนใจกับเรื่องของการเมืองการปกครอง โยงไปถึงครอบครัว มหาชน และตนเอง การนำเรื่องบางตอนของทั้งมหากาพย์และละครเชกสเปียร์ออกมาแสดงนั้น เท่ากับเป็นการเหมาเอาว่าเรากำลังชมการแสดงเป็นครั้งแรก แม้จะดูหลายครั้งก็ยังรู้สึกเหมือนเป็นครั้งแรก และนอกจากนั้นผู้ชมจำนวนมากก็คงจะเปรียบเทียบสิ่งที่เขากำลังได้ชมและได้ฟังในครั้งนี้นับกับสิ่งที่ฝังอยู่ในจินตนาการของพวกเขา การแสดงครั้งนี้เป็นฉบับย่อที่ให้ความสำคัญกับการสร้างความตื่นอารมณ์มากกว่าการเน้นความยากของละคร บรูคตัดบางตอนออกและก็นำเรื่องอื่นมาทดแทน คลอเดียส(Claudius)ตอนจะตายเปล่งคำพูดออกมา ซึ่งเป็นคำของเบโธเฟินว่า "มันต้องเป็นเช่นนี้" หมายความว่าบรูคเลือกที่จะตัดเรื่องการเมืองภายในออก และกลบตัวละครฟอร์ตินบราส(Fortinbras)ออกเสียด้วย<sup>3</sup> ทั้งนี้ก็เพื่อจะทำให้เรื่องชะตากรรมของแฮมเลตเองโดดเด่นขึ้นมา ไม่มีสิ่งที่จะชี้ให้เห็นว่าเอลซินอร์(Elsinore)คือสถานที่แห่งการช่วงชิงอำนาจ แฮมเลตเองไม่เคยประกาศตัวเองดังที่เชกสเปียร์กำหนดไว้ว่า "เราแฮมเลต เจ้าชายแห่งเดนมาร์ก"

แต่บรูครักษาเครื่องเคราของการเป็นละครปรัชญาเอาไว้ สกอต แฮนดี(Scott Handy)ผู้เล่นบทเป็นฮอเรโซ(Horatio)เปิดฉากและปิดฉากละครด้วยคำถามว่า"ใครอยู่ที่นั่น" เขาอยู่เพียงลำพังเมื่อวิญญาณ(พ่อของแฮมเลต)ปรากฏตัวเป็นครั้งแรก และเขาก็เป็นคนเดียวที่เห็นอะไรบางอย่างในตอนสุดท้ายเมื่อเขาเปล่งคำพูดที่ผู้กำกับการแสดงดึงมาจากฉากแรก ในระหว่างกลางเขาแทบจะไม่มีอะไรจะทำ เขามีความสัมพันธ์น้อยมากกับเพื่อนของเขาคือเจ้าชายแฮมเลตซึ่งแสดงโดยเอเดรียน เลสเตอร์(Adrian Lester) ไม่มีทหาร ไม่มีการเมือง ไม่มีเรื่องราชสำนักที่เหลวแหลก เมื่อนักแสดงคนหนึ่งจำเป็นต้องเล่นบทของวิญญาณพ่อของแฮมเลต ผู้แสดงก็คือเจฟฟรี คิสซูน(Jeffrey Kissoon)ซึ่งเล่นบทของคลอเดียสด้วย แต่พวกเขาดูประหนึ่งจะซังกะตายว่าไปตามบทเหมือนกับนักแสดงที่กำลังให้สัมภาษณ์เกี่ยวกับตัวบทตอนที่สำคัญ นาเซอรุดดิน ซาห์(Naseeruddin Sah)ผู้ซึ่งรับบทโรเซนครันทซ์(Rosencrantz)พระผู้ซึ่งทำพิธีฝังออฟฟิเลียและนัก

<sup>3</sup> Fortinbras เจ้าชายนอร์เวย์เดินทางผ่านแดนเพื่อไปช่วงชิงดินแดนอันน้อยนิดในประเทศโปแลนด์เพียงเพื่อรักษาศักดิ์ศรีของชาติดิยะ จึงทำให้แฮมเลตได้คิดว่า เขาจะต้องจัดการกับการเมืองของแผ่นดินเสียก่อนที่จะสายเกินไป และก็สายเกินไปจริงๆ ในตอนท้ายเรื่องเชกสเปียร์ให้บทกับ Fortinbrasว่าเป็นผู้นำความสงบและสันติสุขกลับคืนมา และปกครองแผ่นดินต่อไป

แสดงคนที่หนึ่ง(The First Player)<sup>4</sup> ซึ่งถูกตัดบทไปมากก็แทบจะไม่มีอะไรจะทำเช่นกัน และพูดบทที่ว่าด้วยพีริอุส(Pyrrhus)ราวกับว่าเขาสกปรกเขียนละครเป็นภาษากรีก<sup>5</sup>

บทพูดที่แปลกประหลาดว่าด้วยเรื่องของความพินาตของกรุงทรอยส์และก็ทำให้ทั้งนักแสดงและผู้กำกับการแสดงงุนงงตามๆกันเพราะยาวมากนั้น เต็มไปด้วยเนื้อหาอันคงแก่เรียน และสำริดสำนวนแบบเก่า บทนี้มักจะถูกตัดออกไปเสมอ แต่ในการแสดงครั้งนี้ บทดังกล่าวสนองวัตถุประสงค์หลายประการ อาจเป็นไปได้ว่า บรูซใช้ความไม่เข้าใจที่ว่านี้เพื่อว่าเตือนความจำเกี่ยวกับข้อพิณิจของเขาสองที่ว่าด้วยแอมเลต ซึ่งเขาบรวจู้ไว้ในละครเรื่อง "ใครอยู่ที่นั่น"(Qui est là?) เมื่อ 5 ปีก่อนโน้น หรือไม่เขาก็ตั้งใจที่จะเน้นความเป็นละครของละคร หรือต้องการจะอ้างกลับไปถึงรากฐานโศกนาฏกรรมที่มาจากกรีก แต่การทำคำพรวนแนวของกาวที่พีริอุสฆ่าพระราชอาพริอาม(Priam)บนแท่นบูชาของเทพให้กลายเป็นมาจากกรีก(คือภาษาที่ไม่มีใครเข้าใจนั้น)เท่ากับเป็นการลบความเป็นละครที่มาจากรากเหง้าทางประวัติศาสตร์ของการแสดง ณ ขณะนั้นออกไป เพราะอันที่จริงบทพูดที่ว่านี้ทำหน้าที่อันสำคัญในการเปลี่ยนสไตล์ของละคร ยิ่งไปกว่านั้นพีริอุสเป็นหนึ่งในบรรดาลูกชาย 5 คนที่จะต้องทำหาไม้ที่ล้างแค้น และนักแสดง "คนแรก" (The First Player) ใช้บทเจรจาอันเลื่องชื่อในกระดุมให้เราคิดถึงบทกวีอันสำคัญยิ่งของการล้างแค้น เอเดรียน เลสเตอร์ (ผู้รับบทแอมเลต) จัดได้ว่ามีเสน่ห์และก็น่าดูจะไม่มีปัญหาอะไรเกี่ยวกับเรื่องที่ว่าเขาควรจะทำอะไร สำหรับวิธีการแสดงว่าเขาไม่ทำอะไรดูจะเป็นลีลาท่าทางของหนุ่มโก๋มากกว่าเจ้าชายผู้โดดเด่นเดี่ยวเดียวดาย เขาดูจะมีความคิดดีๆอยู่หลายอย่าง แต่ความคิดเหล่านั้นกลับทำให้เขาเป็นเจ้าชายแอมเลตผู้ขาดความมั่นใจ และการที่การแสดงครั้งนี้ต้องยกแสดงออกจากกันทำให้นักแสดงแต่ละคนติดอยู่กับมุมของตัวเอง ผู้แสดงเป็นแอมเลตดูจะแสดงว่ารักพ่อผู้กลับมาเป็นวิญญาณ แต่ดูจะมีช่องว่างระหว่างเขากับแม่หรือกับเพื่อน

กลยุทธ์ในการปลุกยวามักแสดงที่ว่าเป็นเรื่องของความจงใจอย่างแน่อน นักแสดงเหล่านี้ไม่มีความสามารถและมีความตั้งใจจริง และคงจะสามารถเล่นละครร้อยกรองได้ดี แต่พวกเขาไม่ได้วิพากษ์สิ่งที่ตัวเองข้ามไปเสียว่านี่คือบทละครร้อยกรอง ให้ทำทุกสิ่งทุกอย่างให้ง่ายเพื่อที่คนดูจะได้เข้าถึง ก็ใครเล่าที่สั่งหรือกะกั้นเคอะกัให้นักแสดงผู้มีความสามารถหลายทาง เช่น บรูซ ไมเออร์ส (Bruce Meyers) เล่นบทของสำเภาโดยร้องและเรีงระบำแบบไกรวิชไปพร้อมกันด้วย สำหรับเพลงดาเดร็ส่วนเกินที่จะกล่าวถึงได้ก็คือดาเดร็ประกอบที่ใช้เครื่องอิเล็กทรอนิกส์ในสไตล์ตะวันออกของโตริซุชิโมริ (Toshi Tsuchitori) โดยที่ลีลาของเขาของดาเดร็ทำท่าทีเป็นเครื่องบอกความของแต่ละฉาก

<sup>4</sup> ในเรื่องแอมเลต เจ้าชายแอมเลตเชิญนักแสดงมาเล่นละครให้ชม สำหรับเรื่องแรกที่นักแสดงนำมาชมนั้น เป็นเรื่องที่ว่าด้วยสงครามกรุงทรอยส์ ซึ่งผู้เขียนชาวไมโทราว่าเขาสกปรกใช้คำมาจากละครเรื่องใด ของใคร สำหรับละครที่แอมเลตกำหนดให้เล่นขึ้นใหม่เพื่อจำพิรุณศตเศียสและ มารดา เขาคงตนนั้น เป็นที่รู้จักกันดีอยู่แล้ว

<sup>5</sup> คำว่าภาษากรีกภาษาที่ "It's all Greek to me" แปลว่า "ข้าพเจ้าไม่เข้าใจเลย" ในที่นี้นักวิจารณ์เล่นคำว่า Greek เป็น 2 นัย คือหมายถึงภาษาที่ไม่มีใครฟังตกก หรือถ้ามาเพื่กรีกกันเป็นต้นฉบับของเรื่องที่ว่าด้วยสงครามกรุงทรอยส์ที่มหากวีโฮเมอร์เขียนเอาไว้

การแสดงที่ใช้เวลา 2 ชั่วโมงครึ่งผ่านไปอย่างรวดเร็ว ไม่มีการหยุดพัก นับเป็นการแสดงที่เป็นการเล่าเรื่องใหม่อย่างเป็นเอกเทศ และในขณะเดียวกันก็อ้างถึงเรื่องนั้นเรื่องนี้อยู่ตลอดเวลา

พีเตอร์ บรูก ได้สร้างงานที่เหนือชั้นมาแล้วมากที่จัดได้ว่ายอดเยี่ยม เป็นการปฏิวัติการละคร ทำทาย โออวด และก็ตามใจตัวเอง ละครที่เขาได้ออกแสดงจัดได้ว่าเป็นปรากฏการณ์ทางวัฒนธรรมที่สำคัญยิ่งต่อเนื่องกันมาถึงกึ่งศตวรรษ เขาจะได้นำหน้าที่ของผู้นำทางความคิดของยุค(Zeitgeist)มาแล้ว การดัดบทและจัดใหม่ชวนให้คิดถึงแฮมเลตฉบับเก่าซึ่งนักแสดงประเภทเดินสายใช้กันเมื่อสี่ร้อยปีมาแล้ว ซึ่งรู้จักกันในนามของ"ฉบับแปดหน้ายกที่เลว"(bad quarto)<sup>6</sup> นั่นก็คือเป็นการทำให้ง่ายด้วยการอัดการแสดงที่น่าตื่นเต้นเข้าไป การแสดงครั้งนี้คล้ายกับจะเป็นการเสนอแฮมเลตที่ปราศจากการหลั่งน้ำตา เป็นเรื่องแฮมเลตที่มีเสน่ห์ ชวนให้คนไปดูละครสบายๆในตอนเย็น แฮมเลตเช่นเดียวกับมหากาพย์มหาภารตะไม่ใช่ของง่าย และถ้าเรื่องมีธาตุแท้อยู่ ความยากก็เป็นส่วนหนึ่งของธาตุแท้นั้น แฮมเลตฉบับลดรูปให้ง่ายของบรูกช่วยให้ผู้ชมได้รับความมหัศจรรย์จากการเข้าใจได้ง่าย แต่ในขณะเดียวกันก็เป็นความเสี่ยงที่จะทำให้เกิดบางสิ่งบางอย่างซึ่งความคิดกระแสหลักของยุคอีกเช่นกัน ให้คำบรรยายเอาไว้ว่า "เป็นการทำให้ซื่อป้อ"<sup>7</sup>

เจตนา นาควิริยะ: ผู้แปล

ที่มา: บทวิจารณ์เรื่อง "This is not I..." โดย Ruth Morse: The Times Literary Supplement, December 15, 2000, p.17.

<sup>6</sup> งานของเรกสเปียร์ที่พิมพ์ออกมาในยุคของเขา มีบางฉบับที่ผู้เขียนเองมิได้รับผิดชอบการพิมพ์หรือที่ผู้อื่นขโมยเอาไปพิมพ์เล่มที่นักวิชาการตรวจสอบแล้วว่าเป็นต้นฉบับที่ดีหรือที่เลวจึงรู้จักกันในนามว่า good quarto หรือ bad quarto (อันนอกถึงรูปเล่มด้วยว่าเป็นหนังสือที่เย็บด้วยกระดาษพับสี่ หรือที่เรารู้จักกันว่า 8 หน้ายก)

<sup>7</sup> ภาษาอังกฤษใช้คำว่า "dumbing down"

## บทวิเคราะห์

พิตเตอร์ บรูก เป็นผู้กำกับการแสดงชาวอังกฤษที่โดดเด่นที่สุด ดังที่ผู้วิจารณ์ได้กล่าวเอาไว้ในตอนท้าย เขามีผลงานกำกับการแสดงต่อเนื่องกันมาร่วมถึงศตวรรษแล้ว บรูกเป็นผลผลิตของขนบการแสดงอันยิ่งใหญ่ของอังกฤษ นั่นก็คือการที่ผู้รักสมัครเล่นและนักแสดงอาชีพเสริมปัญญาและความแข็งแกร่งให้แก่กัน เช่นเดียวกับผู้กำกับการแสดงแนวหน้าของอังกฤษอีกหลายคน เช่น Peter Hall หรือ Trevor Nunn บรูกเริ่มต้นจากละครสมัครเล่นในรั้วมหาวิทยาลัย และสร้างตนเองขึ้นมาจนเป็นที่ยอมรับของนักแสดงอาชีพ แม้แต่ในช่วงที่ยังเยาว์วัยก็ได้รับงานที่สำคัญๆ เช่นการกำกับละครเรื่อง *The Tempest* ของ เชกสเปียร์ โดยมีนักแสดงแนวหน้าของอังกฤษ Sir John Gielgud เป็นผู้แสดงนำ ส่วนที่โดดเด่นมากในทศวรรษ 1960 คือละครเรื่อง *King Lear* ของเชกสเปียร์ ซึ่งได้รับการนำออกแสดงไปทั่วยุโรป เป็นการตีความที่เข้ากับยุคสมัยและเป็นการกระตุ้นให้ผู้กำกับภาพยนตร์ต่างประเทศนำเรื่อง *King Lear* ไปปรับให้เข้ากับกรอบวัฒนธรรมของตน (เช่นงานของผู้กำกับการแสดงชาวญี่ปุ่น คุโรซาวา) บรูกไม่ใช่ผู้กำกับการแสดงซึ่งเป็นตัวแทนของขนบอังกฤษแต่อย่างใด เขาเป็นตัวแทนของโลกาภิวัตน์ในทางการละคร คือทำละครให้เป็นปรากฏการณ์ข้ามชาติได้ และในขณะเดียวกันก็สร้างคณะละครที่มีลักษณะพหุนิยมทางเชื้อชาติและทางภาษาได้เช่นกัน ในช่วงหลังนี้ เขาพึงพอใจที่จะสร้างงานในประเทศฝรั่งเศสมากกว่า เพราะชอบบรรยากาศอันอิสระและผู้ดูผู้ชมที่ใจกว้างพร้อมที่จะรับความเปลี่ยนแปลง เมื่อเป็นผลผลิตของมหาวิทยาลัย ก็เป็นที่แน่ชัดว่า บรูกเป็นปัญญาชนที่มีความคิดเชิงปรัชญาอันลุ่มลึก มีความสามารถในการใช้ภาษาหลายภาษา และมีความคิดริเริ่มสูงมาก

เมื่อนักวิจารณ์จะต้องปะทะกับผลงานของผู้ทรงบารมีเช่นนี้ นักวิจารณ์จะอย่างไรถ้าเขาไม่เห็นด้วยกับวิธีการและการตีความของผู้กำกับการแสดงอาวุโสท่านนี้ ประเด็นโต้แย้งของผู้วิจารณ์จึงจำเป็นต้องมุ่งไปในเรื่องของหลักการและวิธีการ มากกว่าที่จะเป็นการวิจารณ์โดยเอาความรู้สึกของนักวิจารณ์ในฐานะผู้รับเป็นตัวตั้ง หลักการใหญ่ก็คือการที่บรูกไม่ให้ความสำคัญต่อบทละครของเชกสเปียร์ในฐานะวัฒนธรรมลายลักษณ์ (แม้ว่าเธอจะมีได้ใช้คำนี้โดยตรงก็ตาม) ประเด็นมีอยู่ว่า การนำเชกสเปียร์มา "ยำใหม่" และ "ยำใหญ่" ดังที่บรูกทำนั้น เป็นการลดคุณค่าของงานต้นแบบ นัยของข้อโต้แย้งนี้ก็คือว่าเชกสเปียร์มิใช่เป็นแต่เพียงกวีที่เขียนงานเป็นลายลักษณ์เท่านั้น หากแต่เป็น "คนละคร" ที่เจนจัดในศิลปะของตนในทุกๆ ด้าน งานที่เชกสเปียร์มอบเป็นมรดกตกทอดมาจึงเป็นงานที่ได้ผ่านการทดลองอย่างจริงจังมาแล้วด้วยการแสดงจริง การนำการแสดงของบรูกไปเปรียบเทียบกับต้นฉบับแปลหน้ายกชนิดเลว (bad quarto) จึงเป็นการกล่าวหาบรูกว่าจงใจมองข้ามคุณค่าของงานต้นแบบไป

ประเด็นที่สำคัญอีกประเด็นหนึ่งก็คือ การมองถึงแก่นของงานเชกสเปียร์ว่ามีใช่เป็นแก่นที่ผูกอยู่กับความมหัศจรรย์ของเรื่องเล่าง่ายๆ เช่น นิยายสำหรับเด็กเท่านั้น หากแต่ความยากและความซับซ้อนที่แฝงอยู่ในเนื้องานจัดได้ว่าเป็นองค์ประกอบหลักของละคร งานศิลปะที่โดดเด่นระดับโลก เช่น แฮมเลตจึงมิใช่สิ่งที่ทำให้ง่าย (simplify) ได้อย่างง่ายๆ มิติที่สำคัญๆ ที่หลุดไปหา

ให้ละครเรื่องนี้หมดสภาพความเป็นงานชิ้นเอกของเชกสเปียร์ไปอย่างแน่นอน แอมเลตที่ปราศจากอารมณ์โศกจึงไม่ใช่แอมเลตของเชกสเปียร์อีกต่อไป แอมเลตที่ขาดมิติเรื่องการเมืองจึงเป็นแอมเลตลดรูป ยิ่งไปกว่านั้นการที่ผู้กำกับการแสดงจงใจทำลายละครเอกของเชกสเปียร์ให้ไร้คุณค่าทางภาษา(ดังที่กล่าวว่า ทำให้กลายเป็น"ภาษากรีก"เพื่อที่คนจะได้ไม่เข้าใจ) จึงเป็นการบิดเบือนมหากรวีเชกสเปียร์อีกเช่นกัน

ในด้านของการแสดงนั้น ผู้วิจารณ์ชี้ให้เห็นว่าบรุกไม่ต้องการจะใช้ศักยภาพของนักแสดงเหล่านี้อย่างเต็มที่ หลายคนแทบไม่มีอะไรทำ และแม้แต่ตัวเอกคือแอมเลตเองก็ถูกกำกับให้แสดงบทไปในลีลาของหนุ่มสมัยใหม่ ซึ่งไม่น่าจะสื่อความเชิงปรัชญาอันใดได้ ประเด็นที่สำคัญยิ่งซึ่งนักวิจารณ์ยกขึ้นมาติดพิเตอร์ บรุก ก็คือ การที่เขาจงใจฝืนธรรมชาติของการแสดงละครโดยที่ตัดความสัมพันธ์ระหว่างตัวละครออกไปเสียจนหมด และให้ผู้แสดงแต่ละคนเล่นบทเดี่ยวที่เดี่ยวดาย เธอใช้คำว่า "การปล่อยวาง"(leaving alone) ว่าเป็นกลวิธีที่ผิดพลาด เพราะทำให้ละครขาดความหมาย และการแสดงที่มุ่งสร้างความตื่นเต้นเร้าใจนั้นก็ดูจะเป็นการแสดงที่มีได้ผูกโยงกับธาตุแท้ของละครเชกสเปียร์เลย

ข้อวิจารณ์ในอีกลักษณะหนึ่งเป็นข้อวิจารณ์เชิงวัฒนธรรม นั่นก็คือบรุกใช้เวทีละครเป็นสถานที่ในการเล่าเรื่อง โดยอิงขนบของเอเชียตะวันออกและแอฟริกา ทั้งนี้เพราะในวัฒนธรรมดังกล่าว ศิลปะการแสดงคือการนำเรื่องอันเป็นที่รู้จักกันอย่างดีแล้วมาเล่าใหม่ในรูปของการแสดง ความหมายซ่อนเร้นในที่นี้ก็คือว่า ผู้กำกับการแสดงและนักแสดงไม่จำเป็นต้องยึดตัวบทต้นแบบ แต่สามารถนำแนวเรื่องมาเล่าใหม่มาแสดงใหม่ได้ ก็อีกนั่นแหละ นี่คือข้อท้วงติงจากแง่มุมของวัฒนธรรมลายลักษณ์ ซึ่งถ้าละครที่แสดงมิใช่เรื่องแอมเลตของเชกสเปียร์ก็อาจจะพอฟ่ผ่อนผันกันได้บ้าง แต่เมื่อละครที่นำมาแสดงนี้ คือยอดเขาเอเวอร์เรสต์แห่งองค์นิพนธ์การละครตะวันตก การกระทำของบรุกจึงเป็นสิ่งที่รับได้ยาก

ในท้ายที่สุด ผู้วิจารณ์ก็ไม่ลังเลที่จะนำประเด็นเรื่องวุฒิภาวะของงานศิลปะเข้ามาทาบกับวุฒิภาวะของมหาชนหรือของผู้รับ ในความเห็นของเธอ แอมเลตไม่ใช่ละครที่เหมาะสมสำหรับเด็ก ไม่ว่าจะปรับให้ง่ายอย่างไร ก็ทำไม่ได้ต้อยนั่นเอง เพราะแก่นของเรื่องเรียกร้องความเข้าใจและภูมิปัญญาของผู้ที่มีวุฒิภาวะ ไม่ว่าจะเป็นเรื่องของการเมือง เรื่องของความขัดแย้งในครอบครัว เรื่องของการแก้แค้น หรือเรื่องของการรักษาดกดิ์ศรี เช่นในกรณี ฟอร์ดินบราส เชกสเปียร์นำองค์ประกอบเหล่านี้มาบรรจุไว้ในละครโดยกำหนดลำดับการดำเนินเรื่องและความสัมพันธ์ระหว่างบุคคลไว้อย่างลงตัวแล้ว การจะทำแอมเลตให้เล็กลงหรือง่ายขึ้นสำหรับเด็กจึงเป็นการออกแรงใจและแรงกายที่ไร้ประโยชน์ ยิ่งไปกว่านั้นเมื่อแสดงเป็นภาษาอังกฤษโดยต้องมีคำบรรยายเป็นภาษาฝรั่งเศสประกอบ ผู้วิจารณ์ก็ใช้แง่มุมนี้เป็นการดิถีกลับไปสู่วัฒนธรรมลายลักษณ์อีก โดยที่เธอชี้ให้เห็นว่าถึงอย่างไรก็ต้องอ่าน และคนที่อ่านก็คือผู้ใหญ่เสียเป็นส่วนใหญ่ การไม่อ่านแอมเลตก็คือการที่ไม่มีวันจะเข้าถึงแอมเลตนั่นเอง

ผู้วิจารณ์ในฐานะที่เป็นชาวตะวันออกพอจะมองเห็นได้เลาๆว่า พิตเตอร์ บรุก ต้องการจะสร้างละครอีกแนวหนึ่งซึ่งมิใช่ละครที่มาจากรากฐานทางวัฒนธรรมลายลักษณ์ แต่พื้นทางวัฒน

ธรรมของเขาทำให้เขาสะดุดหยุดอยู่ครึ่งๆกลางๆ กล้าๆกลัวๆ นั่นก็ออกไปไม่ถึงการใช้ความสามารถของนักแสดงในการค้นหาความหมายละคร เมื่อไม่กล้าผละหนีจากวัฒนธรรมลายลักษณ์อย่างเต็มรูป การจะทำละครเล่าเรื่องแนวใหม่จึงแทบจะเป็นไปไม่ได้ ยิ่งไม่กล้าผละหนีจากเชกสเปียร์ และไปทำรบกับเชกสเปียร์ รวมทั้งทำรบกับ "วัฒนธรรมสแตรทฟอร์ด-ออน-เอวอน" เข้าด้วยแล้ว ผู้กำกับการแสดงเลื่องชื่อของตะวันตกก็ยากที่จะไปให้ถึงดวงดาว สำหรับผู้วิจารณ์นั้น เธอทำหน้าที่ของเธอได้ดีในกรอบอันจำกัดของวัฒนธรรมการละครตะวันตก บารมีของพีเตอร์ บรูดอกจะแก่กล้าเกินกว่าที่นักวิจารณ์ตัวเล็กๆจะล้มล้างได้ แต่ถ้าเขาไม่รับฟังข้อติติงจากนักวิจารณ์เสียเลย เขาก็คงจะแก้ไม่ได้อย่างสง่างาม นักวิจารณ์ถึงด้วยเหตุผล ด้วยความเคารพ ด้วยความจริงใจ ด้วยการวิเคราะห์ที่ละเอียดลึกซึ้ง งานวิจารณ์ชิ้นนี้จัดได้ว่าเป็นตัวอย่างที่ดีของการวิจารณ์ค่านศิลป์

เจตนา นาควัชร: ผู้วิเคราะห์

## เพเตอร์ ชไตน์ เชิญท่านร่วมเดินทางเป็นเวลา 2 วัน ไปกับละครเรื่องเฟาสต์ฉบับสมบูรณ์

ผู้กำกับการแสดง(ชาวเยอรมัน)เป็นคนแรกที่จัดแสดงงานของเกอเธ่ฉบับสมบูรณ์: การแสดงมาราธอนใช้เวลา 21 ชั่วโมงโดยไม่ทำให้ท่านเบื่อ ให้ภาพของเฟาสต์ร่วมสมัยกับเรา นำแสดงโดย บรูโน กันซ์ โดยตีความว่าเฟาสต์คือมนุษย์ช่างสงสัยและเฝ้ากระวนกระวายผู้ละหนีไปสู่นาคัดตามแบบฉบับของคนสมัยใหม่

...เบอร์ลิน จากปริกิตเตอ ซาลิโน (Brigitte Salino) ผู้สื่อข่าวพิเศษ

"ถ้าเช่นนั้นคุณก็รอดมาได้ละสิ" นั่นคือคำถามที่เรามักจะได้ยินเมื่อกลับมาจากเบอร์ลิน หลังจากที่ได้ชมเฟาสต์ของเกอเธ่ จัดแสดงโดย เพเตอร์ ชไตน์ (Peter Stein) ละครยาวใช้เวลาแสดง 21 ชั่วโมง ยังไม่มีใครทำมาก่อนในแวดวงการละครตะวันตก แม้แต่ 12 ชั่วโมงของละครเรื่องรองเท้าแพร (Soulier de satin) ผลงานของโกลแดล (Craudel) ซึ่งองตวน วิเตส์ (Antoine Vitez) นำออกแสดงเมื่อปี 1987 และยังอยู่ในความทรงจำของคนฝรั่งเศสในฐานะสุดยอดของละครยาว ก็ยังทาบไม่ได้กับเฟาสต์ ซึ่งกักคนดูไว้เป็นเวลา 2 วัน: เริ่มวันเสาร์บ่ายสามโมงไปจนถึงสี่ทุ่มครึ่ง และต่อวันอาทิตย์ตั้งแต่สิบโมงเช้าไปจนถึงห้าทุ่มกว่าๆ

มันก็สุดสัปดาห์หนึ่งละ เป็นมาราธอนชนิดหนึ่ง เพราะเหตุใดเล่า ก็เพื่อจะได้ชมงานอันยิ่งใหญ่ของเกอเธ่อย่างสมบูรณ์นะสิ นั่นก็คือละคร 2 เรื่อง ซึ่งความจริงเป็นเรื่องเดียว แต่ประวัติศาสตร์วรรณคดี คีตติลปี และการละคร กลับมาแยกออกเป็น 2 เสีย ใครๆก็รู้จักเฟาสต์ภาคหนึ่ง ซึ่งว่าด้วยสัญญา กับ เมฟิสโต และโศกนาฏกรรมของสาวน้อยมาร์เกอริต<sup>1</sup> แม้แต่ในเยอรมนีเอง เฟาสต์ภาคสองก็ไม่มีใครรู้จัก ถูกเก็บเอาไว้เป็นหนังสือในห้องสมุด ลงความเห็นกันว่าเล่นเป็นละครไม่ได้ ยังไม่เคยมีใครก่อนเพเตอร์ ชไตน์ที่กล้าเผชิญกับงานฉบับสมบูรณ์ จะมีก็แต่ความพยายามของกลุ่มผู้ฝึกไฟในเรื่องจิตวิญญาณ(ที่รู้จักกันในนามของ anthroposophists): พวกนี้แสดงละครเฟาสต์ทั้งสองภาคที่เมือง Dornach ประเทศสวิตเซอร์แลนด์มาตั้งแต่ทศวรรษ 1930 แต่ไม่ใช่การแสดงโดยนักแสดงอาชีพ หากแต่เป็นส่วนหนึ่งของพิธีกรรมทางศาสนาเพื่อเชิดชูความคิดเชิงอุดมคติของผู้ก่อตั้งลัทธิ คือ รูดอล์ฟ ชไตน์เนอร์ [Rudolph Steiner] (ดูหนังสือพิมพ์ *Le Monde*, 3 กันยายน 1999)

ประสบการณ์นี้เป็นอย่างไรเมื่อเราต้องใช้เวลาอยู่ในโรงละครถึง 21 ชั่วโมง มันเป็นประสบการณ์ที่ดี ดีมากเสียด้วย เพราะว่าทุกสิ่งทุกอย่างได้รับการจัดวางไว้อย่างเหมาะสมเพื่อที่ผู้ชมจะได้ไม่รู้สึกว่าการกักตุนด้วยความยาวของละคร เฟาสต์จัดแสดงในโรงละครชื่อ อาเรนา (Arena) ที่เขตเทรปโทว์ (Treptow) ชานกรุงเบอร์ลิน ณ ที่ซึ่งแม่น้ำชเปร์ (Spree) กลายรูปไปเป็นลำน้ำใหญ่

<sup>1</sup> เฟาสต์ภาคหนึ่ง เป็นเรื่องของครูแก่ที่เก่งวิชา แต่โยนหาประสบการณ์ชีวิต เมื่อมีโอกาสได้พบสาวน้อย "มาร์เกอริต" ก็ได้เสียกับเธอ จนเกิดลูกนอกกฎหมาย อันนำมาซึ่งความพินาศของเธอ



ท่ามกลางเมืองอุตสาหกรรม อาเรนาตั้งอยู่ริมน้ำ เป็นตึกที่งามสง่า สร้างมาตั้งแต่ทศวรรษ 1930 เดิมใช้เป็นอุ้งรถประจำทาง ต่อมาถูกดัดแปลงให้เป็นอาคารเอนกประสงค์สำหรับโครงการใหญ่ๆ และเคยเป็นที่แสดงละครเรื่อง *กลองเหนือท่านบ (Tambours sur la digue)* ในปี 1999 กำกับการแสดงโดย อารีอัน มนุชกิน (Ariane Mnouchkin) แต่โรงละครอาเรนาใหญ่กว่าสถานที่แสดงเดิมคือ ลา การ์ตูเชอรี (La Cartoucherie) ที่เขตแวงแซนส์ (Vincennes) ในกรุงปารีส ในการแสดงเมื่อวันเสาร์ที่ 2 ผู้ชมหาทางเข้าไม่ได้ เพราะหลงเข้าไปที่ตลาดนัดซึ่งจัดไว้ที่อาคารที่ใกล้เคียงกัน

ค่าชม 1200 ฟรังก์

ถ้าจะพิจารณาจากการแสดงมาราธอนชุดแรก เมื่อเดือนธันวาคม 2000 ผู้ชมละครเรื่องเฟาสต์ครั้งนี้ไม่ใช่คนรุ่นเด็ก ค่าบัตรเข้าชมก็ราคา 1200 ฟรังก์เข้าไปแล้ว เพราะการจัดแสดงต้องลงทุนสูงมาก ผู้ชมมาจากทั่วยุโรปนี้ จอมบัตรกันมาตั้งแต่เดือนมีนาคม เมื่อเริ่มเปิดให้จองบัตร ผู้ชมจำนวนมากนำหนังสือเฟาสต์ติดมือมาด้วย ซึ่งเขามีโอกาสที่จะได้ตรวจสอบในช่วงพักการแสดง พวกเขามีเวลาพอสำหรับการนี้ เพราะมีการพักการแสดงบ่อยครั้ง ทั้งสั้นและทั้งยาว

เวลาผ่านไปเพียงเล็กน้อยเท่านั้นที่ผู้ชมจะถูกดึงเข้าไปเป็นส่วนหนึ่งของกิจกรรมอันเร้นลับ พวกเขาคือผู้รักสมัการเล่นซึ่งปลงใจจะมาเดินทางร่วมกัน โดยที่ความสำนึกเรื่องกาละสูญสลายไปพร้อมกับความสำนึกเรื่องระยะเวลาของการแสดง เฟาสต์ฉบับเยอรมันนี้ไม่มีใครรู้สึกว่ายาก ผู้ชมจำนวน 464 คนเท่านั้นที่มีสิทธิ์เข้าชมการแสดงมาราธอนครั้งนี้ เป็นกลุ่มผู้ชมที่เพเตอร์ ชไตน์คิดว่าเหมาะสมที่สุด คือเท่ากับขนาดโรงละครชาบูห์เนอ (Schaubühne) ซึ่งเขาเป็นผู้อำนวยการจนถึงปี 1986 ที่ตั้งอยู่อีกทิศหนึ่งของกรุงเบอร์ลิน วันเสาร์ที่ 2 ธันวาคมก่อนเฟาสต์จะลงโรง ผู้ชมถูกกำกับให้ยืนดู วันอาทิตย์ที่ 3 เมื่อสิ้นสุดช่วงพักการแสดงครั้งสุดท้ายของเฟาสต์ภาคสอง เสียงปรบมือดังกึกก้องขึ้นมาเอง ไม่มีใครสักคนเดียวที่กลับบ้านไปก่อน

ในระหว่างการแสดงซึ่งกินเวลา 21 ชั่วโมงนั้น ผู้ชมถูกกำกับมิให้นั่งชมการแสดงต่อเนื่องกันนานเกิน 2 ชั่วโมงครึ่ง พวกเขาต้องเคลื่อนไหวอยู่ตลอดเวลา เพเตอร์ ชไตน์จัดห้องแสดงไว้สองห้องซึ่งเหมือนกันเพื่อที่จะช่วยในเรื่องเปลี่ยนฉาก ผู้ชมเดินจากห้องหนึ่งไปอีกห้องหนึ่ง เดินเป็นขบวนตามเฟาสต์ ในตอนที่เขาออกไปเดินเล่นในวันอีสเตอร์ ผู้ชมต้องยืนดูจากครัวของแม่ผดหรือขบวนแห่ และก็กลับมาหนึ่งที่โต๊ะขนาดใหญ่ในห้องชุมนุมอัสวิน การเดินทางผ่านอาณาจักรของละครเรื่องเฟาสต์ของเกอเธ่ เป็นการเดินทางไปสู่อาณาจักรศิลปะของเพเตอร์ ชไตน์เช่นกัน ขณะนี้เขาอายุ 63 แล้ว ผู้กำกับการแสดงผู้นี้ไม่มีความจำเป็นที่จะต้องแสวงหาละครแนวอีกต่อไป เขาเสนอสิ่งซึ่งเขาทำได้ นั่นก็คือความสัตย์ซื่อของวิธีการแสดงที่ก่อตัวขึ้นด้วยปัญญา เขาต้องการจะทำหน้าที่ผู้อ่านก่อนสิ่งอื่นใด และการแสดงของเขามุ่งที่จะช่วยการอ่านละครเรื่องเฟาสต์ซึ่งเขาทำต่อเนื่องมาตั้งแต่อายุ 15 ปี เขาเล็งการมุ่งสร้างความตื่นตันที่มาจากการแสดงเพราะมีอยู่ในเนื้อในของบทละครอยู่แล้ว แต่เขาไม่ละเลยคุณลักษณะทางทัศนศิลป์ของละคร ซึ่งเขารู้จักที่จะวางไว้ในกรอบโดยผ่านจากสิ่งใหญ่ไปหาสิ่งเล็ก

แน่ละ จะต้องมียาวช่วงที่เขาทำไม่สำเร็จอยู่บ้าง โดยเฉพาะอย่างยิ่งฉากที่เป็นการรวมกลุ่มเช่นขบวนแห่อันเลื่องชื่อ ซึ่งดูจะซ้ำและแข็งทื่อ แต่ข้อบกพร่องเหล่านี้ไม่สลักสำคัญเท่าใดนักเมื่อเทียบ

กับเอกภาพในองค์รวมซึ่งความจริงก็มีลักษณะโอ้อ่าอยู่มาก โดยเฉพาะอย่างยิ่งในเฟาสต์ภาคสอง เราเดินทางข้ามกาลเวลาจากกรีกโบราณมาจนถึงศตวรรษที่ 18 เราพบกับตัวละครเรื่อนร้อย ทั้งเทพ ทั้งมนุษย์ ทั้งภูต และตัวละครจากนิยาย เราได้ชมการประดิษฐ์สมองเทียมและการทำลายสิ่งแวดล้อม เรากระโดดจากยอดเขาไปสู่ท้องมหาสมุทร จากเรื่องไร้สาระไปสู่อภิปราย เราได้ฟังภาษาที่ปรับเปลี่ยนไปได้ตามแรงดึงดูดนานาชนิด ตั้งแต่ภาษาถิ่นไปจนถึงกวีนิพนธ์อันสูงส่ง กล่าวโดยย่อก็คือ เราอาจจะเหนื่อยหน่ายได้ง่ายถ้าเพเตอร์ ชไตน์ มิได้กำกับเราด้วยความมั่นใจของมือโปร และก็ด้วยมือนี้อีกนั่นแหละที่ขับภาพของเฟาสต์แบบโรแมนติกออกไปจนพ้น โดยตัดขาดจากชนบทที่ทำให้เฟาสต์เป็นผู้ที่ถูกชักนำไปในทางนั้นทางนี้โดยเมฟิสโต

เมฟิสโตกลายเป็นปีศาจในตัวเฟาสต์

แน่ละ เมฟิสโตเป็นปีศาจ แต่ก็ยังเป็นปีศาจที่อยู่ภายใน เขาเป็นเสมือนเฟาสต์ที่สองที่เป็นตัวขับเคลื่อนสัญชาตญาณแห่งการทำลาย ถ้าเราขีดเฟาสต์ภาคหนึ่งเป็นต้นแบบ เราก็จะเห็นกระต่ายนายหนึ่งลั่นหวังที่ได้เรียนรู้ทุกสิ่งทุกอย่าง แต่ไม่ได้สัมผัสกับชีวิตจริง และยอมเซ็นสัญญากับปีศาจเพื่อที่จะได้มาซึ่งความสุขของวัยหนุ่มและความรักจากมาร์เกอริต

ถ้ามุ่งมองไปที่เฟาสต์ภาคสอง นั่นก็คือช่วงหนึ่งของเส้นทางอันแสนยาวที่นำเฟาสต์ไปจนสุดทางของปาฏิหาริย์แห่งชีวิตและประสบการณ์ เฟาสต์ใช้ชีวิตบนผืนโลก เขาพยายามที่จะฆ่าตัวตายเหมือนกับคนที่ต้องการจะกระโดดข้ามลำธาร เขาต้องการเปลี่ยนชีวิตไปสู่การกระทำ ต้องการจะเป็นเจ้าของพยายามจนสุดแรง โศกนาฏกรรมของเขาคือการผละหนีไปข้างหน้า และเพเตอร์ ชไตน์ก็มองว่านั่นคือโศกนาฏกรรมของมนุษย์สมัยใหม่

ถ้าเช่นนั้นเมฟิสโตก็มีหน้าที่ในการกระตุ้นความขัดแย้งภายในของเฟาสต์เอง นอกเสียจากบทของหมาพันธุ์พุดเดิ้ล(ซึ่งก็คือเมฟิสโตแปลงร่าง)ที่แสดงบทสั้นๆ ได้อย่างดี นักแสดงสองคนสลับกันแสดงบทของผู้ร้ายในที่นี้ คนที่หนึ่งคือโยฮันน์ อาดัม เอิสท์(Johann Adam Oest)ตีบทของคนที่มีการประสบการณ์ชีวิต เป็นชาวบ้านที่ฉลาดแกมโกง อีกบทหนึ่งซึ่งแสดงได้อย่างยอดเยี่ยมโดยโรแบร์ท ฮุงเงอร์-บุลเลอร์(Robert Hunger-Bühler) เป็นคู่สนทนาที่ชอบเย้ยหยัน ซึ่งเฟาสต์พยายามที่จะกำจัด แต่ก็ไม่ได้สำเร็จ เขาห่างไกลมากจากบทของเมฟิสโตหน้าขาวที่มีลักษณะของปีศาจ แสดงโดยกุสตาฟ กรุนด์เกนส์(Gustav Gründgens) ผู้ซึ่งเป็นดราประทับให้กับการแสดงกึ่งเทพปรกรณ์เมื่อปี 1947 (ฉบับนี้มีชายเป็นวิเคโอภาษาเยอรมัน) สำหรับการแสดงที่เพเตอร์ ชไตน์กำกับ เมฟิสโตเกาะเกี่ยวเฟาสต์เอาไว้โดยมิได้ครอบงำเขาอย่างเต็มที่ สำหรับเฟาสต์นั้นผู้แสดงคือ บรูโน กันส์ (Bruno Ganz) นักแสดงผู้ยิ่งใหญ่ที่สุดในโลกของละครภาษาเยอรมันในยุคปัจจุบัน ต้นแบบของเขาคือยูลิสซิส(Ulysses) และเฟาสต์ก็คือนักเดินทางในชีวิตการแสดงของเขา เอกวจน์(monologues)ของเขาจัดได้ว่าเป็นจุดสุดยอดของศิลปะการละคร

เพเตอร์ ชไตน์ได้จัดให้นักแสดงหนุ่มชื่อคริสตอาน นิเคิล(Christian Nickel)แสดงบทเฟาสต์ในส่วนโศกนาฏกรรมของสาวน้อยมาร์เกอริต ทั้งนี้เพื่อเลี่ยงมิให้เรื่องนี้กลายเป็นเรื่องของเด็กสาวถูกทำลายโดยชายแก่ เราจะพบนักแสดงผู้นี้อีกในตอนหลัง ในบทของออยฟอริออน(Euphorion) ลูกที่เกิดจากการแต่งงานของเฟาสต์กับเฮเลนออฟทรอย(แสดงโดย คอริнна เกียร์ช

โฮฟ[Corinna Kirchhoff] นักแสดงผู้ยิ่งใหญ่อีกเช่นกัน) แต่บรูโน กันส์ติบทเฟาสต์ได้อย่างเยี่ยมยอด เมื่อเขาเปล่งวาจาออกมาว่า"สิ่งที่ประหลาดสุดสามารถเกิดขึ้นได้ ณ ที่นี้" สิ่งประหลาดสุดก็กลายเป็นความจริงขึ้นมาได้ เขามีศิลปะในการที่จะปรากฏตัวอยู่ ณ ที่นั้น และในขณะที่เดียวกันก็จะเป็นการปรากฏตัวที่หลบไปจากศูนย์กลาง ดร.เฟาสต์ของเขามีชีวิตบุรุษแห่งโศกนาฏกรรม แต่เป็นคนช่างสงสัยและกระวนกระวาย นั่นก็คือผู้ร่วมสมัยกับเรา ที่เฟาสต์เป็นเช่นนี้จัดได้ว่าเป็นองค์ประกอบที่สำคัญยิ่งที่ทำให้การแสดงเรื่องเฟาสต์ ณ นครเบอร์ลิน กลายเป็นความมหัศจรรย์อันสุดจะพรรณนา

บริกิตเตอ ซาลิโน (Brigitte Salino)

วันศุกร์ที่ 15 ธันวาคม (2000)

เจตนา นาควัชระ: ผู้แปล

ที่มา: บทวิจารณ์เรื่อง "Peter Stein invite à deux jours de voyage dans l'intégrale de << Faust >>" โดย Brigitte Salino: Le Monde /Sélection Hebdomadaire, 23 décembre 2000, p.14.

## บทวิเคราะห์

ในการสัมมนาของโครงการวิจัยฯ ในหัวข้อ "การเรียนการสอนการวิจารณ์วรรณกรรม " เมื่อ วันที่ 17-18 มีนาคม 2544 วิทยากรท่านหนึ่งตั้งข้อสังเกตไว้ว่าหนังสือพิมพ์ไทยส่วนใหญ่ไม่ใส่ใจที่จะหาผู้มีความสามารถในการเขียน " รายงานศิลปวัฒนธรรม " ทั้งนี้ย่อว่าแต่ละคาดหวังการวิจารณ์ที่กว้างขวางและลุ่มลึกเลย เพียงแค่การเขียนรายงานก็ยังไม่อยู่ในระดับที่น่าพึงพอใจเสียแล้ว ตัวบทที่แปลมาจากภาษาฝรั่งเศสในที่นี่ ถัดมาจากหนังสือพิมพ์แนวหน้าของฝรั่งเศสคือ " Le Monde " เป็นการรายงานการแสดงละครเรื่องเฟาสต์ที่กรุงเบอร์ลินโดย " ผู้สื่อข่าวพิเศษ " ข้อสังเกตที่เราอาจจะให้ได้ในที่นี้ก็คือ แม้แต่การรายงานข่าวก็จัดได้ว่าเป็นงานวิจารณ์ที่มีคุณภาพอันน่ายกย่อง จึงไม่จำเป็นจะต้องคอยย้ำว่าการวิจารณ์กับกิจการหนังสือพิมพ์นั้นเป็นสิ่งที่อยู่คู่กัน ในสังคมอารยะ

บทบาทหน้าที่ของ " ผู้สื่อข่าว " ในขั้นแรกก็คือการให้ข่าวที่เป็นไปตามความจริง ในที่นี้เนื้อหาของข่าวเป็นงานศิลปะ เป็นการแสดงละคร ผู้สื่อข่าวจึงจำเป็นต้องรายงานสิ่งที่เห็นข้อเท็จจริงเอาไว้เป็นปฐม อาทิ เราได้รับทราบว่าการแสดงครั้งนี้จัดขึ้น ณ ที่ใด ณ โรงละครที่ดัดแปลงมาจากอุ้งรถประจำทาง วิธีการแสดงเป็นอย่างไร ลักษณะเฉพาะของการแสดงครั้งนี้ที่ใช้เวลายาวนานมากก็ได้รับการตอบรับ (เช่นเดียวกับงานวิจารณ์อื่นๆ เกี่ยวกับการแสดงเรื่องเฟาสต์ในครั้งนี้) แต่สิ่งที่น่าสังเกตก็คือ ผู้รายงานส่งสารมายังผู้อ่านในประเด็นข้อเท็จจริงที่มีนัยในเชิงวิจารณ์ ในระดับที่สูงมาก กรณีของช่วงเวลา 21 ชั่วโมงนั้น ถ้าวางงานไปโดยเป็นแค่ " ข่าว " ผู้อ่านก็คงจะเพียงทึ่งในลักษณะของสถิติที่น่าจะนำไปลงไว้ในกินเนสบุ๊คออฟเรคคอร์ดได้ แต่ผู้รายงานพยายามชี้ให้เห็นว่า 21 ชั่วโมงที่กล่าวถึงนี้เป็นช่วงเวลาที่มิได้ก่อให้เกิดความน่าเบื่อแต่ประการใดเลย ถ้ากล่าวแต่เพียงเท่านั้นก็จะเป็นเพียงแต่การเสนอความรู้สึกหรือความเห็นส่วนตัว มีอาจถือได้ว่าเป็นงานเขียนที่สอแวพหลังทางปัญญา แต่ผู้รายงานอธิบายต่อไปว่าผู้กำกับการแสดงมีความเจนจัดในศิลปะการแสดง โดยสามารถที่จะดึงดูดผู้ชมเข้าไปเป็นส่วนหนึ่งของการแสดงได้ เช่นเมื่อมีการให้ผู้ชมยืนบ้างนั่งบ้าง ติดตามผู้แสดงไปบ้าง เป็นส่วนหนึ่งของการแสดงบ้าง นอกจากนั้นก็ยังให้เหตุผลได้อย่างชัดเจนว่า การจัดห้องแสดงสองห้องเป็นไปเพื่อวัตถุประสงค์ใดและได้ผลเพียงใด การเขียนในลักษณะนี้จัดได้ว่าเป็นปรับการรายงานขึ้นสู่ระดับของการวิจารณ์

ดังที่ผู้วิจัยได้ชี้ให้เห็นแล้วในการวิเคราะห์บทวิจารณ์ละครเรื่องเดียวกันนี้โดย ศาตราจารย์ที. เจ. รีด (T.J. Reed) แห่งมหาวิทยาลัยฮอว์ฟอร์ด นักวิจารณ์เยอรมันส่วนมากตำหนิผลงานของเพเตอร์ ชไตน์ว่าน่าเบื่อเพราะเดินตามตัวบทโดยไม่ปรับเปลี่ยน แม้แต่การเปล่งเสียงของนักแสดงก็ถูกกล่าวหาเป็นการอ่านอาขยาน ศาตราจารย์รีดได้ปกป้องเพเตอร์ ชไตน์ไปแล้วด้วยเหตุผลเชิงวิชาการ แต่ปริกิตเตอ ซาลิโนมีเหตุผลที่ดียิ่งไปกว่านั้น นั่นก็คือว่าผู้กำกับการแสดงมีวุฒิภาวะถึงขั้นที่มีจำเป็นจะต้องสร้างละครที่แหวกแนวเพื่อเรียกร้องความสนใจของมหาชนอีกต่อไปแล้ว ความสวามิภักดิ์ต่อตัวบทของเกอเธ่เป็นเครื่องแสดงความมั่นใจของเพเตอร์ ชไตน์เอง ในต้นฉบับภาษาฝรั่งเศสเธอใช้คำว่า " lecture " (การอ่าน) ว่าเป็นหลักของการแสดงในครั้งนี้ หมายความว่าละครที่แต่งขึ้นมาเมื่อหลายร้อยปีมาแล้วดำรงอยู่ได้ในฐานะตัวบทก่อนที่ผู้กำกับการแสดงจะตีบทออก

มาเป็นการแสดงละครเพื่อสื่อความไปยังผู้ดูผู้ชม ความเข้าใจในตัวบทจึงเป็นหลักประกันของคุณภาพการแสดง ซึ่งผู้รายงานพิเศษก็เห็นว่า เพเตอร์ ซไคน์ อ่านเฟาสต์ต่อเนื่องมาเป็นเวลานานนับตั้งแต่อายุ 15 ปีเป็นต้นมา และในเรื่องของการอ่านนั้นแล้ว ผู้ดูผู้ชมจำนวนมากก็คงเตรียมตัวอ่านมาแล้ว มีหน้าที่ยังมีต้นฉบับติดมือมาอ่านในระหว่างช่วงพักซึ่งมีอยู่มากเสียด้วย ประชาคมของผู้อ่านเฟาสต์จึงเป็นประชาคมที่ไม่รังเกียจการติดตามตัวบทของเพเตอร์ ซไคน์ และมีหน้าที่ยังสามารถชื่นชมกับการแสดงครั้งนี้ได้อย่างเต็มที่ นัยที่แอบแฝงของการวิจารณ์ในแง่นี้ก็คือเฟาสต์เป็นละครของผู้รู้หนังสือ(literate audience) นั่นคือการผนวกมโนทัศน์ของ "literature" กับ "literacy" เข้าด้วยกัน ถ้าเข้าใจเพเตอร์ ซไคน์อย่างนี้แล้วก็เท่ากับเป็นการปิดประตูใส่หน้าแนวโน้ม "ละครของผู้กำกับ" (เรียกเป็นภาษาเยอรมันว่า Regietheater) อันเป็นที่นิยมกันมากในหมู่นักวิชาการหัวก้าวหน้าของเยอรมันเองซึ่งสนับสนุนการตีความแบบแหวกแนวโดยพร้อมที่จะปรับเปลี่ยนตัวบทของผู้แต่ง

ผู้รายงานพิเศษชี้ให้เห็นชัดว่า การตีความของเพเตอร์ ซไคน์เป็นการตีความซึ่งมุ่งเน้นความหมายของละครที่มีต่อสังคมร่วมสมัยของเรา เธอมีความรู้กว้างขวางพอที่จะเปรียบเทียบการแสดงครั้งนี้กับการตีความของผู้กำกับการแสดงอื่น เช่น กุสตาฟ กรุนด์เกนส์ เธอจับมโนทัศน์หลักของการตีความนี้ได้และก็สามารถชี้ให้เห็นว่า ทั้งๆที่มีข้อบกพร่องอยู่ การแสดงครั้งนี้ก็ได้ขาดเอกภาพ ส่วนที่น่าสนใจยิ่งก็คือ การจับประเด็นหลักที่ว่าด้วยบทบาทของเมฟิสโตได้อย่างชัดเจน ว่าการทำให้เมฟิสโตเป็นคู่สนทนาหรือคู่โต้ว่าที่ภายในตัวของเฟาสต์เองนั้น จัดได้ว่าเป็นการชี้ประเด็นที่สำคัญยิ่ง นอกจากนี้ผู้รายงานก็ยังชี้ให้เห็นว่าการใช้ตัวแสดงสองตัวทั้งในกรณีของเฟาสต์และในกรณีของเมฟิสโตเป็นไปตามมโนทัศน์หลักที่ผู้กำกับการแสดงตั้งไว้ ไม่มีการใช้ตัวแสดงเพียงเพื่อจะสร้างความตื่นเต้นของการแสดงแต่เพียงอย่างเดียว ในแง่นี้ผู้รายงานก็จับวิธีการแสดงของตัวละครเอกได้เช่นกัน การแสดงครั้งนี้มิใช่ละครดาราแต่เป็นละครที่จำต้องใช้ดารา นั่นก็คือจำเป็นที่จะต้องใช้นักแสดงที่มีความสามารถสูงมาก จึงจะสื่อมโนทัศน์หลักอันเป็นไปตามการตีความของผู้กำกับการแสดงได้ ซาลิโนเน้นอยู่ตลอดเวลาว่า ละครเรื่องเฟาสต์เป็นละครของ "การเดินทาง" และการแสดงของตัวเอกคือบรูโน กันซ์ก็เป็นไปตามนั้น โดยที่เขายึดยูลิซิส(นักเดินทางผู้ยิ่งใหญ่ในมหากาพย์โฮเมอร์) เป็นต้นแบบ และในเมื่อการแสดงครั้งนี้ต้องการเน้น "ความขัดแย้งภายใน" ของตัวเฟาสต์เอง ลักษณะเชิงอภิปรายจึงจำต้องโดดเด่น และลักษณะที่ว่านี้ก็แสดงออกมาได้อย่างดีเยี่ยมด้วยเอกวัจน์(monologues)ของบรูโน กันซ์ทำได้อย่างน่าประทับใจ

คุณลักษณะของผู้รายงานที่ดีจึงเป็นเรื่องของการเน้นประสบการณ์ของการที่ได้สัมผัสกับงานศิลปะ ในแง่ในงานเขียนชิ้นนี้แสดงให้เห็นประจักษ์ชัดว่าผู้เขียนได้ไปอยู่ ณ ที่นั้น ได้สัมผัสกับตัวงาน ได้เข้าซึ่งถึงสาร ทั้งที่แอบแฝงและเปิดเผย ได้มีประสบการณ์ร่วมกับงานอันยิ่งใหญ่ นักเขียนที่ดีก็คือผู้ที่สามารถปลุกความสนใจให้แก่ผู้อ่านโดยวิธีการที่ว่า เขาได้รับประสบการณ์อันทรงคุณค่ามาแล้วจึงถ่ายทอดประสบการณ์นั้นมาสู่ผู้อื่นในทำนองที่จะชี้ชวนและชักชวนให้ผู้อื่นได้มีส่วนร่วมับประสบการณ์เช่นนี้บ้าง อาจเรียกได้ว่าซาลิโนใช้หลักการวิจารณ์โดยการเอาตัวเข้าทาบ (เป็นกระแสนี้รู้จักกันในวงวิชาการฝรั่งเศสว่า "critique d'identification") แต่เธอมิได้ถูกกลืน

ไปในประสบการณ์นั้นจนพูดไม่ออกบอกไม่ได้ หากแต่ยังครองสติเอาไว้ได้และสามารถวิเคราะห์ประสบการณ์ของตนออกมาอย่างเป็นเหตุเป็นผลให้เราเข้าใจได้ด้วย ยิ่งไปกว่านี้ ความสามารถในการเขียนของเธออยู่ในระดับที่สูงมาก ข้อความบางตอนเป็นการสรุปรวมประสบการณ์ที่อาจจะทับซ้อนออกมาเป็นคำพูดที่กระชับและชัดเจนได้ ดังเช่นในตอนที่น่าเอาการเดินทางของยูลิสซีสมาเป็นตัวตั้งเพื่ออธิบายการตีบทตัวละครเฟาสต์โดยนักแสดงบรูโน กันซ์ หรือตอนที่ว่าด้วยวุฒิภาวะของเพเตอร์ ชไตน์ที่มีจำต้องทำละครแหวกแนวใดๆอีกต่อไปแล้ว แน่หนอนที่สุดว่าบทแปลของผู้วิเคราะห์มีอาจหาบได้กับต้นฉบับภาษาฝรั่งเศส และก็ให้ได้แต่เพียงแนวความคิดหลัก เราคงจะต้องไม่ลืมว่าการวิจารณ์ที่ดีนั้น เป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมลายลักษณ์ซึ่งจำจะต้องทำหน้าที่สร้างพลังทางปัญญาให้แก่สังคมร่วมสมัย

เจตนา นาควัชร: ผู้วิเคราะห์

## เฟ่งพิณชะตากรรมและเสรีภาพ

โดย คีธ บราวน์ (Kelth Brown)

อิงมาร์ แบร์กมันน์ (Ingmar Bergmann) เกิดเมื่อปี ค.ศ. 1918 และเริ่มงานกำกับการแสดงละครเมื่อยังเป็นนักศึกษาก่อนที่นายกรัฐมนตรีอังกฤษ เนวิล เชมเบอร์เลน (Neville Chamberlain) จะไปพบฮิตเลอร์<sup>1</sup> เมื่อตอนที่ฝรั่งเศสพ่ายแพ้ (ต่อเยอรมัน) เขาได้ทำงานกับคณะละครอาชีพอยู่แล้ว เวลาผ่านไปรวม 55 ปีแล้วที่ภาพยนตร์และละครที่เขานำออกแสดงเริ่มดึงดูดความสนใจของผู้ที่มีสายตากว้างไกลเพียงไม่กี่คนนอกประเทศสวีเดนในช่วงที่ยุโรปยังคงอยู่ในห้วงของสงครามอันเลวร้าย เมื่อถึงตอนที่ประชาชนชาวอังกฤษรู้สึกอึดอัดขึ้นประมาณหนึ่งทศวรรษหลังจากนั้น<sup>2</sup> เขาก็เริ่มมีชื่อเสียงระดับนานาชาติด้วยการสร้างภาพยนตร์ที่โดดเด่นต่อเนื่องกันหลายเรื่อง อาทิ *Smiles of a Summer's Night*, *The Seventh Seal*, *Wild Strawberries*.

ในปัจจุบัน แทบจะเป็นไปไม่ได้เลยที่เราจะสื่อความรู้สึกตื่นเต้นของผู้คนเป็นจำนวนมากที่ได้รับจากการเผยแพร่ที่มากับภาพยนตร์เหล่านั้น ซึ่งรวมถึงประเทศที่พูดภาษาอังกฤษด้วย ซึ่งอยู่ในฐานะเดียวกับสวีเดนที่ปลอดพ้นจากผลกระทบทางการเมืองที่สร้างความปวดร้าวให้แก่ยุโรปแผ่นดินใหญ่ ผู้กำกับการแสดงชาวอเมริกัน วู้ดดี แอลเลน (Woody Allen) กล่าวแทนคนรุ่นนั้นได้ทุกคน เมื่อเขาพูดว่าโรงหนังอาจจะถูกไฟผลาญไปจนราบแล้วโดยที่เขาไม่รู้สึกละเลยเพราะมันแต่เดิมต่ำอยู่กับงานของแบร์กมันน์ นับเป็นครั้งแรกที่คนจำนวนมากซึ่งอดเคลือบแคลงสงสัยไม่ได้ว่าการพูดโอ้อวดเกี่ยวกับ "ศิลปะแห่งภาพยนตร์" เป็นเรื่องไร้สาระ กลับถูกชักนำให้ยอมรับได้ว่า ภาพยนตร์สามารถสื่อการดำรงอยู่ของมนุษย์ได้อย่างลึกซึ้งโดยไม่ต้องมีใครมาแปลซ้ำ คือทำได้ดีเท่าๆ กับกวีนิพนธ์

สำหรับพวกเราส่วนใหญ่ แบร์กมันน์ที่เรารู้จักก็คือนักสร้างภาพยนตร์ชื่อแบร์กมันน์ซึ่งในขณะนี้ถือกันว่าเป็นผู้ยิ่งใหญ่ในอดีต และก็เลยเหมือนกันเอาว่าท่านได้เกษียณตนเองไปแล้วอย่างมีเกียรติ ไม่มีอะไรที่ไกลความจริงไปกว่านั้น ภาพยนตร์เรื่องใหม่ซึ่งแบร์กมันน์เป็นคนเขียนบทแม้จะไม่ได้กำกับเองก็กำลังออกฉายอยู่ในขณะนี้ แต่ที่สำคัญยิ่งไปกว่านั้นก็คือความผูกพันอันไม่เสื่อมคลายที่เขาติดรักครั้งแรกของเขา นั่นก็คือละครเวที ด้วยอายุ 82 เขายังทำหน้าที่ต่อไปในฐานะผู้กำกับการแสดงนำของโรงละครแห่งชาติสวีเดน และแม้ว่าเขาจะมีข้อผูกพันอื่นๆ และความสนใจอื่นๆ แต่เขาก็กังหนัดที่ปกติดด้วยการกำกับละครเวทีอย่างน้อยปีละเรื่อง ผลงานกำกับการแสดงของเขาบ่งชี้ถึงการใช้ความคิดอย่างลึกซึ้ง อันเป็นสิ่งที่สะท้อนให้เห็นถึงความเชื่อมั่นของ

<sup>1</sup> นายกรัฐมนตรี เนวิล เชมเบอร์เลน ไปเจรจากับฮิตเลอร์ที่เมืองมิวนิกเมื่อปี 1938 โดยยินยอมให้ฮิตเลอร์ผนวกดินแดนทางทิศตะวันตกของเชกโกสโลวาเกียเข้ามา ทั้งนี้ โดยหวังว่าฮิตเลอร์จะพอใจเพียงเท่านั้นและสงครามจะไม่เกิดขึ้น แต่ก็มีความผิดพลาดอย่างมหันต์

<sup>2</sup> ประชาชนชาวอังกฤษรู้สึกอึดอัดขึ้นมาต่อต้านการปกครองของรัฐบาลคอมมิวนิสต์ในปี 1956 และก็ถูกปราบปรามอย่างรุนแรงโดยรัฐบาลอังกฤษ ด้วยความร่วมมือของกองทัพโซเวียต ชาวอังกฤษจำนวนไม่น้อยรวมทั้งนักปราชญ์และศิลปินลี้ภัยออกไปอยู่ในประเทศตะวันตกเป็นจำนวนมาก



แบร์กมันน์ว่า ตัวบทของละครที่สำคัญนั้นจำเป็นจะต้องได้รับการศึกษาอย่างละเอียดโดยผู้กำกับ การแสดงเองอย่างน้อย 6 เดือนก่อนที่จะเริ่มซ้อมละคร มีเรื่องเล่ากันว่าครั้งหนึ่งเขาไม่ยอมที่จะละ เว้นกฎเกณฑ์อันน่าสรรเสริญนี้ และก็ตัดสินใจยกเลิกการเดินทางไปแสดงปาฐกถาในอเมริกา ซึ่ง อาจจะทำให้เขาได้รับค่าตอบแทนถึง 5 แสนเหรียญ ในช่วงระยะเวลาเพียงไม่กี่สัปดาห์

การที่ผู้กำกับการแสดงครุ่นคิดพินิจกันอย่างต่อเนื่องในเรื่องของบทละครนั้นอาจจะเป็นได้ ทั้งจุดอ่อนและจุดแข็ง ด้วยแรงกดดันที่มาจากการเพ่งมองอย่างไม่ลดละเช่นนี้ ความเสี่ยงอาจจะ เกิดขึ้นได้ในทำนองที่ว่า สิ่งที่ถูกพินิจนั้นอาจจะสูญเสียอัตลักษณ์ที่แท้จริงไปบ้างโดยที่ถูกรอบงำ ด้วยความคิดของผู้ที่กระทำการเพ่งมอง และในกรณีของละครเรื่อง มารีอา สจิวต(Maria Stuart) อันเป็นละครที่เปี่ยมด้วยวาทกรรมแห่งความคิดอันสูงส่งนั้น เมื่อบทละครนี้ตกไปอยู่ในมือของผู้ กำกับการแสดงยุคใหม่ที่สร้างตัวมาด้วยภาพยนตร์โดยที่แรงดลใจที่เขาได้รับมักจะมาจากพื้นฐาน ทางอารมณ์ของเขาเองมากกว่าความสนใจที่มีต่อโลกแห่งความคิด การเปลี่ยนรูปจึงเป็นสิ่งที่เสี่ยง ไม่ได้

การแสดงครั้งนี้สะท้อนให้เห็นถึงการเตรียมงานอย่างละเอียดถี่ถ้วน โดยที่ฝ่ายผู้สร้างฝาก ใจไว้กับละครฉากที่ใช้ทั้งเรียบและทั้งลึกสื่อความได้ดี ในบางขณะงามจดโดยเหมือนกับจะไม่ต้อง ออกแรงอะไรเลย มีหน้าซ้ำยังโดดเด่นด้วยฝีมือของผู้แสดงนำ คือ เลนา เอนเดร (Lena Endre) ในบทของพระนางเอลิซาเบธ (Elisabeth) คำถามเดียวที่เราอยากจะถามก็คือ นี่มันงานของซิล เลอร์หรือ แ่นละเราจะไม่ติแบร์กมันน์ ที่ดัดทอนตัวบทลงไปบ้าง ข้อมูลที่จำเป็นอันเกี่ยวกับภูมิ หลังซึ่งเดิมซิลเลอร์บรรจุไว้ในบทเจรงจากก็ถูกตัดไปและทดแทนด้วยกลวิธีอื่น อันได้แก่ แผ่นป้าย สองแผ่นที่บรรจุคำอธิบายเรื่องราวประวัติศาสตร์เอาไว้ และนำมาตั้งบนเวทีก่อนที่จะเริ่มการแสดง บทพูดไม่ว่าจะยาวมากหรือยาวนานน้อยถูกตัดไปประมาณเศษหนึ่งส่วนสาม แต่ก็ไม่ทำให้การดำเนิน เรื่องขาดความชัดเจนแต่ประการใด ในกรณีที่ผู้กำกับการแสดงต้องการจะเน้นความชัดเจนและลด ความยืดหยุ่นของละครก็ได้มีการนำฉากบางฉากจากองก์ที่ 1 และที่ 2 มาเชื่อมโยงต่อกันได้อย่างดี ถ้าเราเพียงแต่ฟังบทละครเราก็จะรู้สึกว่ยังเป็นละครของซิลเลอร์อยู่ อันที่จริงการเน้นบทของเอ ลิซเบธให้เรียกร้องความเห็นอกเห็นใจจากผู้ดูผู้ชมน่าจะใกล้เคียงกับนัยของตัวบทของซิลเลอร์เองมาก กว่าที่ผู้กำกับอื่น ุ่จะทำกัน

แต่ข้อกังขาที่ยังมีอยู่ มารีอา สจิวต เป็นข้ออภิปรายเชิงวิภาษวิธีที่ว่าด้วยเสรีภาพหรือการ ขาดเสรีภาพในรูปลักษณะต่าง ๆ กัน และตัวแทนของข้อขัดที่ว่านี้ก็คือราชินีทั้งสอง ผู้ซึ่งแม้จะเดินไป ในทางที่ต่างกัน แต่โดยตรรกของบทละครเองก็พบกับชะตากรรมอันโศกสลดเช่นเดียวกัน ซึ่งก็ถูก วางกรอบไว้แล้วในคำพูดตอนต้นเรื่องของพระนางเอลิซาเบธที่ว่าด้วย "กฎแห่งธรรมชาติ" ซึ่งครอบ สตรีเพศทั้งหมด<sup>3</sup> (แต่แบร์กมันน์ก็จงใจตัดออกไปเสีย) ในการแสดงครั้งนี้ ชะตากรรมที่เดินไปเป็น คู่ขนานระหว่างเสรีภาพกับการไร้เสรีภาพถูกลดทอนลงไปด้วยการที่พระนางแมรีราชินีแห่งชาวส กอตถูกกำหนดให้เล่นบทราวกับเป็นลูกสาวชาวนาที่ได้รับการศึกษาอันดีแบบชนชั้นกลางติดตัวมา

<sup>3</sup> พระนางเอลิซาเบธรำพึงว่า แม้จะทรงอิสรยศอันยิ่งใหญ่ แต่ก็ไร้ซึ่งเสรีภาพที่จะทำกิจทั้งหลายตามพระประสงค์ของพระ องค์เอง แม้แต่การจะมีคู่ครองก็ถูก "วางกรอบ" ไว้ด้วยการเมือง



เดินเท้าเปล่า ใส่หมวกทำงานแบบยุคพระนางเจ้าวิคตอเรีย และใส่เสื้อคลุมสีเทาหม่นแบบเรียบๆ การทำเช่นนี้เท่ากับเป็นการทำให้เสียศูนย์เมื่อถึงตอนที่ราชินีทั้งสองต้องเผชิญหน้ากัน โดยให้ภาพของพระนางแมรีที่นำเสนอเพชเพื่อที่จะช่วยให้เธอในช่วงสุดท้ายของชีวิตได้กลายเป็นโจน ออฟ อาร์ค ไปตามที่ผู้กำกับการแสดงตีความ ซึ่งอาจจะไม่ใช่เป็นวัตถุประสงค์ของกวีผู้สร้างสรรคงาน แต่มันก็ออกมาเป็นละครที่ดีได้ ทั้งๆที่นักวิจารณ์ชาวสวีเดนคนหนึ่งกล่าวไว้อย่างถูกต้องว่า แบร์กมันน์ได้สร้างละครอีกเรื่องหนึ่งขึ้นมาในรอบของโศกนาฏกรรมของซิลเลอร์

เจตนา นาควัชร : ผู้แปล

ที่มา: บทวิจารณ์เรื่อง "Staring at fate and freedom" โดย Keith Brown: The Times Literary Supplement. January 5, 2001. p.18.

## บทวิเคราะห์

บทวิจารณ์นี้แม้จะเป็นบทวิจารณ์การแสดงที่ผู้วิจารณ์ได้ไปชมมาด้วยตนเอง แต่ก็ให้ข้อคิดหลายประการที่จัดได้ว่ามีคุณค่าเกินกรอบของการวิจารณ์การแสดง ผู้วิจารณ์มีความสามารถในการเขียนงานที่ดึงดูดความสนใจได้เป็นอย่างดี บางครั้งก็มีกลเม็ดเด็ดพรายที่จะหลอกล่อผู้อ่านไปในทิศทางหนึ่ง แล้วจึงหันกลับมาจูงผู้อ่านไปในอีกทางหนึ่ง ดังเช่นในกรณีของผู้กำกับการแสดงชาวสวีเดน อิงมาร์ แบร์กมันน์ ที่กล่าวถึงในครั้งนี้ ผู้วิจารณ์เริ่มต้นราวกับจะเป็นการเขียนอาศรวาท ยกย่องคุณความดีของแบร์กมันน์ว่าเป็นคนที่ทุ่มเทให้แก่งานศิลปะโดยไม่เห็นแก่อาภิสสินจ้าง ทั้งที่ประสบความสำเร็จต่อเนื่องกันมาเป็นเวลากว่าครึ่งศตวรรษ แต่ก็ยังทำงานบุกเบิกต่อเนื่องไปอย่างไม่ลดละ จัดได้ว่าเป็นปูชนียบุคคลแห่งวงการศิลปะการแสดง ถึงกระนั้นก็ดี ผู้วิจารณ์ก็ไม่ลังเลที่จะชี้ให้เห็นว่า ผู้กำกับการแสดงที่ยิ่งใหญ่ก็พลาดเป้าได้เช่นกัน ดังเช่นในกรณีของการตีความบทละครเอก เรื่อง มารีอา สจิวต (Maria Stuart) ของมหากวีชาวเยอรมัน ฟรีดริช ชิลเลอร์ (Friedrich Schiller) ซึ่งไม่ใช่เพียงแต่ผู้วิจารณ์เองเท่านั้น แต่นักวิจารณ์ชาวสวีเดนอีกคนหนึ่งก็ลงความเห็นพ้องต้องกันว่า แบร์กมันน์ตีความไปไกลจากความหมายของตัวบทต้นแบบ และเขาก็ชี้ให้เห็นว่าเหตุใดผู้อาวุโสจึงตีความไปในลักษณะเช่นนี้

ประเด็นที่น่าสนใจมากก็คือ ความสามารถของแบร์กมันน์ทั้งในฐานะผู้กำกับภาพยนตร์และผู้กำกับละคร ซึ่งบทบาทหลังนี้ผู้คนโดยเฉพาะอย่างยิ่งชาวต่างประเทศมิได้ทราบ การที่ผู้วิจารณ์เฝ้าความย้อนหลังไปไกลมาก โดยอ้างเหตุการณ์ประวัติศาสตร์ที่สำคัญๆ ดังที่ระบุไว้ในตอนต้นของบทวิจารณ์ ก็เพื่อต้องการจะชี้ให้เห็นว่าแบร์กมันน์นั้น ยิ่งใหญ่ขึ้นมาได้ โดยมีได้เป็นผลผลิตของสังคมยุคใหม่ที่ขึ้นอยู่กับการโฆษณาและเทคโนโลยี แต่เขาต้องทำงานหนักและทำงานต่อเนื่องเพื่อสร้างบารมี สิ่งที่ชัดเจนที่สุดก็คือ คุณภาพของภาพยนตร์ที่ทำให้เขาโด่งดังไปทั่วโลกนั้น มีความลึกซึ้งเชิงปรัชญาเทียบได้กับกวีนิพนธ์ทีเดียว เพราะภาพยนตร์สามารถสื่อสภาวะการดำรงอยู่ของมนุษย์บนผืนโลกนี้ได้ เรื่องของความสามารถในการสื่อความก็เช่นกัน เขาเห็นว่าภาพยนตร์สื่อความได้อย่างลึกซึ้งและตรงไปตรงมา โดยไม่ต้องมีการ “แปลซ้ำสอง” ในโลกปัจจุบันซึ่งภาพยนตร์ได้รับการยอมรับกันอย่างกว้างขวางว่าเป็นศิลปะการแสดงที่มีคุณค่าแขนงหนึ่ง งานบุกเบิกของแบร์กมันน์จึงเป็นสิ่งที่ควรได้รับการยกย่อง และบรรวานก็มีวิธีการเขียนที่ชวนประทับใจด้วยเช่นกัน ด้วยการอ้างคำคมของ วูดดี แอลเลน (Woody Allen) เอาไว้

ผู้ดูผู้ชมละครในยุโรปเข้าใจดีว่าผู้กำกับการแสดงมีความสำคัญเพียงใด และละครมิได้ดำรงอยู่ได้ด้วยความเด่นดังของดารานักแสดงดังเช่นในบางประเทศ ในเยอรมนี “ละครของผู้กำกับการแสดง” (ซึ่งรู้จักกันดีในนามของ Regietheater) พัฒนาไปไกลเสียจนผู้กำกับการแสดงส่วนใหญ่หลงตัวเองแบบไม่ฟังใคร และไม่ฟังข้อทักท้วงใดๆ แบร์กมันน์ไม่เลยเถิดไปถึงขนาดนั้น แต่นักวิจารณ์ชี้ให้เห็นปัญหาซึ่งเลี่ยงไม่ได้ นั่นก็คือ บุคลิกภาพอันโดดเด่นและเข้มข้นของผู้กำกับการแสดงเองย่อมต้องมีผลต่อการตีความตัวบทละคร ซึ่งในบางครั้งก็เป็นการเปลี่ยนทิศทางที่อาจ

จะแตกต่างไปจากวัตถุประสงค์ของผู้แต่ง มโนทัศน์ที่ว่าด้วยวัตถุประสงค์ของผู้เขียนบทละครนั้น อาจจะเป็นมโนทัศน์ที่ล้าสมัย โดยเฉพาะอย่างยิ่งในแง่ของทฤษฎีของมนุษยศาสตร์สมัยใหม่ ซึ่งถือว่าบทบาทของผู้รับสำคัญไม่น้อยกว่าบทบาทของผู้สร้าง และในบางกรณีก็เรียกร้องให้ลิ้มผู้สร้างไปเสียเลย ดังเช่นในบทความอันเลื่องชื่อของปราชญ์ชาวฝรั่งเศส โรลองด์ บาร์ธส์ ที่ว่าด้วย “มรดกกรรมของผู้แต่ง” ในที่นี้ คีธ บราวน์ (Keith Brown) ได้แย้งการตีความของอิงมาร์ แบร์กมันน์อย่างตรงไปตรงมา ซึ่งประเด็นที่นำมาอภิปรายนั้นก็ประเด็นหลักที่ได้แย้งกันมาเป็นเวลา 2 ศตวรรษแล้ว นั่นก็คือ ภาพของราชินีทั้งสอง ว่าฝ่ายใดดำ ฝ่ายใดขาว หรือมีดำมีขาวหรือไม่ หรือจะสร้างความสมดุลระหว่างดำกับขาวอย่างไร นักวิจารณ์เห็นด้วยกับมโนทัศน์หลักของอิงมาร์ แบร์กมันน์เองที่ไม่ต้องการจะวาดภาพพระนางอลิซาเบธ ให้ดำหรือหม่นเกินไป โดยต้องการให้ผู้ดูผู้ชมให้ความเห็นใจต่อพระนาง แต่ในขณะเดียวกันความเป็นคนละครและการหมกมุ่นอยู่กับความเป็นละครผลักดันให้แบร์กมันน์สร้างบทของพระนางแมรี่ขึ้นมาที่กระเจิดไปในทางความเห็นอกเห็นใจมากเกินไป อันรวมไปถึงการสร้างภาพที่ทำให้เห็นถึงความดกดำของพระองค์ในเชิงกายภาพด้วย ข้อติติงของบราวน์ที่ว่าผู้กำกับการแสดงมุ่งจะทำให้พระนางแมรี่กลายเป็น โยน อ็อฟ อาร์ค ไปนั้น เท่ากับเป็นการกล่าวหาว่าการแสดงครั้งนี้ขาดดุลยภาพที่ซิลเลอร์เองต้องการไปเสียแล้ว

ละครเรื่อง มารีอา สจ๊วต จัดได้ว่าเป็นละครเอกของยุคคลาสสิกเยอรมันที่โด่งดังและโดดเด่นในระดับ “นานาชาติ” ยิ่งกว่า เฟาสต์ ของเกอเท่มากนัก เพราะ เฟาสต์ มีความเป็นเยอรมันสูง มีความซับซ้อนและไม่เดินตามแบบแผนของการละครใดๆ จึงเป็นละครเวทีที่แสดงยากมาก แต่มาเรีย สจ๊วต เป็นละครที่หลอมรวมขนบอันยิ่งใหญ่ 2 กระแสของยุโรปเข้าด้วยกัน คือ ขนบที่มาจากเชกสเปียร์ ซึ่งให้อิสระในการแสดงมาก และขนบของละครคลาสสิกฝรั่งเศสซึ่งเน้นเอกภาพและลักษณะที่กระชับ ซิลเลอร์ประสบความสำเร็จมากในต่างประเทศ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในประเทศซึ่งจัดได้ว่าเป็นสังคมที่มีแบบแผนการแสดงที่เคร่งครัด และกอบปรด้วยรสนิยมอันดี คือ ฝรั่งเศส มาเรีย สจ๊วต ได้รับการบรรจุเข้าไว้ในองคนิพนธ์แห่งละครของโรงละครแห่งชาติฝรั่งเศสมาตั้งแต่ปี 1820 และก็ได้รับการนำออกแสดงต่อเนื่องมาตลอด นอกจากนี้โรงละครระดับชาติในแทบทุกประเทศก็มักจะสนใจที่จะแสดงละครเรื่องนี้ เพราะเป็นละครที่มีเนื้อหาเข้มข้น มีบทที่ซาบซึ้งกินใจ มีการดำเนินเรื่องที่น่าตื่นเต้น และยิ่งไปกว่านั้น เปิดโอกาสให้นักแสดงได้แสดงความสามารถอย่างเต็มที่ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในบทของราชินีทั้งสองพระองค์ ซึ่งผู้วิจารณ์ชาวอังกฤษเองก็ยกย่องการแสดงของ เลนา อันเดรอ (Lena Andre) ในบทของพระนางอลิซาเบธอย่างมาก (ได้เคยมีผู้นำละครเรื่องนี้มาดัดแปลงบทเป็นภาคไทย แต่เนื่องจากผู้แสดงเป็นเพียงระดับสมัครเล่น จึงไม่สร้างความประทับใจ) นอกจากนี้ก็ยังมีผู้นำมาดัดแปลงเป็นภาพยนตร์หลายครั้ง จัดได้ว่าเป็นละครที่มีผู้รู้จักกันมากในรอบของวัฒนธรรมการแสดงตะวันตก

การโต้แย้งกันในเรื่องของการตีความจึงจัดได้ว่าเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมการวิจารณ์ที่ผู้วิจารณ์มีสิทธิ์ที่จะแสดงความคิดเห็นอย่างเปิดเผยต่อสาธารณชน และในกรณีที่กำลังกล่าวมานี้ ผู้วิจารณ์วางตัวได้อย่างเหมาะสม คือแม้จะยกย่องผู้กำกับการแสดงเพียงใดก็ตาม แต่เมื่อเห็นว่า

เขาไม่ตีความอย่างยุติธรรมต่อตัวบทต้นแบบ ก็พร้อมที่จะติติง แม้ว่าเราจะไม่ทราบว่าคุณำกับการแสดงวัย 82 ปี จะคิดอย่างไร แต่สิ่งที่แน่ชัดก็คือ สิ่งที่เขากระทำไปเป็นผลของการที่ได้ครุ่นคิดพิจารณาอย่างดีแล้ว มิใช่เกิดขึ้นโดยบังเอิญ การโต้แย้งระหว่างนักวิจารณ์กับผู้กำกับการแสดงจึงเป็นประเด็นที่หนักหน่วง เพราะมิใช่เป็นเรื่องของการวิจารณ์แต่เพียงว่าแสดงดีหรือไม่ดีเท่านั้น แต่เป็นการชี้ให้เห็นว่าคุณำกับการแสดงอ่านงานต้นแบบอย่างขาดความเป็นกลาง ถึงกระนั้นก็ดี ผู้วิจารณ์ก็ยอมรับว่า ผู้กำกับการแสดงที่ยิ่งใหญ่ต้องมีอัตลักษณ์ของตัวเอง เพียงแต่ว่าอัตลักษณ์ที่กล่าวมานี้จะสนองวัตถุประสงค์ของผู้สร้างงานได้อย่างไร ประเด็นเหล่านี้เป็นปัญหาโลกแตก การวิจารณ์มิได้มุ่งจะให้คำตอบสุดท้ายต่อปัญหาโลกแตกเหล่านี้ เพียงแต่ทำหน้าที่ชี้ให้เห็นปัญหา ก็จัดว่าเป็นพลังทางปัญญาได้แล้ว

เจตนา นักวิจารณ์ : ผู้วิเคราะห์

## จดหมายของนิธิ เอียวศรีวงศ์ ถึงกาลิเลโอ

คณะมนุษยศาสตร์  
มหาวิทยาลัยเชียงใหม่  
3 สิงหาคม 2528

บทละครเรื่อง กาลิเลโอ นั้นได้อ่านจบในเวลารวดเร็วเกือบจะในทันทีที่ได้รับ แต่น่าเสียดายที่หาเวลาเล่าความประทับใจกลับมาไม่ได้จนถึงบัดนี้ และนั่นก็นานพอควรทีเดียวสำหรับการอ่านรวดเร็วโดยไม่มีการบันทึกสิ่งใดไว้

ที่จะคุยต่อไปนี้ก็เพียง "ปฏิภิกิริยา" ของผู้อ่านคนหนึ่ง มากกว่าเป็นการวิจารณ์อย่างพิลึกพิลั่น เพราะ ซึ่งอยู่พ้นความสามารถของผมจะทำได้

เท่าที่สติปัญญาจะอำนวยได้ ผมจับประเด็นหลักของบทละครนี้ได้ว่า วิทยาการนั้นมีได้เป็นแต่เพียงการเพิ่มพูนความรู้ในคลังข้อมูลของโลกเท่านั้น แต่ผลของความรู้ต่อทัศนคติของคนนั้นมีไพศาลกว่านั้นมากมาย ทั้งนี้เพราะวิทยาการเกิดขึ้นจากความสงสัยอันไม่มีขอบเขตจำกัด ทัศนคติของคนที่เกิดจากผลของความรู้ที่วิทยาการสร้างขึ้นจึงนำไปสู่ความสงสัยใน "ระเบียบ" ทุกอย่าง ไม่ว่าจะเป็น "ระเบียบ" ของจักรวาล หรือเศรษฐกิจ หรือสังคม หรือการเมือง หรือวัฒนธรรมและศาสนา ความคิดเช่นนี้ปรากฏในบทสนทนาหลายตอน และเห็นได้ชัดในบทสนทนาของลูกเขยกาลิเลโอที่เล่าถึงผู้เข่านาของตน บทสนทนาของกาลิเลโอที่กล่าวแก่อันเดรียในตอนท้าย (เช่น "ประชาชนจะหันหลังให้ทอรรศน์จากดวงดาวมาส่งดูผู้ปกครองของตน...") นอกจากนี้ โดยนัยแล้วการก่อรูปบุคลิกภาพของอันเดรียเองก็มาจากการสั่งสมความรู้จากวิทยาการที่กาลิเลโอถ่ายทอดให้มาตั้งแต่เด็ก ซึ่งทำให้อันเดรียไม่ได้มีทัศนคติของลูกคนใช้ทั่วไปอยู่เลย

และเพราะวิทยาการมีผลไม่ใช่แต่เพียงในวงวิชาการจำนวนแคบๆเช่นนี้ วิทยาการจึงไม่อาจตัดขาดจากมนุษยชาติได้ คราวเท่าที่ยังจะดำรงคุณค่าของมันไว้ต่อไป การมีโอกาสดังสร้างเสริมวิทยาการในช่วงท้ายชีวิตของกาลิเลโอ โดยการสมยอมต่ออำนาจกดขี่ของพระ จึงเท่ากับยอมเหยียบย่ำความรู้ให้แก่กลุ่มคนที่จะไม่มีวันแบ่งปันความรู้ให้แก่ประชาชนและเท่ากับว่ากาลิเลโอยอมแยกความรู้ออกจากมนุษยชาติ นับเป็น "บาป" อย่างใหญ่แก่การทำงานทางวิทยาการ

---

\* จดหมายฉบับนี้ นิธิ เอียวศรีวงศ์ เขียนถึง รัศมี เผ่าเหลืองทอง ผู้กำกับการแสดงละครเวทีเรื่อง กาลิเลโอ ภายหลังจากได้อ่านเนื้อหาของบทละครที่เขียนโดย แบร์ทอลท์ เบรคหท์ จมลง และ บานไม่วูไรย ขออนุญาตนำมาลง ณ ที่นี้ เพื่อเป็นการตั้งประเด็นบางประการต่อการชมละครเวทีเรื่อง กาลิเลโอ ของคณะละคร "สองแปด" ซึ่งกำหนดการแสดงแล้วที่โรงละครแห่งชาติ - โรงเล็ก ในระหว่างวันที่ 14 พฤศจิกายน - 1 ธันวาคม คกนี้ ตลอดในช่วงวันการแสดงจะมีการอภิปรายถึงแง่มุมต่างๆเกี่ยวกับ "ละครเวทีของไทย" ทั้งในอดีตและปัจจุบัน และการอภิปรายในแง่มุมของนักวิชาการและปัญญารณด้านต่างๆ ทั้งในสาขาวิทยาศาสตร์ มนุษยศาสตร์ และสังคมศาสตร์ ว่าด้วย "กาลิเลโอ: บทพิสูจน์ของวีรบุรุษ"

การอภิปรายเพื่อนักเรียน นิสิตนักศึกษา และประชาชนทั่วไปที่สนใจในเชิงศิลปะการแสดงจะมีขึ้นที่หอประชุมกรมประชาสัมพันธ์ ส่วนในเชิงวิชาการและปรัชญาจะมีขึ้นที่ห้องประชุมเอที. มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ท่านผู้สนใจโปรดติดตามข่าวโดยละเอียดอีกครั้งในหน้าหนังสือพิมพ์ -บก.

ในบริบทของสังคมตะวันตก ประเด็นหลักอันนี้คงก่อให้เกิดการขบคิดได้มาก ในสภาพทางเศรษฐกิจและการเมืองดังที่เรารู้จักในโลกตะวันตก นักวิทยาการสมัครใจ (เพราะผลประโยชน์ส่วนตัว เพราะอุดมการณ์ทางการเมือง เพราะไม่ทันคิดอะไรเลย ฯลฯ ก็ตาม) ที่จะแยกวิทยาการออกจากมวลชน แต่ผมจะไม่ขอพูดถึงเรื่องสังคมตะวันตก

สิ่งที่น่าสนใจกว่าก็คงจะเป็นว่า ประเด็นนี้มีความหมายอย่างไรในบริบทของสังคมไทยปัจจุบัน?

ในแง่หนึ่ง ประเด็นดังกล่าวเป็นการท้าทายข้อสรุปของ "ผู้ใหญ่" ทางวิชาการของไทยโดยตรง ผมคิดถึงเรื่องนี้ก่อนซึ่งก็อาจเป็นเพราะผมสนใจประวัติศาสตร์ และได้พบในการทำงานเสมอว่า การสืบค้นความรู้บางประเด็นในวิชานี้ก่อให้เกิดความเคลือบแคลง ต่อต้าน หรือการเินความสำคัญจากคนบางกลุ่มที่เป็น "ผู้ใหญ่" ในวงวิชาการด้านนี้ คำถามที่ได้ยินอยู่บ่อยๆก็คือจะศึกษาไปทำไมกัน เหมือนพื้นผอยหาคะเข็บที่รู้ๆกันอยู่ก็ดีแล้ว อะไรทำนองนี้ ดูเหมือนจะเห็นได้ชัดเจนว่า ความรู้อย่างในประวัติศาสตร์จะก่อให้เกิดความปั่นป่วนขึ้นใน "ระเบียบ" ทางสังคมและการเมืองที่ดำรงอยู่ และเพื่อรักษา "ระเบียบ" ดังกล่าว ความไม่รู้หรือไม่ใส่ใจจึงเป็น "กุศล" (แปลตามตัวว่า "ฉลาด") กว่า

กรณีของประวัติศาสตร์เป็นเรื่องที่น่าเศร้าเกินไป และตรงประเด็นของบทละครอย่างชัดแจ้ง แต่ผมคิดว่า อันที่จริงแล้วปัญหาอย่างเดียวกันได้เกิดขึ้นในวงวิชาด้านสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์ทั้งหมด การศึกษาวิชาสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์เท่าที่ผ่านมาเป็นเวลานานในประเทศไทย คือการสอนชุด "คำถามคำตอบสำเร็จรูป" ที่ดกทอดกันมาจากอดีตอย่างตายตัว ซึ่งสุดท้ายลงที่การจบการศึกษาโดยไม่เหลือคำถามใดๆติดไว้อีกเลย เพราะฉะนั้นวิทยาการในด้านที่กล่าวจึงไม่เป็นกล้องโทรทรรศน์ให้ใครใช้ส่องสิ่งใด นอกจากส่องไปยังที่ซึ่งได้กำหนดไว้ให้แล้วว่าจะพบอะไร ยิ่งส่องมากเท่าใดความสงสัยซึ่งเป็นพื้นฐานของวิทยาก็ยิ่งน้อยลงจนหมดไปโดยสิ้นเชิง ใครก็ตามที่เริ่มหันกล้องโทรทรรศน์ไปมองในจุดที่ไม่ได้กำหนดไว้ก่อน จึงเท่ากับพยายามล้มถอน "ระเบียบ" ของจักรวาล สังคม เศรษฐกิจ วัฒนธรรม ฯลฯ นักวิทยาการจึงเท่ากับขายตัวให้แก่ "พระ" เหมือนกาลิเลโอ อันที่จริงจะเรียกว่า "ขาย" ก็ไม่ได้ เพราะไม่มีสินค้าอะไรจะให้แก่ผู้ซื้อ ต้องถือว่าเป็นลูก เป็นหลาน ที่อยู่ในอุปการะของ "พระ" เลย ที่เดียวมากกว่า และในแง่นี้วิทยาการไม่ได้รับใช้ใครเลยนอกจากนักวิทยาการเองและญาติ "ผู้ใหญ่" ของนักวิทยาการเท่านั้น

ในประเด็นที่กล่าวถึงการแยกจากกันไม่ได้ระหว่างวิทยากับมวลชนนี้ ผมได้ยืมอาจารย์ เสน่ห์ จามริก พูดถึงหลายครั้งหลายหนแล้ว (อาจจะไม่ใช่ในระดับที่ลึกเท่ากับที่บทละครนี้พูดถึง แต่ก็ประเด็นเดียวกัน) และก็ทำให้คนฟังเห็นพ้องสนับสนุนเสมอมา แต่ผมไม่แน่ใจว่าความเข้าใจของผู้ฟังและผู้พูดจะตรงกันจริงๆ เพราะผมไม่คิดว่าอาจารย์เสน่ห์จะหมายความว่าเพียงการประยุกต์เอาวิชาความรู้มาก่อให้เกิดประโยชน์สุขแก่มหาชนเฉยๆเท่านั้น ในขณะที่เราได้ยินเสียงสะท้อนความคิดเช่นนี้ในทบทวนวิทยาศาสตร์ สภาวิจัยแห่งชาติ และสภาพัฒนาเศรษฐกิจ ฯลฯ ในรูปของการปราบปรามกรุงเทพฯด้วยวิธีการทางชีววิทยา การเพิ่มปริมาณเนื้อสัตว์ด้วยวิศวกรรมหน่วยต่อพันธุ์ ฯลฯ ไม่มีปัญหาว่าการกระทำเหล่านี้ย่อมเป็นความพยายามใช้วิทยาการให้เป็น

ประโยชน์ต่อคน แต่เพียงการกระทำเช่นนี้ไม่ก่อให้เกิดความเปลี่ยนแปลงในจิตสำนึกของคนได้ คนจึงไม่เป็นอิสระไปมากกว่าเดิม ไม่สามารถกำหนดชีวิตของตนเองได้เท่าเดิม บทละครเรื่องนี้คงมีปัญหาของ "การสื่อสาร" อย่างเดียวกับที่อาจารย์เสนอได้เผชิญมา กล่าวคือจะ "สื่อ" ข่าวสารเช่นนี้ได้อย่างไรในวัฒนธรรมที่เน้นปรัชญาของสัมพันธคติอย่างสูง เช่น วัฒนธรรมไทย กาลิเลโอจะเป็นเพียงผู้ส่งเสริมให้ป้องกันน้ำท่วมกรุงเทพฯ ด้วยความรู้ของวิทยาการสมัยใหม่เท่านั้นเองหรือ?

ขอออกนอกเรื่องตรงนี้นิดหนึ่งว่า ผมเคยสังเกตมานานแล้วว่านวนิยายเรื่อง กามนิธ นั้นแม้ว่าเป็นที่ประทับใจของผู้อ่านไทยมาก แต่พุทธปรัชญาหลักของเรื่องรู้สึกจะพรางๆไปในหมู่ผู้อ่านไทยด้วย ทั้งนี้ประเด็นหลักของเรื่องเน้นใน "หนทาง" ไปสู่จุดหมายปลายทางมากกว่าตัวจุดหมายปลายทางเอง และเพราะใช้ "หนทาง" ที่ผิดต่างหากที่ทำให้กามนิธไปไม่ถึงจุดหมายปลายทางเดียวกับที่พระพุทธเจ้าไป แต่ผมรู้สึกที่ผู้อ่านไทยไปประทับใจกับความ "ดีอรรัน" ของกามนิธ หรือความมิดบอดของกามนิธที่ไม่รู้จักพระพุทธเจ้ามากกว่าเข้าใจในเรื่อง "หนทาง" ที่ผิด (ซึ่งไม่เกี่ยวกับความมิดบอด หรือความดีอรรันเท่าใดนัก) บทละครเรื่องนี้อาจเป็น กามนิธ อีกหนหนึ่งก็ได้ ตรงนี้แหละที่ผู้สร้างละครจะมีความสามารถในการสื่อข่าวด้วยศิลปะและเทคนิคที่สามารถข้ามกำแพงทางวัฒนธรรมได้ (หรือไม่?)

ผมสมควรจะยุติการคุยได้แล้ว ผมจะรอดูละครเรื่องนี้ด้วยใจระทึก

นับถือ

นิธิ เอียวศรีวงศ์

ที่มา: นิธิ เอียวศรีวงศ์. "จุดหมายของนิธิ เอียวศรีวงศ์ ถึงกาลิเลโอ." บานไม่รู้โรย. ปีที่ 1 ฉบับที่ 10 [พฤศจิกายน 2528] หน้า 83-85.

## บทวิเคราะห์

แม้ว่าผู้วิจารณ์จะออกตัวว่างานเขียนชิ้นนี้เป็นเพียง “ปฏิกริยาของผู้อ่านคนหนึ่ง มากกว่าเป็นการวิจารณ์อย่างพิณีพิเคราะห์” แต่ก็ดูเหมือนว่าจะเป็น “ปฏิกริยา” ที่จริงจังและเป็นปฏิกริยาในทำนอง “วางลูกระเบิด” เพื่อให้เกิดการถกเถียง วิพากษ์วิจารณ์กันต่อไปเป็นลูกโซ่ มากกว่าที่จะเป็นปฏิกริยาอันเกิดจากการประเมิณคุณค่าจากแง่มุมของวรรณกรรมหรือแง่มุมของการละครตามวิธีของนักวิจารณ์วรรณกรรมหรือนักวิจารณ์ละครทั่วไป ผู้วิจารณ์เขียน “จดหมาย” ฉบับนี้หลังจากที่ได้อ่านบทละครเรื่อง กาลิเลโอ ไปแล้ว “นานพอควรทีเดียว โดยที่ไม่ได้บันทึกสิ่งใดไว้” ดังนั้น การเขียนจดหมายฉบับนี้ (แต่เดิมนั้นเขียนถึง รัตมิ เฝ้าเลื่องทอง ผู้กำกับการแสดงละครเรื่องนี้ก่อนที่จะมีการนำมาตีพิมพ์) จึงเป็นการเขียนที่เกิดจากความประทับใจที่ติดแน่นและไม่อาจถูกลบเลือนด้วยกาลเวลา แม้ว่าในดัวบทละครจะสอดแทรกความคิดหรือสาระไว้มากมายหลายข้อ แต่ผู้วิจารณ์ก็เลือกจับความคิดหลักเพียงความคิดเดียวของบทละครเพื่อนำมาเป็นประเด็นในการ “ตั้งคำถาม” ต่อผู้สร้างละครและต่อผู้อ่านด้วย โดยพุ่งไปที่การตั้งประเด็นอันเกี่ยวกับความรับผิดชอบของนักวิทยาการต่อมนุษยชาติ ผู้วิจารณ์เกริ่นนำด้วยการแสดงให้เห็นถึงอิทธิพลของการที่มนุษย์มีความสามารถในการสร้างวิทยาการที่ก้าวหน้า ต่อ การเปลี่ยนแปลงทัศนคติของมนุษย์คนนั้น ซึ่ง “ความสามารถในการเข้าใจในวิทยาการใหม่ๆ” นี้ ย่อมนำไปสู่ “ความสงสัยในระเบียบทุกอย่าง” และ “ความสงสัย” อันนี้เองที่จะนำไปสู่ความขัดแย้งกับระบบอำนาจ ซึ่งจะนำไปสู่การปะทะกันในที่สุด ดังนั้นผู้ที่เป็นเจ้าของอำนาจ ย่อมจะกระทำในทุกวิถีทางที่จะไม่เปิดโอกาสให้ประชาชนเกิด “ความสงสัย” ขึ้น ด้วยการ “หาคำตอบ” ให้ไว้ล่วงหน้าแล้ว ผู้วิจารณ์มองว่าการกระทำของกาลิเลโอไม่ได้มีศักดิ์ศรีอะไร เพราะถึงแม้ว่าเขาจะได้ค้นพบวิทยาการอันยิ่งใหญ่แต่เขากลับขาดจิตสำนึกและความกล้าหาญ การกระทำของเขานั้นไม่ต่างอะไรกับการ “ขายตัว” ให้กับผู้มีอำนาจ เพราะรับใช้แต่ตัวเองและผู้มีอำนาจเท่านั้น และไม่ได้สร้าง “วีรกรรม” อันน่ายกย่องตามอุดมการณ์ของตนเองแต่อย่างใด ดังนั้น ผู้วิจารณ์จึงตั้งคำถามต่อผู้สร้างละครว่าจะปล่อยให้กาลิเลโอเป็นเพียงผู้นำวิทยาการอันก้าวหน้าไปรับใช้ผู้มีอำนาจเพียงกลุ่มเดียวยังงั้นหรือ จะทำอย่างไรผู้ชมชาวไทยจึงจะตระหนักเห็นความ “บาป” ของกาลิเลโอ และ เข้าใจในประเด็นของความรับผิดชอบของนักวิทยาการต่อมนุษยชาติ ผู้วิจารณ์เป็นห่วงว่า กลุ่มละครผู้สร้างงานอาจจะต้องประสบกับปัญหาของการถ่ายทอดแก่นความคิดของละครข้ามวัฒนธรรม และเปรียบเทียบการเดินทางที่อาจจะหลงทางได้นี้ว่า คงเป็นเหมือนการเดินทางของ กามนิด ที่เดินไปผิดทางจึงไม่สามารถบรรลุธรรมตามที่หวัง การแสดงความห่วงใยที่เกิดขึ้นนี้ เกิดขึ้นมาได้ก็ด้วย “พลังทางปัญญา” ที่ผู้วิจารณ์สามารถมองเห็น “แก่นแท้” ของบทละครว่า ไม่ได้สรรเสริญกาลิเลโอ (ผู้ยิ่งใหญ่แห่งวงการวิทยาศาสตร์) แต่กลับแสดงให้เห็นถึงภัยอันตรายที่เกิดจากการนำวิทยาการไปรับใช้คนผิดเสียด้วยซ้ำ

ในขณะที่ผู้วิจารณ์เข้าใจดีว่าทำไมนักวิทยาการบางคนก็อาจจะสมัครใจที่จะแยกวิทยาการออกจากมวลชนในสังคมตะวันตก และอาจจะขาดความรับผิดชอบต่อส่วนรวมไป แต่ผู้วิจารณ์สน



ใจประเด็นนี้ในบริบทของสังคมไทยมากกว่า เพราะว่าปัญหาเดียวกันนี้ อาจจะมีลักษณะที่แตกต่างกันในบริบทไทย ณ.จุดนี้เอง ผู้วิจารณ์ได้ใช้เหตุการณ์ที่เกิดขึ้นกับกาลิเลโอ มาเปรียบเทียบให้เห็นถึง "ความใจแคบ" และ "กลัวการสั่นคลอน" ของ "ผู้ใหญ่ในวงการวิชาการของไทย" ที่ส่งผลให้เกิดความเคลือบแคลงใจเมื่อมีใครลุกขึ้นมาตั้งคำถาม และแทนที่จะยินดีให้โอกาสผู้อื่นได้เดินทางเองในการแสวงหาคำตอบ "ผู้ใหญ่" เหล่านี้กลับพึงพอใจเพียงแค่ว่า "คำตอบสำเร็จรูปทางวิชาการ" มากกว่าที่จะพยายามกระตุ้นให้อ่านาจอในการใช้วิทยาการนั้นไปอยู่ในมือของมวลชน

แม้ว่าผู้วิจารณ์จะไม่ได้ยกตัวอย่างบทสนทนาจากละครมากนัก อีกทั้งยังไม่ได้วิเคราะห์ถึงอุดมการณ์และทฤษฎีต่างๆอันอยู่เบื้องหลังการสร้างงาน แต่ผู้วิจารณ์กลับสามารถ "จับแก่นความคิด" ที่สำคัญที่สุดของเบรคชท์ได้ และชี้ให้เห็นถึงปัญหาที่เกิดกับบุคคลแบบกาลิเลโอในสังคมไทยได้อย่างเป็นรูปธรรม

จดหมายถึงกาลิเลโอ แท้ที่จริงแล้วก็คือ จดหมายถึง ผู้มีวิทยาการในบ้านเมืองนี้ทุกคน แต่แทนที่ผู้วิจารณ์จะวิจารณ์ความเป็นไปต่างๆในการขาดจิตสำนึกของผู้มีวิทยาการ หรือในด้านตรงกันข้าม อาจจะเป็นการก่อกวนเสรีภาพของมวลชนโดยผู้มีอำนาจทางวิทยาการด้วยซ้ำ ผู้วิจารณ์กลับเลือกที่จะใช้ละครเรื่องกาลิเลโอเป็นอุทาหรณ์ในการสะท้อนกลับให้เห็นถึงปัญหาของผู้ที่มีวิทยาการในเมืองไทย และดักเตือนให้ผู้สร้างละครอย่างตรงๆว่าอย่าได้ดักหลุมพรางแห่งอำนาจของการเป็นผู้มีวิทยาการนี้เสียเอง ในการนี้ จึงอาจกล่าวได้ว่า ผู้วิจารณ์ได้ใช้วรรณกรรมบทละครในการส่องทางไปสู่จริยธรรมของนักวิชาการ เพื่อประโยชน์สุขของส่วนรวมเป็นที่ตั้ง

แม้ว่าจะมิได้มีการพาดพิงถึงเบรคชท์ แต่บทวิจารณ์ชิ้นนี้ก็ได้นำหน้าที่จะสะท้อนอุดมการณ์ทางความคิดที่สำคัญที่สุดในละครของเบรคชท์ได้อย่างยอดเยี่ยม และเชื่อมโยง "สาร" ที่แฝงเร้นในละครให้เข้ากับเหตุการณ์ที่กำลังเกิดขึ้นในสังคมไทยปัจจุบันได้เป็นอย่างดี

จดหมายฉบับนี้ จึงไม่ใช่จดหมายธรรมดา แต่เป็นจดหมายที่พยายามจะสั่นคลอน "ระเบียบทางความคิด" ของผู้มีอำนาจในประเทศไทยนี้อีกด้วย

ความคิดถูกโซ่ที่ทุกคนจำต้องตั้งคำถามกับตัวเองก็คือ "แล้วเราจะยินยอมพร้อมใจที่จะให้มวลชนเป็นผู้ส่งกลองโทรทัศน์เสียเองอย่างเป็นอิสระ หรือว่าจะเป็นผู้ให้คำตอบแก่พวกเขาไปเสียทุกครั้ง"

ในการนี้ การวิจารณ์บทละครซึ่งได้ก้าวล้ำไปยังการวิจารณ์ชีวิตและสังคมไทย จึงได้ทำหน้าที่ในการสร้างพลังทางปัญญาให้แก่ผู้อ่านในทุกระดับ

ปาริชาติ จิ่งวิวัฒนาภรณ์ : ผู้วิเคราะห์

## ละครพูดกับวิญญาณประชาธิปไตย

เจตนา นาควัชระ

ในส่วนที่เกี่ยวกับประเด็นเรื่องการละครที่จะบรรยายในวันนี้ ผู้บรรยายใคร่ขอออกตัวเสียตั้งแต่เริ่มแรกว่าจะพูดถึงโลกแห่งศิลปะการแสดงในแง่มุมหนึ่งเท่านั้น มิได้มุ่งที่จะให้ข้อคิดเป็นเชิงสรุปรวบว่าละครที่ดีจะต้องเป็นไปในรูปลักษณะเช่นนี้เท่านั้น ผู้บรรยายเพียงใคร่ขอวิงวอนให้เราร่วมกันพิจารณาว่า การให้ความสนใจต่อความสัมพันธ์ระหว่างละครพูดกับประชาธิปไตยอาจเป็นแนวทางที่จะช่วยให้เราสร้างละครร่วมสมัยที่มีคุณค่าขึ้นมาได้หรือไม่

เมื่อกล่าวถึง ละครพูด เราก็คงต้องกลับไปศึกษาประสบการณ์ของอังกฤษ นับเนื่องมาเป็นเวลาหลายร้อยปีแล้วที่อังกฤษเป็นถิ่นที่ละครเวที โดยเฉพาะละครพูด รุ่งเรืองที่สุด แม้แต่ในยุคปัจจุบัน โทรทัศน์และภาพยนตร์ก็ไม่สามารถเบียดละครให้ตกเวทีแห่งการแสดงไปได้ดังเช่นในประเทศอื่นๆ เป็นไปได้หรือไม่ว่าความแข็งแกร่งของวัฒนธรรมแห่งการแสดงมิใช่เป็นปรากฏการณ์ที่เราจะอธิบายได้แต่เฉพาะในด้านของศิลปะ หากแต่มีปัจจัยอื่นที่เกื้อหนุนให้ประเพณีการแสดงที่ว่านี้ดำรงอยู่ต่อเนื่องมาได้หลายศตวรรษ ผู้บรรยายคิดว่าปัจจัยหนึ่งก็คือ วิญญาณประชาธิปไตย นั่นเอง ซึ่งแผ่ขยายแทรกตัวเข้าไปในวิถีชีวิตและในงานสร้างสรรค์ทางศิลปะ ถ้าเราจะหันไปมองสถาบันหลักของประชาธิปไตยอังกฤษอีกสถาบันหนึ่ง เราก็จำจะต้องยอมรับว่า รัฐสภา ของอังกฤษมิใช่เป็นสถาบัน "น้ำเน่า" ดังเช่นในบางประเทศ แต่เป็นเสาหลักที่แท้จริงของประชาธิปไตยอันเป็นที่พึงของประชาชนได้อย่างแท้จริง ผู้บรรยายใคร่ขออนุญาตตั้งข้อสังเกตเพิ่มเติมไว้ ณ ที่นี้ว่า ประเทศที่มีรัฐสภาที่น่าเคารพนับถือ นั้น ไม่จำเป็นจะต้องเป็นประเทศที่เศรษฐกิจและการค้ารุ่งเรืองเสมอไป อังกฤษในยุคหลังต้องฝ่าฟันอุปสรรคในด้านนี้มามาก ในทางที่กลับกัน บ้านเมืองที่ไม่ใส่ใจในเรื่องของประชาธิปไตย หรือสร้างประชาธิปไตยที่จอมปลอมเอาไว้หลอกประชาชน อาจเป็นสังคมวาณิชที่ก้าวกระโดดไปได้อย่างรวดเร็วในทางเศรษฐกิจ เราคงไม่จำเป็นต้องยกตัวอย่างให้บาดใจกันโดยใช้เหตุ

ผู้บรรยายได้ให้สัมภาษณ์ไว้กับนิตยสาร *ปาจารย์สาร* ในหัวข้อ "คำบอกเล่าของสามัญชน" ซึ่งได้รับการตีพิมพ์ในนิตยสารฉบับนั้นเมื่อเดือนพฤษภาคม-มิถุนายน 2532 จะใคร่ขอยกข้อความที่เกี่ยวข้องมาให้พิจารณาดังนี้

พื้นฐานดั้งเดิม (ของอังกฤษ) ที่ชัดเจนที่สุดก็คือว่า รัฐสภาเป็นที่โต้แย้งกันอย่างเปิดเผยในปัญหาที่มีความสำคัญสำหรับชีวิตของคนส่วนใหญ่ในชาติบ้านเมือง ขึ้นมาทะเลาะกันให้แหลกไปเลยในรัฐสภา ได้กันอย่างเผ็ดร้อนรุนแรงในบางครั้ง ทั้งนี้เพื่อที่จะได้หาทางออกที่เป็นทางแก้ปัญหาของสังคม ถ้ารัฐสภาไทยพัฒนาไปได้ไกลกว่านี้ ละครไทยจะพัฒนาตามรัฐสภา ผมคิดว่าละครผูกอยู่กับวิญญาณของประชาธิปไตย ถ้า

ยังมีบางสิ่งซึ่งเราพูดไม่ได้ ละครก็ไม่ใช่จริง ถ้าพูดความจริงแล้วติดตาราง ละครก็ไม่ใช่จริง<sup>1</sup>

ท่านผู้ฟังคงต้องการจะให้ผู้บรรยายชี้แจงว่าเหตุใดจึงนำเอาศิลปะแขนงหนึ่งไปเปรียบกับสถาบันหลักของชาติยุคใหม่ คำตอบก็คือว่า ถ้ามองกันในแง่ของศิลปะและของการแสดงออก สถาบันทั้งสองเป็นเวทีที่คนมาพูดกัน (ใครขอเน้นว่า "พูดกัน") ไม่ใช่พูดคนเดียว แต่พูดให้คนอื่นฟัง พูดในเรื่องที่เป็นสาระ ในเรื่องที่มีความสำคัญต่อบ้านเมือง ทั้งรัฐสภาและทั้งโรงละครเป็นที่ที่คนแสดงออกซึ่งศิลปะในการจูงใจคนด้วยภาษา เป็นที่พัฒนามาหาทศศิลป์ (rhetoric) ในแง่ที่รัฐสภาจึงใกล้เคียงกับเวทีละครพูด ในหลายประเทศ นักประพันธ์ที่ดีจะคอยเฝ้าสังเกตและเรียนรู้จากนักการเมืองที่มีปัญญา มีความจริงใจ และมีวาทศิลป์ในการโน้มน้าวใจคน แม้แต่ในเวลาที่เขาโต้เถียงกันอย่างเผ็ดร้อน เขาก็ไม่ลืมหน้าที่อันแท้จริงของเขาในอันที่จะรักษาผลประโยชน์ของส่วนรวม รัฐสภาจึงเปรียบได้กับเวที นักการเมืองมีบทที่จะต้องเล่น เช่นเดียวกับนักแสดงในโรงละคร สถาบันการละครบางสถาบันในประเทศไทยอาจกำลังเดินไปในทิศทางตรงกันข้าม เพราะกำลังทำให้ละครเป็นอัตชีวประวัติของผู้แสดง เป็นคลินิกที่จะมาระบายความอัดอั้นตันใจ เป็นบทละครที่หนีไม่พ้นตัวเอง เมื่อสถาบันการศึกษาเป็นเช่นนี้ วงการละครของเรา โดยเฉพาะละครโทรทัศน์จึงหนีเรื่องปัญหาส่วนตัว ปัญหาครอบครัว ปัญหาเมียน้อย-เมียหลวงไปไม่พ้น เมื่อไม่มองปัญหาของสังคมและปัญหาของโลก ละครก็จะเวียนว่ายตายเกิดอยู่ในเรื่องของตัวเราเอง ของวงศ์วานญาติ เมื่อไรเล่าละครจะเป็นการเมืองในความหมายเชิงนิรุกติศาสตร์ของคำนี้ เมื่อไรเล่าละครจะสะท้อนปัญหาของประชาชนได้

การเล่นบท การตีบท เป็นกิจของรัฐสภาเช่นกัน นาย ก. เป็นผู้แทนของราษฎรเข้ามาเป็นสมาชิกของรัฐสภา เขาไม่ได้เข้ามาทำหน้าที่เป็นนาย ก. แต่เขาเข้ามาเล่น บท ที่เขาได้รับมอบหมาย ผู้บรรยายไม่ค่อยจะสบายใจนักที่มีการเน้นบทบาทของผู้แทนราษฎรในฐานะตัวแทนของเฉพาะท้องถิ่นของตนเอง จนถึงกับมีการจัดสรรงบประมาณให้ผู้แทนราษฎรนำไปพัฒนาท้องถิ่นของตน บทบาทของพวกเขาควรจะเป็นบทบาท "สาธารณะ" ให้มากที่สุดเท่าที่จะเป็นไปได้ เพราะเขาเป็นตัวแทนของประชาชน ในด้านของศิลปะการแสดงก็เช่นกัน ละครที่ยิ่งใหญ่จะต้องสะท้อนความคิด สะท้อนปัญหาของคนหมู่มาก จึงต้องมีลักษณะเป็น "สาธารณะ" เช่นกัน คำว่า "public" ในภาษาอังกฤษเมื่อใช้เป็นคำนามก็มีความหมายว่า "มหาชน" หรือ "ประชาชน" ละครนั้นสร้างขึ้นสำหรับมหาชน ในขณะที่เดียวกัน ผู้สร้างและผู้แสดงละครก็ต้องคำนึงถึงประเด็นปัญหาใหม่ๆ ที่อาจเรียกได้ว่าเป็นส่วนได้ส่วนเสียของสาธารณชน (public interests) คำว่า "public" ในที่นี้ใช้เป็นคำคุณศัพท์ มีความหมายว่าเป็น "สาธารณะ" ถ้าพิจารณากันในแง่ นี้ จะเห็นได้ว่าละครกับรัฐสภา มีการกิจและพันธกิจที่พ้องกันอยู่ไม่น้อย วงการละครของเราควรเบนความสนใจจากเรื่องปัญหาครอบครัวมาสู่ปัญหาใหญ่ๆ ที่มีลักษณะเป็น "สาธารณะ" มากกว่าที่เป็นมา

<sup>1</sup> ปาจารย์สาร 18, 2 (พฤษภาคม-มิถุนายน 2532) : 49 (เนื่องจากเป็นการสัมภาษณ์ ภาษาที่ใช้จึงเป็นภาษาพูดที่ฟังจากภาษาเขียนไม่น้อยเลยทีเดียว)

จะขอกลับมาอภิปรายเรื่องละครพูดในฐานะที่เป็นศิลปะการแสดงประเภทหนึ่ง ละครพูดในลักษณะที่เคร่งครัดที่สุดจะเป็นละครที่ห้ามร้อง และห้ามรำ ซึ่งจะไม่เข้ากับประเพณีการแสดงของไทย ดังที่ผู้บรรยายได้ให้ทรรศนะไว้โดยพิสดารแล้วในบทความเรื่อง "ละครเพลงสมัยใหม่ : จุดบรรจบระหว่างประเพณีไทยกับตะวันตก"<sup>2</sup> ในด้านนี้ละครคลาสสิกของฝรั่งเศสมีกฎเกณฑ์ที่ตายตัวว่าละครอังกฤษมากนัก กวีเอกของฝรั่งเศสในศตวรรษที่ 17 คือ Pierre Corneille ยังเคยถูกราชบัณฑิตยสภาฝรั่งเศสตำหนิว่าขาดรสนิยมอันดี เพราะนำเอาฉันทลักษณ์ที่ใกล้เคียงกับเพลงร้องมาบรรจุไว้ในละครเรื่อง *Le Cid* ของเขา นักปราชญ์ฝรั่งเศสในยุคนั้นเชื่อว่าละครที่เข้มข้นด้วยปัญญาและอารมณ์ไม่จำเป็นต้องพึ่งสิ่งปรุงแต่งนอกเหนือไปจากภาษาที่ซาบซึ้งกินใจ ไม่ต้องสงสัยเลยว่าวงการละครของไทยไม่สนใจที่จะรับอิทธิพลจากงานคลาสสิกที่เคร่งขรึมเช่นนี้ ปัญหาก็คือว่าถ้าจะสร้างละครพูดขึ้นมาใหม่ที่มีชีวิตชีวา เหมาะสำหรับยุคของเรา เราจะได้แรงกระตุ้นมาจากไหน จะกลับไปหาบทเจรจาในละครนอก-ละครใน ท่านก็มีได้บันทึกเอาไว้ เพราะแต่เดิมบทเจรจาชัดเจนโดยไม่ต้องเขียนไว้ล่วงหน้า ทางที่ว่านี้เป็นทางตันอย่างแน่นอน เราอาจจะต้องหยิบเอา *มัทนะพาธา* ขึ้นมาเป็นแบบฝึกหัดในการพัฒนาภาษากวีให้เป็นภาษาละครเวที แต่นั่นก็เป็นเรื่องของร้อยกรอง เป็นภาษาที่ห่างไกลจากภาษาที่เราใช้ในชีวิตประจำวัน ถ้าเป็นบ้านเมืองอื่นที่มีประชาธิปไตย "เต็มใบ" เขาก็คงหาทางออกได้ไม่ยากนักด้วยการหันไปหาแรงบันดาลใจจากรัฐสภา เพราะที่นั่นคือเวทีของการพูดที่เป็นแก่นสาร (โดยปราศจากการร้อง-รำ-ทำเพลง) จุดหมายปลายทางสำหรับไทยเราคงจะเป็นไปในทำนองของการทำเวทีละครให้เป็นคู่แข่งของรัฐสภา

ในขณะที่ละครของเชกสเปียร์สามารถสื่อความได้ด้วยกลอนเปล่าแบบอังกฤษ แต่กลอนไทยกลับมิได้มีไว้สำหรับพูด จึงเป็นที่น่าสงสัยอยู่ว่าจะสามารถดึงดูดใจคนดูจำนวนร้อยได้อย่างเช่นในโรงละครสมัยเชกสเปียร์หรือไม่ หรือจะช่วยสร้างภาพมายาของ FORUM ROMANUM ที่มีผู้มาชุมนุมกันมากกว่านั้นได้อย่างน่าประทับใจเพียงใดหรือไม่ เพราะเสียงกลอนไทยที่ถูกรัดรั้งด้วยสัมผัสในอันแพรวพราวอาจจะไม่ห้าวหาญได้เท่ากับเสียงของ blank verse ภาษาอังกฤษ ประเด็นที่เป็นปัญหาทั้งในเวทีการเมืองและเวทีละครก็คือว่า เราอาจจะยังมิได้พัฒนาภาษาไทยให้เป็นภาษาพูด ที่ทรงพลังพอที่จะสื่อ "ความเมือง" ในที่สาธารณะ จริงอยู่สมาชิกสภาผู้แทนราษฎรบางคนได้เบิกทางไว้บ้างแล้ว แต่ในระยะหลังนี้ท่านอาจจะคิดว่า การ "หลีกภัย" เป็นพฤติกรรมทางการเมืองอันพึงประสงค์ โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ในเรื่องของโอบุธภัย ภาษาแม่ของเราจึงยังรอที่จะได้รับการพัฒนาขึ้นมาให้เป็นสื่อของวิญญูชนประชาธิปไตยอย่างเต็มภาคภูมิ ถึงอย่างไรก็ตาม บทเรียนจากเชกสเปียร์ก็ยังคงเป็นบทเรียนที่ทรงคุณค่า เพราะเห็นได้ว่า กวีผู้ยิ่งใหญ่ชอบที่จะ "เล่น" กับประเด็นทางการเมืองที่เป็นเรื่องความเป็นความตายของชาติ กวีผู้ยิ่งใหญ่ย่อมจะจับวิญญูชนของประชาธิปไตยได้ และชอบที่จะตั้งปมปริศนาให้เราขบคิดว่า ทางที่จะสร้างหรือทางที่จะทำลายประชาธิปไตยโดยนั้นเป็นไปในรูปลักษณะใด

<sup>2</sup> "ละครเพลงสมัยใหม่ : จุดบรรจบระหว่างประเพณีไทยกับตะวันตก" ตีพิมพ์รวมเล่มใน *เพื่อความอยู่รอดของมนุษยศาสตร์*.

กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2532. หน้า 516-519.

จะขออนุญาตอ้างตัวอย่างเยอรมันบ้าง กวีที่นำศึกษา คือ Friedrich Schiller (1759-1805) ละครเรื่อง มหาโจร (Die Räuber) ของเขาได้ออกแสดง เมื่อวันที่ 13 มกราคม 1782 ซึ่งจัดได้ว่าเป็นวันประวัติศาสตร์ของวงการละครเยอรมัน เพราะผู้ชมคลั่งไคล้กับละครเรื่องนี้มากจนอาจเรียกได้ว่าเกิดการจลาจลน้อยๆขึ้น มหาโจรเป็นเรื่องของคนดีที่ถูกผลักดันให้ต้องเป็นโจรเพราะความอยุติธรรม แต่ก็ยังเป็นโจรที่มีเกียรติเพราะปล้นคนชั่วมาให้คนดี ซิลเลอร์พูดแทนคนจำนวนมากที่ได้รับความกดดันทางสังคมและการเมืองมาช้านาน เขากลายเป็นคนของประชาชนไป เขาจับวิญญาณของประชาธิปไตยได้ (แม้ว่าจะไม่ได้ใช้คำๆนี้ในงานของเขา) แนนอนที่สุด Karl Eugen เจ้าผู้ครองแคว้น Württemberg จะต้องตอบโต้อย่างรุนแรงด้วยการที่ทรงออกคำสั่งห้ามมิให้ซิลเลอร์เขียนวรรณกรรมออกมาเผยแพร่อีก สำหรับซิลเลอร์นั้น เขาตัดสินใจหนีจากบ้านเกิดเมืองนอนเพื่อไป "ก่อการ" อันเป็นประโยชน์ต่อมหาชนต่อไปในแคว้นอื่น เขาตัดสินใจเป็นนักเขียนอาชีพ และก็ได้งานเป็นนักเขียนบทละครประจำโรงละครที่เมือง Mannheim นั้นเอง ซิลเลอร์ไม่ลังเลใจที่จะแสดงอหังการของกวีออกมาให้ปรากฏ เขาเขียนบทความประกาศความเป็นไทให้แก่ตัวเองออกมาอย่างชัดเจน

นับแต่บัดนี้ไป ข้าพเจ้าขอปลดปล่อยตนเองจากข้อผูกพันทั้งหลายทั้งปวง มหาชนเท่านั้นที่เป็นทุกสิ่งทุกอย่างสำหรับข้าพเจ้า เป็นผู้ที่ข้าพเจ้าจะต้องศึกษา เป็นนายข้าพเจ้า เป็นเพื่อนสนิท ข้าพเจ้าเป็นสมบัติของประชาชนเท่านั้น ข้าพเจ้าจะยอมสยบให้แก่ศาลสถิตยุติธรรมแห่งนี้นั่น ข้าพเจ้าจะยำเกรงก็แต่ศาลนี้ ข้าพเจ้ารู้สึกที่ได้รับแรงคล้อยใจอันยิ่งใหญ่ เมื่อคิดขึ้นมาได้ว่า ข้าพเจ้าจะไม่ยอมอยู่ใต้พันธนาการใด นอกเสียจากคำพิพากษาของสังคมมนุษย์ ข้าพเจ้าจะไม่มีวันร้องอุทธรณ์ต่อบัลลังก์ใด นอกเสียจากจิตใจของมนุษย์<sup>3</sup>

ความคิดเช่นนี้แหละที่ทำให้งานของซิลเลอร์เป็นที่นิยมชมชอบทั่วยุโรปในช่วงปลายศตวรรษที่ 18 และต้นศตวรรษที่ 19

เมื่อกล่าวถึงวรรณกรรมสำคัญที่เกิดขึ้นก่อนการปฏิวัติฝรั่งเศสและที่แสดงออกซึ่งความคิดแนวประชาธิปไตย เราก็คงจะต้องไม่ลืมบทละครเรื่อง *Le Mariage de Figaro* ของนักประพันธ์ฝรั่งเศส Beaumarchais ซึ่งออกแสดงเมื่อปี 1784 คำพูดของตัวเอก คือ Figaro ซึ่งต่อต้านท่านเคานท์เจ้านายของตัวเองก็ดูจะยังคงความรุนแรงอยู่ไม่น้อยทีเดียว

เป็นไปไม่ได้ ท่านเคานท์ คุณไม่มีวันที่จะได้เธอ (คู่หมั้นของฟิกาโรเอง) ไม่มีวันหรอก เพราะคุณเป็นเจ้าขุนมูลนาย คุณจึงคิดว่าคุณเป็นอัจฉริยะชาติกำเนิด ทรัพย์สินคุณ ความมีหน้ามีตา ตำแหน่งแห่งหน ไอ้ของเหล่านี้แหละที่ทำให้คนหยิ่งขึ้นมา คุณทำอะไรมาถึงได้รวยขนาดนี้ คุณเพียงแต่ออกแรงมาเกิดเท่านั้น ไม่มีอะไรมากกว่านี้หรอก พันจากเรื่องนี้แล้ว คุณก็คนธรรมดาๆเราเอง แต่สำหรับผม ให้ตายสิ ผมจมปลักอยู่กับฝูงคนที่ไม่มีความรู้สัก จึงต้องใช้ทั้งความรู้และความสามารถที่จะพาตัวรอดมาได้

<sup>3</sup> Friedrich Schiller, *Ankündigung der Rheinischen Thalia* 1784

มากกว่าที่เขาจะต้องใช้กันในการปกครองมหาอาณาจักรของสเปนในรอบร้อยปีที่ผ่าน  
มาเสียอีก<sup>4</sup>

ละครพูดตะวันตกที่สามารถสร้างอิทธิพลได้ในวงกว้าง จะเป็นละครที่ชอบเสียงต่อโขนฐ  
ภัยอยู่เสมอ แต่เราคงปฏิเสธไม่ได้ว่า ละคร "ชนหัว" ของเขาจะเอาจริงเอาจังต่อชีวิตและสังคม  
มากอยู่ ถ้าจะให้ละครพูดอยู่เคียงข้างประชาธิปไตย ละครพูดก็จะต้องกล้าพูดในสิ่งที่ควรพูดเพื่อ  
ประโยชน์สุขของคนหมู่มาก ผู้แต่งละครพูดในลักษณะนี้ระบายความอัดอั้นตันใจส่วนตัวออกมา  
เท่านั้นหรือ หรือเขามีอุดมคติบางอย่างที่เราน่าจะได้ร่วมรับรู้ ถ้าเราต้องการคำตอบในเรื่องเชิง  
อุดมคติ ก็คงจะไม่มีนักประพันธ์ผู้ใดที่จะให้คำตอบได้ดีไปกว่า Friedrich Schiller ผู้ซึ่งกล่าวไว้  
ว่า "ละครที่ดี" สามารถที่จะสร้างอิทธิพลต่อ "จิตสำนึกแห่งชาติได้" ก่อนหน้าที่เยอรมนีจะรวมชาติ  
ได้รวม 100 ปี ชิลเลอร์ได้ประกาศความเชื่อของเขาเอาไว้ว่า "ถ้าเรามีละครแห่งชาติ เราก็จะเป็น  
ชาติ" เขาเชื่อจริงๆว่าละครเป็นศิลปะที่สามารถสะท้อนชีวิตและจิตมนุษย์ในทุกแง่มุม และใน  
ด้านของสังคม "ละครเป็นที่รวมของชนทุกชั้น"<sup>5</sup> เราคงจะต้องสังเกตว่าเขาพูดถึง "ละครแห่งชาติ"  
ในความหมายของการรวมพลังปัญญาและพลังแห่งประสบการณ์ของคนในชาติ "ละครแห่งชาติ" จึง  
มิใช่ "โรงละคร" แห่งชาติดังที่คนบางกลุ่มบางเหล่าคิดกัน

คำถามที่เราคงอดที่จะถามไม่ได้ก็คือ เรามีละครเช่นนี้หรือไม่ คำตอบก็คงจะเป็นว่าได้เคย  
มีความพยายามที่จะใช้ละครในการสร้างชาติมาแล้วในสมัยหลังเปลี่ยนแปลงการปกครอง เป็นที่  
ทราบกันดีอยู่ว่าหลวงวิจิตรวาทการมีบทบาทสูงมากในการนี้ แต่เราก็จะต้องยอมรับว่างานเหล่านี้นั้น  
มิใช่งานอมตะ ข้อด้อยของละครของหลวงวิจิตรวาทการเป็นข้อด้อยที่เราจะอธิบายได้ในแง่ของ  
ศิลปะเท่านั้นหรือ ผู้บรรยายมีความโน้มเอียงที่จะหาคำอธิบายในลักษณะอื่น ความจริงมีอยู่ว่า  
ละครที่เกิดขึ้นในยุคที่เราได้ประชาธิปไตยมาแล้วนั้น กลับมิได้สะท้อนวิญญูณแห่งประชาธิปไตย  
ที่แท้จริง บางครั้งเรารักชาติเสียจนลืมมนุษยชาติ บางครั้งเรานำเอาละครไปสนองผลประโยชน์ของ  
คนบางกลุ่ม จะโดยจงใจหรือไม่ก็ตาม บางครั้งละครปลุกความรักชาติเหล่านี้กลับหลงทางเข้าไป  
เป็นกลไกสนับสนุนระบอบเผด็จการ ผู้บรรยายมิได้ต้องการจะลบหลู่ผู้มีคุณูปการที่ล่วงลับไปแล้ว  
แต่ก็ใคร่ที่จะวิงวอนให้เราได้ใช้วัฒนธรรมแห่งการวิจารณ์ในโอกาสอันสมควร ผู้บรรยายได้มีโอกาส  
ชมละครโทรทัศน์เรื่องเลือดสุพรรณเป็นบางตอน และไม่เกิดความประทับใจอันใด จึงไม่แน่ใจว่า ผู้  
สร้างยุคใหม่ดัดแปลงบทดั้งเดิมให้เลีรสรไปหรือไม่ เมื่อได้ตรวจสอบบทละครดั้งเดิมแล้ว ก็จำต้อง  
ลงความเห็นว่า วรรณกรรมต้นแบบเห็นจะไม่อยู่ในระดับของงานอมตะเป็นแน่ จะขอคัดข้อความ  
ตอนจบของเรื่องมาให้พิจารณาดังนี้

<sup>4</sup> Beaumarchais : *Le Mariage de Figaro*, acte V, scène III, ที่เขาพูดถึงจักรวรรดิของสเปนนั้นก็เป็นการเพียงการเลียดโขนฐ  
ภัย ผู้อ่านชาวฝรั่งเศสย่อมเข้าใจว่าเขาหมายถึงอะไร

<sup>5</sup> Friedrich Schiller, "Was kann eine gut stehende Schaubühne eigentlich wirken?" (1784) in *Schillers Werke*  
Vierter Band, Frankfurt : Insel Verlag 1966, p. 15

เมื่อคนไทยตายหมดแล้ว แม่ทัพพม่าออกมาพูดว่า "เลือดไทยนี้ไม่เหลวเลย กล้าหาญ รักษาชาติ ไม่กลัวตาย หากคนชาติใดสู้ได้ยาก เสียอย่างเดียวกันแต่ไม่มีอาวุธ นี่แหละผลแห่ง การต่อสู้โดยไม่มีอาวุธเพียงพอ การต่อสู้อย่างเลือดเดือด ต่อสู้โดยไม่มีอาวุธพร้อม ก็เหมือนกับแมลงเม่าบินเข้ากองไฟ น่าเสียดาย เลือดไทยเลือดดีเหลือเกิน ถ้าไทยมี อาวุธพร้อมดีจริงๆ เหมือนชาติอื่นๆแล้ว ก็จะไม่มีชาติใดในโลกนี้สามารถเอาชนะไทย ได้ เป็นการแน่นอนว่า ชาติไทยจะต้องเป็นชาติที่เจริญยิ่งในภายหน้า ถึงแม้เราเป็น พม่า เราก็มินต์จะร้องว่า ขอให้ชาติไทยเจริญ"<sup>6</sup>

จริงอยู่ เลือดสุพรรณ ไม่ใช่ละครพูด แต่เป็นละครที่มีลักษณะ "พันทาง" รวมทั้งการใช้ ดนตรีสากลสมัยใหม่ การจบเรื่องด้วยการพูดในลีลาเช่นนี้ ย่อมชี้ให้เห็นแล้วว่า "ความเมือง" ที่ถ่ายทอดออกมาในรูปแบบนี้คงจะไม่สามารถตรึงคนดูข้ามยุคข้ามสมัยได้ ถ้าจะมองจากจุดยืนของ ปัจจุบันเราก็คงจะต้องกล่าวว่าอุดมการณ์ (ideology) เข้ามาพัวพันกับศิลปะอย่างโจ่งแจ้งเกินไป (ข้อความบางตอนอาจจะฟังดูคล้ายข้อสนับสนุนงบประมาณซื้ออาวุธ ที่หน่วยราชการเสนอต่อ กรรมการงบประมาณของรัฐสภา !) ในท้ายที่สุด เราก็คงจะเลียงข้อวินิจฉัยเชิงศิลปะไปไม่พ้น นั่นก็คือ ภาษาไม่คมพอสำหรับที่จะใช้พูดบนเวทีละคร

เรื่องของภาษาที่ใช้ในละครได้อย่างเหมาะสมนั้นเป็นปัญหาโลกแตกที่ไม่มีสูตรสำเร็จ ภาษาที่ใช้พูดกันในชีวิตประจำวันนั้นถ้าผู้แต่งละครไม่นำมาหลอมใหม่ให้เหมาะสมกับการแสดง บนเวทีก็คงจะเป็นภาษาที่ชาดรส ซึ่งรวมไปถึงละครโทรทัศน์ด้วย เราก็คงต้องยอมรับว่าเรามี ปัญหาในด้านภาษาทั้งในแง่ของผู้สร้างบท และในแง่ของผู้แสดง ที่ผู้เขียนกล่าวไว้ในตอนต้นของ การบรรยายนี้ว่า เราควรจะกลับไปหา มัทนะพาธา นั้น ก็ด้วยต้องการจะเน้นความสำคัญของ ภาษาในการสร้างบทละคร ภาษาที่ลุ่มลึกและเฉียบคมเป็นสิ่งที่ท้าทายทั้งผู้กำกับการแสดงและนักแสดงให้ใช้ความสามารถในการตีความอย่างเต็มที่ ข้อดำหนิที่เรามักจะได้ยินได้ฟังอยู่เสมอเกี่ยวกับนักแสดงยุคใหม่ก็คือ "เขาไม่รู้ว่าเขากำลังพูดอะไร" ทางออกอีกทางหนึ่งที่จะเป็นตัวกระตุ้นให้ ละครมีชีวิตชีวาขึ้นมาได้ก็คือการกลับไปหาชาวบ้าน การเล่นพื้นบ้านในหลายรูปแบบเป็นการ แสดงออกถึงอัจฉริยภาพทางภาษา ผู้เล่นจำต้องรู้ว่า "เขากำลังพูดอะไร" เพราะเขาต้องค้นออกมาเป็นร้อยกรองด้วยตนเอง และต้องเอาชนะ "คู่ต่อสู้" ในด้านของความแหลมคมทางปัญญาและความเฉียบคมทางภาษา การเล่นจำพวกเพลงพื้นบ้านเปี่ยมด้วยวิญญูณแห่งประชาธิปไตยอยู่แล้ว หญิงและชายทัดเทียมกัน ออกมาได้ตอบกันอย่างคนเสมอกัน และจะเอาชนะกันก็ด้วยปัญญา ในด้านของภาษา ชาวบ้านจะใช้ภาษาในการเล่นของเขาได้อย่างยิ่งใน 2 ระดับ ในระดับหนึ่งเป็นการใช้ภาษาสื่อความเฉพาะเรื่อง เฉพาะกาลเวลาเฉพาะถิ่นที่ ในอีกระดับหนึ่ง เป็นการใช้ภาษาที่สื่อความในลักษณะทั่วไป เป็นปรัชญาชีวิต เป็นคติสอนใจ เป็นสัจธรรม การได้สัมผัสกับชาวบ้าน เป็นการสัมผัสกับขุมทรัพย์ทางปัญญาอันยิ่งใหญ่ เป็นแรงผลักดันให้ศิลปินสร้างงานใหม่ขึ้นมาได้

<sup>6</sup> บทละครเรื่องเลือดสุพรรณ ของพลตรีหลวงวิจิตรวาทการ พิมพ์เป็นอนุสรณ์ในงานพระราชทานเพลิงศพ รองอำมาตย์เอก ธรรม ธรรมนคร ณ เมรุวัดธาตุทอง วันจันทร์ 25 เมษายน 2509. หน้า 34.



อย่างไม่รู้จบ จริงอยู่ตัวอย่างที่กล่าวมานี้อาจมิใช่เรื่องของละครพูดโดยตรง แต่ผู้บรรยายเชื่อว่า ผู้เขียนและผู้แสดงละครพูดจะได้ประสบการณ์ที่ช่วยกระตุ้นให้ละครพูดของไทยตื่นตัวขึ้นมาได้มากกว่าที่เป็นอยู่ การฟังร้อยกรองที่ลึกซึ้งและคมคายอาจจะทำให้เราคิดและเขียนออกมาเป็นร้อยแก้วที่น่าประทับใจได้ ในท้ายที่สุดแล้ว เราจะต้องไม่ร้องไม่รำคาญเขาไปมากนัก เพราะถ้าเรายังคิดว่าละครพูดจะเดินเคียงไปกับสถาบันหลักของประชาธิปไตยได้ เราคงจะต้องพูดและพูดด้วยเหตุผลต่อไปอีกนาน

ถ้าการพูดด้วยเหตุผลเป็นวิธีการหลักวิธีการหนึ่งของประชาธิปไตย การกล่าวสัจวาจาที่น่าที่จะมีความสำคัญไม่ยิ่งหย่อนไปกว่ากัน ถ้าละครต้องการจะเดินเคียงข้างกับสถาบันหลักของระบอบประชาธิปไตย ละครจะต้องปรับตัวให้เป็นเวทีที่เราจะมาแสวงหาความจริง ผู้บรรยายมิได้ต้องการจะเรียกร้องให้ละครซึ่งเป็นงานศิลปะกลายเป็นหลักฐานประวัติศาสตร์ไป แต่นักเขียนละครที่ดีย่อมจะต้องสามารถถล่มงานของตนขึ้นมาในลักษณะที่เป็นตัวกระตุ้นให้ความจริงปรากฏ หรือให้เราใส่ใจที่จะแสวงหาความจริง มายาททางศิลปะไม่จำเป็นจะต้องเป็นตัวสื่อความเท็จ เรื่องสมมติ เรื่องแต่ง ก็สนับสนุนการแสวงหาความจริงได้เช่นกัน ในแง่ของภาษานั้น ภาษาที่สื่อสัจจะคือภาษาที่ทรงพลังและมั่งคั่งด้วยอรรถรส ในขณะที่ความเท็จคือตัวฆ่าภาษาคน ผู้บรรยายได้ให้อรรถาธิบายเกี่ยวกับเรื่องนี้ไว้แล้วในบทความเรื่อง "ประสบการณ์ทางภาษา"<sup>7</sup> จึงขอไม่อธิบายความซ้ำอีกในที่นี้ ประเด็นที่เกี่ยวข้องกับบทบรรยายนี้ก็ถือว่าประชาธิปไตยผูกอยู่กับการพูดจริง พูดความจริง พูดอย่างจริงใจ มีละครยุคใหม่ที่ถูกใจผู้บรรยายมาก ซึ่งผู้บรรยายก็ได้เขียนวิจารณ์เอาไว้แล้ว<sup>8</sup> ละครเรื่อง คือผู้ก่อการ (2530) ของคำรณ คุณะดิลก มีลักษณะหลายประการที่ผู้บรรยายคิดว่าเป็นละครที่จับวิญญาณประชาธิปไตยได้ ทั้งนี้มิได้หมายความว่าละครเรื่องนี้เป็นละครที่ดีเพราะผู้แต่งนำเอาชีวประวัติของ "ผู้ก่อการ พ.ศ. 2475" คนหนึ่งมาแต่งใหม่โดยอิงหลักฐานประวัติศาสตร์ แต่ทั้งนี้เพราะผู้แต่งเลี่ยงการเขียนแบบสฤติวีรบุรุษ และมองปัญหาและข้อขัดแย้งของสังคมไทยหลัง พ.ศ. 2475 ด้วยภววิสัย อีกทั้งกระตุ้นให้ผู้ชมแสวงหาคำตอบด้วยตนเองอยู่ตลอดเวลา ราวกับจะเป็นการชักชวนให้ผู้ชมได้มีส่วนร่วมในการสร้างประชาธิปไตยด้วย อย่างน้อยก็ด้วยจินตนาการ สิ่งที่สำคัญที่สุดสำหรับละครเรื่องนี้ก็คือ ละครทำหน้าที่เป็นเวทีในการแสวงหาความจริง ตอนท้ายของเรื่องน่าประทับใจยิ่งเป็นฉากที่ตัวเอกนั่งเขียนหนังสือ โดยมีเสียงจากหลังเวที กล่าวข้อความต่อไปนี้

มีบางเรื่องที่ผมรู้ แต่บังเอิญเข้าลักษณะของคำพังเพยโบราณที่ว่า เป็นเรื่องที่พูดไม่ออกบอกไม่ได้ ผมก็ต้องขอผลัดไปในโอกาสที่สถานการณ์อำนวยให้พูดออกบอกได้ ถ้าโอกาสนั้นยังไม่เกิดขึ้นในอายุขัยของผม ก็ต้องเป็นเรื่องของประวัติศาสตร์ ประวัติศาสตร์ของมนุษยชาติมิได้หยุดชะงักลงภายในอายุขัยของคนใดหรือเหล่าชนใด

<sup>7</sup> เจตนา นาควิริยะ. "ประสบการณ์ทางภาษา" ใน เพื่อความอยู่รอดของมนุษยศาสตร์. กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. 2532. หน้า 501-502.

<sup>8</sup> เจตนา นาควิริยะ. "คือผู้ก่อการ : ทางอันแจ่มใสของละครเวทีไทย" ใน ทางอันไม่รู้จบของวัฒนธรรมแห่งการวิจารณ์. กรุงเทพฯ : เทียนวรรณ. 2530. หน้า 134-145.



ประวัติศาสตร์จะดำเนินต่อไปในอนาคตโดยไม่สิ้นสุด ดังนั้น ขอฝากไว้แก่ท่าน และ  
ชนรุ่นหลังที่ต้องการสัจจะเป็นผู้ตอบให้ด้วย<sup>๑</sup>

เราอาจจะวิเคราะห์ข้อความข้างต้นได้ในหลายแง่มุม ในด้านของภาษา ผู้แต่งจงใจใช้สรรพนาม "ผม" ทำให้เกิดความรู้สึกใกล้ชิดเป็นกันเองกับผู้ชม "ผู้อภิวัฒน์" จึงเป็นปุถุชนธรรมดาคนหนึ่ง มิใช่วีรบุรุษ (คำสรรพนาม "ผม" ยังไม่เป็นที่ยอมรับกันโดยทั่วไปแม้แต่ในเพลงไทยสากล ๑) ความตอนนี้เป็นบันทึกซึ่งตัวเองเขียนลงไว้เป็นลายลักษณ์อักษร และในการแสดงจริง ผู้แสดงก็แสดงทำนองก้มหน้าเขียนหนังสือ แต่เราได้ยินเสียงผู้อื่นที่ตั้งมาจากข้างหลังเวที ขอเขียนของ "ผู้อภิวัฒน์" เขียนไว้ให้ "ผู้อื่น" อ่าน เป็นการสืบทอดความคิดที่ได้หยุดนิ่งอยู่กับที่ ภาษาพูดกับภาษาเขียนรวมกันเป็นหนึ่งในที่นี้ ในกรอบของประชาธิปไตย คำพูดที่เกี่ยวกับ "ความเมือง" ย่อมมีน้ำหนักพอที่จะเป็นหลักฐานประวัติศาสตร์ ซึ่งควรแก่การบันทึกลงไว้เป็นลายลักษณ์อักษร ในด้านของสำนวน ผู้แต่ง "กลับไปหาชาวบ้าน" โดยอ้างคำพังเพยโบราณ ซึ่งเป็นประโยคปฏิเสธความว่า "พูดไม่ออก บอกไม่ได้" จากนั้นก็พลิกสำนวนโบราณให้เป็นสำนวนสมัยใหม่ในรูปของประโยคบอกเล่าว่า "พูดออก บอกได้" ยุคใหม่เป็นยุคของประชาธิปไตย ซึ่งน่าที่จะเอื้อให้คนเราพูดความจริงได้ แต่ด้วยเหตุผลที่บ้านเมืองเรายังมิได้เป็นประชาธิปไตยที่สมบูรณ์ การ "พูดออก บอกได้" จึงต้องได้รับการผัดผ่อนไปก่อนจนกว่าจะถึงเวลาอันสมควร เป็นการมองไปข้างหน้าด้วยความหวัง (บ้าง) การไม่ยึดติดกับตนเอง การที่สำนึกว่าชีวิตตน (ซึ่งเป็นเรื่องเฉพาะ) และชีวิตคน (ซึ่งเป็นเรื่องทั่วไป) ไม่ยั่งยืน เป็นวิสัยของชาวพุทธ การฝากภาระในการแสวงหาความจริงไว้กับ "ประวัติศาสตร์" เป็นการใช้ภาษาแบบตะวันตก ขวนพิศวงเล็กน้อย แต่ก็เท่ากับเป็นสิ่งที่ชวนให้เราหยุดคิดและถกเถียง "ประวัติศาสตร์" ในที่นี้กลับกลายเป็นเรื่องของอนาคต เป็นการบอกความที่มีลักษณะเป็นสากล มีความหมายเชิงปรัชญา ละครเรื่องจึงปิดฉากลงด้วยการที่ "ผู้ก่อการ" ผู้หนึ่งมอบภาระหน้าที่บางประการเอาไว้แก่ "คนรุ่นหลัง" โดยที่เขาหวังว่าคนรุ่นหลัง "ต้องการสัจจะ" สัจจะนั่นคืออะไร เป็นสิ่งที่คนรุ่นหลังจะต้องแสวงหาคำตอบเอาเอง

ถ้าจะถามว่าประชาธิปไตยเป็นตัวทำให้ละครรุ่งโรจน์ หรือละครจะเป็นตัวนำทางให้แก่ประชาธิปไตย เราคงจะต้องตอบว่า เป็นการเร็วเกินไปที่จะให้คำตอบในเรื่องนี้ นอกจากนั้น ก็ดูจะเข้าทำนองปัญหาโลกแตก ว่าไก่เกิดก่อนไข่หรือไข่เกิดก่อนไก่ การบรรยายในวันนี้จึงมิใช่เป็นการมาแสดงความมั่นใจในพลังของสถาบันประชาธิปไตยของไทย หรือความมั่นใจในศักยภาพของละครไทย แต่เป็นการวิงวอนต่อผู้ที่อยู่ในวงการวรรณกรรมและในวงการศิลปะการละครของไทย ให้หันไปมองสถาบันหลักของประชาธิปไตยให้มากกว่านี้ ถ้ามองแล้วแก้ไม่ได้โดยตรง เราก็จะมาสร้างมายาของเราที่นี้ ด้วยเวทีละครของเรา ถ้าสัจจา ถ้าความจริงไม่เป็นที่ยอมรับ ณ ที่นั้น ก็ขอให้เป็นที่ยอมรับ ณ ที่นี้ ขอให้เวทีละครเป็นตัวส่งความอันเป็นสัจจะไปสู่สังคมหรือไปสู่สถาบันหลังพระที่นั่งอนันตสมาคม จริยอยู่ศิลปะเป็นเรื่องสมมติ แต่มิใช่เรื่องสมมติที่ไกลจากความจริงเสียจน

<sup>๑</sup> บทละคร คือผู้อภิวัฒน์, คำรณ คุณะดิลก เขียน, กรุงเทพฯ: ปิชา, 2530, หน้า 93.

เราโยงเข้าสู่ประสบการณ์มนุษย์ไม่ได้ ถ้าเราทำละครให้เป็นเครื่องส่องทางปัญญาให้แก่สังคมได้ ละครอาจจะกลายเป็นเสาหลักของประชาธิปไตยซึ่งไม่มีรัฐธรรมนูญฉบับใดระบุไว้ก็ได้

ที่มา: เจตนา นาควัชระ. "ละครพูดกับวิญญาณประชาธิปไตย." คือคุ่มลาลาสรสเสกคุณ. : ภาควิชาภาษาไทย คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย [จัดพิมพ์เนื่องในโอกาสเกษียณอายุราชการ ศ. วังวิ รมยะนันท์ และฉลองอายุครบ 5 รอบ ผศ. ดร. คมคาย นิลประภัสสร] 2536) : 9-26.

## บทวิเคราะห์

แม้ว่าบทปาฐกถาชิ้นนี้จะไม่ใช่บทวิจารณ์ละครเวทีโดยตรง แต่ก็ยังเป็นบทปาฐกถาที่แสดงให้เห็นว่าการใช้เหตุผลเชื่อมโยงปรากฏการณ์ต่างๆ โดยเฉพาะอย่างยิ่งปรากฏการณ์ทางสังคมที่เกี่ยวข้องกับปรากฏการณ์ทางศิลปะนั้น มักจะเสี่ยงการวิจารณ์ไปเสียไม่ได้ บทปาฐกถาที่ได้คัดตอนมานี้ มีลักษณะเด่นเป็นพิเศษตรงที่ผู้แสดงปาฐกถา (ศ.ดร.เจตนา นาควัชระ) สามารถใช้การลำดับความคิดจากที่เรียบง่ายเป็นรูปธรรมไปสู่ความคิดเชิงปรัชญาที่เป็นนามธรรม เรียกได้ว่ามีศิลปะในการ “จูงมือ” ผู้ฟังให้ก้าวเดินไปด้วยกัน เพื่อให้ผู้ฟังได้ตระหนักถึงความสำคัญของละครพูดกับวิญญูชนประชาธิปไตย

อาจารย์เจตนาจับเอา “ลักษณะร่วม” ระหว่าง “รัฐสภา” กับ “ละครพูด” ในลักษณะที่คนทั่วไปอาจจะไม่ได้คาดคิด เพราะคำว่า “รัฐสภา” ในความเข้าใจทั่วไปนั้นย่อมเป็นคนละสถานที่คนละบรรยากาศ คนละสถานการณ์ จาก “ละครพูด” ซึ่งเป็นสถานการณ์สมมติ แต่เนื่องจากอาจารย์เปรียบเทียบในความเหมือนของการเป็น “เวทีแห่งการแสดงศิลปะเพื่อจูงใจคน” และเป็นเวทีที่จะต้องนำพาไปสู่ “ความจริง” (truth) ดังนั้น อาจารย์จึงสามารถโยงทั้งสองสิ่งนี้เข้าด้วยกันด้วยภารกิจของ “รัฐสภา” และภารกิจของ “ละครพูด” ที่มีต่อประชาชน เพื่อที่ประชาชนจะได้รับรู้ความจริง และเพื่อการนำไปสู่การแก้ไขปัญหาต่างๆ ในสังคมในที่สุด อาจารย์พูดไว้อย่างชัดเจนว่า “วงการละครของเราควรเบนความสนใจจากเรื่องปัญหาครอบครัวมาสู่ปัญหาใหม่ๆ ที่เป็นสาธารณะมากกว่าที่เป็นมา” ด้วยการพัฒนา “ละครพูด” ให้มาใช้วรรณศิลป์เพื่อ “แก่นสาร” จุดนี้อาจารย์ได้ขออนุญาตของการวิจารณ์ชนบละครไทยในปัจจุบันว่า ได้เน้นในเรื่องของการร้อง-รำ-ทำเพลงเพื่อความบันเทิงมากกว่าการใช้ละครในการพูดความจริงของสังคม

อาจารย์เจตนาพยายามพิสูจน์ความเชื่อที่ว่านี้ ด้วยการยกเอาตัวอย่างมากมายโดยเริ่มจากประวัติศาสตร์การปกครองของตะวันตก เปรียบเทียบให้เห็นตั้งแต่การปราศรัยในลานชุมนุมประชาชน ที่ Forum Romanum ตั้งแต่ยุคสมัยที่ประชาธิปไตยเบ่งบานในกรุงโรม ไปถึงบทบาทของกวี นักเขียนบทละครตะวันตกที่ยิ่งใหญ่ไม่ว่าจะเป็น William Shakespeare, Pierre Corneille, Friedrich Schiller, และ Beaumachais ที่ล้วนแต่ใช้เวทีละครพูด เป็นสถานที่ที่ “กล่าวพูดในสิ่งที่ควรพูดเพื่อประโยชน์สุขของคนหมู่มาก” และเพื่อสร้างอิทธิพลต่อ “จิตสำนึกแห่งชาติ” ได้ ในการกล่าวถึงกวีหรือนักเขียนแต่ละท่านนั้น อาจารย์ก็จะยกตัวอย่างผลงานของแต่ละท่านเพื่อชี้ให้เห็นว่า กวีเหล่านี้ “พูดความจริง” ผ่านตัวละครของพวกเขาได้ต่างสีลากันอย่างไร หากจะเปรียบเทียบพิสูจน์หลักการของความสูงส่งเชิงอุดมคติของ “ละครพูด” กับ “รัฐสภา” ให้เป็นเช่นการว่าความในศาลของทนายแล้ว ก็เรียกได้ว่าอาจารย์เจตนาเป็นทนายที่เตรียมพยานหลักฐานมาอย่างเพียบพร้อมจริงๆ และใครที่เคยคิดว่า บทบาทของละครพูดเป็นได้เพียงสิ่งบันเทิงทางอารมณ์หรือเป็นเพียงการสะท้อนปัญหาครอบครัวหรือปัญหาส่วนตัวเท่านั้น เห็นที่จะต้องเปลี่ยนความคิดเมื่อได้ฟังการ “ว่าความ” ของทนายปากเอกท่านนี้

เป็นที่น่าสนใจว่า ในขณะที่อาจารย์ได้ "เลือก" เอาตัวอย่างของ "วิญญูณประชาธิปไตย" จากซีกโลกตะวันตกมานำเสนอนั้น อาจารย์สามารถเปรียบเทียบให้เห็นเด่นชัดระหว่าง "เสรีภาพในการพูดความจริง" ที่เกิดขึ้นทั้งในรัฐสภาและในละครพูดของเขา แต่เมื่อมาถึงตัวอย่างของ "วิญญูณประชาธิปไตย" ภายหลังจากที่ประเทศไทยมีการเปลี่ยนแปลงการปกครองมาแล้วนั้น อาจารย์ก็ "เลียง" ที่จะไม่วิจารณ์ "รัฐสภาไทย" โดยตรง แต่อาจารย์ก็ประชดประชัน "เป็นนัย" ว่า รัฐสภาไทยนั้นเป็นสถาบัน "น้ำเน่า" และ "จอมปลอม" ที่ "หลอกลวงประชาชน" และเมื่อถึงคราที่จะต้องยกตัวอย่างละครพูดของไทย อาจารย์กลับชี้ให้เห็นว่าละครพูดส่วนใหญ่ (รวมทั้งโทรทัศน์) แสดงให้เห็นถึงการที่สังคมไทยเรายัง "มีปัญหา" ในการใช้ละครเป็นเวทีแห่งการพูดความจริง อาจารย์ยกตัวอย่างเรื่อง "เลือดสุพรรณ" ว่าเป็น "ละครปลุกความรักชาติ" ที่ "หลงทางเข้าไปเป็นกลไกสนับสนุนระบอบเผด็จการ" เป็นละครที่แสดง "ความรักชาติ" เสียจนลืม "มนุษยชาติ" ดังนั้น อาจารย์เจตนาได้ซ่อนนัยตรงนี้ไว้ว่า มิใช่ว่าประเทศไทยจะด้อยกว่าชาติอื่นในเรื่องของการมีอยู่ของ "ละครพูด" แต่ดูเหมือนว่าเราจะด้อยกว่าเขาก็ตรงที่ "ละครพูด" ของเรามักจะเป็นเพียงเครื่องมือของรัฐบาลเผด็จการมากกว่าที่จะเป็นเครื่องมือของประชาชน

ในเมื่อสังคมไทยยังมีประชาธิปไตย "ไม่เต็มใบ" อยู่เช่นนี้ และการเร่งรัดใน "กระบวนการพัฒนาประชาธิปไตย" ก็ยังเป็นสิ่งที่ต้องใช้เวลาอีกมาก และละครพูด (ส่วนใหญ่) ก็ยังกลายเป็นเครื่องมือที่ "หลงทาง" ดังว่านี้แล้ว ความหวังในระยะใกล้ก็คงหนีไม่พ้นการฝาก "ภารกิจ" ให้กับผู้สร้างงานละครเวที อาจารย์ได้ใช้การวิจารณ์ละครเรื่อง "คือผู้อภิวัฒน์" ในการเป็นตัวอย่างของละครพูดที่ใช้เวทีละครเป็นเวทีแห่ง "สัจวาจา" ที่ "ส่องปัญญา" ให้กับสังคมรวมทั้งรัฐสภาได้ด้วย ในจุดนี้ จะเห็นว่า อาจารย์เจตนาแสดงจุดยืนในอุดมคติทางการเมืองที่ต้องการเห็นสังคมที่มีประชาธิปไตยเต็มใบ ไม่ว่าจะเป็นด้วยการเปลี่ยนแปลงในรัฐสภา หรือการใช้บทบาทของศิลปะในการ "ผลักดัน" หรือ "ส่องทาง" ให้เกิดการเปลี่ยนแปลงที่วุ่น

และจากการที่อาจารย์เจตนามีความเชื่อ (คล้ายกับความเชื่อของนักปราชญ์ฝรั่งเศสในยุศต.ที่17)ว่า การแสดงละครที่เข้มข้นด้วยปัญญาและอารมณ์นั้น "ไม่จำเป็นต้องอาศัยสิ่งปรุงแต่งที่นอกเหนือไปจากภาษาที่ซาบซึ้งกินใจ" แต่การที่ผู้สร้างละครไทยจะพัฒนา "ภาษาพูด" ให้กลายเป็นภาษาที่ทรงพลังได้นั้น ยังต้องมีการพัฒนาต่อไปอีกมาก ในฐานะที่อาจารย์เป็นทั้งนักวรรณคดีเปรียบเทียบ และเป็นผู้มีประสบการณ์ทางศิลปะทั้งในและต่างประเทศ อาจารย์จึงแสดง "พลังทางปัญญา" ด้วยการชี้แนะให้ศิลปินผู้สร้างงานทั้งหลายให้หันกลับไปเรียนรู้จากชาวบ้าน เพราะศิลปะการแสดงพื้นบ้านนั้นมักจะซุกซ่อนวิญญูณประชาธิปไตยไว้อยู่

แต่อย่างไรก็ดี เมื่อมาถึงตรงนี้ อาจารย์ก็ยังคงมี "ความเชื่อ" ว่า "กลอนไทยมิได้มีไว้สำหรับพูด" และ "เสียงกลอนไทยที่ถูกกรัดรังด้วยสัมผัสแพรวพราวอาจไม่ห้าวหาญเท่า blank verse ในภาษาอังกฤษ" ดังนั้น อาจารย์จึงแนะนำให้ผู้เขียนบท "ฟังร่ายกรองที่ลึกซึ้งคมคาย" "แล้วอาจจะทำให้เราคิดเราเขียนออกมาเป็นร้อยแก้วที่น่าประทับใจได้" ใน "ความเชื่อ" อันว่าด้วยพลังของกลอนไทย ตรงนี้ แม้ว่าจะเป็นข้อเสนอที่สร้างสรรค์และเป็นแนวทางที่น่านำไปปฏิบัติ แต่ก็อาจจะเป็นที่ต้องถกเถียงกันในหมู่นักละครกันต่อไป เพราะการที่เราไม่มีบทละครร้อยกรองที่แสดง

“วิญญานประชาธิปไตย” ไว้ในอดีตนั้น ไม่น่าจะหมายความว่ามันเป็นสิ่งที่เป็นไปได้หรือเป็นทางตัน ความเชื่อที่ว่า “ละครพูด” เท่านั้นที่จะเป็น “คู่แข่ง” ของรัฐสภา (ในการพูดความจริง) อาจจะเป็นเรื่องและผู้สร้างงานละครในยุคปัจจุบันนี้เห็นแย้งกันได้ โดยเฉพาะอย่างยิ่ง การเดินทางสวนกับ “ชนบ” เดิมของละครไทยที่ไม่นิยมการแสดงในแนว “สมจริง” นั้น อาจจะเป็นเรื่องที่ต้องใช้เวลาในการพัฒนาอีกมาก

อย่างไรก็ดี จุดเด่นของบทปาฐกถาฉบับนี้อยู่ที่การพิสูจน์ให้เห็นความเชื่อมโยง ความเกี่ยวพันระหว่างภารกิจของศิลปกรรมละคร กับการเป็นภารกิจเพื่อชาติ เพื่อประชาชน และเพื่อส่องทางให้กับสถาบันการบริหารประเทศระดับสูงอย่าง “รัฐสภา” นับว่าเป็นการแสดงพลังทางปัญญาเพื่อช่วยให้สังคมได้แลเห็นถึงภารกิจที่สูงส่งด้วยคุณค่าของ “ละครพูด” และ บทบาทสำคัญที่ “รัฐสภา” พึงมีต่อระบอบประชาธิปไตย

ปาริชาติ จิ่งวิวัฒนาภรณ์ : ผู้วิเคราะห์

## การแสดงทัศนะเกี่ยวกับ “การพัฒนารูปแบบนาฏศิลป์”

(เนื่องในงานสัมมนาสาธิตนาฏศิลป์ไทย จัดโดย ไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์  
ร่วมกับ วิทยาลัย นาฏศิลป์ กรมศิลปากร ณ.วันที่ 15 มี.ค. 2534)

อาจารย์ปัญญา นิตยสุวรรณ<sup>1</sup>

**ผู้ดำเนินการอภิปราย<sup>2</sup> :** การที่มีผู้นำเอานาฏศิลป์คลาสสิกไปพัฒนา เพื่อให้เข้าถึงประชาชนได้มากขึ้น ในฐานะที่เป็นผู้เชี่ยวชาญวิชาการละครและดนตรี อาจารย์ปัญญามีความคิดเห็นหรือข้อเสนอแนะอย่างไร และมีความคิดเห็นอย่างไรเกี่ยวกับการพัฒนานาฏศิลป์ มีความคิดเห็นอย่างไรในเรื่องการเรียนการสอนในวิทยาลัยนาฏศิลป์ที่ว่าสอนเป็นโหล แต่ไม่ได้มีการคัดเลือกคนที่จะมาเป็นศิลปิน

**อาจารย์ปัญญา :** “...พูดถึงการพัฒนานาฏศิลป์เราจะพัฒนานาฏศิลป์ให้ดีขึ้นหรือว่าพัฒนาแล้วมันดีในสายตาของเราแต่คนอื่นเขาบอกว่ามันไม่ดี การพัฒนานาฏศิลป์ คนแต่ละคน แต่ละคณะ แต่ละครูบาอาจารย์ ท่านก็มีความคิดเห็นของท่านไปต่าง ๆ นานา บางท่านก็คิดว่าถ้านาฏศิลป์ที่เขาเล่น ๆ กันอยู่นี้ ถ้าเรานำมาทำอีกรูปแบบหนึ่งแล้วดีขึ้นกว่าที่เขาเล่นอยู่ เราก็ภูมิใจว่าเราพัฒนา แต่พอคนที่เขารักหารูปแบบเดิมมาเห็นเข้าก็จะบอกว่ามันไม่ได้พัฒนา มันทำลายลงอย่างเช่น เดินกำรำเคียว เดินกำรำเคียวเป็นการแสดงพื้นบ้านของพี่น้องชาวอำเภอพยุหะคีรี จังหวัดนครสวรรค์ เป็นการแสดงที่พวกชาวนาเมื่อเสร็จจากการเก็บเกี่ยวแล้วเขามีความรื่นเริงบันเทิงใจเขาก็จะเล่นเดินกำรำเคียว ออกมาจากบ้านใครจะแต่งกายมาอย่างไร สวมเสื้อหรือไม่ สวมก็เล่นแบบนี้ เสื้อผ้าบางตัวอาจจะซุกซมมอมเปื้อนเปรอะโคลน เขาก็เล่นกันไปตามแบบที่เขามีมา ทีนี้เมื่อกรมศิลปากรไปนำเอาเดินกำรำเคียวมาแสดงบนเวทีให้ชาวต่างชาติหรือแขกผู้มีเกียรติชม ก็นำมาพัฒนา การพัฒนานั้นก็พัฒนาดังแต่บทร้องซึ่งของเดิมบางทีฟังสองแง่สองง่าม หรือฟังแล้วไม่สุภาพก็นำมาแต่งให้สุภาพขึ้น หรืออย่างเครื่องแต่งกายเราก็ไม่ได้พัฒนากระทั่งผิอุดรูปแบบจนเสียหาย ผู้ชายก็ยังนั่งกางเกงขาก๊วยสวมเสื้อกั๊กหรือม่อฮ่อมแล้วสวมหมวก ผู้หญิงก็ยังนั่งผ้าโจงกระเบนสีดำสวมเสื้อแขนกระบอกคอปิดสีน้ำเงิน สวมงอบ เวลาแสดงผู้หญิงก็อาจจะแต่งหน้าให้ขาว ๆ ขึ้นมาบ้าง ก็มีท่านที่จับผิอุดกรมศิลปากรบอกว่าเราทำลายเขาแทนที่จะเอามาพัฒนาเรากลับมาทำให้สวยงามไปหมด เป็นการพัฒนาที่มองจากสายตาคนอื่นแล้วคิดว่ามันไม่ดี แต่สายตาของเราคิดว่ามันดี

ทีนี้มีการพัฒนาบางชุดซึ่งอย่างไร ๆ มันก็ไม่ดี เป็นการพัฒนาผิอุดรูปแบบ อย่างดูการแสดงถ่ายทอดทางโทรทัศน์เมื่อเร็ว ๆ นี้ เป็นการแสดงระบำชุดกฤดาภินิหาร ระบำกฤดาภินิหารนี้ โดย

<sup>1</sup> นักวิชาการละครและดนตรี หัวหน้าฝ่ายวิชาการ กองการสังคีต กรมศิลปากร

<sup>2</sup> อาจารย์ ดร.คุณนิธอน สนิทวงศ์ ณ อยุธยา (เป็นผู้ดำเนินการอภิปราย)

ปกติแล้วเป็นระบำที่กรมศิลปากรกำหนดขึ้นทั้งเนื้อร้อง ทำนองเพลงว่าเป็นเทวดา นางฟ้าออกมา  
อวยชัยให้พรเนื่องในโอกาสที่ไทยเรามีกฤดาภินิหารหรือความยิ่งใหญ่ ผู้ที่ออกมาแสดงนั้นก็สมมติ  
เป็นเทวดานางฟ้าซึ่งปกติเขาจะต้องแต่งกายแบบเครื่องพระนาง ผู้ที่เอาไปแสดงเขาอาจจะคิดว่า  
เขาพัฒนาหรือว่ารู้เท่าไม่ถึงการณ์ ก็ไปจัดให้ผู้แสดงซึ่งเป็นผู้หญิงล้วนนุ่งผ้าขึ้นแล้วสวมเสื้อแขน  
กระบอกคอปิดห่มสไบออกมารำรำ มันผิดแบบนะครับเพราะระบำกฤดาภินิหารเป็นระบำมาตรฐาน  
ฐานที่จะต้องแต่งยืนเครื่องพระนาง ถ้าเราไปแต่งอย่างนั้นมันเป็นพื้นบ้าน ไม่ถูกต้อง

มีอีกตัวอย่างหนึ่งคือ การแสดงระบำหงส์เหิร ระบำหงส์เหิรนี้เป็นเพลงสมัยใหม่ที่เขาแต่ง  
ขึ้น ขึ้นต้นว่า หงส์เหิรราชเอ๋ย... กรมศิลปากรก็เคยนำเอาระบำหงส์เหิรไปแสดงที่สหภาพพม่า ให้  
ผู้แสดงนุ่งกระโปรงจีบพองสีขาวสวมเสื้อรัดรูปแขนสั้นสวมมงกุฎรูปหงส์ทำมาเป็นแบบกึ่งบัลเลต์  
เรียกว่ากึ่งสากลกึ่งไทย แต่ก็มีผู้ที่นำมาไม่นำพัฒนา นำมาทำลาย ให้ผู้แสดงแต่งตัวเป็นระบำกนิรี  
ทั้ง ๗ คือ ฟีนางทั้ง ๖ แล้วก็มโนห์รา ออกมารำรำในเพลงหงส์เหิรแล้วตอนสุดท้ายยังอุทิศสำหรับ  
ปล่อยให้พระศุภนออกมาเกี่ยวนางมโนห์รา อย่างนี้ไม่เรียกว่าพัฒนาต้องเรียกว่าทำลาย เพราะ  
ฉะนั้น การที่เราจะพัฒนานาฏศิลป์เราจะต้องพัฒนาในแง่ที่ว่าทำให้ดีขึ้นหรือไม่ดีขึ้นก็เท่าเดิม  
หากพัฒนาแล้วคนเขาเห็นว่ามันไม่ถูกต้องนั้นต้องเรียกว่าเป็นการทำลาย..."

**ผู้ดำเนินการอภิปราย :** นอกจากความเห็นที่เสนอมาในรูปแบบของท่านอาจารย์ปัญญาได้ให้ข้อมูล  
เรื่องพัฒนาการของโขน ซึ่งค่อนข้างจะเป็นวิวัฒนาการของการดัดแปลงจากของเดิม โดยเริ่มตั้งแต่  
เมื่อสร้างโรงละครแห่งชาติและมี อาจารย์เสรี หวังในธรรม เป็นผู้รับผิดชอบการแสดงอยู่ เนื้อหาที่  
เล่ามีตั้งแต่เรื่องการทำบทโขน การบรรจุเพลง การแสดง และการแต่งตัว ทั้งนี้ได้วันที่จะนำตัว  
ท่านเองไปวิพากษ์วิจารณ์ หรือเกี่ยวข้องโดยตรงกับคำวิพากษ์วิจารณ์ของสังคมที่มีต่ออาจารย์เสรี  
หวังในธรรม

**อาจารย์ปัญญา :** "...ผมจะพูดถึงเกี่ยวกับผลงานของท่าน (อาจารย์เสรี หวังในธรรม) ทำให้กับกรมศิลปากร  
ต่อจากที่ท่านได้พูดไปแล้ว และผลงานของท่านนั้นมันเป็นผลดี มันเป็นการพัฒนา แต่ใครจะ  
คิดว่ามันไม่พัฒนานั้นก็เป็นนานาจิตตัง

อาจารย์เสรีท่านมีความสามารถอย่างหนึ่งในการพัฒนาโขน แต่ที่ท่านพัฒนามานี้ผมได้ฟัง  
จากผู้รู้หลายคนบอกว่าท่านพัฒนาผิดรูปแบบ ไม่สมควร ไม่ถูกต้อง ที่นี้คำว่า "พัฒนา" นั้นเราเข้าใจ  
กันอย่างไร บางท่านอาจจะบอกว่าการพัฒนานาฏศิลป์ก็คือการนำเอานาฏศิลป์ที่แสดงอยู่ใน  
ปัจจุบันไปดัดแปลงรูปแบบให้วิจิตรพิสดารหรือสวยงามขึ้น การประดิษฐ์ดัดแปลงขึ้นใหม่เป็นความ  
หมายของการพัฒนาจากความเข้าใจของคนทั่วไป เป็นนาฏศิลป์ที่ไม่ตาย มีการดิ้นรนอยู่ตลอดเวลา  
และเกิดขึ้นใหม่อยู่เรื่อย ๆ

การพัฒนานาฏศิลป์นั้นมีมาตั้งแต่ในสมัยโบราณแล้ว ไม่ว่าจะเป็นโขน ละคร หรือการฟ้อน  
รำต่าง ๆ เหล่านี้ล้วนผ่านการพัฒนามาแล้วทั้งสิ้น ผมจะพูดถึงการพัฒนาเรื่องของโขนเสริมต่อ  
จากอาจารย์เสรี ในสมัยโบราณการแสดงโขนนั้นเราจะแสดงกันตอนใดตอนหนึ่ง แล้วก็แสดง  
ดำเนินเรื่องต่อไปเรื่อย ๆ โดยไม่มีการดัดทอน เสนาหรือเสน ออกมาเดินก็จะเดินครบตามท่าตาม

ที่อาจารย์เสรียกตัวอย่าง อย่างเช่น เสนายักษ์ ๕ ท่า ถึง ๖ ท่า เช่น ๓ ท่า จนเขาพูดกันว่า ๓ ท่า สลึง หมายความว่าถ้าใครมาเล่นเป็นชน พอออกราว ๓ ท่าเสร็จเรียบร้อย ก็จะได้รับเงินค่าตัว ๑ สลึง จึงเรียกว่า ๓ ท่าสลึง ในสมัยโบราณไม่มีการตัดทอน เล่นก็ครั้งออกคราวก็หนักจะออกครบ บริบูรณ์หมด แต่ในปัจจุบันออกทำดัดอย่างที่ท่านเสรียว่า

นอกจากนั้น การพัฒนาโขนจะต้องเริ่มตั้งแต่บทเสียก่อน ในสมัยโบราณจะไม่แต่งบทให้เป็นหลักฐานว่าการแสดงตอนใดตอนหนึ่งจะมีบทร้อง บทเจรจา หรือเพลงหน้าพาทย์อะไรบ้าง เวลาจะแสดงทีหนึ่งก็จะให้คนพากษ์เจรจาต้นไปแล้วก็แสดงไปแต่ละครั้งแต่ละคราว ถึงแม้ว่าต่อมา จะมีการทำบทแล้วก็จริง แต่บทนั้นก็จะเป็นบทที่ต่อเนื่องกันไปไม่มีการตัดทอน มาถึงสมัยที่กรม ศิลปากรปรับปรุงโขนในระยะที่มีโรงละครแห่งชาติแล้วนั้น อาจารย์เสรียท่านมีความคิดว่าการที่เรา แสดงโขนแต่ละครั้ง ๆ ถ้าแสดงตอนใดตอนหนึ่งติดต่อกันไป คนดูจะได้รรถรสหรือทราบเรื่องราว น้อยมาก ท่านก็เลยไปหยิบเอาเรื่องสำคัญ ๆ ที่เกี่ยวกับประวัติของตัวละครในเรื่องรามเกียรติ์มา ตัดทอน ทำให้เป็นบทโขนใช้เวลาแสดง ๒ ชั่วโมง หรือ ๒ ชั่วโมงครึ่ง แล้วก็ประสบผลสำเร็จ ที่ผม ชื่นชมอีกอย่างหนึ่งก็คือว่า บางตอนนั้นไม่สามารถจะติดต่อให้คนชมชมได้ ท่านก็ให้ตัวตลกออกมา เล่าเรื่องพอตัวตลกเล่าเรื่องเชื่อมตั้งแต่ตอนที่จบฉากที่แล้วให้เนื้อเรื่องมันต่อเนื่องไปกับฉากต่อไป ก็เล่าเรื่องและแทรกตลกขบขันไปด้วยในตัว พอจบจากการเล่าเรื่องคนดูก็จะทราบว่าเรื่อง รามเกียรติ์มันต่อเนื่องกันยังไง ก็เป็นวิธีหนึ่งของการทำบทโขน และก็รู้สึกว่าการที่ทำการทำบทโขนในรุ่นหลัง จะยึดถือแบบนี้

อีกอย่างหนึ่ง การทำบทโขนนั้นจะต้องมีการบรรจุเพลง ผู้ที่ริเริ่มในการนำเพลงหรือดนตรี มาประกอบในโขนและที่ใช้เครื่องดนตรีเดิยาก็คือ ท่านพลตรี ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช ท่านนำโขน ตอนพิเภกสวามีภักดี แสดงที่เวทีหอประชุมใหญ่มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ตอนที่พิเภกถูกทศ กัณฐ์ขับออกจากกรุงลงกา ท่านก็ให้ซออยู่เดี่ยวเพลงกราวใน ซึ่งปกติแล้วเพลงกราวในเป็นเพลงที่มี ท่วงทำนองคึกคักหัวหาญ อุปมาคล้ายกับเพลงมาร์ชในสมัยปัจจุบันนี้ ทั้งนี้เมื่อบรรเลงด้วยซออยู่ มันก็ลดความหัวหาญดุลงไป เพราะว่าเสียงของซออยู่มันทุ้มและฟังเพลินดี แต่ว่าก็ยังมีความหัว หาญอยู่ในตัว ต่อจากนั้นเวลาท่านอาจารย์เสรียหรือว่าผมเองก็ตามจะบรรจุเพลงในการแสดงโขนก็ จะเลียนแบบท่าน มีการเดี่ยวระนาดเอกบ้าง ฉิ่งวงใหญ่บ้าง ระนาดทุ้มบ้าง และก็นิยมกันสืบมา จนกระทั่งปัจจุบันนั้นคือเรื่องการทำบท และบทในประเทศนั้นเราก็ทำให้คนไทยฟัง เวลาเราจะไป ต่างประเทศเราก็จะต้องวิวัฒนาการอีกขั้นหนึ่ง คือเราทำเป็นแบบมีคำเจรจาสั้น ๆ ร้องสั้น ๆ หรือ บางครั้งก็เป็นแบบ Basic คือมีแต่ดนตรีแล้วก็รำประกอบดนตรีโดยตลอดไม่มีการพากษ์เจรจา แต่ แบบนั้นผมไม่ชอบ เวลาผมจะจัดทำบทไปต่างประเทศที่ไรผมจะต้องใส่คำเจรจาเพื่อผมจะได้มี โอกาสไปด้วย

การแสดงโขนมีวิวัฒนาการมาเรื่อยจนกระทั่งในสมัยที่โรงละครแห่งชาติปรับปรุงการแสดง โขนในความควบคุมของอาจารย์เสรีย เพลงหน้าพาทย์บางเพลงท่านคิดทำรำ 2 เที้ยวแล้ว จะ สมบูรณ์ ท่านก็ให้ดำรงไว้ หรือว่าให้เพลงบางเพลงรำเที้ยวเดียวก็สุดแล้วแต่ความเหมาะสม แล้วปัจจุบันก็มีวิวัฒนาการการแสดงขึ้นมาอีกขั้นหนึ่ง ผมก็เพิ่งทราบ ทราบแล้วก็ตกใจ คือใน



สมัยโบราณนั้นตัวตลกที่รับลูกศรของทศกัณฐ์หรือของพระรามยกมาต่อสู้กัน เวลาเขาออกมาต่อสู้กันนั้นเขาก็จะใช้ลูกศรตีกันไปตีกันมา ฝ่ายชนะก็จะเอาลูกศรตีลูกศรของฝ่ายแพ้ให้หักลงไปหรือหล่นลงไปบนพื้น แล้วก็จะร่ายลูกศรตัวนั้นเข้าโรงไป หรือลูกศรที่ชนะก็ไปปักอกฝ่ายยักษ์อะไรทำนองนี้ แต่ปัจจุบันได้ทราบข่าวจากอาจารย์จตุรงค์ มนตรีศาสตร์ ซึ่งมาดูโซนที่สังคิตศาลาเป็นประจำ พบว่าตัวตลกมีการขึ้นลอกเลียนแบบตัวดีด้วย ก็เป็นวิวัฒนาการของการแสดงอีกชั้นหนึ่งเหมือนกัน

พัฒนาการทางด้านการแต่งตัวเป็นอย่างไร สิ่งแรกที่จะพูดถึงคือเรื่องพู่ ซึ่งปัจจุบันออกจะดูใหญ่โต ในสมัยโบราณอินทรีขนยาวเล็กแล้วพู่ก็จะดูเล็ก ๆ สวยงามมาก การแสดงโซนที่โรงละครแห่งชาติเมื่อสองสามวันที่ผ่านมานี้ มีคนสังเกตว่าทำไมอินทรีขนใหญ่ ผมก็บอกสาเหตุซึ่งเคยมีประสบการณ์จากที่เคยเป็นกรรมการตรวจรับของกองการสังคิตกรมศิลปากร ว่ามีเรื่องการโกงเครื่องแต่งตัว เขาทำมาเล็กก็บอกว่าไม่ตรงกับแบบที่กำหนดให้จึงเลยกลายมาเป็นอันโตแล้วมีพู่อันเบ้อเริ่ม อันนี้ถ้าเมื่อเราจะคิดว่ามันเป็นการพัฒนาอีกขั้นหนึ่งของเครื่องแต่งตัวก็น่าจะได้ แต่ว่าจะเหมาะสมหรือไม่นั้นก็สุดแท้แต่เราจะคิด"

< ผู้ดำเนินการอภิปราย : อาจารย์ปัญญา นิตยสุวรรณ นักวิชาการผู้เชี่ยวชาญวิชาการละครและดนตรี มิได้วิพากษ์วิจารณ์ประเด็นปัญหาที่เป็นโจทย์ โดยเฉพาะอย่างยิ่งต่อเรื่องอ่อนไหวที่เกี่ยวข้องโดยตรงกับบุคคลหรือหน่วยงานของกรมศิลปากร ซึ่งเป็นหน่วยงานที่ท่านสังกัดอยู่ หากแต่ได้เสนอและอภิปรายและเสนอความคิดเรื่องมองการพัฒนา นาฏศิลป์ ว่าหากทำไปโดยไม่มีพื้นความรู้เดิมผลของการพัฒนานั้นจะเป็นการทำลายมากกว่าเป็นการปรับปรุงนาฏศิลป์ >

ที่มา: ม.ล.วัลย์วิภา บุรุษรัตนพันธุ์<sup>3</sup>. "นาฏศิลป์ไทย" (เฉลิมพระเกียรติเนื่องในวโรกาส สมเด็จพระเทพ-รัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ทรงเจริญพระชนมายุ ครบ 3 รอบ)

<sup>3</sup> ม.ล.วัลย์วิภา บุรุษรัตนพันธุ์. บรรณาธิการ. สถาบันไทยคดีศึกษา, มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2534

## บทวิเคราะห์

เนื่องจากอาจารย์ปัญญา นิตยสุวรรณ เป็นนักวิชาการผู้เชี่ยวชาญการละครและดนตรี ประจำกองการสังคีต สังกัดกรมศิลปากร การที่จะให้อาจารย์ปัญญาแสดงความคิดเห็นเชิงวิจารณ์โดยตรงต่อการเรียนการสอนในวิทยาลัยนาฏศิลป์นั้น น่าจะเป็นเรื่องที่น่าอึดอัดใจไม่น้อย เพราะฉะนั้น วิธีการตอบคำถามด้วยการ “เลี่ยง” ที่จะไม่วิจารณ์กันตรงๆ แต่ใช้วิธีการอ้อมไปร่ายถึง “ความหมาย” ที่ถูกตีความไปได้หลายทางของคำว่า “พัฒนา” ซึ่งวิธีการแบบนี้เป็นวิธีการอ้อมไปร่ายเพื่อ “กระตุ้นให้ไปคิดต่อเอง” มากกว่าที่จะเป็นการวิจารณ์อย่างตรงประเด็น

การพูดถึงเส้นแบ่งที่ไม่ชัดเจนของคำว่า “พัฒนา” สำหรับการสร้างละครหรือนาฏศิลป์ไทยนั้น มีผลทำให้เกิดลักษณะของ “ความกระอักกระอ่วนใจ” ต่อผู้ต้องการจะพัฒนาและสร้างสรรค์ใหม่เป็นอย่างยิ่ง เป็นที่น่าสังเกตว่า อาจารย์ปัญญาก็ยังคงใช้ “มาตรฐานกรมศิลปากร” ในการวิจารณ์ความกระอักกระอ่วนใจตรงนี้อยู่ดี กล่าวคือหากมีการนำเอาการแสดง “พื้นบ้าน” มาดัดแปลงให้ “ดีขึ้น” (ตามมาตรฐานของกรมศิลปากร) ก็ถูกวิจารณ์ว่าเป็นการทำลายศิลปะพื้นบ้าน แต่ถ้าพยายามจะรักษาไว้ซึ่งรูปแบบของละครไทยที่มีมาแต่โบราณก็ถูกวิจารณ์ว่า “ไม่พัฒนา” ให้สอดคล้องกับผู้ชม ดังนั้น จึงเกิดปัญหาว่าการพัฒนาที่แท้จริงนั้นจะใช้อะไรวัด

อาจารย์ปัญญา ยกตัวอย่างการพัฒนาที่ “ผิดรูปแบบ” (ที่กรมศิลปากรเป็นผู้คิดเอาไว้แต่เดิม) เพราะการให้เทวดานางฟ้านั่งขึ้นหมอสไบ่นั้นไม่ “เหมาะสม” ต่อการเป็นเทวดานางฟ้าตามแบบกรมศิลปากรเคยวางเอาไว้ เป็นที่น่าสังเกตว่า เมื่อกรมศิลปากรนำเอาศิลปะพื้นบ้านมา “พัฒนา” ผู้วิจารณ์กล่าวว่า “แต่สายตาของเราคิดว่ามันดี” ในขณะที่เมื่อมีผู้นำเอาผลงานที่เป็นของกรมศิลปากรไป “พัฒนา” ให้เป็นพื้นบ้านบ้าง ผู้วิจารณ์บอกว่าเป็นการ “ไม่ถูกต้อง” ในกรณีนี้ ผู้วิจารณ์กำลังชี้เป็นนัยว่า “มาตรฐานของกรมศิลปากร” กำลังถูกใช้เป็น “มาตรฐานทางสุนทรียศาสตร์” สิ่งที่ถูก “สงวนลิขสิทธิ์” ว่าเป็นผลงานที่ออกมาจากกรมศิลปากรนั้น ผู้ใดจะนำไปละเมิดโดยการดัดแปลงมิได้ (เพราะถือว่าเป็นศิลปะชั้นสูง เป็นสุนทรียะชั้นสมบูรณ์) แต่สิ่งใดที่เป็นของ “พื้นบ้าน” อยู่แล้ว กรมศิลปากร “ถือสิทธิ์” ที่จะนำมา “พัฒนา” ให้ดีขึ้นนั้นย่อมได้ เพื่อให้ได้ “มาตรฐาน” ที่ดีขึ้น และหากใครที่คิดจะ “พัฒนา” ละครของไทยเช่น โขนแล้ว ก็น่าจะทำได้ (แต่ควรจะเป็นคนของกรมศิลปากร) เช่นกรณีของอาจารย์ เสรีหวังในธรรม ว่า “เป็นผลดี เป็นการพัฒนา”

เกณฑ์หนึ่งที่อาจารย์ปัญญาใช้ชี้ว่าเป็นการพัฒนาหรือไม่นั้น ก็ดูเหมือนว่าจะไม่พ้นการใช้อัตวิสัยของ “ผู้รู้” ดังคำกล่าวที่ว่า “การที่เราจะพัฒนานาฏศิลป์ เราต้องพัฒนาในแง่ที่ว่าทำให้ดีขึ้นหรือไม่ ถ้าไม่ดีขึ้นก็เท่าเดิม หากพัฒนาแล้วคนเขาเห็นว่ามันไม่ถูกต้อง นั้นต้องเรียกว่าเป็นการทำลาย...”

จะเห็นได้ว่า แม้ว่าอาจารย์ปัญญาจะไม่ได้แสดงการวิจารณ์แบบตรงไปตรงมา แต่ก็ได้แสดงจุดยืนของผู้มีความรู้ทางละครและนาฏศิลป์ไทยตามมาตรฐานกรมศิลปากรอย่างเห็นได้ชัด ในการแสดงความคิดเห็นเนื่องในการสัมมนาครั้งนี้ จะเห็นได้ว่า มีหลายประเด็นที่อาจารย์ปัญญา

ได้ยกขึ้นมาพูดแต่ก็ไม่ได้นำมาอภิปรายต่อ แต่เป็นประเด็นที่น่าจะมีการนำมาขบคิดเพื่อหาคำตอบกันต่อไป ประเด็นเหล่านี้ได้แก่

1. มาตรฐานทางนาฏศิลป์ของกรมศิลปากรนั้นสามารถใช้เป็นมาตรฐานทางสุนทรียศาสตร์ของนาฏศิลป์ไทยทั้งปวง(หรือส่วนใหญ่)ได้อย่างแท้จริงหรือ หรือว่าเป็นมาตรฐานที่พึงใช้เฉพาะองค์กรของกรมศิลปากรเท่านั้น
2. ในเมื่อมีการใช้ "มาตรฐานทางนาฏศิลป์ของกรมศิลปากร" เป็นมาตรฐานประจำชาติ หากมีความจำเป็นต้องให้การศึกษาแก่ประชาชนทั่วไป กรมศิลปากรมีหลักเกณฑ์หรือทฤษฎีทางสุนทรียศาสตร์ (อันเป็นที่ยอมรับโดยทางศิลปะและทางวิชาการ) ที่สามารถอธิบายโดยกระจ่างได้หรือไม่ ถ้ามี มีการบันทึกเป็นลายลักษณ์ไว้มากน้อยเพียงไร แต่มีการเผยแพร่ทฤษฎีเหล่านี้ให้เป็นที่เข้าใจแก่ผู้ศึกษาอย่างไร
3. เป็นไปได้หรือไม่ที่นาฏศิลป์ที่เกิดขึ้นก่อนหน้าที่จะมีการจัดตั้ง กรมศิลปากร นั้นบางส่วนไม่ได้ถูกนำมาอนุรักษ์โดยกรมศิลปากร และอาจจะได้รับการอนุรักษ์โดยคนไทยกลุ่มอื่นๆ ที่ไม่ใช่กลุ่ม "กรมศิลปากร"
4. การอนุรักษ์นาฏศิลป์ไทยที่กระทำโดยกลุ่มบุคคลอื่น ขาดมาตรฐานทางสุนทรียศาสตร์ไทยจริงหรือ ถ้าหากขาดจริง มาตรฐานทางสุนทรียศาสตร์ที่ว่านี่คืออะไร ใช้เกณฑ์อะไรวัด และเกณฑ์ที่ว่านี้ มีความเป็นสากลอันเป็นที่ยอมรับได้ทั้งผู้เป็นศิลปินและผู้ชมได้จริงหรือไม่
5. "การพัฒนา" ของงานศิลปะโดยทั่วไปนั้นจำเป็นต้องให้เกิดความสมดุลระหว่างทักษะความคิดสร้างสรรค์ และวิธีการ ดูเหมือนว่า "มาตรฐานของกรมศิลปากร" จะเน้นในเรื่องของความถูกต้องตามรูปแบบเดิมที่มีคนแรกคิดขึ้นมา มากกว่าเรื่องของการคิดสร้างสรรค์ใหม่หรือไม่
6. กรมศิลปากร ให้นิยามของคำว่า "พัฒนา" "สุนทรียศาสตร์" "ศิลปะ" "นาฏศิลป์" และ "ความคิดสร้างสรรค์" ไว้อย่างไร และมองความสัมพันธ์ของสิ่งเหล่านี้ไว้อย่างไร เพราะท่าทีของการมอง ล้วนมีส่วนสำคัญอย่างยิ่งต่อการพัฒนาและการวิจารณ์

การทิ้งท้ายให้เห็นว่า บางครั้งการ "พัฒนา" นั้นก็เกิดจาก "ความบังเอิญ" ที่ไร้เหตุผลทางศิลปะ เช่น เพิ่มบทเจรจา เพื่อผู้แสดงจะได้มีบทพูด หรือว่า เพิ่มขนาดของชุดแต่งกายเพื่อกันครหา นั้นสะท้อนให้เห็นว่า บางครั้ง กรมศิลปากรเองก็ย่อหย่อนในเรื่องของการพัฒนา และอนุโลมให้เกิดความไม่เหมาะสมทางศิลปะเกิดขึ้นอยู่เนืองๆ (ตรงนี้มีนัยให้คิดต่อไปว่า แล้วมาตรฐานกรมศิลปากรที่เข้มงวดนั้นจะมีความน่าเชื่อถือมากน้อยเพียงไหน) และจากตัวอย่างเรื่องการแสดงระบำก๊งบัลเลต์เรื่องหงส์เหิรนั้น ก็สะท้อนให้เห็นว่า ผู้สร้างงานกับผู้วิจารณ์มองงานสร้างสรรค์กันคนละมุม การนำตัวละครในวรรณคดีที่คนไทยรู้จักกันดี มาใส่ในระบำที่ผิดบริบทของ วรรณคดีนั้นย่อมเป็นที่ขัดใจผู้ที่มีความรู้อย่างยิ่ง แต่ในทางกลับกัน หากผู้ชมขาดความรู้เรื่องมโนราห์ก็อาจจะไม่รู้สึกละอายกับการใส่ตัวละครผิดเรื่องเช่นนี้

และผู้สร้างงานอาจจะต้องการเพียงแค่ "ยืม" เปลือกนอกของกินรีมาใช้ในระบำ เพราะเห็นว่า "สวยดี" ตัวอย่างอันนี้ชี้ให้เห็นว่า ยังมีช่องว่างของความไม่รู้จริงอยู่อีกมากในการสร้างงาน "สร้างสรรค์" ที่ต้องใช้นาฏศิลป์ไทย แต่การ "รู้จริง" นั้น ก็ไม่น่าจะหมายความว่า รู้แค่เฉพาะมาตรฐานทางสุนทรียศาสตร์ของกรมศิลปากรเท่านั้น แต่ผู้วิจารณ์และผู้สร้างงานจำเป็นต้องมีความรู้ในศิลปะแขนงอื่น (โดยเฉพาะอย่างยิ่ง วรรณศิลป์) ประกอบกับการมีวิถีคิดที่อยู่บนพื้นฐานที่กว้าง ไม่จำกัดอยู่แต่สำนักใดสำนักหนึ่งเพียงอย่างเดียวเป็นอย่างดี จึงจะทำให้การสร้างงานใหม่นั้นยืนอยู่บนพื้นฐานของความถูกต้อง และเจตนาที่จะสร้างสรรค์จึงจะไม่ถูกมองว่าเป็นการทำลายไป

การแสดงทัศนะในเรื่อง "การพัฒนารูปแบบนาฏศิลป์" ของอาจารย์ปัญญา ในครั้งนี้ ได้ทำหน้าที่ "กระตุ้น" ให้เกิดการตั้งคำถามต่อไปอีกหลายข้อ การพยายามแสวงหาคำตอบที่ตามมานั้น คือกระบวนการที่ต้องใช้พลังทางปัญญาอีกอย่างมากมายมหาศาล

ปาริชาติ จิ่งวิวัฒนาภรณ์ : ผู้วิเคราะห์

## “คำวิจารณ์ของ ศ.พลตรี ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช ต่อบทบาทของกรมศิลปากร”

ม.ล.วัลย์วิภา บุรุษรัตนพันธ์

ผู้ดำเนินรายการ<sup>1</sup> : “คำวิจารณ์ ของ ศาสตราจารย์ พลตรี หม่อมราชวงศ์คึกฤทธิ์ ปราโมช ในช่วงนี้ก่อให้เกิดความสะท้านสะเทือนขึ้นในวงการนาฏศิลป์เป็นอย่างยิ่ง ได้มีปฏิกิริยาตอบโต้ ตามมาอย่างต่อเนื่องจากบุคคลในวงการ ณ สถานที่และโอกาสต่าง ๆ แต่นั่นจะเป็นเจตนาที่เจ้าของคำวิพากษ์วิจารณ์ปรารถนาจะเกิดขึ้น โดยเฉพาะอย่างยิ่งให้เกิดการเปลี่ยนแปลง เพราะว่าเมื่อ ๒๐ ปีที่แล้วมาเมื่อสถาบันไทยคดีศึกษาจัดสัมมนา นาฏศิลป์ไทยครั้งที่ ๑ ท่านได้พูดถึงปัญหา การถ่ายทอดและความเข้าใจเรื่องนาฏศิลป์ไทยไว้ว่าจะมองไม่เห็นอนาคตของนาฏศิลป์ไทยถ้ามีความคิดกันเรื่องจะเปลี่ยนแปลงของเก่าที่เป็นคลาสสิก ถ้าไม่มีความเชื่อมั่นว่าของนั้นควรอนุรักษ์ ถ้าไม่มีการสร้างกลุ่มคนรุ่นหลังมารองรับ และโดยเฉพาะอย่างยิ่ง ถ้ากรมศิลปากรซึ่งเป็นหน่วยงานของรัฐที่มีหน้าที่รับผิดชอบต่อสิ่งของสิ่งนั้นไม่เคร่งครัดต่อหน้าที่และปฏิบัติตนท่านเองเป็นบุคคลหรือเอกชนที่สามารถพัฒนาหรือทดลองของใหม่ได้อย่างชอบธรรมโดยไม่เข้าใจความหมายของการอนุรักษ์และไม่ยังของเก่านั้นให้ปรากฏสืบไป อย่างไรก็ตาม เวลาผ่านพ้นมา 20 ปี จนบัดนี้ประเด็นปัญหาดังกล่าวยังย่ำอยู่กับที่อย่างไม่มีวี่แววการขานรับจากกรมศิลปากร ดังนั้น ท่านจึงเกิดอาการอย่างที่ท่านวิจารณ์คนอื่นว่า “เชื่อนแตก” บริภาษกรมศิลปากรว่าเป็นตัวทำลายวัฒนธรรมของชาติ ประณามการยอมให้มีคนมาหากินกับโรงละครแห่งชาติจนสถานที่แห่งนี้ไม่สามารถ ทำหน้าที่ได้ตรงตามวัตถุประสงค์ นัยที่ท่านกล่าวถึงนิมิตและความศักดิ์สิทธิ์ของครุ ซึ่งคนในวงการเดียวกันยอมเข้าใจนัย อาจจะเป็นเสียยิ่งกว่าคำสาปแช่งหรือบทลงโทษสถานหนักจนรู้สึกได้ ความกลัดกลุ้มและความทุกข์ทรมานที่ระบายนอกหน้าพระที่นั่งในวันแรกที่บรรยายประกอบการ สาธิต อาจตีความได้ว่าแบกรับเรื่องนี้อยู่ในใจตลอดมา เรื่องราวที่คณะกรรมการดำเนินงานมิได้เปิดเผยต่อผู้เข้าร่วมสัมมนาในขณะนั้นจนถึงวันนี้ เรื่องที่ท่านป่วยจนถึงกับต้องเข้ารักษาตัวในหอ อภิบาลผู้ป่วยหนัก (I.C.U.) ของโรงพยาบาลสมิติเวชหลังจากกลับลงมาจากบ้านริมปิงที่เชียงใหม่ ไม่มีสื่อมวลชนใดรู้เรื่องนี้นอกจากผู้ใกล้ชิดจนรู้สึกวิตกโดยทั่วกัน จนในที่สุดคืนก่อนวันเริ่มงาน แพทย์ไม่อาจเห็นยวร้ายให้ท่านรักษาตัวที่โรงพยาบาลอีกต่อไปได้ และเช้าวันที่ ๑๔ มีนาคมท่านก็สามารถบรรยายได้อย่างคนปกติ เพียงแต่การประสานงานระหว่างตัวท่านกับผู้แสดงสาธิตจาก วิทยาลัยนาฏศิลป์โดยผ่านผู้ประสานงานมีอาการกระทำได้ด้วยเหตุสุดวิสัยความแน่นแนรับผิดชอบ ต่อปัญหาและความวิตกกังวลเรื่อง “ของมันใหญ่ มาดกอยู่ในมือเราเกรงจะรักษาไม่ได้” เป็นยากำลังนำท่านมาเฝ้าฯ สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี และนำมาสู่วาทะที่น่าคิด ต่ออนาคตชะตาของการพัฒนาอันเป็นอนาคตของนาฏศิลป์ไทย ดังต่อไปนี้” :

<sup>1</sup> อาจารย์ ดร.คุณนิคอน สนิทวงศ์ ณ อยุธยา

บ.ร.ว. คึกฤทธิ์ : “ ข้าพระพุทธเจ้าขอพระราชทานกราบบังคมทูลทราบฝ่าละอองพระบาท เรื่องสักเรื่องหนึ่งซึ่งเกิดขึ้นเมื่อวานนี้ แต่ว่าโอกาสที่จะกราบบังคมทูลนั้นไม่เหมาะและความรู้สึกในใจของข้าพระพุทธเจ้าเกี่ยวกับเรื่องนี้ก็มากเกินไปกว่าที่จะกราบบังคมทูลสิ่งใดได้

เมื่อวานนี้มีการบรรยายและสาธิตนาฏศิลป์ไทยที่หอประชุมใหญ่ และทรงพระกรุณาเสด็จพระราชดำเนินมาเป็นองค์ประธาน ข้าพระพุทธเจ้ามีความปิติเป็นล้นพ้น และขณะที่นั่งอยู่บนเวทีก่อนที่จะได้บรรยายอะไรมาน้อย ข้าพระพุทธเจ้าได้ตั้งสติและอธิษฐานว่าขอให้สิ่งศักดิ์สิทธิ์ทั้งหลายมีเทพเจ้าและครูบาอาจารย์ ได้แสดงให้เห็นประจักษ์ว่าถ้าหากนาฏศิลป์และดนตรีไทยนี้จะยังคงอยู่ต่อไปเพราะเดชพระบารมีแล้ว ขอให้แสดงนิมิตให้ปรากฏ ต่อจากนั้นมาก็ได้มีการสาธิตมาตลอด ข้าพระพุทธเจ้าได้เรียกให้ปี่พาทย์ทำเพลงกลม เพื่อให้ตัวละครออกมารำพระอรชุน ซึ่งเป็นเทพยดาแห่งฟ้าฝน เสร็จการบรรยายสาธิตแล้ว ได้ฝ่าละอองพระบาทได้ขึ้นไปเสวย ขณะที่เริ่มจะเสวยนั้นฝนตกลงมาทำให้ใหญ่ที่มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ พระอรชุนมาอย่างใด เชื่อกันมาอย่างใดก็ได้ผลอย่างนั้น เพราะฉะนั้น สัตยาริษฐานของข้าพระพุทธเจ้าเป็นผลสำเร็จ ด้วยเกล้าด้วยกระหม่อม

ท่านผู้ฟังทั้งหลายครับ ฐานะของผมมันยาก ผมเป็นคนชอบพูดไม่ค่อยชอบฟัง ใครพูดผมก็ไม่ฟัง ใครพูดผมก็ไม่ค่อยฟัง วันนี้ถูกบังคับให้ต้องมานั่งฟังท่านอาจารย์ทั้งหลายแสดงความอัดอั้นในใจออกมาหมดเกิดความรู้สึกว่าเหมือนกับเขื่อนพัง เขื่อนพังน้ำก็ล้นพลั๊กออกมาท่วมอะไรต่อมิอะไร วัวควายตายผมเองก็หวัดตาย อาจารย์นิออนความจริงเป็นเจ้าของหน้าที่จัดงานแต่ไม่รู้ไปสร้างเขื่อนไว้ที่ไหนก็เอากับเขาเหมือนกัน ท่านนักวิชาการพูดจบที่ท่านอาจารย์นิออนแสดงที่ กระผมก็นั่งรอที่จะสรุป เห็นจะต้องสรุปของอาจารย์นิออน คนอื่นไม่ทราบจะไปสรุปใคร ขึ้นต้นที่อาจารย์เสรีครับ น่าสังเกตว่าท่านอาจารย์ทั้งหลายนี้เป็นคนสมัยใหม่ ที่พูดมา ถึงจะไม่ทราบก็มาลงเรื่องเดียวกันทั้งนั้น ท่านอาจารย์เสรีพูดขึ้นก่อน เล่าประวัติของท่านให้ฟังว่า เริ่มตั้งแต่ตกลงโฆษณาจนเป็นใหญ่เป็นโตเดี๋ยวนี้ท่านเป็นอะไรเล่าท่านก็ไม่ทราบ แต่กระผมจะบอกให้ว่าท่านเป็นบุคคลที่ฝรั่งเรียกว่า Impresario แม้ยกคงรู้จัก คือเป็นผู้จัดการสรรหาผู้คนที่จะมาแสดงละคร หางวดดนตรีหาเครื่องเครา เป็นคนจัดการทั้งหมด ตัวละครตัวไหนจะดีหรือไม่ดี จะเหมาะหรือไม่เหมาะอยู่ที่ Impresario ทั้งสิ้น นี่คุณเสรีทุกวันนี้เป็น Impresario นั่งหาละครมาเล่นเท่าที่นึกว่าจะถูกใจคนดูในกระบวนการละครนั้น ศิลปินก็แค่นั้น นักดนตรีก็แค่นั้น ไม่ได้ร่ำรวยอะไร แต่คนที่ร่ำรวยที่สุดก็คือ Impresario

ท่านอาจารย์ที่มาจากกรมศิลปากร ท่านมาประชุมวิชาการจริง ๆ หรือท่านมา defend Thesis ของท่าน Thesis ของท่านคือกรมศิลปากรทำอะไรผิดมันก็มีเหตุ บางทีมันไม่ผิดแต่คนเข้าใจผิดไปเอง ผมจะประกาศในที่นี้แน่ครับ กรมศิลปากรนี่จะเป็นไอ้ตัวการทำลายการเล่นพื้นเมืองของไทยจนหมดไปแล้ว จะเป็นภูไทย จะเป็นเด่นกำรำเคียว ในที่สุดจะมาลงมาตรฐานเดียวกันทั้งหมดคือ ของกรมศิลปากร คนป่าออกมาจากป่า หรือตัวมึงออกมาจับระบำเปลื้องไปหน่อย เดียวขึ้นท่าสวดสร้อยมาลา กรมศิลปากรครับ มึงมันหายไปไหน ถูกกลืนหมดด้วย

ทางราชการอันไพศาลใหญ่โตมีอำนาจวาสนาของไทย ไม่มีอะไรจะรักษา นี่เป็นเรื่องที่ผมอยากจะพูดมานานแล้ว ขอพูดจริง ๆ วันนี้เสียที พูดหน้าพระที่นั่งนี่ละ จะเป็นอะไรก็ให้มันรู้กันไป กรมศิลปากรมีของดีที่จะรักษา เป็นของดีที่ต้องแสดงเป็นอย่างดี ไม่ว่าจะเป็นดนตรี นาฏศิลป์ โขน ละคร นอก ละครใน กรมศิลปากรจะไปคิดว่าแสดงแล้วขาดทุนไม่ได้ กรมศิลปากรเป็นหน่วยราชการที่มีหน้าที่ต้องทำความรู้เหล่านี้ให้แจ้งแก่ประชาชนชาวไทย แกะจะมาดูหรือไม่ดูไม่เป็นปัญหา เราต้องแสดง ดูไม่รู้เรื่องช่างแก เราต้องแสดง เป็นหน้าที่ของเราเพื่อให้การต่อเนื่องเกิด อย่าไปคิดเองง่าย ๆ ลวก ๆ ว่าเล่นทีไรเมื่อไรจะต้องได้กำไรเท่านั้นเท่านี้ กรมศิลปากรไม่ใช่เกะกะ ไม่ใช่เกะกะ นายเสรี เป็นหน่วยราชการเป็นของประชาชนทั้งชาติ กรมศิลปากรจะต้องมีสิ่งที่ฝรั่งเขาเรียกว่า repertoire หรือถ้าเปรียบเป็นทรัพย์สินสมบัติมีค่ามหาศาลจนดูไม่พอใส่ลังไหหลอกมาอยู่กลางห้อง กรมศิลปากรไม่รู้จักใช้ ทำเฉย ๆ เสีย ทำเฉยไปเล่นมาลาภิรมย์<sup>2</sup> แปลว่าอะไรผมยังไม่รู้เลย เอาดอกไม้มาทำอะไร มาลาภิรมย์เรียกอย่างนี้จะเรียกว่าโขนไม่ได้ล้ำสมัย จะเรียกละครก็ไม่ได้ทั้งนั้น จะต้องเรียกมาลาภิรมย์<sup>2</sup> เอาอย่างอาจารย์เสรีที่แกไปออกโทรทัศน์นั้นมันเป็นเรื่องของโทรทัศน์ ช่างแก ผมคิดว่ากรมศิลปากรน่าจะตั้งแผนพัฒนาใหม่ว่าปีหนึ่งจะมีการแสดงเท่าไร ดนตรีกี่วัน ปีพาทย์เครื่องใหญ่ ปีพาทย์เครื่องน้อย ปีพาทย์ไม้นวม ออกแสดงที่สังคีตศาลาโรงละครมีแล้วคุณเก็บเอาไว้ทำไมให้ตึกแกจิ้งจกมันวิ่งเล่นบนเพดาน มีอะไรก็แสดง คนดูไม่ดูก็ช่างแก แกก็ราษฎรเท่านั้นเราราชการใหญ่โตจะเล่นละครจะทำไม ไม่รู้เรื่องก็กลับไปถามพ่อถามแม่ ไปศึกษามาเอง คนไหนเกิดมาไม่รู้เรื่องพระราม พระลักษมณ์ ว่าเป็นใคร มันต้องวางมาดอย่างนั้นสิครับ จะขอเสนอแนะว่าจะต้องมีการแสดงเป็น season ปีละครึ่ง จะแสดงหน้าฝนก็ได้เพราะคนเขาไม่มีที่ไป เขาจะมาดูละคร หรือหน้าอะไรก็ได้แล้วแต่ แต่ต้องอย่างน้อย ๓ เดือน และใน ๓ เดือนให้ได้ปีพาทย์สักกี่ครั้ง โขนกี่ครั้ง ละครในกี่ครั้ง ละครนอกกี่ครั้ง ไล่ละครนอกมันไม่จำเป็นจะขาดเสียบ้างก็ได้ แล้วละครพันทางของกรมศิลปากรคนที่ทำไว้ไพเราะสวยงามก็ทำนอาจารย์มนตรีนั้นแหละครับ ท่านทำเอาไว้เรื่องสมิงพระราม เรื่องอะไรต่อมีอะไรสารพัดที่นาดู อย่าไปดูถูกว่าเขาจะไม่สนใจ ทำไมคนชาวบ้านเขาถึงจะไม่สนใจสิ่งเหล่านี้ ผมคิดว่าที่บ้านข้าราชการกรมศิลป์ ๔ เองก็ไม่สนใจแล้วเลยมาเหมาเอาว่าคนอื่นเขาไม่สนใจด้วย นี่เป็นเรื่องที่ต้องศึกษากันให้ลึก ศิลปะเหล่านี้ในต่างประเทศนั้นโอเปร่าเขาอยู่ได้ด้วยเงินอุดหนุนของรัฐบาล เขาอยู่ได้ด้วยการสนับสนุนของบริษัทห้างร้านใหญ่อย่าง ถ้าจะเปรียบในเมืองไทยก็ต้องเปรียบการบินไทย ปูนซิเมนต์ไทย เขาซื้อตั๋วไว้เป็นประจำเลย ถ้าเรามีแขกมาจากไหนเขาก็พาไปดู ถ้าไม่มีก็แล้วไป พวกเราจะทำเช่นนั้นก็ได้แต่ไม่นึกไม่ทำ งอมืองอดินอยู่ ทุกวันขึ้นกับท่านอธิบดี ขึ้นอยู่กับหัวหน้ากองงบประมาณ แล้วท่านก็ดูละครไม่เป็น ท่านชอบดูอื่น ๆ แล้วจะไปเองงบประมาณอะไรกัน พูดด้วยความเจ็บใจบอกความเห็นใจนะครับ

<sup>2</sup> มาลาภิรมย์ เป็นรายการโทรทัศน์ที่นำเสนอดนตรี นาฏศิลป์ และละครไทย ในแนวคล้าย ๆ กับ "วาไรตี้โชว์" ในปัจจุบัน

จากคุณเสรีก็มาถึงท่านอาจารย์สุรพล<sup>3</sup> ท่านพูดตรง ๆ เข้ากับของคุณเสรีเลย ท่านพูดเรื่องนาฏยพาทินิธิย์ เรื่องตลาดของละคร ท่านพูดไปจนในที่สุดเรารู้ว่าไม่มีใครสอนวิชานี้ จุฬา ฯ ก็ไม่สอน ผมอยากเสนอเดี๋ยวนี้ว่า นิเทศศาสตร์ ควรรับไว้ได้แล้ว เป็นวิชาของนิเทศศาสตร์โดยตรง ถ้าไม่ทำก็ไม่รู้จะทำอย่างไร นี่เป็นเรื่องของละครเอกชนที่จะสร้างต่อไป แต่ว่าละครหลวงคือศิลปากรนั้นไม่ต้องห่วง เล่นให้คนดู บังคับให้คนดู เอาโซลามาให้คนดู ไม่ดูก็ให้รู้กันไปว่าปล่อยของดีไว้ให้สูญ มีคนรู้เรื่องไม่กี่คน ผมจึงเห็นว่าอาจารย์สุรพลท่านพูดถูกว่าจำเป็นจะต้องคิดถึงเรื่องเงินทอง ทำมาหากิน เราจะไปเล่นฟรีนั้นเห็นจะไม่ได้ มันจะต้องมีวิธีที่เราจะเลี้ยงตัวเราเองได้อย่างไรต่อไป

ที่นี้ก็มาถึงเรื่องประเพณีต่าง ๆ ของละครโบราณกับที่เราจะมาทำกันใหม่ ถ้าเราสร้างละครขึ้นใหม่ อย่างละครคุณหลวงวิจิตร ฯ ของใครต่อใคร ซึ่งเล่นกันมาสารพัดสารพัน ทำไมเราจำเป็นจะต้องไปเกี่ยวข้องกับพิธีกรรมหรือความศักดิ์สิทธิ์ของละครเก่า เราเล่นไปเลยไม่ได้หรือทำไมจะต้องทำพิธีไหว้ครูใหญ่และต้องมาไหว้ที่โรงละครแห่งชาติ ทำไมถึงไม่ฟังคนแก่พูดบ้างว่าการไหว้ครูนั้นเขาไหว้เข้าก่อนเพล ทำไมจะต้องหักหาญกันมาที่โรงละครแห่งชาติและไหว้ครูกันตอนบ่ายสี่โมง พอรุ่งขึ้นพนักงานกรมศิลปากรตกจากเพดานโรงละครแห่งชาติปัดลงมาตายกลางเวทีนั้นใครพูดถึง ใครทำอะไร ใครชนลูกชนพอง ใครกลัวใครเกรงบ้างไหม ละครเรื่องสมเด็จพระนเรศวรมหาราชนี้ ไม่ใช่เป็นคนใหญ่คนโต ผมก็ติดตามเที่ยวเดือน เดือนท่านผู้หญิงสุประภาดาภิเษก พระนเรศวร ฯ นี่ท่านแรงเหลือเกิน ใคร ๆ ทำละครมา ท่านอาจารย์มนตรีท่านก็เคยทำ เคยเอาพระองค์ออกมาแสดงเลย พระมหาราช พระมหากษัตริย์นี่ยกเอาไว้ พูดจาถึงได้แต่ไม่เคยปรากฏพระองค์เลย พระนเรศวร ฯ นี่ปรากฏพระองค์ในละคร มีหน้าซ้ำ พระนเรศวร ฯ นี่เป็นพระมหากษัตริย์ เป็นเทพที่รุนแรงเหลือเกิน อย่าประมาท ท่านผู้หญิงสุประภาดาภิเษกเห็นด้วยแต่ไม่ทราบจะป้องกันอย่างไร แสดงได้ไม่กี่วัน บ้านเมืองลุกเป็นไฟ ๑๔ ตุลา ฯ นั้นใจ จะไม่ถือกันเลยจะได้หรือ

มาถึงสมัยใหม่ จะมีแม่ยกกับเขาสักคนก็โอ้โฮ้ยแหม่มจิง ผมนะร้อนใจจริง ๆ เพราะเรื่องมันมีภัยอันตรายแทรกอยู่ อย่าไปนึกว่ามันปลอดภัย เล่นกับของพรรค์อย่างนี้ ละครธรรมชาติ เล่นเรื่องอะไรต่อมิอะไร เป็นละครพูดเป็นละครอะไรที่ทำทำยังกับเป็นละครเพลงของอังกฤษ เสร็จแล้วอาจารย์มัทนี เองยอมรับกับผมว่าไม่ได้ไหว้ครู มันไม่มีครู แต่ทุกเรื่องมาไม่เผาศึกกันสักเรื่อง ไปตามกันเถอะเสร็จแล้วเผาศึกกันใหม่ แดกกันเป็นเสียงไปทุกเรื่อง ๆ เอาเด็กมาแดกกัน ฉะนั้นอย่าประมาทในสิ่งที่เราไม่รู้ ผมอยากจะขอเตือนเรื่องนาฏศิลป์และดนตรีไทย ว่ามีสิ่งหลายอย่างหลายประการที่ลึกซึ้งศักดิ์สิทธิ์แล้วเราไม่รู้จัก เมื่อเราไม่รู้จักรออย่าไปลอง อย่าไปดูหมิ่น เอาไว้ในที่สูงจะดีกว่า นี่เป็นคำแนะนำไม่ใช่สุดท้ายแนะนำเรื่อย ๆ ไป

ที่นี้ถึงผู้ดำเนินการบริหาร ผมพูดแต่ละครหลวงนะเพราะเหตุว่าสำเร็จมากกว่าละครอื่น ละครเอกชนใครจะมำตั้งคณะแล้วละก็ไม่สำเร็จ ต้องที่ศิลปากรนี่ ขึ้นอยู่กับอธิบดี ถ้าอธิบดีกรมศิลปากร ฯ เป็นนักโบราณคดี ก็หนักไปทางโบราณคดี แต่ว่าท่านมานักทางนาฏศิลป์ด้วย มันก็ไหล

<sup>3</sup> รศ.ดร.สุรพล วิรุฬห์รักษ์, คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย



เข้ามาโบราณคดีครูมูลเป็นครูที่ประเสริฐสุด อธิบดินทบอกให้ลองคิดทำรำ ระเบียบโบราณคดี  
ระบำทวาราวดี แก่ผลิดออกมาได้ เสร็จแล้วก็มีระบำลพบุรี ระบำอะไรต่อมิอะไรออกมาอีกมากมาย  
เลยทีเดียว นอกจากครูมูล หม่อมอาจารย์ (หม่อมแผ้ว) ก็สร้างระบำพระอิศวรขึ้นมา มาจากรูป  
เทวรูปพระอิศวรนั้นละ ระบำสัตว์ทั้งหลายทั้งปวง เช่น ระบำนกยูง ระบำม้า สารพัดสวยงามดี  
เพลงก็ไพเราะผมละนับถือเรื่องเพลงระบำต่าง ๆ ของกรมศิลป์ ๔ อย่างเพลงระบำม้านี้ก็เสียงเด่น  
เหมือนม้าดลอดทาง อันนี้น่าประทับใจมาก เสียงนกยูงก็ร้อง ก่อก...ก่อก...กระโด้งโฮง น่าประทับใจ  
ใจเป็นอย่างยิ่ง ก็ได้แต่สรรเสริญ ไม่ได้ว่าอะไรหรอกครับ อยากจะชี้ให้เห็นว่าจะทำอะไรกับเรื่อง  
ของการที่จะเอาคนมาให้บริการงานเหล่านี้ ความจริงกรมศิลปากรมีงานมากเหลือเกิน ซึ่งต้องการ  
ใช้บอร์ดหรือผู้เชี่ยวชาญบริหารทั้งสิ้นอย่างการนาฏศิลป์ ดนตรีนี้ต้องมีบอกหนึ่งแล้วที่จะปกครองดู  
แลวางแผนนโยบายโบราณคดีอีก ประวัติศาสตร์อีก เวลานี้ขึ้นกับคน ๆ เดียว แล้วคน ๆ นั้นทำ  
อะไรมาก่อน เขียนฉากละครมา ก็อธิบดีแป๊ะ<sup>4</sup> นี่ละ อธิบดีแต่ละคนก็ไปตามทางของตน แต่ไม่ว่าจะ  
แก่อะไรมาในที่สุดก็ต้องแก่กันนาฏศิลป์ทุกคน เมื่อไหร่ก็ไม่ทราบเล่นตลกไม่เข้าที่พูดเรื่องพระเศวตร  
๔ ล้มแล้วคนชาติทั้งโรง เรื่องนี้เป็นเรื่องน่าเศร้าสลดใจจริง ๆ ช่างหลวงเขาถือว่าเป็นของสำคัญ  
เป็นของศักดิ์สิทธิ์เลี้ยงกันอย่างไรจนล้ม ซื่อหน้าที่มียามาแมลงติดเข้าไปเลี้ยงข้าง อย่างนี้แล้วก็  
เห็นเป็นของตลกไปได้ นี่ผมพูดขึ้นมาอย่างนั้น ฟังติดหูเข้ามาก็เลยเอามาพูดเอามาเชื่อนटक ผม  
อยากจะพูดอย่างเดียวว่า ดูเสียก่อนว่าคนเขาถืออะไร ไม่ถืออะไร เราจะทำอะไรใหม่ขึ้นใหม่ขึ้น  
มันเรื่องของเรามา ผมเข้าใจ ทุกวันนี้นาฏศิลป์ไทยคลาสสิกนั้นมันตายตัว ถ้าพูดอย่างโอเปร่ามันก็  
ตายตัว Swan Lake กันอยู่นั้น ใครมาแต่งใหม่ เขาก็เป็นแต่เพียงรักษาแล้วแสดงให้น่าดู ให้เด่น  
ให้สวยงามมันก็เหมือนกัน แล้วเราจะมานั่งคร่ำครวญทำไมว่าตายแล้วไหนมีแต่เรื่องรามเกียรติ์  
ทำไมไม่เล่นเรื่องลักษณะวงศ์บ้าง หรือเรื่องอะไรก็ไม่รู้ละเล่นไหนมันเสียบ้าง ไม่ได้ ไชนมันแปลว่า  
เรื่องรามเกียรติ์อยู่แล้ว ผมมันไล่กรมศิลปากรมานานแล้ว ที่เขียนว่ากรมศิลปากรแสดงไหนเรื่อง  
รามเกียรติ์ คุณไปหาไหนเรื่องอื่นมาแสดงสิผมอยากดูนัก ทำไมไม่บอกแสดงไหนตอนอะไรก็ว่าไป  
ไหนเรื่องรามเกียรติ์ก็ดูกันไว้เถอะ ผมว่าท่านที่มาพูดในวันนี้ ความจริงท่านพูดเรื่องเดียวกันมาว่า  
เรามีของเก่าอยู่เป็นคลาสสิก ประเทศอื่นถ้าเขามีอย่างนี้เขาเก็บแล้วเขาเอามาออกอวด เอามา  
แสดง ของเราก็มีเช่นเดียวกัน แต่เราคิดจะพัฒนา เรามัวพัฒนา เราจะไปพัฒนาไหนซึ่งเป็นของซึ่ง  
พัฒนาไม่ได้ คุณจะไปพัฒนาพระแก้วมรกตได้หรือ ของมันอยู่อย่างนั้นเป็นของที่น่าถืออันศักดิ์  
สิทธิ์ ดนตรีไทยก็เหมือนกันจะพัฒนาอย่างไร เอาดนตรีฝรั่งเข้ามาแทรกแข่งมาเล่นทดลอง แต่มัน  
ก็เป็นการทดลอง เป็นการเล่นสนุก ๆ เอาจริงเข้าก็ไม่ถูก ด้วยเหตุนี้นาฏศิลป์ ดนตรีไทย จึงเป็น  
สมบัติประจำชาติที่เราต้องรักษา เราต้องอนุรักษ์ จะเอามาคิดว่าจะเปลี่ยนแปลงแก้ไขอย่างไรนั้น  
ตัวจริงเปลี่ยนไม่ได้ แต่เราสร้างใหม่ได้ เราสร้างอย่างละครอาจารย์สุรพลนี่ละ การสร้างก็ต้องมี  
แบบมีแผน ต้องดูแบบต้องรู้เก่า ราบาบทฤณเป็นเรื่องของพระรามพระลักษมณ์สองคนรำ อย่าไป  
จับเอาผู้หญิงทั้งร้อยมารำเข้าแถว คนที่รู้เรื่องดูแล้วมันอึดอัดว่าทำไมถึงปล่อยกันมาอย่างนี้ เรื่อง

<sup>4</sup> รศ.ดร.สุรพล วิรุฬห์รักษ์, คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ขณะละครคนตรีนี้แต่ก่อนอยู่ในรั้วในวัง อยู่ตามบ้านขุนนางผู้ใหญ่ที่มีฐานะพอ ท่านก็เลี้ยงโขนเลี้ยงละครไว้ ต่อมาท่านเหล่านั้นก็สาบสูญไป แม้แต่ของหลวงก็ไม่มียังประมาณ จำเป็นต้องเลิก ผมเองเป็นคนคิดว่าแล้วจะเอาเข้าไปอยู่ที่ไหน ออกจากวังออกจากบ้านขุนนางแล้วจะเอาไปไว้ที่ไหน ผมจึงได้เอามาเข้าธรรมศาสตร์ จะอาศัยมหาวิทยาลัยนี่เป็นที่พึ่ง เพราะมหาวิทยาลัยเป็นแหล่งของคนมีคณมาก มีนักศึกษาผู้ที่สนใจมากมาย และความจริงเมื่อหัดโขนธรรมศาสตร์แล้ว เด็กที่นี้ก็สนใจจริง ๆ แล้วก็ออกเล่นโขนได้อย่างดีด้วย ไม่ว่าคุณเสรีจะว่าอย่างไร ผมว่าของผมหดี ดีกว่าที่คุณเสรีจะไปหัดได้ในสถานที่เดียวกัน ลองเอาคุณเสรีมาหัดโขนที่ธรรมศาสตร์เถอะ ไม่ ๓-๔ วัน คุณเสรีก็ลงน้ำไปก็อย่างนี้มันแล้วแต่คน แล้วแต่สถานที่ แล้วแต่บุคคล ก็ในที่สุดผมเองก็ทำไม่สำเร็จ โขนธรรมศาสตร์มีอุปสรรคหลายอย่างหลายประการ โดยเฉพาะอย่างยิ่งแผนการสอนหนังสือที่นี้มันเปลี่ยนไป แต่ก่อนเราเคยเรียนกันแบบ ๖๐ % เดียวนี้มันกลายเป็นหน่วยกิต ผมก็ไม่รู้จะมาสอนหน่วยกิตได้อย่างไรกับโขน เวลาที่จะมาเรียนก็ไม่มี การเรียนหน่วยกิตนี้มันสอบเข้าสอบเย็นไม่มีเวลาเล่น จึงต้องเลิกโขน เลิกแล้วก็มานั่งคิด เป็นอันว่าเราหมดหนทางแล้ว วังเจ้า บ้านขุนนาง กรมศิลปากร มหาวิทยาลัย ก็ทำท่าโลเล ก็นึกมานะขึ้นมาว่าทุกวันนี้เราเป็นอะไร เราก็คือขุนนางผู้ใหญ่พอสมควร บ้านช่องรึก็ใหญ่โต ผู้คนบริวารก็มาก ทำไมไม่หัดโขนขึ้นในบ้าน มีพี่พาทย์สักรวอย่างที่เขาเคยมีมาก่อน เห็นจะต้องดำเนินตามนั้นครับ จะต้องเริ่มหัดโขน หัดละคร หัดดนตรีกันขึ้น เพื่อจะรักษาศิลปะเหล่านี้ให้ดำเนินต่อไปเท่าที่จะทำได้"

#### ผู้ดำเนินรายการ :

จบคำวิพากวิจารณ์จากศาสตราจารย์ พลตรี หม่อมราชวงศ์ถึกฤทธิ์ ปราโมช แต่คำตอบเรื่องอนาคตของนาฏศิลป์ไทยก็เชื่อว่าสำเร็จรูปออกมาเป็นหนึ่งในสองเป็นสาม ศาสตราจารย์ พลตรี หม่อมราชวงศ์ถึกฤทธิ์เองเชื่อว่าจะเป็นมากกว่าปุถุชนที่สามารถชี้ความถูกต้องของนาฏศิลป์ตัวท่านเองได้ยืนยันไว้ตั้งแต่วันแรกแล้วว่า "...อยากจะอธิบายความคิดเห็นหรือความคิดส่วนตัวเกี่ยวกับมาตรฐานของนาฏศิลป์ไทยไว้ด้วย ทั้งนี้ก็ขออย่าได้นึกว่ามากำหนดกฎเกณฑ์อย่างไรอย่าไปอ้างถึงทีหลังว่าท่านต้องร่าอย่างนั้นเพราะหม่อมถึกฤทธิ์บอกไว้ที่ธรรมศาสตร์..." แต่ท่านก็เป็นผู้หนึ่งที่ใช้เวลาอย่างน้อยร่วม ๒๐ ปีมาแล้วเรียกร้องให้อนุรักษมาตรฐานเก่าของนาฏศิลป์ให้คงอยู่และสืบทอดต่อไป โดยดอกย้ายอยู่เสมอว่านี่คือบทบาทหน้าที่หรืองานของกรมศิลปากร ซึ่งต่างจากบทบาทของเอกชนที่ยังอาจจะยืดหยุ่นได้กับเรื่องของการพัฒนาาฏศิลป์ไทย

อนาคตของนาฏศิลป์ไทยมิได้ขึ้นอยู่กับเพียงกับเยาวชนไทยผู้จะสืบทอดต่อไปหรือไม่เท่านั้น หากขึ้นอยู่กับท่านทั้งหลายในปัจจุบันที่เป็นครูบาอาจารย์ ศิลปิน ผู้ปฏิบัติ ผู้บริหาร และผู้ทำธุรกิจในวงการนี้ซึ่งได้เข้าสัมมนาและรับรู้ถึงปัญหาร่วมกันอย่างมีระบบ ว่าโดยตัวเองจะให้คำตอบอย่างไรกับอนาคตของนาฏศิลป์ไทยซึ่งท่านมีบทบาทอยู่ด้วยแรงหนึ่ง

อาจารย์เสรี หวังในธรรม หลังจากถูกศาสตราจารย์ พลตรี หม่อมราชวงศ์ถึกฤทธิ์ ปราโมช วิพากษ์วิจารณ์ในงานนี้ว่าเป็น "Impresario" ร่ำรวยกว่าใคร ๆ ประเด็นที่แท้จริงของการวิจารณ์

อาจารย์เสรีอยู่ตรงนี้ และยังกล่าวว่าถ้าอาจารย์เสรีโดยตัวท่านเองจะแสดงการพัฒนาแนวทางของท่านทางโทรทัศน์หรือสถานที่และเวทีอื่น ๆ ก็ตามที่นั้นยอมได้ แต่ต้องไม่ใช่การปล่อยให้มายึดหัวหาดที่กรมศิลปากร ศาสตราจารย์ พลตรี หม่อมราชวงศ์คึกฤทธิ์ วิจัยกรมศิลปากรว่าไม่แสดงของดี ๆ ซึ่งเป็นมรดกวัฒนธรรมไทย กลับปล่อยเวทีและการจัดการให้อาจารย์เสรีทำนองว่าให้เป็นเจ้าของวิกเสียกระนั้น

เรื่องนี้อาจารย์เสรี ได้ตอบได้อย่างน้อย ๒ ครั้ง ครั้งหนึ่งจากงานปัจฉิมนิเทศน์นักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลป์และอีกครั้งหนึ่งจากงานสัมมนาสิมวาลชนกับการอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมไทย ซึ่งสำนักเสริมศึกษาและบริการสังคมมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ จัดร่วมกับพิพิธภัณฑน์หุ่นขี้ผึ้งไทย เมื่อวันพฤหัสบดีที่ ๒๔ สิงหาคม ๒๕๓๔ และอาจารย์เสรีรับเชิญมาบรรยายเรื่อง "วัฒนธรรมไทยในยุคสมัยที่เปลี่ยนแปลง" การตอบได้ในระยะหลังอย่างน้อย ๒ ครั้งที่กำลังถึงนี้ของอาจารย์เสรีนั้นสังเกตได้ว่าไม่เคยได้ตอบตรงประเด็นว่าท่านถูกกล่าวหาว่าเป็น "Impresario" หากแต่บิดประเด็นไปว่าถูกวิจารณ์เรื่องแนวทางพัฒนาของท่าน ซึ่งขอยืนยันว่าไม่ใช่ประเด็นที่ถูกวิจารณ์จริง บรรณาธิการเห็นสมควรเพิ่มเติมข้อมูลดังกล่าวนี้เพื่อคนนอกเวทีและผู้สนใจเรื่องการพัฒนา นาฏศิลป์ไทยทุกท่านจะได้มีความเข้าใจเจตนาของศาสตราจารย์ พลตรีหม่อมราชวงศ์คึกฤทธิ์ บทบาทหน้าที่ของกรมศิลปากร, และตัวอาจารย์เสรีอย่างชัดเจนและตรงประเด็นขึ้น เพราะว่าการเข้าใจที่ชัดเจนต่อเรื่องเหล่านี้มีผลต่อการกำหนดชะตากรรมของนาฏศิลป์ไทยทั้งสิ้น

บทความนี้นำมาจาก : ม.ล. วลัยวิภา บุรุษรัตนพันธุ์, บรรณาธิการ " นาฏศิลป์ไทย เถลิงพระเกียรติเนื่องในโอกาสสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดา ฯ สยามบรมราชกุมารี ทรงพระชนมายุครบ 3 รอบ " (บันทึกการสัมมนาสถาบันไทยคดีศึกษา)

## บทวิเคราะห์

จากบทนำและสรุปที่แนบมาพร้อมคำวิจารณ์ของ มรว.คึกฤทธิ์ ปราโมช ซึ่งกล่าวโดยผู้ดำเนินการอภิปรายนั้น จะเห็นได้ว่า ประเด็นสำคัญที่สุดที่ทำให้มรว.คึกฤทธิ์ จำเป็นต้องออกมาบรรยายบทบาทของกรมศิลปากรด้วยท่าทีที่ค่อนข้างรุนแรงก็คือความอ่อนแอต่อพันธกิจหลักของกรมศิลปากรในการอนุรักษ์ศิลปการแสดงที่เป็นของดั้งเดิมของไทยโดยเฉพาะอย่างยิ่งการอนุรักษ์ "ละครหลวง" หรือ ละครที่เกิดมาจากราชสำนักนั่นเอง การวิจารณ์ของอาจารย์คึกฤทธิ์ในครั้งนี้จึงเป็นการชี้ให้กรมศิลปากรและผู้เกี่ยวข้องได้เห็นถึง "เหตุ" หรือ "ปัจจัย" ที่ทำให้เกิดความไร้ประสิทธิภาพที่วุ่นวาย ซึ่งสามารถวิเคราะห์ได้เป็นประเด็นหลัก 3 ประเด็นคือ

1. ความผิดพลาดของระบบการบริหารจัดการ การที่ "ถ้าอธิบดีเป็นนักโบราณคดี ก็หนักไปทางโบราณคดี" (ซึ่งส่งผลให้เกิดนโยบายการผลิตนาฏศิลป์ใหม่ตามหัวข้อที่เกี่ยวข้องกับสายโบราณคดี) เป็นตัวอย่างของ "อธิบดีแต่ละคนก็ไปตามทางของตน แต่ไม่ว่าจะแก่อะไรมา ในที่สุดก็ต้อง(มา)แก่นาฏศิลป์กันทุกคน" จะเห็นได้ว่า นโยบายของกรมศิลปากรที่เป็นระบบ "สั่งจากข้างบนลงมาข้างล่าง" ตามหลักการบริหารแบบ "สายบังคับและบัญชา" (ซึ่งเป็นธรรมเนียมการบริหารงานของรัฐบาลมาตลอดช่วง 40 ปีที่ผ่านมา) นั้นมีผลกระทบโดยตรงต่อทิศทางการทำงานของ "ผู้อยู่ใต้บังคับบัญชา" บุคคลซึ่งเป็นครุนาฏศิลป์ที่พึงจะทำหน้าที่หลักในการอนุรักษ์กลับต้องหันไปทำหน้าที่ "สนอง" นโยบายของ "ผู้บังคับบัญชา" ด้วยการ "สร้าง" งานนาฏศิลป์ชุดใหม่ๆ ตาม "หัวข้อ" ที่ได้รับการชี้แนะมา โอกาสที่จะได้ทุ่มเทแรงกายแรงใจในการอนุรักษ์ศิลปเดิมก็อาจจะลดลง แต่การวิจารณ์ของอาจารย์คึกฤทธิ์ก็ไม่ได้เน้นในเรื่องของการเปลี่ยนแปลงระบบบริหาร อาจารย์เพียงแต่เสนอว่ากรมศิลปากรควรมี "คณะกรรมการเฉพาะทาง" ให้ครบกันไปในแต่ละฝ่าย ไม่ใช่ให้การตัดสินใจทุกอย่างมาตกแก่อธิบดีเพียงผู้เดียว ผู้วิเคราะห์เห็นว่า ถึงแม้จะมีการแต่งตั้งคณะกรรมการที่วุ่นวายนี้ ก็ไม่อาจเป็นเครื่องยืนยันได้ว่า การอนุรักษ์นาฏศิลป์และละครไทยยังจะเป็นไปได้ครบถ้วน (แม้ว่าอาจจะดีกว่าระบบเดิม) สาเหตุเนื่องมาจากปัจจัยต่างๆ อีกมากมาย
2. การไม่ยึดมั่นในหน้าที่หลักของกรมศิลปากรในฐานะหน่วยราชการของชาติ คือการใช้และรักษาสมบัติทางศิลปการแสดงแบบดั้งเดิมไว้ให้ได้ โดยไม่จำเป็นต้องสนใจว่าจะเข้าถึงประชาชนได้หรือไม่<sup>1</sup>

<sup>1</sup> ในแง่การแสดงให้เชื่อมโยงกับผู้ชมนั้น อาจารย์คึกฤทธิ์กล่าวว่า "มีอะไรก็แสดง คนดูไม่ดูก็ช่างแก่ แก่ก็ราษฎรเท่านั้น เราข้าราชการใหญ่โตจะเล่นละครจะทำไม ไม่รู้เรื่องก็กลับไปถามพ่อแม่ ไปศึกษามาเอง คนอะไรเกิดมาไม่รู้เรื่องพระราชม พระลักษณะ ว่าเป็นใคร ต้องวางมาดอย่างนั้นสิครับ"

ในความเห็นของผู้วิเคราะห์วิจารณ์ชิ้นนี้ แม้ว่าจะเห็นด้วยกับอาจารย์คึกฤทธิ์ในแง่ของการอนุรักษ์ของเดิม แต่ก็ต้องไม่ลืมว่า ในเวลาเดียวกัน กรมศิลปากรก็มีหน้าที่นำเสนอผลงานเพื่อประชาชน ไม่ใช่ต่อประชาชนเท่านั้น หากผลงานอันเรียกว่าเป็นของดั้งเดิมนั้นไม่เป็นที่ต้องรสนิยมหรือเป็นที่เข้าใจของสามัญชน<sup>2</sup> กรมศิลปากรก็ยังจำเป็นต้องหาทางในการอนุรักษ์ของเดิมให้ได้อยู่ดี แต่ในที่นี้ อาจจะต้องยอมรับความจริงว่า นาฏศิลป์ต่างจากวัตถุโบราณอยู่มากมาย เพราะนาฏศิลป์แม้ว่าจะมีแบบแผนตายตัวแต่ก็เป็นศิลปะที่มีชีวิตและสืบทอดกันด้วยการปฏิบัติและเคยสามารถเชื่อมโยงกับชีวิตของผู้ชมได้ การรักษาสภาพเดิมของศิลปะการแสดงจึงเป็นเรื่องที่ทำให้สมบูรณ์ได้ยากยิ่ง เนื่องจากปัจจัยแวดล้อมต่างๆรวมทั้งบริบททางสังคมและวิถีชีวิตก็ได้เปลี่ยนไปจากยุคก่อนมาก ในจุดนี้ ผู้วิเคราะห์เห็นว่า อาจารย์คึกฤทธิ์ได้ใช้ท่าทีของ “ข้าราชการใหญ่โต” ในการ “ยัดเยียด” ให้คนดูรับให้ได้ ในประเด็นนี้ ผู้วิเคราะห์เห็นว่าผู้ชมในยุคประชาธิปไตยนั้น มีความแตกต่างจากยุคสมบูรณาญาสิทธิราชย์อยู่มาก การทำการแสดงโดยพยายามใช้การ “ยัดเยียด” สิ่งที่น่าเกลียดจริงให้กับผู้ชมนั้น ไม่น่าจะเป็นวิธีการในการผูกใจผู้ชมให้หันมาเข้าใจและสนับสนุนศิลปะดั้งเดิมได้จริงแต่จะทำให้ผู้ชมเกิดความเบื่อหน่ายและอาจจะมีการก่อกบฏต่อต้านเสียด้วยซ้ำ (ดังที่เห็นได้จากพฤติกรรมของผู้ชมทั่วไปในปัจจุบันที่ค่อนข้างเมินเฉยต่อศิลปะประจำชาติ) ดังนั้น ข้อเรียกร้องของอาจารย์คึกฤทธิ์นั้น แม้ว่าจะยืนอยู่บนพื้นฐานของความปรารถนาดีและมีความห่วงหาอาทรต่อชาติอย่างยิ่งยวด แต่ก็เป็นการทำที่แบบชนชั้นสูงที่คาดหวังให้ผู้ชม “ป็นบันได” ขึ้นไปสัมผัส “สมบัติล้ำค่า” นี้ด้วยตัวเอง

3. ความผิดพลาดของกรมศิลปากรที่พยายามปรับตัวให้ “อยู่ได้” ด้วยการมุ่งความสัมฤทธิ์ผลไปที่การกำกวมมากกว่าการพยายามหาทาง “จัดการ” กับปัญหาด้านการเงินด้วยตนเองให้ได้ ในจุดนี้ อาจารย์คึกฤทธิ์นำเสนอว่า ให้พึ่งพารัฐและบริษัทเอกชน อาจารย์คึกฤทธิ์คิดว่า การที่กรมศิลปากรพยายาม “เอาใจ” ผู้ชมจนเกินไปนั้นเป็นอันตรายต่อการสูญเสียศิลปะดั้งเดิม หากกรมศิลปากรหาเงินอุดหนุนได้เต็มที่ ก็จะไม่มีความจำเป็นที่จะต้องพยายามปรับเพื่อผู้ชม หรือพยายามทำให้ “ดูง่ายขึ้น” อย่างเช่น

<sup>2</sup> ดังที่อาจารย์เสรี หวังในธรรม ได้ยกตัวอย่างว่าตนเคยแสดงโขนตอนสองท่ม แต่พอสามท่มคนดูก็หายหมด เพราะว่าภาพยนตร์เริ่มฉาย อาจารย์จึงพยายามศึกษาว่าประชาชนทำไมจึงชอบดูภาพยนตร์หรือดนตรีของฝรั่งมากกว่า แล้วจึงพยายามปรับวิธีการนำเสนอโขนให้กระชับขึ้นเพื่อให้คนดูสามารถรับได้ อาจารย์เสรีคิดว่า ถ้าหากเวลาจำกัดมาก ๆ ก็ไม่จำเป็นต้องมีรำนหน้าพาทย์เลยก็ได้ ควรจะนำเสนอเฉพาะที่คนดูพอจะสัมผัสได้ อาจารย์เชื่อว่า “แล้ววันหนึ่งก็คงจะไปถึงของแก่นั่นเอง”

<sup>3</sup> เห็นได้จากคำกล่าวของอาจารย์คึกฤทธิ์ที่ว่า “ละครหลวงคือศิลปการนั้น ไม่ต้องห่วง เล่นให้คนดู บังคับให้คนดู เอาใจล้ามให้คนดู ไม่ดูก็ให้รู้กันไปว่า ปลอ่ยของดีไว้ให้สูญ มีคนรู้เรื่องไม่กี่คน”

<sup>4</sup> ในจุดนี้ อาจารย์คึกฤทธิ์เห็นว่ากรมศิลปากรไม่ควรจะสนใจเรื่องการขาดทุนมากนัก ควรจะตั้งใจในการผลิตผลงานแบบอนุรักษ์ให้เต็มที่แบบที่ไม่ต้องสนใจเลยว่าประชาชนจะมาดูหรือไม่ แต่ในขณะเดียวกันก็พยายามจัดระบบให้เกิดการแสดงที่มีความสม่ำเสมอและมีความถี่ที่จะทำให้ประชาชนเกิดความเคยชินที่จะมาดู

ที่อาจารย์เสรี หวังในธรรมพยายามจะปรับการแสดงของกรมศิลปากรด้วยวิธีการต่าง ๆ เพื่อให้เข้ากับรสนิยมในการชมของผู้ชมในปัจจุบัน การให้ข้อเสนอแนะต่อกรมศิลปากรในจุดนี้ จึงมีนัยว่า ถ้าสามารถหาเงินสนับสนุนได้เพียงพอ กรมศิลปากรพึงมีการรักษาพันธกิจของการอนุรักษ์(ศิลปะการแสดงราชสำนัก)ให้เหนียวแน่นโดยไม่ต้องสนใจในเรื่องของการทำให้เป็นที่ต้องรสนิยมของประชาชน เพราะรสนิยมโดยพื้นฐานของประชาชนนั้นไม่ใช่รสนิยมแบบราชสำนัก

การวิจารณ์ของอาจารย์คึกฤทธิ์ในครั้งนี้ สะท้อนให้เห็นได้อย่างชัดเจนว่า สังคมไทยนั้นอนุญาตให้มีการวิจารณ์ที่เปิดเผยตรงไปตรงมาได้หากผู้วิจารณ์เป็นผู้มีคุณวุฒิ วิทยุ และมีสิ่งที่เรียกว่า "อำนาจบารมี" มีข้อน่าสังเกตว่า อาจารย์คึกฤทธิ์มีความชัดเจนในความคาดหวังของท่านต่อบทบาทเชิงอนุรักษ์ของกรมศิลปากร และมีความชัดเจนต่อการแลเห็นคุณค่าของศิลปะของสามัญชนเช่นการแสดงพื้นบ้านด้วยเช่นเดียวกัน (แม้ว่าน้ำหนักในการเรียกร้องให้อนุรักษ์สิ่งที่เกิดขึ้นในประการหลังจะไม่ค่อยมี) ถึงกับเรียกร้องให้กรมศิลปากรเลิก "ทำลาย" ศิลปะเหล่านั้นด้วยการนำมา "ใส่มาตรฐาน" แบบราชสำนัก อาจารย์เห็นว่าการกระทำเช่นนั้นเป็นการ "กลืน" วัฒนธรรมของชนกลุ่มน้อยซึ่งมีอยู่มากมายในประเทศไทย และในทางตรงกันข้าม อาจารย์คึกฤทธิ์ได้ทำหน้าที่เรียกร้องให้กรมศิลปากรหันมามุ่งทำหน้าที่หลักในการอนุรักษ์ของโบราณไว้ให้ได้ก่อน

แม้ว่าการทำศิลปะให้ "ดูง่าย" และเป็นที่ "ถูกใจ" ผู้ชมอาจจะจะเป็นวิธีการหนึ่งในการจูงใจให้ผู้ชมกันมาสนใจศิลปะประจำชาติมากขึ้นและเป็นกลยุทธ์หนึ่งในการแย่งชิงเวลามาจากสื่ออื่นๆที่หาเสพได้ง่าย แต่การอนุรักษ์ศิลปะประจำชาติที่บรรพบุรุษได้สร้างเอาไว้นั้นก็เป็นเรื่องสำคัญที่ไม่มีใครปฏิเสธได้ แต่จะมีใครที่จะสามารถแลเห็นถึง "กลยุทธ์" และ "ขั้นตอน" ในการทำให้ศิลปะดั้งเดิมนี้เป็นสิ่งที่ "เข้าถึงได้" โดยประชาชนทั่วไป (โดยที่ไม่ต้องปรับศิลปะเดิมให้ "ง่าย" ลง) ปัญหาหนักหน่วงที่กรมศิลปากรในยุค 2544 จะต้องเผชิญหนักยิ่งกว่าเดิม คือการคิดหาวิธีที่จะทำให้ศิลปะประจำชาตินั้นมีความหมายในชีวิตปัจจุบันของประชาชนในยุคทุนนิยม(ที่มักจะมองข้ามความสำคัญของงานศิลปะ)โดยที่ไม่ต้องรับใช้ระบบทุนนิยม กระบวนการในการเผยแพร่ความรู้ สร้างความเข้าใจ เชื่อมโยงชีวิตของผู้คนให้เข้าหาศิลปะนั้นล้วนเกี่ยวข้องกับผู้คนทุกฝ่ายไม่ว่าจะเป็นรัฐ ครอบครัวยุทธหรือชุมชน แต่หากกรมศิลปากรยังต้องการทำหน้าที่หลักในการอนุรักษ์ศิลปะดั้งเดิมไว้ให้ได้จริงๆแล้ว เห็นทีจะต้องทบทวนบทบาทในการ "เชื่อมโยง" และ "อธิบาย" ให้ผู้ชมปัจจุบันได้เข้าถึงศิลปะอันไกลตัวให้ได้ ไม่ว่าจะต้องใช้กลยุทธ์ใดก็ตาม

และถ้าหากกรมศิลปากรประสบความสำเร็จในพันธกิจเบื้องต้นนี้แล้ว ในอนาคตข้างหน้า กรมศิลปากรอาจจะมียุทธศาสตร์เพิ่มเติมในการเป็นพันธมิตรที่สามารถให้การช่วยเหลือต่างๆเพื่อให้แต่ชุมชนเข้าใจกลยุทธ์ในการอนุรักษ์ศิลปะพื้นบ้านของตนเอง ด้วยตนเอง ก็เป็นไปได้

ปาริชาติ จึงวิวัฒนาการณ์ : ผู้วิเคราะห์

## การวิจารณ์ละครเป็นเรื่องง่าย

สันติ จิตระจินดา

ไม่มีใครปฏิเสธว่า การวิจารณ์ละครเป็นสิ่งจำเป็นสำหรับการพัฒนาละครเวที อย่างน้อยที่สุดก็เกิดประโยชน์แก่ผู้ผลิตละครและผู้ชม คือ ผู้ผลิตละครจะมีโอกาสพัฒนาคุณภาพผลงานของตนและผู้ชมจะก้าวล่วงเข้าสู่ลำดับรสนิยมและความซาบซึ้งในศิลปะที่ละเอียดประณีตยิ่งขึ้น

นั่นคือ หลักการ แต่ในความเป็นจริงไม่ค่อยมีการวิจารณ์ละครให้เห็นกันสักเท่าใด

อุปสรรคประการแรก คือ บรรดาผู้ผลิตละครที่เขลาเกินกว่าจะเข้าใจว่าการรับฟังเสียงวิพากษ์วิจารณ์ของผู้อื่นนั้น เป็นแม่บทของการสร้างสรรค์ ผู้ผลิตละครประเภทนี้ให้นิยามการวิจารณ์ละครเป็นเพียงการสรรเสริญและสดุดีให้ภาพสถานการณ์ละครเวทีไทยว่าเปราะบาง เอะอะอะ ต้องอ้อมชู โดยชวนให้ทุกคนละเลยการพูดความจริง โดยเฉพาะข้อด้อยของละคร เพราะจะเน้นรายได้จากการขายบัตร, สปอนเซอร์ และความอยู่รอดเป็นหลัก ทำให้ในหน้าหนังสือพิมพ์และนิตยสารต่างๆ ปรากฏเพียงข่าวแจก (REVIEW) ไม่มีใครพูดอะไรตรงไปตรงมา บทวิจารณ์จึงมีน้อยชิ้นนับถ้วน

อุปสรรคประการที่สอง คือ ธรรมเนียมการวิจารณ์ส่วนใหญ่จะปรากฏในรูปปฏิทัศน์ละคร (REVIEW) หรือการประมวลเชิงประวัติ ดังที่พบบ่อยในบทวิจารณ์ภาพยนตร์ ที่เน้นลักษณะการสาธยายข้อมูลภูมิหลังของการผลิต และคณะทำงานมากกว่าการวิเคราะห์วิพากษ์วิจารณ์ในมิติอื่นๆ เช่น ทางจิตวิทยา, การเมือง หรือสังคม ธรรมเนียมการวิจารณ์แบบนี้ก่อให้เกิดความรับรู้ทั่วไปว่าการวิพากษ์วิจารณ์ขึ้นอยู่กับขนาดปริมาณของข้อมูล (DATA) มากกว่าคุณภาพของกระบวนการวิพากษ์วิจารณ์ (PROCESS) ซึ่งเป็นความหลงผิดประการสำคัญ

และอุปสรรคประการสุดท้าย คือ อุปสรรค 2 ข้อแรก ทำให้ทุกคนคิดว่าการวิจารณ์ โดยทั่วไปและการวิจารณ์ละครเป็นเรื่องยาก เป็นเรื่องจำกัดเฉพาะผู้มีภูมิความรู้ ครูบาอาจารย์หรือศิลปินชื่อดังเท่านั้น

ข้าพเจ้ามีความเห็นตรงกันข้าม คือ เห็นว่าการวิจารณ์ละครเป็นเรื่องง่าย และเป็นความสามารถของคนทุกคน ไม่ว่าผู้ใหญ่คร่ำโลกหรือเด็กหน้าใส

มนุษย์ทุกคนมีนิสัยวิพากษ์วิจารณ์ วันหนึ่งๆ เราวิพากษ์วิจารณ์กันหลายเรื่อง ดูยานั่นซิ หน้าตาน่ารัก เสียแต่ตัวเตี้ยม่อต้อ, เวลาขมิ้มๆ นายนั้นหล่อดี แต่พอยิ้มดวงแตกทุกที



เรื่องเช่นนี้ถ้าใครวิจารณ์ได้สนุกปาก จริงใจ แถมมีเหตุผลประกอบความคิดเห็นที่เสนอมาด้วย ขอเชื่อเชิญท่านมาร่วมวงการวิจารณ์ละคร!

การวิพากษ์วิจารณ์ละครไม่ใช่เรื่องทางเทคนิควิธีการที่ลึกล้ำจนชาตินี้สามัญชนมิมีวันเข้าใจ ความจริงนั้นตรงกันข้าม การวิพากษ์วิจารณ์น่าจะเป็นกิจกรรมที่พึงกระทำให้เป็นปกติวิสัยในชุมชนผู้เจริญด้วยปัญญาแล้ว แน่หนอนในการวิพากษ์วิจารณ์ ผู้ที่ศึกษามามากย่อมอาจมีข้อได้เปรียบทางความเข้าใจบริบทแห่งการละคร โดยเฉพาะในเรื่องของความรอบรู้ รู้กว้างและรู้ลึกในข้อมูลจำเพาะต่างๆ

แต่การวิจารณ์ละครมิใช่มีเพียงแต่เรื่องของข้อมูล หากยังมีเรื่องของกระบวนการมาเกี่ยวข้องอีกด้วย และข้าพเจ้าอยากจะเน้นว่า กระบวนการวิพากษ์วิจารณ์ (PROCESS) นั้น มีความสำคัญมากกว่าการสาธยายข้อมูล (DATA PRESENTATION) เพราะด้วยการเน้นกระบวนการนี้เอง ทำให้การวิจารณ์ละครเป็นเรื่องง่ายที่ทุกคนทำได้

หลักเกณฑ์พื้นฐานเริ่มที่ความจริงใจต่อความรู้สึกของผู้วิจารณ์เองเป็นประการแรก ไปดูละครมาแล้ว ถ้าชอบก็บอกว่าชอบ ไม่ชอบก็บอกว่าไม่ชอบ ง่ายๆ สบายๆ จากนั้นค่อยหาเหตุผลต่อว่าทำไมถึงชอบหรือไม่ชอบ แล้วแสดงเหตุผลนั้นออกมา และถ้าผู้วิจารณ์ไม่ได้มาจากสังคมเผด็จการ หรือไม่รู้จักคำว่าประชาธิปไตย ก็คงเปิดกว้าง รับฟังเหตุผลอื่นๆ ในเรื่องที่ได้เสนอไปจากคนอื่น จากมุมมองอื่น ไม่ว่าจะเห็นเหมือนหรือเห็นต่าง เพื่อแสวงหาข้อสรุปของอารมณ์ความรู้สึกหรือความคิดเห็นต่างๆ ที่มีต่อละครเรื่องนั้นอย่างเป็นเหตุเป็นผล

ผลสุดท้ายอาจจะจบลงที่เป็นการยืนยันความรู้สึก และความคิดเห็นแรกอีกครั้ง หรือเป็นการพัฒนาความคิดต่อไป หรืออาจเกิดความเข้าใจใหม่กลับจากหน้ามือเป็นหลังมือก็ได้ แต่ไม่ว่าผลจะเป็นเช่นไร กระบวนการวิพากษ์วิจารณ์ก็ได้เคลื่อนที่ไปแล้วบนเส้นทางของการแสวงหาสิ่งที่ดี

ถ้าคุณเป็นวัยรุ่นที่ไม่เคยมีความรู้เกี่ยวกับการละครไปชมละครครั้งแรกแล้วประทับใจ เพราะชอบดารานำหล่อคนนั้น คุณก็มีสิทธิสมบูรณ์ที่จะยืนยันขึ้นอย่างสง่าผ่าเผยแล้วพูดได้ว่า “ฉันชอบละครเรื่องนี้มาก เพราะคนเล่นหล่อดี” แม้ว่าทันใดนั้นเองจะมีเสียงจากเซียนวงการละครเสนอค้านว่า “ฉันไม่ชอบเพราะเรื่องมันน่าเบื่อ”

เหตุการณ์ต่อมาคงจะนึกภาพกันออกว่าจะเกิดอะไรขึ้น และไม่ว่าจะเกิดอะไรขึ้น ในกระบวนการวิพากษ์วิจารณ์ หากทั้งสองต่างจริงใจ ใช้เหตุผล และเปิดกว้าง ความแตกต่างจะมีข้อปัญหา แต่เป็นสามัญลักษณะที่พบได้ทั่วไปในการเสนอความคิดเห็นของมนุษย์ ที่จริงกลับน่าจะ



เป็นประโยชน์เพราะจากความต่างนี้เอง ทั้งคู่จะได้เรียนรู้อะไรจากกันและกัน และผู้ผลิตละครก็จะได้เรียนรู้อะไรหลายประการจากการวิพากษ์วิจารณ์ของคนคู่นี้ด้วย

ในฐานะสัตว์โลกที่เรียนรู้ได้ วิญญาณท่านนั้นอาจก้าวล่วงไปสู่ข้อสรุปที่ซับซ้อนขึ้นในแง่ความคาดหวัง หรือหลักเกณฑ์การพิจารณาคุณค่าละครของตน เช่น “ละครดีถ้าคนเล่นหล่อและเรื่องไม่น่าเบื่อ” เขียนแห่งวงการละครท่านนั้นก็อาจจะมีข้อสรุปใหม่ว่า “ถึงเรื่องจะไม่น่าเบื่อแต่ถ้าคนเล่นหล่อก็มีคนนิยมได้เหมือนกัน” ผู้ผลิตละครอาจจะเห็นว่า “ถ้าใช้คนเล่นหล่อวิญญาณชอบแน่ แต่ศิลปะแห่งการแต่งเรื่องของเราจะต้องปรับปรุงให้ดีขึ้นกว่านี้ในครั้งต่อไป เพราะเราไม่ได้ตั้งใจขายคาราหล่ออย่างเดียว” ฯลฯ

คุณไม่มีความจำเป็นจะต้องไปอ่านตำราละคร 200 เล่มจบ แล้วจึงจะมาวิจารณ์ละคร ในอริยสัจสี่ของพระพุทธเจ้าก็ไม่ได้เน้นข้อมูล แต่กลับเน้นกระบวนการคือ มรรค อันเป็นทางไปสู่ความรู้แจ้งแทน หรือจะดูตัวอย่างคอมพิวเตอร์ก็ได้ ถ้าคุณไปคุยกับคนที่สนใจคอมพิวเตอร์ คาดำหรือข้อมูลมิใช่ตัวปัญหา แต่เราจะจัดการกับคาดำหรือข้อมูลเหล่านั้นด้วยกระบวนการอย่างไร ที่จะประมวลมันออกมาใช้ประโยชน์อย่างที่เราต้องการได้ต่างหากที่เป็นปัญหา

หากเราละเลยข้อมูลจำเพาะทางการละครไปเสียบ้าง แล้วกุมกระบวนการวิจารณ์ให้มัน การวิจารณ์ละครก็ยังคงดำเนินต่อไปได้ และในขณะเดียวกัน กระบวนการก็จะผลิตความรู้และข้อมูลออกมาสะสมเป็นองค์ความรู้ที่จะพัฒนาความสามารถ และทักษะในการวิจารณ์ละครและการวิพากษ์วิจารณ์โดยทั่วไปของตัวเราต่อไป

เพราะกระบวนการเป็นสิ่งที่เคลื่อนไหว เจริญเติบโตได้ราวกับมีชีวิต หากเรายึดกุมกระบวนการ ความรู้จะเป็นผลพลอยได้ที่สำคัญ แต่หากเราเกาะติดกับข้อมูล ไม่เข้าใจกระบวนการ ในเมื่อข้อมูลมีวันล้าสมัยได้ เสื่อมโทรมได้ การเกาะติดกับข้อมูลก็จะทำให้เราหลงอยู่กับอดีต ไม่ทันเหตุการณ์ ข้อมูลคงมีอยู่ท่วมหัวแต่ตัวคงจะไปไม่รอด คิดง่าย ๆ ก็ได้ ข้อมูลเป็นเรื่องของปริมาณการจดจำ แต่กระบวนการเป็นวิธีการทางปัญญา ความจำหรือจะมาสู่ปัญญา

ละครไม่ใช่ของสูงสุด ไม่ว่าคนทำจะขมขื่นวิญญาณในสุจิตต์ด้วยดิกิริชันคลั่ง หรือประสบการณ์ 3 หน้ากระดาษไม่จบ การสร้างละครทุกเรื่องก็คือ ความใหม่สำหรับผู้ผลิตทุกคน จะออกหัวออกก้อยไม่มีใครรู้ได้ ผลงานสร้างสรรค์ของมนุษย์ทุกอย่างก็เป็นเช่นนี้ แน่หนอนมีบางครั้งที่มันอยู่ในมาตรฐาน บางครั้งอยู่สูงกว่ามาตรฐาน และบางครั้งมันต่ำกว่ามาตรฐานทั่วไป

ด้วยเหตุนี้แหละ ผู้สร้างสรรค์ที่แท้จริงจึงกระหายต่อคำวิพากษ์วิจารณ์ยิ่งนัก คำวิจารณ์เปรียบเสมือนกระบอกน้ำที่จะช่วยฉายความจริงแห่งผลงานสร้างสรรค์ให้แก่ผู้ผลิตละคร คนทำละคร

ต้องการกระจกหลายๆ บาน มิใช่จากบานของคนที่เรียกตัวเองว่าเป็นนักวิจารณ์เท่านั้น เพราะคนทำละครมิได้ตั้งใจทำละครให้แต่นักวิจารณ์ดูไม่ก็คน แต่มุ่งหวังที่จะสื่อสารกับผู้ชม คำวิพากษ์วิจารณ์ของผู้ชมจึงเป็นสิ่งที่คนทำละครสนใจ และต้องการมากกว่า ถ้าท่านผู้ชมทั้งหลายอยากจะอัญมณีละครเวทีไทย ก็ช่วยกันวิจารณ์ละครกันด้วย ช่วยเป็นครูให้คนทำละครกันหน่อย เริ่มง่ายๆ ที่ความจริงใจ ใช้เหตุผล และเปิดกว้างต่อมุมมองต่างๆ จะวิจารณ์ในใจคนเดียว หรือคุยกับเพื่อน หรือส่งให้คณะละคร กระทั่งส่งมาให้ข้าพเจ้า อยากทำอะไรก็ทำเถิด เป็นประโยชน์ทั้งนั้น และที่สำคัญใครก็วิจารณ์ละครได้

เพราะการวิจารณ์ละครเป็นเรื่องง่ายนิดเดียว ข้าพเจ้าขอยืนยัน

ที่มา: สันติ จิตระจินดา. "การวิจารณ์ละครเป็นเรื่องง่าย" กรุงเทพฯธุรกิจ. 8 กุมภาพันธ์ 2538

## บทวิเคราะห์

“การวิจารณ์ละครเป็นเรื่องง่าย” คือหัวข้อในคอลัมน์ “กระจกมายา” ของสันติ จิตระจินดา ผู้อำนวยการสถาบันศิลปะวัฒนธรรมเพื่อการพัฒนา (มายา) ในหนังสือพิมพ์จุดประกายรายวัน ซึ่งอาจก่อให้เกิดข้อโต้แย้งสำหรับผู้อ่านเมื่อแรกเห็น ด้วยเพราะความคิดเห็นดังกล่าวนี้ มิได้อยู่ในมโนสำนึกของประชาชนชาวไทยส่วนใหญ่แต่อย่างใด โดยสังเกตได้จากปริมาณของนักวิจารณ์และผลงานที่ปรากฏสู่สาธารณชนซึ่งมีจำนวนที่น้อยมากเมื่อเปรียบเทียบกับงานวิจารณ์ในสื่อศิลปะแขนงอื่นๆ แต่ทั้งนี้ สันติได้เกริ่นนำถึงความเป็นจริงที่ว่า “ไม่มีใครปฏิเสธว่า การวิจารณ์ละครเป็นสิ่งจำเป็นสำหรับการพัฒนาละครเวที อย่างน้อยที่สุดก็เกิดประโยชน์แก่ผู้ผลิตละครและผู้ชม คือผู้ผลิตละครจะมีโอกาสพัฒนาคุณภาพผลงานของตนและผู้ชมจะก้าวล่วงเข้าสู่ลำดับรสนิยมและความซาบซึ้งในศิลปะที่จะเอียดประณีตยิ่งขึ้น” ในขณะที่เดียวกันเขาก็ได้กล่าวสรุปต่อท้ายว่า “นั่นคือหลักการ แต่ในความเป็นจริง ไม่ค่อยมีการวิจารณ์ละครให้เห็นกันสักเท่าใด” ซึ่งกลวิธีการแสดงให้เห็นถึงข้อเท็จจริงที่ขัดแย้งกันเองดังกล่าว ชวนให้ผู้อ่านเกิดความสงสัยใคร่รู้ต่อไปว่า ถ้าเช่นนั้นแล้ว อะไรคือสาเหตุที่ก่อให้เกิดช่องว่างระหว่างอุปสงค์ที่มีต่องานวิจารณ์ละครกับอุปทานที่ปรากฏในรูปของบทวิจารณ์ละคร ซึ่งจากคำถามดังกล่าวนี้ สันติได้ชี้แจงให้เห็นถึงคำตอบในรูปของอุปสรรคที่อยู่เบื้องหลังช่องว่างดังกล่าว อันเป็นสาเหตุให้การวิจารณ์ละครจำกัดอยู่ในวงแคบ โดยเขาได้สรุปอุปสรรคสำคัญเป็น 3 ประการ ซึ่งล้วนเกี่ยวข้องกับ “ความเชื่อ” ที่ปรากฏอยู่จริงในสังคมไทย นั่นคือ “บรรดาผู้ผลิตละครที่เขลาเกินกว่าจะเข้าใจว่า การรับฟังเสียงวิพากษ์วิจารณ์ของผู้อื่นนั้น เป็นแม่บทของการสร้างสรรค์”, “ความรับรู้ทั่วไปว่าการวิพากษ์วิจารณ์ขึ้นอยู่กับขนาดปริมาณของข้อมูล (DATA) มากกว่าคุณภาพของกระบวนการวิพากษ์วิจารณ์ (PROCESS)” และ “ทุกคนคิดว่าการวิจารณ์โดยทั่วไปและการวิจารณ์ละครเป็นเรื่องยาก เป็นเรื่องจำกัดเฉพาะผู้มีภูมิความรู้ ครูบาอาจารย์หรือศิลปินชื่อดังเท่านั้น” ซึ่งทั้ง 3 ประการดังกล่าวนี้เองที่กลายเป็นพรหมแดนกั้นระหว่างผู้ผลิตละครและผู้ชมมาเป็นเวลาช้านาน

ทั้งนี้ ผู้วิจารณ์ได้แสดงทัศนะส่วนตัวจากการสังเกตลักษณะธรรมชาติของมนุษย์ โดยสรุปได้ว่า มนุษย์ชอบที่จะวิจารณ์สิ่งต่างๆ รอบตัวเสมอ ดังนั้น การวิจารณ์ละครจึงไม่น่าที่จะเป็นเรื่องยากแต่ประการใด อีกทั้งเขาได้เน้นย้ำว่า การวิจารณ์ละครไม่ใช่เรื่องเทคนิคที่ซับซ้อน แต่ควรจะเป็น “กิจกรรมที่พึงกระทำให้เป็นปกติวิสัยในหมู่นักผู้เจริญด้วยปัญญาแล้ว”

สันติไม่ได้ปฏิเสธว่า การมีข้อมูลความรู้ไม่ใช่ข้อได้เปรียบในการวิจารณ์ละคร แต่เขาแสดงทัศนะว่า ข้อมูลไม่ใช่สิ่งที่จำเป็นที่สุด พร้อมทั้งกล่าวยืนยันให้เห็นว่า “ความง่าย” ของการวิจารณ์ละครย่อมจะเกิดขึ้นได้ เมื่อผู้วิจารณ์ให้ความสำคัญที่ “กระบวนการวิพากษ์วิจารณ์ (PROCESS)” มากกว่า “การสาธยายข้อมูล (DATA PRESENTATION)” จากนั้น เขาจึงอธิบายถึง

กระบวนการวิพากษ์วิจารณ์ว่าจะเกิดขึ้นได้ในลักษณะใดบ้าง และเพื่อให้เกิดภาพที่ชัดเจนยิ่งขึ้น สันติจึงแสดงตัวอย่างเปรียบเทียบให้เห็นระหว่างมโนทัศน์ที่อาจเกิดขึ้นได้ของผู้ชมที่เป็นวัยรุ่นกับ "เขียนวงการละคร" ซึ่งอาจมีความแตกต่างกันเป็นธรรมดา หากแต่ความสำคัญกลับอยู่ที่ "ความจริงใจ", "การใช้เหตุผล" และ "การเปิดกว้าง" ของแต่ละบุคคล โดยหากทั้งสองฝ่ายเล็งเห็นถึงประโยชน์ที่จะได้รับการเรียนรู้ระหว่างกัน นั้นย่อมจะส่งผลให้ผู้ผลิตละครได้เกิดการเรียนรู้โดยการผสมผสานข้อวิจารณ์จากทั้งสองฝ่ายเข้าด้วยกันอีกด้วย

จากนั้น สันติได้แสดงให้เห็นถึงความสำคัญของ "กระบวนการ" โดยใช้วิธีสื่อสารเพื่อให้เข้าถึงกลุ่มผู้อ่านหลายระดับหลากวัย ที่อาจมีความแตกต่างกันในแง่ของความสนใจและสภาพแวดล้อม กล่าวคือ เขาเลือกเปรียบเทียบความหมายและความสำคัญของ "กระบวนการ" กับหลักคำสอนทางพุทธศาสนาในเรื่อง อริยสัจสี่ ซึ่งมีความคล้ายคลึงกันกับระบบจัดการข้อมูลของคอมพิวเตอร์ และจากวิธีการดังกล่าวนี้เอง ทำให้ผู้อ่านต่างระดับและวัยสามารถมองเห็นภาพได้ชัดเจนตรงกันยิ่งขึ้นว่า "กระบวนการ" เป็นสิ่งที่สำคัญเพียงใด พร้อมกันนั้น เขายังได้แสดงให้เห็นถึงประโยชน์ที่จะได้รับหากผู้วิจารณ์ยึดมั่นที่ "กระบวนการ" แทนการให้ความสำคัญกับข้อมูลจนมากเกินไป

ในช่วงท้ายของบทความ สันติได้แสดงทัศนะต่อ "ธรรมชาติ" ของละครเวทีอย่างเรียบง่าย แต่มีความเป็นสากลว่า "แน่นอนมีบางครั้งที่มันอยู่ในมาตรฐาน บางครั้งอยู่สูงกว่ามาตรฐาน และบางครั้งมันต่ำกว่ามาตรฐานทั่วไป" ซึ่งจากทัศนะในแง่นี้เองที่ช่วยให้ผู้อ่านเกิดความรู้สึกว่า ละครไม่ใช่ของสูงที่จะ "สัมผัส" หรือวิพากษ์วิจารณ์อีกต่อไป โดยสันติได้เปรียบเทียบการวิจารณ์กับกระเจงกาทที่ช่วยส่องสะท้อนความเป็นจริง และชี้ให้เห็นว่า ผู้ผลิตละครไม่ได้ต้องการเฉพาะคำวิจารณ์จากนักวิจารณ์มืออาชีพเพียงด้านเดียวเท่านั้น หากแต่เสียงวิจารณ์จากผู้ชมทั่วไปก็เป็นสิ่งสำคัญเช่นกันที่บรรดาผู้ผลิตละครต้องการได้รับ โดยถึงแม้ว่าการวิจารณ์ดังกล่าวจะปรากฏในรูปแบบใดก็ถือได้ว่ามีประโยชน์ทั้งสิ้นต่อวงการละครเวทีไทย

ดังนั้น จึงนับได้ว่า บทความนี้มีประโยชน์อย่างยิ่งทั้งในแง่ของการกระตุ้นให้ผู้อ่านตระหนักถึงอุปสรรคของการวิจารณ์ละครอันเนื่องมาจากความเชื่อ รวมทั้งเสนอแนะแนวทางที่เป็นรูปธรรมอย่างชัดเจนต่อการเริ่มต้นวิจารณ์สำหรับผู้ที่ไม่เคยเรียนหรือมีประสบการณ์ในด้านนี้มาก่อน โดยการเน้นที่สามัญสำนึกของแต่ละบุคคลเป็นหลัก และที่สำคัญคือการย้ำให้เห็นถึง กระบวนการที่เป็นขั้นตอนซึ่งอาจจะไม่ใช่เรื่องที่สามารรถเกิดขึ้นได้โดยง่ายเสมอไป แต่ก็เป็นส่วนประกอบที่สำคัญต่อการพัฒนาการวิจารณ์ให้เกิด "พลังทางปัญญา" อันจะช่วยเป็นแนวทางต่อไปสำหรับผู้สนใจในศาสตร์แขนงนี้ แต่สิ่งที่สำคัญที่สุดก็คือ ท่าทีของผู้เขียนบทความที่เป็นมิตรและปลุกเร้าความคิดให้ผู้อ่านเกิดความต้องการที่จะเริ่มต้น "วิจารณ์" ซึ่งจากจุดนี้เองที่อาจกล่าวได้ว่า เป็นการสนับสนุนให้เกิดพลังทางปัญญาอย่างแท้จริง

อดิศร จันทรสุข : ผู้วิเคราะห์

## การหยั่งรู้จิตมนุษย์

ดิแอรี โมนิเยร์

...ศิลปินผู้สร้างโศกนาฏกรรมมนุษย์มิได้กำหนดเส้นทางที่นำไปสู่ความเป็น แต่นำไปสู่ความตาย เขาสอดใส่ความรู้สึกไว้ในตัวมนุษย์ก็เพียงเพื่อที่จะช่วยให้มนุษย์ได้พบความตายหรือเป็นการกรุยทางไปสู่ความตาย อันที่จริง เขาไม่ได้วาดภาพมนุษย์เหล่านี้ เขาให้แต่คำพิพากษา ก็เหตุใดเล่าที่กวีอย่างราซินจึงมีความโน้มเอียงไปทางความเร้นลับแห่งจิตมนุษย์มากกว่าการใช้เหตุผล... ราซินในฐานะกวีที่แสดงออกซึ่งอารมณ์มนุษย์ไม่ต้องการเลือกที่จะเสนอภาพของอารมณ์ ณ จุดกำเนิดของมัน แต่ ณ จุดที่อารมณ์นั้นอยู่ในฐานะที่จะนำมาซึ่งความตาย เขาไม่ใช่จิตรกรที่วาดภาพจิตใจมนุษย์ เขาเป็นจิตรกรแห่งชะตากรรม และในบรรดาทิศทางแห่งจิตมนุษย์นั้น เขารู้จักแต่เพียงทางที่สำคัญอยู่ทางเดียว นั่นก็คือ ทางที่ผลึกมนุษย์ลงสู่ห้วงแห่งชะตากรรม พระนิกายเยซูอิท (Jésuite) หรือนักจิตวิทยาสำนักซิกมันด์ ฟรอยด์ รู้จักหนทางเป็นเรือนพนักที่จะเข้าถึงจิตมนุษย์ ราซินรู้จักหนทางเพียงทางเดียว นั่นก็คือ ทางที่นำไปสู่เครื่องประหาร ความรู้รอบด้านที่เกี่ยวกับมนุษย์เป็นสิ่งที่สำคัญมากสำหรับผู้ที่ต้องการจะเยียวยารักษา แต่ไม่จำเป็นสำหรับผู้ที่ยึดมั่นกับจิต จบ แพทย์ต่างหาก ไม่ใช่ฆาตกร ที่จำเป็นต้องรู้ทางเดินทั้งหมดของเลือด รู้จักเส้นเลือดทุกเส้น รู้จักเนื้อหนังทุกชิ้น พระเจ้าจำเป็นต้องรู้จักพลังขับเคลื่อนในส่วนลึก แต่สิ่งเหล่านั้นไม่จำเป็นสำหรับเพชรฆาต ราซินรู้จักแต่เพียงจุดที่สำคัญของเส้นเลือดใหญ่ ที่ซึ่งเขาทำหน้าที่ของผู้ประกอบพิธีบูชายัญมิใช่ที่อันศักดิ์สิทธิ์ที่จะมีการให้อภัยกันได้ หรือที่สิ่งมหัศจรรย์จะบังเกิดขึ้นได้ เขานำตัวละครเอกของเขาไปสู่เทวาลัย มิใช่เพื่อให้ได้รับอภัยโทษ แต่เพื่อนำไปประหาร

ราซินเป็นนักจิตวิทยาได้ก็โดยผ่านการกระทำ แต่การกระทำมิใช่การแสดงออกด้วยท่าทาง ละครจึงดำเนินไปได้ด้วยการสร้างบทหรือสร้างความรู้สึกขึ้นมาทดแทนการแสดงออกทางกายภาพ ในขณะที่เดียวกับที่เขาลดความสำคัญของจิตวิทยาเพื่อเพิ่มพูนความสำคัญให้แก่การกระทำ ราซินก็พร้อมที่จะปรับการกระทำให้เป็นตัวหุ่นจิตวิทยา ทั้งนี้ก็เพราะการกระทำจะดำเนินไปได้ก็ด้วยแรงหนุนจากอารมณ์มนุษย์เท่านั้น จิตมนุษย์เท่านั้นที่ทำให้เกิดโศกนาฏกรรม และความจริงที่มาจากจิตมนุษย์ก็เป็นเงื่อนไขแห่งความจริงของโศกนาฏกรรม เพราะอารมณ์โศกนั้นเป็นเรื่องภายใน การกระทำในละครของเชกสเปียร์ได้รับการหนุนเนื่องจากเหตุการณ์มากมาย อารมณ์โศกจึงยังผูกอยู่กับการแสดงออกทางกายภาพที่สัมพันธ์กับความรักและความตาย ในงานของกอร์เนย์ (Corneille) ซึ่งเป็นนักประพันธ์ฝรั่งเศสยุคคลาสสิกเช่นกัน จุดศูนย์กลางแห่งความสนใจผูกอยู่กับการอารมณ์ความรู้สึกจนหมดสิ้น แต่ในละครของกอร์เนย์ ความรู้สึกเกิดขึ้นจากละคร ในขณะที่ในงานของราซินนั้นเขาทำละครขึ้นมาจากความรู้สึก ในแง่นี้ เหตุการณ์ในโศกนาฏกรรม ซึ่งเชกสเปียร์ชอบที่จะแสดงออกและแสดงออกด้วยพลังและความเข้มข้นนั้น ก็เริ่มอ่อนตัวลงแล้วในงานของกอร์เนย์ เพราะเหตุการณ์ภายนอกได้กลายเป็นเพียงข้ออ้างในการแสดงออกซึ่งความรู้สึก หรือข้ออ้างในการโอ้อวดวาทศิลป์ ราซินนั้นปรับน้ำหนักและความรุนแรงของความรู้สึกให้เป็นเรื่องภายในของจิตมนุษย์ ในขณะที่กอร์เนย์สร้างอารมณ์โศกเข้ามาห่อหุ้มตัวมนุษย์ และมักอดไม่ได้ที่จะตกเป็น

เหยื่อของวาทศิลป์อันเปี่ยมด้วยวิริกรรม หรือของการสร้างความสง่างามจากความทุกข์ระทมของมนุษย์ ราซีนมุ่งชี้ลักษณะโศกนาฏกรรมภายในตัวมนุษย์เอง ผลลัพธ์ก็คือ ละครซึ่งเป็นตัวแทนความรู้สึกของมนุษย์ในงานของกอร์เนย์ กลับถูกกำกับด้วยความรู้สึกนั่นเองในงานของราซีนสำหรับกอร์เนย์นั้น ความเป็นจริงของอารมณ์ความรู้สึกมิใช่เงื่อนไขในการสร้างสถานการณ์ที่สมจริงสำคัญอยู่แต่เพียงว่า ความรู้สึกเหล่านั้นงาม น่าประทับใจ และโดดเด่น ความรู้สึกจึงเป็นอารมณ์ระดับการกระทำ ในขณะที่ในงานของราซีนนั้นความรู้สึกเป็นศูนย์รวมของระบบประสาทแห่งชีวิต กอร์เนย์ไม่ค่อยจะใส่ใจกับเรื่องสภาพความเป็นจริงของจิตมนุษย์นัก ถ้าเขาพูดกับเราในเรื่องของความเป็นจริง มันก็เป็นเพียงแต่ความเป็นจริงในประวัติศาสตร์หรือความเป็นจริงที่มาจากข้อเท็จจริง ละครของกอร์เนย์ ในฐานะที่ขึ้นอยู่กับสภาพการณ์ภายนอกก็ทำหน้าที่แต่เพียงกำกับให้เหตุการณ์ดำเนินไปอย่างสมจริง คือ กำกับให้เหตุการณ์เกิดขึ้นได้ และเดินไปในทางนั้นทางนออย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ เพราะสภาพการณ์ภายนอกทำให้เป็นเช่นนั้น ในทางตรงกันข้าม โศกนาฏกรรมตามแบบของราซีนนั้นเป็นกระบวนการของการสร้างงานขึ้นมาจากสภาพที่เป็นศูนย์ และเหตุการณ์ต่างๆที่เขาสอดใส่เข้ามาในละครก็ทำหน้าที่เป็นแค่เครื่องช่วยให้เรื่องดำเนินไปได้หรือจบลง เหตุการณ์เป็นตัวกระตุ้นให้เกิดการกระทำ แต่มิใช่เป็นแก่นของการกระทำใดๆ การกระทำไม่ขึ้นอยู่กับข้อเท็จจริง "ไม่มีความจำเป็นใดๆที่โศกนาฏกรรมจะต้องหลังเลียดหรือทิ้งศพไว้เกลื่อนเวที"

เจตนา นาควัชระ : ผู้แปล

แปลจาก Thierry Maulnier : Racine. Paris : Gallimard, 1947, Chapitre VIII : "Connaissance des coeurs." pp. 183-185.

## บทวิเคราะห์

เป็นที่ยอมรับกันในวงการศิลปะตะวันตกว่า โศกนาฏกรรมเป็นจุดสุดยอดของวัฒนธรรมการละครของตะวันตก ต้นแบบที่ได้รับการยอมรับนับถือ และได้รับการนำมาเป็นตัวอย่างในการสร้างสรรค์ นับตั้งแต่ยุคฟื้นฟูศิลปวิทยาเป็นต้นมา ก็คือ โศกนาฏกรรมของกรีก นักวิจารณ์และนักวิชาการยุคใหม่ที่ต้องการจะสร้างความมั่นใจให้แก่คนร่วมสมัย ก็จำเป็นอย่างยิ่ง ที่ต้องการจะแสวงหาด้านแบบให้แก่ยุคใหม่ เพื่อที่จะยืนยันว่าโศกนาฏกรรมเป็นสิ่งที่สร้างใหม่ได้ ทั้งๆที่สภาพแวดล้อมทางวัฒนธรรมและความคิดเปลี่ยนแปลงไปมากแล้วจากยุคของกรีก ขาดยุโรปสองชาติคือ อังกฤษและฝรั่งเศส แข่งขันกันเพื่อชิงเวทีความเป็นผู้นำในการสร้างโศกนาฏกรรมของยุคใหม่ และการต่อสู้แย่งชิงความเป็นเอกและเป็นหนึ่งก็ดำเนินต่อเนื่องมาบนเวทีแห่งการวิจารณ์เป็นเวลาหลายศตวรรษแล้ว ฝ่ายที่หนุนวัฒนธรรมการละครของอังกฤษ อันมีกลุ่มนักวิจารณ์โรแมนติกของเยอรมันเป็นหัวหอก ก็ยกให้เชกสเปียร์เป็นผู้นำแห่งการละครตะวันตกยุคใหม่ และมักจะตีค่าละครคลาสสิกของฝรั่งเศสว่าเป็นการลอกเลียนต้นแบบกรีกที่ปราศจากจิตวิญญาณของตัวเอง แนวคิดที่ว่านี้แผ่ขยายวงมาจนถึงประเทศฝรั่งเศสเอง นับตั้งแต่ศตวรรษที่ 19 เป็นต้นมา และการต่อสู้กันระหว่างราชินกับเชกสเปียร์ในประเทศฝรั่งเศสเองก็ดูจะเป็นชนวนที่ทำให้เกิดการโต้แย้งในเชิงการวิจารณ์อันเผ็ดร้อนมาตลอด นับตั้งแต่นักประพันธ์ชาวฝรั่งเศสชื่อ สแต็งดาล์ (Stendhal) ได้เขียนงานอันหักทลายชื่อ "ราชินกับเชกสเปียร์" (Racine et Shakespeare) ขึ้นเมื่อปี 1823

Thierry Maulnier (1909-1988) เป็นนักปรัชญานักวรรณคดีและนักวิจารณ์ละครชาวฝรั่งเศสที่พยายามจะชี้ให้เห็นถึงลักษณะเฉพาะในงานของราชิน ซึ่งเขาถือว่าเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวที่แม้แต่นักประพันธ์ฝรั่งเศสอื่นๆก็หาไม่ ผู้ที่ไม่เข้าใจวัฒนธรรมการละครของฝรั่งเศส มักจะมองไม่เห็นคุณค่าที่แท้จริงของโศกนาฏกรรมของราชิน ด้วยเหตุที่งานของท่านผู้นั้นนั้นดูจากภายนอกเป็นละครที่อาจจืดชืด เพราะเนื้อเรื่องขาดความตื่นเต้น และการแสดงออกทางกายภาพก็ดูจะจืดชืดเช่นกัน ละครของราชินอยู่ได้ด้วยบทที่แหลมคมที่สะท้อนปัญหาภายในของมนุษย์ซึ่งเอื้อให้ตัวละครผู้มีอารมณ์อันเปี่ยมล้นออกมาเชือดเฉือนกันด้วยคำพูด โมนิเยร์ พยายามจะชี้ให้เห็นว่าละครของราชินเป็นโศกนาฏกรรมที่มีความรุนแรง และก็รุนแรงไม่แพ้ละครกรีก แต่ความรุนแรงที่กล่าวมานี้มิได้แสดงออกด้วยเหตุการณ์ภายนอก เช่นละครของเชกสเปียร์ หรือด้วยวาทคิลปีอันโอ้อ่าเช่นละครของกอร์เนย์ ความรุนแรงและเข้มข้นในงานของราชินเป็นเรื่องที่เกิดขึ้นจากอารมณ์ความรู้สึกภายในของตัวละครทั้งสิ้น ในส่วนอื่นๆของหนังสือเล่มนี้ (ที่ผู้วิจัยได้คัดมาแปลนั้น) โมนิเยร์พยายามจะชี้ให้เห็นว่า ความเข้มข้นภายในที่กล่าวมานี้เป็นพัฒนาการขั้นสูงสุดของวัฒนธรรมตะวันตก นั่นก็คือ ผู้เจริญแล้วย่อมไม่จำเป็นที่จะต้องแสดงออกด้วยวิธีการเชิงกายภาพ แต่ทุกสิ่งทุกอย่างเป็นเรื่องของจิตมนุษย์ทั้งสิ้น ราชินจัดได้ว่าเป็นกวีที่เขียนโศกนาฏกรรมได้ยอดเยี่ยมที่สุด เพราะเขาพัฒนาเทคนิคของโศกนาฏกรรมไปจนถึงจุดสุดยอดอันเรียกได้ว่าทุกอย่างลงตัวหมดและลืมนเรื่องเทคนิคไปได้เลย

ในส่วนของการวิจารณ์ที่คัดมาข้างต้นนั้นจะเห็นได้ว่า ผู้วิจารณ์มิได้วางตัวเป็นกลางนัก และยกราชินไว้เหนือกอร์เนย์ (ผู้เป็นนักประพันธ์รุ่นพี่ของราชิน) นอกจากนี้ ก็ยังสื่อความเป็นนัยว่าถ้าวัดกันด้วยความเข้มข้นแห่งอารมณ์แล้ว ราชินก็เหนือเชกสเปียร์เสียด้วยซ้ำ ไม่ว่าเราจะเห็นด้วยกับวิชาการละครเปรียบเทียบของโมนิเยร์หรือไม่ก็ตาม เราคงจะต้องยอมรับว่าความสามารถในการใช้ความคิดเชิงวิจารณ์และความสามารถในการเขียนของเขาอยู่ในระดับที่สูงมาก เพราะเขามีวิธีที่จะอธิบายความโดยชักแม่น้ำทั้งห้าเข้ามาสนับสนุนความคิดของเขา เช่น ในกรณีที่เขากล่าวถึงความเข้าใจเชิงจิตวิทยาของราชินนั้น เขาสามารถเปรียบเทียบวิธีการของศิลปินผู้สร้างโศกนาฏกรรมกับนักจิตวิทยาสกุลฟรอยด์ และพระคาทอลิก ผู้มีอำนาจให้ศีลสั่งบาปได้อย่างน่าทึ่ง การวิจารณ์ในที่นี้จึงจัดได้ว่าเป็นการแสดงออกซึ่งพลังทางปัญญาของนักวิจารณ์เอง เพราะเขาเป็นผู้ที่มีความเชื่อมั่นในจุดยืนของตนเอง ซึ่งคงจะมีใช้จุดยืนในทางศิลปะเท่านั้น หากแต่เป็นจุดยืนในเรื่องของความคิดเชิงปรัชญาเสียด้วยซ้ำ การวิจารณ์จึงมิใช่การพิสูจน์ถูกผิด แต่เป็นการแสดงออกซึ่งศรัทธาในวัฒนธรรมที่เป็นตัวหล่อหลอมผู้สร้างงานศิลปะและนักวิจารณ์เอง งานของโมนิเยร์ที่ผู้วิจัยนำมาวิเคราะห์ในที่นี้จึงเป็นตัวอย่างอันดีที่ชี้ให้เห็นว่า ความแข็งแกร่งทางวัฒนธรรมอันมีศิลปะเป็นตัวหนุนเป็นเงื่อนไขที่ก่อให้เกิดพลังทางปัญญา นอกจากนี้ ก็ยังพิสูจน์ให้เห็นว่าการย้อนกลับไปสัมผัสกับมรดกทางศิลปวัฒนธรรม เป็นหนทางที่จะสร้างความแข็งแกร่งทางปัญญาให้แก่สังคมร่วมสมัยของเราได้อีกโสดหนึ่งด้วย ในบทนำของหนังสือ (ซึ่งมิได้คิดมาวิเคราะห์ในที่นี้) โมนิเยร์ให้คำเตือนต่อเพื่อนร่วมชาติของเขาไว้อย่างหนักแน่นว่า สังคมร่วมสมัยตกอยู่ในห้วงแห่งอันตราย เพราะดูจะเหินห่างจากการที่ได้สัมผัสกับงานยิ่งใหญ่ของอดีต งานวิจารณ์ของเขาเองจึงดูจะมุ่งทำหน้าที่ในการกอบกู้สถานการณ์ด้านปัญญาความคิดเอาไว้ด้วย

เจตนา นาควัชร : ผู้วิเคราะห์



## มรณกรรมของละครโศก

จอร์จ ซไตเนอร์

ข้าพเจ้าขอจบงานเขียนชิ้นนี้ด้วยการระลึกถึงสิ่งที่เกิดขึ้นกับข้าพเจ้าเองมากกว่าที่จะให้ข้อคิดในเชิงวิจารณ์โดยตรง สำหรับปัญหาที่ข้าพเจ้าได้นำมาพิจารณานั้นไม่มีคำตอบที่แน่ชัด ปอยครั้งที่การใช้ความเปรียบหรือการใช้อุทาหรณ์จะให้ความกระจ่างได้ดีกว่าการตอกย้ำความเชื่อนอกจากนั้น ข้าพเจ้าเชื่อว่าการวิจารณ์ไม่จำเป็นต้องเป็นสิ่งที่ตายตัวหรือต้องมีข้อพิสูจน์อย่างเด่นชัด การวิจารณ์ที่เปี่ยมด้วยความสัตย์ซื่อก็คือ ประสบการณ์ส่วนคนที่เข้มข้นสามารถที่จะยอมใจผู้อื่นได้...

ไม่นานมานี้ ข้าพเจ้าเดินทางด้วยรถไฟผ่านไปทางภาคใต้ของโปแลนด์ มีอยู่ช่วงหนึ่งที่ขบวนรถผ่านซากปรักหักพังบนยอดเนินแห่งหนึ่ง ผู้ร่วมทางชาวโปแลนด์ผู้หนึ่งบอกกับข้าพเจ้าว่าอะไรเกิดขึ้นที่นั่น ที่นั่นเคยเป็นที่ตั้งของวัดแห่งหนึ่งและพวกเยอรมันใช้เป็นคุกกักขังนายทหารรัสเซียในช่วงปีสุดท้ายของสงคราม(โลกครั้งที่ 2) เมื่อกองทัพเยอรมันจะต้องถอยร่นจากดินแดนตะวันออก การส่งเสบียงก็มาไม่ถึงค่ายเชลยศึกนั้นอีกต่อไป พวกทหารก็ปล้นเสบียงกรังเท่าที่หาได้มาจากชุมชนรอบๆค่าย แต่ไม่ช้าไม่นาน แม้แต่สุนัขตำรวจที่หิวโหยก็เริ่มจะคุ่มไม่อยู่แล้ว หลังจากที่ลี้ภัยอยู่สักพักหนึ่งพวกเยอรมันก็ปล่อยให้หมาเล่นงานเชลยศึก และเมื่อหิวถึงขนาดหมาเหล่านั้นก็กินเชลยทั้งเป็นไปหลายคน ในที่สุด พวกทหารก็ต้องถอยหนีโดยทิ้งนักโทษที่ยังมีชีวิตอยู่ไว้ในห้องใต้ดินที่ปิดตาย เชลยสองคนรอดชีวิตมาได้โดยที่ฆ่าและกินเพื่อนนักโทษด้วยกัน ในที่สุด เมื่อกองทัพโซเวียตมาพบเข้า เชลยทั้งสองก็ได้รับอาหารชั้นดีและก็ถูกจับไปยิงเป้าเพื่อไม่ต้องการที่จะให้ทหารอื่นๆ ได้เห็นภาพของนายทหารที่ต้องถูกกระทำย่ำยีถึงปานนั้น หลังจากนั้นทหารโซเวียตก็เผาวัดนั้นเสีย

ผู้ร่วมทางอื่นๆ เมื่อได้ฟังเรื่องที่เล่ามานั้น ต่างก็เล่าเรื่องของตนบ้าง บางเรื่องก็โหดพอ กัน บางเรื่องโหดไปกว่านั้นเสียด้วยซ้ำ ผู้ร่วมทางสตรีคนหนึ่งเล่าให้ฟังว่า อะไรเกิดขึ้นกับน้องสาวของเธอในค่ายนรกที่เมืองมัทเฮาเซน (Matthausen) ข้าพเจ้าจะไม่บันทึกลงไว้ที่นี่ เพราะว่าเรื่องประเภทนี้ไม่มีภาษาใดๆ ในโลกที่จะเล่าได้ พวกเราทั้งหมดเจ็บไปชั่วขณะหนึ่ง และแล้วชายชราผู้หนึ่งก็เอ่ยขึ้นมาว่า เขารู้จักนิทานสยองจากยุคกลางที่น่าจะอธิบายได้ว่า เหตุใดสิ่งเลวร้ายเหล่านี้จึงเกิดขึ้นได้

ณ หมู่บ้านที่ห่างไกลแห่งในภาคกลางของโปแลนด์มีโบสถ์ยิวเล็กๆ อยู่โบสถ์หนึ่ง คืนวันหนึ่งพระ ยิวออกมาเดินตรวจตราตามปกติ เมื่อเข้าไปในโบสถ์ก็เห็นพระเจ้าประทับอยู่ ณ มุมอับมุมหนึ่ง จึงรุดเข้าไปเฝ้าและอุทานออกมาว่า “พระองค์ท่าน ท่านมาทำอะไรอยู่ที่นี่” พระเจ้าทรงตอบและครั้งนี้มิได้ตอบในรูปของฟ้าร้อง ฟ้าผ่าหรือพายุพัดแต่ประการใด แต่ทรงตอบออกมาเบาๆ ว่า “ข้าฯเหนื่อยหลวงพี่ ข้าฯเหนื่อยเจียนจะตายอยู่แล้ว”

นิทานสอนใจบทนี้จะพอกับเรื่องของเรานี้... พระเจ้าทรงเหนื่อยหน่ายกับความโหดเหี้ยมของมนุษย์ เป็นไปได้ว่า พระองค์ไม่สามารถที่จะควบคุมมันได้อีกต่อไปและก็นึกไม่เห็นวาทะของพระองค์เองยังสะท้อนกลับมาจากผลแห่งการสร้างของพระองค์ พระองค์จึงปล่อยให้โลกดำเนินไปตามวิถีของมนุษย์และขณะนี้ทรงพำนักอยู่ ณ มุมใดมุมหนึ่งของจักรวาลอันไกลโพ้น โกลเสียจนทศสวรงค์ของพระองค์ไม่สามารถจะมาเยี่ยมเยียนเราได้... แต่โศกนาฏกรรมเป็นศิลปะประเภทที่เรียกร้องว่า เราจำเป็นต้องแบกภาระอันหนักหน่วงของการมีพระเจ้าเอาไว้ โศกนาฏกรรมตายไปแล้วก็เพราะว่า เงาของพระองค์ท่านมิได้ทอดทับเราอีก เช่นที่เคยทอดมาบดบังอะกาเมมนอน (Agamemnon) หรือแมคเบธ (Macbeth) หรือ อธาเลีย (Athalie)<sup>1</sup> หรือเป็นไปได้ว่าโศกนาฏกรรมเพียงแต่เปลี่ยนรูปแบบหรือชนบทเท่านั้น มีอยู่ตอนหนึ่งในละครเรื่องแม่คูราช (Mutter Courage) ของเบรคชท์ (Brecht) ซึ่งทหารนำร่างไร้วิญญาณของชไวเซอร์คาส (Schweizerkas) เข้ามาบนเวที พวกทหารสงสัยว่าเขาจะเป็นลูกของแม่คูราช แต่ก็ยังไม่แน่ใจจึงบังคับให้เธอบอกว่ารู้จักคนคนไหนไหม ข้าพเจ้ามีโอกาสได้ดูเฮเลนเนอ ไวเกิล (Helene Weigel) แสดงบทนี้ที่โรงละครในเบอร์ลินตะวันออก<sup>2</sup> แม้ว่าคำว่า "แสดง" จะไม่สามารถจับวิญญาณของศิลปะอันยิ่งใหญ่ของเธอได้ เมื่อทหารนำร่างของลูกชายของเธอมาวางไว้เบื้องหน้าเธอ เธอเพียงแต่สั่นหัวเพื่อบอกความว่า ไม่รู้จัก พวกทหารบังคับให้เธอมองอีกครั้งในครั้งที่สองนี้ เธอก็ไม่แสดงท่าทีที่บอกว่าเธอรู้จักผู้ตาย เธอเพียงแค่ทอดสายตาเหม่อลอยไปข้างหน้า เมื่อร่างอันไร้วิญญาณถูกนำออกไปแล้ว เธอจึงหันไปอีกทางหนึ่งและอ้าปากออกกว้างไว้ ทำที่ว่านี้เป็นเช่นเดียวกับภาพม้าที่เปล่งเสียงเจ็บปวดในจิตรกรรมของปิกัสโซ ชื่อแกรนิกา (Guernica)<sup>3</sup> เสียงที่เราควรจะได้ยินน่าจะเป็นเสียงที่แหบแห้งและรุนแรงเกินกว่าที่ข้าพเจ้าจะพรรณนาได้ แต่อันที่จริง ไม่มีใครได้ยินเสียงนั้นเลย ไม่มีอะไรเลย เสียงนั้นคือความเจ็บอันสมบูรณ์ มันเป็นความเจ็บที่แผดร้องซ้ำแล้วซ้ำอีกจนก้องไปทั่วโรงละคร ดังเสียงจากผู้ดูผู้ชมต้องก้มหัวลงราวกับเป็นทาสของการหลบลมแรงที่มาปะทะและเสียงแผดร้องที่แผ่อยู่ในความเจ็บนั้น สำหรับข้าพเจ้าแล้วก็คงเป็นเช่นเดียวกับเสียงคาสซันดา (Cassandra) เมื่อเธอหยั่งรู้ว่าตระกูลอาเทรอุส (Atreus) กำลังจะจุ่มจมอยู่ในกองเลือด<sup>4</sup> นั่นคือเสียงร้องโหยหวนที่มากับจินตนาการโศกสลดอันเป็นเครื่องปกป้องความ

<sup>1</sup> อะกาเมมนอน (Agamemnon) เป็นตัวละครเอกของโศกนาฏกรรมของ Aeschylus และ Sophocles แมคเบธ (Macbeth) มาจากละครโศกนาฏกรรมของ Shakespeare และ Athalie จากโศกนาฏกรรมชื่อเดียวกันของ Racine

<sup>2</sup> เฮเลนเนอไวเกิล (Helene Weigel) เป็นนักแสดงที่โด่งดังที่สุดของเยอรมนี ตั้งแต่ช่วงก่อนสงครามโลกครั้งที่ 2 มาจนกระทั่งถึงยุคก่อตั้ง German Democratic Republic เธอคือภรรยาของเบรคชท์และเป็นผู้อำนวยการโรงละคร Berliner Ensemble ที่เบอร์ลินตะวันออก ซึ่งปัจจุบันก็ยังคงเป็นโรงละครชั้นนำของเยอรมนีอยู่

<sup>3</sup> ภาพจิตรกรรมอันเลื่องชื่อนี้เป็นภาพที่แสดงให้เห็นถึงความโหดร้ายของสงคราม โดยที่จิตรกรได้รับแรงกระตุ้นจากการทำลายล้างเมืองแกรนิกา (Guernica) ในสงครามกลางเมืองของสเปน

<sup>4</sup> คาสซันดา (Cassandra) ธิดาของกษัตริย์แห่งกรุงทรอยส์ถูกจับมาเป็นนางบำเรอของอะกาเมมนอน เธอมีญาณวิเศษให้เห็นเหตุการณ์ล่วงหน้า

หมายของชีวิต นั่นคือ เสียงโหยให้ทั้งดิบและทั้งบริสุทธิ์ที่ปกป้องสภาพของมนุษย์และปกป้อง  
ความสูญเสียแห่งมนุษยชาติ สายโยงใยแห่งโศกนาฏกรรมอาจจะมิเคยขาดสะบั้นลงเลยก็ได้

เจตนา นาควิริยะ : ผู้แปล

ที่มา: George Steiner. The Death of Tragedy. London: Faber and Faber, 1961. pp. 351-354.

## บทวิเคราะห์

จอร์จ ซไตเนอร์ (เกิด 1929) เป็นนักวิจารณ์และนักวิชาการด้านวรรณคดีและวัฒนธรรมที่มีความรู้และความแหลมคมอยู่ในระดับแนวหน้า เขามาจากครอบครัวชาวยิวแห่งเมืองเวียนนา เกิด ณ กรุงปารีสและลี้ภัยไปอยู่ในสหรัฐอเมริกา แต่ได้ใช้ชีวิตการทำงานส่วนใหญ่ในยุโรป ณ มหาวิทยาลัยเคมบริดจ์และมหาวิทยาลัยเจนีวา ซไตเนอร์มีความสำนึกในเรื่องชะตากรรมของชาวยิวอยู่ตลอดเวลาและพยายามจะอธิบายให้เห็นถึงสัญชาตญาณดิบของมนุษย์ ซึ่งศิลปะอันสูงส่งและศาสนาอันยิ่งใหญ่มีอาจลบล้างให้หมดสิ้นไปได้จากประวัติศาสตร์ของมนุษยชาติ ซไตเนอร์มีความชัดเจนในทางภาษาเป็นเลิศจึงสามารถอ่านงานที่เขียนขึ้นในภาษาตะวันตกได้หลายภาษา และในขณะเดียวกันมีความสนใจอันลึกซึ้งในด้านของปรัชญาและวัฒนธรรมศึกษา งานเรื่องมรณกรรมของละครโศก (The Death of Tragedy) เป็นหนึ่งในงานรุ่นแรกๆ ของเขา แต่ก็ฉายแววให้เห็นถึงความลุ่มลึกและแหลมคมในทางปัญญาซึ่งจะได้รับการตอกย้ำจากงานรุ่นต่อๆ มาของเขานี้หนังสือเล่มนี้แม้จะมีลักษณะเป็นประวัติศาสตร์การละครยุคใหม่ของตะวันตก แต่ในขณะเดียวกันก็มี "วาระ" ที่กว้างขวางกว่านั้น นั่นก็คือ การอธิบายให้เห็นถึงความเปลี่ยนแปลงของประเภทของละครอันยิ่งใหญ่ของโลกตะวันตก คือ โศกนาฏกรรม โดยที่ซไตเนอร์พยายามจะไปอธิบายในเชิงปรัชญาว่าด้วยความเปลี่ยนแปลงในยุคหลังที่เกิดขึ้น อันจะนำไปสู่มรณกรรมของโศกนาฏกรรมนั้น ผูกโยงกับความเสื่อมถอยของบทบาทของพระเจ้า หรือเทพ หรือสิ่งศักดิ์สิทธิ์

วิธีการเขียนงานของซไตเนอร์จัดได้ว่าเป็นวิธีการวิจารณ์ที่น่าสนใจยิ่ง ดังที่เขากล่าวไว้ในตอนต้น การวิจารณ์มิใช่เป็นการตอกย้ำหลักวิชาหรือแนวคิดอย่างเป็นทางการ แต่เป็นการถ่ายทอดประสบการณ์ส่วนตัวที่ผู้วิจารณ์คิดว่ามีความหมายต่อชีวิตของเขาเองและมีความหมายต่อผู้อื่นด้วย กล่าวอีกนัยหนึ่ง การวิจารณ์อาจเริ่มต้นด้วยประสบการณ์ในระดับจุลภาค ซึ่งอาจช่วยอธิบายประสบการณ์ร่วมของสังคมหรือของมวลมนุษยในระดับมหภาคได้ การที่ซไตเนอร์นำเรื่องของการสนทนากับผู้ร่วมทางชาวโปแลนด์มาเล่าเอาไว้ ณ ที่นี้ ก็บ่งให้เห็นแล้วว่า ประสบการณ์ระดับจุลภาคมีความเข้มข้นและมีนัยที่สำคัญเกินกว่ากรอบของจุดกำเนิด เพราะผู้เขียนกำลังจะอธิบายให้เห็นถึงข้อแตกต่างระหว่างประสบการณ์ในชีวิตจริงกับประสบการณ์ของงานศิลปะ ความโหดเหี้ยมในชีวิตจริงที่ผู้โดยสารรถไฟนำมาเล่าสู่กันฟังนั้นอาจจะแตกต่างจากความโหดเหี้ยมที่แฝงมาในงานศิลปะซึ่งสร้างความภูมิใจให้แก่โลกตะวันตกต่อเนื่องกันมาเป็นเวลาพันพันปี นั่นคือ "ความโหดเหี้ยมทางปรัชญาที่มากับโศกนาฏกรรม"<sup>1</sup> งานชิ้นนี้อาจจะเป็นประโยชน์ต่อผู้อ่านที่มีใจชาวตะวันตกได้เป็นอย่างมาก เพราะซไตเนอร์ชี้ให้เห็นถึงเงื่อนไขที่สำคัญที่ยกระดับของประสบ

<sup>1</sup> สำหรับบทความเกี่ยวกับความโหดเหี้ยมทางปรัชญาที่มากับมหากาพย์หรือกับโศกนาฏกรรมของตะวันตก ดู: เจตนา นาควัชร: วิกฤตการณ์ของมนุษยศาสตร์. กรุงเทพฯ : สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย (สกว.), 2538. หน้า 25.

การณ้จากชีวิตจริงขึ้นสู่ระดับของประสบการณ์ทางศิลปะ ความรุนแรงที่เขาได้รับฟังมาจากเพื่อนร่วมทางนั้นอยู่ในระดับที่เขาต้องยอมรับว่า ทำให้เขาพูดไม่ออกบอกไม่ได้เลยทีเดียว หมายความว่า ประสบการณ์ดิบที่ยังไม่เป็นงานศิลปะในบางครั้งมีอาจถ่ายทอดออกมาเป็นสารที่สื่อไปยังผู้อื่นได้ เพราะภาษาเปราะบางเกินกว่าที่จะรับความรุนแรงเหล่านั้นได้ งานศิลปะเช่นโศกนาฏกรรมจึงเป็นงานที่ต้องการความสามารถเชิงสร้างสรรค์ในระดับที่สูงมาก แต่อันที่จริงชไตเนอร์มิได้เน้นความสามารถในทางศิลปะเท่าใดนักในงานเขียนชิ้นนี้ แต่กลับตอกย้ำความสำคัญของเงื่อนไขเชิงปรัชญาและความเชื่อ นั่นก็คือว่า โศกนาฏกรรมอันลึกซึ้งอันเป็นมรดกอันยิ่งใหญ่ของโลกตะวันตกเกิดขึ้นมาได้ก็ด้วยความสำนึกที่ผูกอยู่กับสิ่งศักดิ์สิทธิ์ หรือพระเจ้า หรือเทพ ซึ่งอาจจะเรียกเป็นศัพท์รวมๆได้ว่า transcendence นัยของข้อสรุปที่ว่านี้จะกินความเกินกว่าคำขยายของชไตเนอร์เอง และเราก็จะต้องเสริมความต่อไปว่า ในยุคที่พระเจ้าตายเสียแล้ว (คำที่ปราชญ์นิทซ์เชอ [Nietzsche] ได้เคยกล่าวเอาไว้) งานศิลปะยิ่งใหญ่เช่นโศกนาฏกรรมก็ย่อมจะเกิดขึ้นไม่ได้

อันที่จริง ชไตเนอร์ตั้งใจที่จะให้เราตั้งคำถามต่อไปว่า เมื่อพระเจ้าทอดทิ้งเราไปแล้วนั้น ผลกระทบที่เกิดขึ้นเป็นเพียงเรื่องของ "มรดกกรรมของละครโศก" เท่านั้นหรือ ช่วงแรกของงานชิ้นนี้ดูจะบ่งบอกไว้อย่างชัดเจนว่า พระเจ้าทนความเลวร้ายของมนุษย์ไม่ได้จึงผละหนีไป แต่เราก็ควรจะอดถามต่อไปไม่ได้ว่า ถ้าขาดความอดทนถึงปานนั้น ท่านจะยังดำรงสถานะเป็นพระเจ้าเป็นเจ้าได้อีกอย่างไร ข้อเขียนนี้จึงมิได้ให้คำตอบที่แน่ชัด หากเป็นงานเขียนที่เปิดประเด็นเอาไว้ให้เราได้ขบคิดทำการบ้านกันต่อไป สิ่งที่เราอาจจะมองข้ามได้ก็คือ ศิลปะเกี่ยวโยงกับชีวิต ศิลปะสะท้อนชีวิต ศิลปะคือชีวิต และศิลปะมีชีวิต

ในแง่นี้ การที่ชไตเนอร์นำประสบการณ์ของการได้ชมละครของเบรคชท์ที่เบอร์ลินตะวันออกมาอภิปรายด้วย ก็ดูจะเป็นการตอกย้ำความหมายของเบรคชท์เองที่จะสร้างศิลปะการแสดงขึ้นมา ซึ่งมีได้ย่อหย่อนกว่าโศกนาฏกรรมแบบประเพณีแต่ประการใด ทั้งๆที่ชไตเนอร์ได้หาเรื่องทะเลาะกับพระเจ้าไปแล้ว แต่เมื่อเขามาพบกับโลกที่ไร้พระเจ้าของละครของแบร์ทอลท์ เบรคชท์ (Bertolt Brecht) เขาก็มีความสัจย์ซื่อต่อตัวเองพอที่จะต้องยอมรับว่า ไม่ว่าจะเรียกละครนี้ว่าเป็นโศกนาฏกรรมหรือไม่ก็ตาม ความประทับใจที่เกิดขึ้นนั้น มีความสลักสำคัญเกี่ยวกับสถานะของความเป็นมนุษย์ไม่ด้อยไปกว่าโศกนาฏกรรมแบบประเพณีเลย ณ จุดนี้ ชไตเนอร์ดูจะยอมรับว่า ศิลปะมิได้หยุดนิ่ง แต่เปลี่ยนแปลงอยู่ตลอดเวลา และศิลปินผู้ยิ่งใหญ่ก็คือ ผู้ที่แสวงหาทิศทางใหม่อยู่โดยไม่หยุดยั้ง แต่จุดหนึ่งที่เรามองข้ามได้ก็คือ ศิลปะการแสดงคือละครที่ใช้ภาษาเป็นสื่อนั้นมาถึง ณ จุดหนึ่งก็ย่อมจะต้องยอมรับความจริงว่า สภาวะไร้ภาษาหรือความเงียบก็เป็นเงื่อนไขที่จะสื่อความอันลุ่มลึกที่เกี่ยวกับชะตากรรมของมนุษย์ได้เช่นกัน ชไตเนอร์เล่นกับคำว่า "ความเงียบ" (Silence) ในลักษณะที่เป็นปรัชญา นั่นก็คือ ยิ่งเงียบ ยิ่งกระตุ้นจินตนาการ ณ ที่นี้เขาได้ชี้ให้เห็นอย่างประจักษ์ชัดแล้วว่า งานศิลปะมีชีวิตขึ้นมาได้ก็ต่อเมื่อผู้สร้างงาน (และในที่นี้ ผู้แสดงงาน) สื่อความกับผู้รับได้อย่างมีประสิทธิภาพ คือกระตุ้นจินตนาการสร้างสรรค์ของผู้รับเอง จะเห็นได้ว่า ชไตเนอร์มองศิลปะการละครได้อย่างรอบด้าน

เราคงจะปฏิเสธไม่ได้ว่า ชไตเนอร์เป็นนักวิจารณ์ที่มีความสามารถในการเขียนงานในระดับสูงมาก เขารู้จักเลือกเฟ้นประสบการณ์ที่จะนำมาถ่ายทอด เขารู้จักเลือกเฟ้นคำที่จะกระตุ้นให้เราคิด เขารู้จักที่จะปลุกปัญญาร่วมด้วยการตั้งประเด็นที่กินใจ อันเป็นประเด็นที่เกี่ยวกับชะตากรรม (อันหมายถึงความผิดพลาด) ของมนุษยชาติ แม้จะเป็นนักวรรณคดีแต่ก็ได้มองละครแต่เพียงว่าเป็นสมบัติทางวรรณศิลป์ หากแต่มองละครว่าเป็นประสบการณ์ชีวิต ความสามารถที่จะถ่ายทอดประสบการณ์เช่นนี้ได้ย่อมจะเป็นการตอกย้ำว่า การวิจารณ์ที่จะเป็นพลังทางปัญญาได้นั้นจำเป็นจะต้องฝากตัวไว้กับวัฒนธรรมลายลักษณ์

เจตนา นาควัชร : ผู้วิเคราะห์

## ว่าด้วยละคร

บทนำ โดย แบรินาร์ต คอร์ท

โลกปิดไม่มีอีกต่อไปแล้ว นั่นคือ โลกของละครไม่ว่าจะเป็นการแสดงออกถึงผู้แต่งละคร นักแสดง หรือผู้กำกับการแสดงที่มุ่งจะครอบครองความเป็นจริงบางประการที่กำกับให้ผู้ดูผู้ชมต้องตกอยู่ในห้วงมายาโดยลืมนตัวเองจนสิ้น ความจริงยังมีความร่วมมือกันระหว่างสิ่งที่เกิดขึ้นบนเวที ละครและผู้ดูผู้ชมอยู่ข้างล่าง โดยมีตัวเชื่อมในรูปของการแสดงที่สร้างโลกแห่งความเป็นจริงขึ้นมา มีไชนนรากฐานของมโนทัศน์ที่เกี่ยวกับละครหรือความปรารถนาที่จะสร้างความสัมพันธ์ทางใจที่แปรรูปเป็นความรักได้ แต่บนรากฐานของประสบการณ์ร่วมระหว่างผู้สร้างกับผู้เสพละคร ซึ่งก็หมายถึงประสบการณ์ของสังคมนั่นเอง

สิ่งที่เราเชื่อว่าเป็นบทเรียนที่เบรคชท์ (Brecht) ให้แก่เราก็คือโอกาสใหม่ที่จะพูดหรือเขียนในเรื่องของละคร ทั้งนี้ก็เพราะงานละครตามแบบฉบับของเบรคชท์ที่ไม่มีวันที่จะสมบูรณ์ได้ถ้าผู้ดูผู้ชมไม่มีโอกาสได้ร่วมพูดด้วย ละครแบบของเบรคชท์เรียกร้องสิ่งนี้เสียด้วยซ้ำ ในกระบวนการที่ละครถูกทำลายโดยผู้ดู งานละครถูกทำลายด้วยประสบการณ์ทางประวัติศาสตร์นั้น การครุ่นคิดพินิจนึกเกี่ยวกับละครเป็นสิ่งที่เกิดขึ้นโดยธรรมชาติ แทนที่จะปฏิเสธการแสดงความคิดเห็น กิจกรรมการละครยอมรับสิ่งนี้ ทั้งนี้ก็เพราะละครเองก็เป็นการแสดงความคิดเห็นมิใช่หรือ แม้ละมโนทัศน์เกี่ยวกับศิลปะการแสดงในรูปที่ว่านี้ยังไม่สุดทาง ผู้สร้างละครหรือผู้กำกับการแสดงทุกคนมีแนวโน้มที่จะผละเหินจากวิวาทะที่เขาเองเป็นผู้กระตุ้นให้เกิดขึ้นมา นอกเสียจากว่าเขาอยู่ในฐานะที่กำกับวิวาทะนี้ได้หรือไม่ก็ทดแทนมันเสียด้วยการพูดคนเดียวของเขา ความสำเร็จที่มาจากกิจประเภทนี้กลับทำให้เขาขยายดกลัวเสียด้วยซ้ำ เพราะว่าอันตรายอาจเกิดขึ้นได้ถ้ากิจกรรมการแสดงเช่นนี้ก่อตั้งเป็นสถาบันเร็วเกินไป โลกของการแสดงไม่หยุดยั้งที่จะผันถึงสภาวะอิสระวี่งก็เป็นสิ่งที่เป็นไปได้นั่นเอง

ถึงอย่างไรก็ตาม ในความเห็นของข้าพเจ้าความเปลี่ยนแปลงที่ได้เข้ามากระทบกิจกรรมการละครจะเป็นสิ่งที่หันหลังกลับไม่ได้เสียแล้ว ในปัจจุบันการทำละครไม่ได้หมายถึงการฝากตัวไว้กับความมหัศจรรย์ที่มาจากเวทีละครหรือการเล่นบทของนักแสดง หรือการนำบทละครออกแสดงด้วยความจัดเจนทางศิลปะอันเลอเลิศ หรือแม้ทำให้เกิดภาพของละครที่เปี่ยมด้วยเอกภาพหรือแหวกๆ วีนๆ ก็ตาม อาณาจักรของกิจกรรมละครได้ขยายตัวออกไปแล้วทั้งในด้านกาลและเทศะ ในแง่หนึ่ง การดอกร้าความคิดว่าการแสดงเป็นการสื่อความหมายขั้นพื้นฐาน ก็เท่ากับเป็นการพิสูจน์ให้เห็นแล้วว่ากิจอันสำคัญมิใช่เป็นแต่เพียงการตีความตัวงานหรือตัวละคร แต่อันที่จริงเป็นการทำสิ่งเหล่านี้ให้มีชีวิตโดยผูกอยู่กัเวลาและสถานที่อีกเช่นกัน ละครไม่ทำกิจของการแปล จะทำก็แต่กิจของการสร้าง ทั้งๆที่ การสร้างที่ว่านี้ผูกติดอยู่เฉพาะกาลและไม่คงทนถาวร งานของละครคือการสร้างสรรค์ที่เปลี่ยนแปลงได้ตลอดเวลา ถูกทำลายแล้วก็ถูกสร้างขึ้นใหม่ได้อย่างไม่รู้จบ ในอีกแง่มุมหนึ่ง งานในลักษณะนี้จะต้องเป็นงานที่ต่อเนื่องโดยเฉพาะในเรื่อง

ของความสัมพันธ์ที่สม่ำเสมอกับมหาชน (และมหาชนเองก็เปลี่ยนแปลงอยู่ตลอดเวลา) ผู้สร้างละครในยุคปัจจุบันจึงจำเป็นต้องคำนึงถึงเงื่อนไขและลักษณะของบริบทที่เอื้อให้เกิดการสร้างสรรคได้ ละครจึงกลายเป็นการศึกษาในความหมายที่ประเสริฐที่สุดของคำนี้ นั่นละ เป็นการศึกษาของมหาชน แต่ในขณะเดียวกันก็เป็นการศึกษาสำหรับวงการละครเอง กิจกรรมการละครสมัยใหม่สร้างสถานะของตนขึ้นมาได้ก็เพราะมหาชนที่ว่านี้ ด้วยการสร้างความสัมพันธ์ระหว่างมหาชนกับงานละคร ซึ่งมีได้หมายถึงละครเรื่องใดเรื่องหนึ่ง แต่ครอบคลุมถึงงานที่น่าเสนอย่างต่อเนื่อง นั่นก็คือ องค์นิพนธ์แห่งละคร ความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นนี้ ดังที่ข้าพเจ้าได้ตั้งข้อสังเกตไว้แล้ว เป็นการปฏิวัติโครงสร้างภายในของวงการละครในช่วงต้นของศตวรรษที่ 20 ยุคของ “นักแสดงผู้ยิ่งใหญ่” ก็ได้จบสิ้นไปแล้ว ไม่ต้องสงสัยเลยว่า บทบาทของทรรษาในรูปของผู้กำกับการแสดงก็กำลังจะถึงที่สิ้นสุดเช่นกัน แต่เรายังไปไม่ถึงขั้นที่จะล้มล้างบทบาทของหัวหน้าคณะละครหรือผู้แสดงนำเสียทีเดียว ทั้งๆ ที่ นักแสดงบางคนเหมาเอาว่าเป็นเช่นนั้นอย่างเร็วเกินไป หน้าที่อื่นๆ เพิ่มความสำคัญขึ้น เช่นหน้าที่ของผู้เชี่ยวชาญวรรณศิลป์ประจำคณะละคร<sup>1</sup> ตามแบบฉบับเยอรมัน และของผู้จัดการ คือผู้ซึ่งได้รับมอบหมายให้กำกับกิจการของโรงละครโดยองค์รวมและความร่วมมือที่มีประสิทธิภาพระหว่างคนละครในรูปแบบใหม่นี้กับผู้กำกับการแสดง ผู้ออกแบบฉาก นักแสดง ไปจนถึงผู้เขียนบทเท่านั้น ... คือรากฐานของงานละครปัจจุบันที่เรียกได้ว่าไม่ตกยุค

ในแง่นี้ เราเสี่ยงไม่ได้ที่จะต้องพิจารณาถึงความพ้องกันของกิจกรรมละครยุคใหม่กับบทบาทของการวิจารณ์วรรณกรรม การทำละครเรื่องหนึ่งออกแสดงก็คล้ายๆ กับการนำละครเวทีเรื่องนั้นไปวิจารณ์บทเวทีแสดง จากนั้นจึงให้โอกาสกับผู้ดูได้วิจารณ์ เป็นการตรวจสอบว่าละครเรื่องนั้นยังใช้ได้หรือไม่ในบริบทของปัจจุบัน ... เราอาจจะพูดถึงจุดบรรจบระหว่างงานของนักวิจารณ์ที่ประกอบด้วยการพรรณนาดังงานให้เราฟังด้วยภาษาอีกแบบหนึ่งกับงานของผู้กำกับการแสดงและผู้ร่วมงานของเขา ซึ่งเป็นการแสวงหาภาษาอีกภาษาหนึ่งที่เท่าเทียมกัน (เราจะสามารถกล่าวถึงภาษาของละครได้หรือไม่) อย่างน้อยที่สุด ก็ในรูปแบบของการนำเสนอละครอันรวมถึงปัจจัยที่ว่าด้วยพื้นที่ของเวที สรีระและคำพูดของตัวละคร... ไม่ว่าในกรณีแรกหรือกรณีหลังมันเป็นเรื่องของการให้ความหมายกับตัวงานโดยอาศัยรูปแบบใหม่หรือโดยอาศัยสิ่งที่เราอาจเรียกได้ว่าเป็น “ภาษาเฉพาะของละคร” โดยเอื้อให้เกิดความเข้าใจอันเป็นกระบวนการของการทำใหม่สร้างใหม่ได้เสมอ

จากนี้ไปการแสดงความคิดเห็นจึงสามารถปรับตัวเข้าเป็นส่วนหนึ่งของละคร ซึ่งดำเนินไปได้ในรูปของการวิจารณ์ตัวงานและการวิจารณ์ชีวิตประจำวันของเราเอง การเขียนงานที่ว่าด้วยละครสามารถเลี่ยงความสับสนที่ข้าพเจ้ากล่าวถึงไว้แล้วในตอนต้น อันได้แก่ ความสับสนที่มาจากทั้งภายในและภายนอก ระหว่างละครกับการวิจารณ์ละคร เช่นเดียวกับระหว่างเวทีละครกับผู้ชมละคร ยังมีพื้นที่สำหรับวิวาทะที่ต่อเนื่องและมั่งคั่ง โดยมีเงื่อนไขว่าในกรอบของวิวาทะที่ว่านี้

<sup>1</sup> เรียกเป็นภาษาเยอรมันว่า Dramaturg คือ ผู้เชี่ยวชาญด้านวรรณศิลป์ประจำโรงละคร ผู้ซึ่งทำหน้าที่ในการคัดเลือกบทละครและให้คำแนะนำต่อผู้กำกับการแสดงและนักแสดงในด้านของการตีความตัวบท



จะต้องมีการเว้นระยะห่างระหว่างกลุ่มทั้งสองนี้ไว้ เป็นทางเปิดที่เอื้อต่อการสร้างความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน ความใส่ใจที่มีต่อกันและโอกาสของการเลือกอันเสรี สิ่งที่ข้าพเจ้าได้เขียนมาก็เป็นแต่เพียงบททดลองที่ทำให้เกิดวิวาทะที่วุ่น

กันยายน 1966

เจตนา นาควัชร : ผู้แปล

ที่มา : Bernard Dort. Théâtres. Paris : Éditions du Seuil, 1986. (p. 18-19).

## บทวิเคราะห์

แบรนาร์ต คอร์ท (1929-1994) เป็นนักวิจารณ์และนักวิชาการละครที่โดดเด่นที่สุดของฝรั่งเศสในศตวรรษที่ 20 เขาเป็นผู้ที่มีความสนใจกว้างขวางมาก รอบรู้ทั้งละครของฝรั่งเศสเองและทั้งละครของต่างประเทศ ที่วงการละครและวิชาการของฝรั่งเศสยังดำเนินมาได้อย่างมีชีวิตชีวาและต่อเนื่องก็ด้วยการที่ฝรั่งเศสมีวัฒนธรรมแห่งการวิจารณ์ละครที่เข้มแข็ง ผู้วิเคราะห์เองได้รับแรงดลใจจากแบรนาร์ต คอร์ท ในส่วนที่เกี่ยวกับงานละครของกวีเยอรมัน เบร์ทอลท์ เบรคชท์ (Bertolt Brecht) และทำให้เขียนหนังสือวรรณกรรมละครของเบร์ทอลท์ เบรคชท์ การศึกษาเชิงวิจารณ์ ก็ด้วยแรงกระตุ้นที่มาจากงานชื่อ *Lecture de Brecht* ของแบรนาร์ต คอร์ท นั่นเอง เขาเป็นผู้ที่เดินสายกลาง ใช้เหตุผลในการเสนอความคิดเห็นไม่เอียงไปทางซ้ายหรือขวา แต่มองละครว่าเป็นทั้งสมบัติและทั้งกิจกรรมทางวัฒนธรรมที่มีความหมายต่อสังคมอารยะ ผู้วิเคราะห์ได้เคยฟังปาฐกถาของแบรนาร์ต คอร์ท และเคยได้สัมภาษณ์นักวิชาการและนักวิจารณ์ผู้นี้ที่กรุงปารีสเมื่อปี 1987 และต้องใคร่ที่จะเสนอข้อวินิจฉัยเอาไว้ว่า ท่านผู้นี้คือแบบฉบับของนักวิจารณ์ผู้ยิ่งใหญ่ นั่นก็คือ เป็นผู้ที่มีความอ่อนไหวทางอารมณ์ เมื่อได้สัมผัสกับงานแสดงก็สามารถรับสารของงานนั้นๆ ได้อย่างดี โดยที่มีจุดยืนของตัวเองเป็นหลักในการเสนอข้อคิดเชิงวิจารณ์ บทวิจารณ์อันหลากหลายของเขาได้รับการพิมพ์รวมเล่มเอาไว้ เป็นประโยชน์ต่อทั้งนักศึกษา อาจารย์ คนละครและผู้สนใจละครโดยทั่วไป แบรนาร์ต คอร์ท มีพรสวรรค์ในการพรรณนาประสบการณ์และในขณะเดียวกันก็สามารถเข้าถึงถึงแก่นของงานเหล่านั้นได้ และยิ่งไปกว่านั้น มักจะศึกษาเปรียบเทียบงานต่างๆ กันเพื่อแสวงหาทิศทางหรือแนวทางร่วมที่ชี้ให้เห็นถึงวิวัฒนาการและความเปลี่ยนแปลงในกระแสนประวัติศาสตร์ ในงานของ แบรนาร์ต คอร์ท เราจึงพบลักษณะที่โดดเด่นทั้งในเชิงประวัติศาสตร์ละคร บริบททางวัฒนธรรมและสังคม ข้อคิดเห็นเชิงประเมินคุณค่าเกี่ยวกับละคร และที่สำคัญยิ่งไปกว่านั้นก็คือ การดอยกย่องบทบาทของละครในฐานะสถาบันทางศิลปะที่ทำหน้าที่เป็นสถาบันทางสังคมได้เช่นกัน อางานของแบรนาร์ต คอร์ท แล้วทำให้เกิดความสำนึกว่าคุณค่าของละครคือ เป็นแหล่งหลอมรวมคุณค่าของความเป็นมนุษย์ ผู้วิเคราะห์ยังจำปาฐกถาของแบรนาร์ต คอร์ท ที่แสดงไว้ในการสัมมนาว่าด้วยละครของเบรคชท์ ที่ฮ่องกง เมื่อปี 1986 ได้ดี เขาตั้งคำถามที่ท้าทายในตอนท้ายของปาฐกถาเอาไว้ว่า "ถ้าท่านไม่เชื่อว่าสังคมเปลี่ยนแปลงได้ และจะเล่นละครเบรคชท์ไปทำไม"<sup>2</sup>

ค่านำของหนังสือเรื่องว่าด้วยละคร ที่ได้คัดมาแปลเอาไว้ข้างต้นนี้มีลักษณะเป็นข้อสรุปรวมซึ่งมีความสำคัญมาก จริงอยู่แบรนาร์ต คอร์ท ให้น้ำหนักต่อละครของเบรคชท์ในระดับที่สูงกว่าเป็นตัวบุกเบิกความเปลี่ยนแปลงของวงการละครตะวันตก ที่เขาเขียนเช่นนั้นมิใช่เป็นผลของ

<sup>1</sup> เจตนา นาควัชร. วรรณกรรมละครของเบร์ทอลท์ เบรคชท์ การศึกษาเชิงวิจารณ์. กรุงเทพฯ : มูลนิธิโครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์, 2526.

<sup>2</sup> Chetana Nagavajara. Wechselseitige Erhellung Der Kulturen. Bangkok : Silkworm Books, 1999

ความชื่นชมในระดับอัตวิสัย แต่เป็นผลของการใคร่ครวญไตร่ตรองมาอย่างดีแล้วว่าเบรคชท์เป็นตัวแทนของยุคใหม่ที่ก่อให้เกิดการขยายวงของกิจกรรมละครออกไปในลักษณะที่สร้างสรรค์ ทั้งนี้เพราะเบรคชท์มุ่งสร้างความสัมพันธ์ระหว่างละครกับผู้ดูผู้ชม โดยไม่ถือว่าละครคือผลงานที่สำเร็จรูปแล้ว แต่ละครเป็นเพียงกิจกรรมทางปัญญาที่กระตุ้นให้เกิดการถกเถียงและคิดต่อ มิติทางสังคมจึงเป็นมิติที่แบรนาร์ต คอร์ท เน้นอยู่เสมอ แต่เราก็เห็นได้อย่างชัดเจนแล้วว่า การที่ละครจะสร้างอิทธิพลต่อสังคมได้นั้น มิใช่เป็นการสื่อสารที่เดินทางเดียวโดยที่ละครสร้างความประทับใจหรือปลุกอารมณ์โดยถือว่าละครจบแล้วก็จบกัน แต่เขามองว่าละครเป็นกิจของประชาคมที่มุ่งสร้างความสัมพันธ์ในแง่ของปฏิสัมพันธ์ระหว่างคนละครกับผู้ดูผู้ชม คำว่าวิวาทะ (Dialogue) จึงเป็นมโนทัศน์ที่แบรนาร์ต คอร์ท ดอกย้ำอยู่หลายครั้ง ด้วยเหตุนี้ เขาจึงไม่ให้ความสำคัญต่อละครที่มุ่งแต่เพื่อจะปลุกเร้าอารมณ์ แต่เขายกย่องเบรคชท์ในฐานะที่เป็นผู้สร้างการจราจรสองทางในโลกของละครขึ้นมาได้

ในแง่ของความเปลี่ยนแปลงของวงการละครเองนั้น เขาทำหน้าที่ในฐานะนักวิชาการด้านประวัติศาสตร์ละคร โดยชี้ให้เห็นว่ายุคของการเห่อดาราและยุคของผู้กำกับการแสดงซึ่งมีอำนาจเต็มได้มาถึงจุดจบแล้ว เขามองกิจกรรมการละครว่าเป็นงานของกลุ่มที่ต้องใช้คนที่มีความสามารถหลากหลายสาขาแตกต่างกันออกไป ที่เขากล่าวถึงบทบาทของผู้เชี่ยวชาญวรรณศิลป์ (Dramaturg) ตามแบบฉบับของเยอรมันนั้น ก็เท่ากับเป็นการชี้แนะหนทางใหม่ให้แก่วงการละครตะวันตก ซึ่งก็จะเห็นได้ว่าในปัจจุบันรศณะละครของเยอรมันเองก็ได้ให้ความสำคัญในด้านนี้เพิ่มมากขึ้น เขาพูดถึงการจัดการและผู้จัดการซึ่งก็เป็นแนวโน้มที่ทวีความสำคัญมากขึ้นในยุคต่อมาอีกเช่นกัน เรียกได้ว่า เขาเป็นผู้นำทางให้แก่วงการละครโดยที่เขาศึกษาประวัติศาสตร์และวิวัฒนาการอย่างถ่องแท้ก่อนที่จะมองไปข้างหน้าและเสนอทางไปสู่ออนาคต

ข้อคิดเห็นของเขาที่ว่าด้วยบทบาทของการวิจารณ์จัดได้ว่าเป็นแนวคิดที่บุกเบิก เพราะเรามักจะทึกทักเอาว่าการวิจารณ์คือกิจของผู้อยู่นอกคณะละคร คือเป็นส่วนหนึ่งของกิจกรรมของตัวแทนกลุ่มผู้ดูผู้ชม แบรนาร์ต คอร์ท สร้างมโนทัศน์ 2 ประการที่น่าจะเป็นประโยชน์อย่างยิ่งต่อวงการ นั่นก็คือว่า คณะละครเองจะต้องมีความสามารถในการวิจารณ์ ซึ่งเขาเรียกมโนทัศน์นี้ว่า "การวิจารณ์ของเวทีละคร" (Critique de la scène) และอีกมโนทัศน์หนึ่งที่เรารู้จักกันดี ซึ่งเขาเรียกว่า "Critique de la salle" แปลตรงตัวว่า การวิจารณ์ของผู้ที่อยู่เบื้องหลังของเวที อันหมายถึงการวิจารณ์ของผู้ดูผู้ชม (อันรวมถึงงานวิจารณ์ของนักวิจารณ์อาชีพด้วย) กิจกรรมทั้งสองประเภทนี้สัมพันธ์กันและสร้างความมั่งคั่งให้แก่กัน ในแง่นี้ ศิลปะสาขาอื่นๆ อาจจะได้รับประโยชน์จากแนวคิดของแบรนาร์ต คอร์ท ได้ด้วย ดังเช่นในกรณีของทัศนศิลป์ ซึ่งศิลปินผู้สร้างสรรค์ก็จำเป็นต้องมีความสามารถในการวิจารณ์เช่นกัน จึงจะสร้างความเข้มแข็งให้แก่วงการของตนได้ ถึงอย่างไรก็ตาม แบรนาร์ต คอร์ท ก็กล่าวไว้อย่างชัดเจนในตอนจบของบทนำว่า คณะสองกลุ่ม คือ คณะละครกับผู้ดูผู้ชมนั้น แม้ว่าจะอยู่ในประชาคมเดียวกันและน่าจะมีวิวาทะต่อกัน แต่แต่ละกลุ่มก็ทำหน้าที่เฉพาะของตน เขาจึงเรียกร้องว่า วงการจำเป็นต้องรักษาระยะห่าง (distance) ระหว่างสองกลุ่มเอาไว้ให้ได้เพื่อที่จะไม่ทำให้เกิดความสับสน เป็นอันว่าในฐานะผู้

ศึกษางานเบรคชท์ (Brecht Scholar) เขาได้ขยายมโนทัศน์เรื่อง "การทำให้แปลก" (เรียกเป็นภาษาเยอรมันและภาษาฝรั่งเศสว่า distanciation) อันเป็นวิธีการปลูกปัญญาของผู้ดูผู้ชมนั้นให้ครอบคลุมความสัมพันธ์ที่เดินสองทางระหว่างสิ่งที่เขาเรียกว่า "เวที" (scène) และผู้ดูผู้ชม ซึ่งเขาเรียกว่า salle เป็นการทรมานโน้ตทัศน์ของเบรคชท์ให้มีพลวัตยิ่งขึ้นด้วยการเน้นระยะห่าง (distance) ที่กระตุ้นให้เกิดปฏิสัมพันธ์ ในขณะที่เบรคชท์มองประเด็นในแง่ของคนละครที่มุ่งมองจากเวทีลงมาสู่เบื้องล่างแต่เพียงฝ่ายเดียว

งานที่อ้างมานี้ จึงเป็นงานของนักคิดที่มีความดีมีด้าและชัดเจนในงานศิลปะ และในขณะเดียวกันก็ไม่ลืมว่าศิลปะอยู่ในสังคม อยู่ด้วยสังคม และน่าที่จะกระตุ้นสังคมได้ ในแง่นี้ เราคงจะต้องยอมรับว่าการวิจารณ์เป็นพลังทางปัญญาของสังคมร่วมสมัย

เจตนา นาควัชร : ผู้วิเคราะห์

## เสียงยี่ต่อนักวิจารณ์

เอเดรียน เคียร์นาคอร์

นักวิจารณ์ละครเวทีมักจะได้รับการปะทะจากสองทิศทางอยู่อย่างต่อเนื่อง ด้านหนึ่งมาจากผู้ผลิตผลงานละครเวทีเจ้าของงานที่ถูกวิจารณ์ และอีกด้านคือจากนักวิชาการการละครผู้ซึ่งมักตราหน้านักวิจารณ์ว่าเป็นแค่ม้าผยอง ทศนคติเหล่านี้ปรากฏอยู่ในทุกที่ของแวดวงละครเวที ไม่เว้นแม้แต่ที่การประชุมของสมาคมศิลปะการละครศึกษาแห่งออสเตรเลีย (The Australian Drama Studies Association) ประจำปี ค.ศ. 1993 บรรดาองค์ปาฐกในที่ประชุมซึ่งเป็นนักวิชาการต่างก็กล่าวประณามนักวิจารณ์อยู่หลายประการราวกับว่าพวกเขาเป็นผู้ร้าย ชื่อของนักวิจารณ์ผู้โดดเด่นคนหนึ่งในยุคก่อนถูกยกขึ้นมาเอ่ยในฐานะที่สามารถเรียกเสียงหัวเราะเล็กๆ และเสียงยี่ได้ตลอดกาล ในขณะที่นักวิจารณ์ร่วมสมัยอีกท่านถูกมองว่าเป็นเพียงจำพวกจ้าวอดจ้าวพวกพิเศษประเภทหนึ่งเท่านั้น

ไม่ว่าจะเป็นศิลปินละครเวทีแขนงไหนก็มักจะมีกระแสปะทะต่อนักวิจารณ์คล้ายๆ กัน ผู้กำกับดังสองคนที่ผมรู้จักไม่ได้เพียงแต่ส่งกระแสของความไม่เห็นด้วยต่อนักวิจารณ์ไปยังนักวิจารณ์เจ้าของบทความเท่านั้น แต่ยังแอบฟ้องลับหลังต่อบรรณาธิการข่าวศิลปะ บรรณาธิการและหรือบรรณาธิการอำนวยการอีกด้วย นักเขียนบทบางคนก็มีพฤติกรรมที่ไม่น้อยหน้า บ้างก็มีความพยายามที่จะมีอิทธิพลหรือโน้มน้าวนักวิจารณ์ทั้งก่อนหน้าและหลังรอบการแสดงปฐมทัศน์

ข้างผู้อำนวยการศิลป์ของคณะละครคณะหนึ่งก็ใช้ยุทธวิธีที่แยบยลไปกว่านั้นคือได้ให้ฝ่ายประชาสัมพันธ์สื่อมวลชนของคณะตนพยายามติดต่อบรรณาธิการข่าวศิลปะของวารสารสิ่งพิมพ์ระดับชาติฉบับหนึ่งให้ส่งนักวิจารณ์จากอีกเมืองหนึ่งบินมาวิจารณ์งานชิ้นใหม่ของคณะละครของตน แทนที่จะเป็นนักวิจารณ์ท้องถิ่น โดยอ้างว่านักวิจารณ์ผู้ที่ถูกทาบทามมาเป็นผู้เดียวที่มีความเข้าใจอย่างแท้จริงต่องานของนักเขียนบทละครเรื่องที่แสดง ซึ่งข้างบรรณาธิการข่าวศิลปะก็มองออกถึงวัตถุประสงค์เบื้องหลังว่าต้องการให้ได้โอกาสในการได้บทวิจารณ์ไปในเชิงชื่นชมมากขึ้น บรรณาธิการผู้นั้นกล่าวว่าเหตุผลหนึ่งซึ่งเธออาจจะเข้าข้างเล่ห์กลครั้งนี้ก็คือว่าในเมื่อถ้าทางฝ่ายสื่อสิ่งพิมพ์สามารถเลือกที่จะเขียนถึงผู้กำกับหรือทีมนักแสดงของเรื่องไหนได้บ้าง ทำให้ทางฝ่ายคณะละครจะพยายามไม่ได้บ้างที่จะเลือกนักวิจารณ์มาวิจารณ์ผลงานของตน Jonathan Miller กล่าวไว้อย่างถูกต้องอย่างยิ่งว่ามีสิ่งเดียวที่ผู้ผลิตละครเวทีต้องการจากนักวิจารณ์ก็คือคำชื่นชมยกย่องอย่างล้นหลามท่วมท้นเท่านั้น

บรรดานักวิชาชีพละครเวทีทั้งหลายคงไม่มีใครได้นึกว่ายังมีอีกกระแสหนึ่งที่คอยปะทะนักวิจารณ์อยู่เหมือนกัน นั่นก็คือจากฝ่ายสาธารณชนคนดูนั่นเอง ตัวอย่างแรกมาจากผมเอง หลังจากที่ได้เขียนชื่นชมการแสดง Romeo and Juliet ของคณะ Queensland Theatre Company ที่เปิดแสดงเมื่อปลายปี 1993 ผมก็ได้รับจดหมายจากผู้อ่านบทวิจารณ์ของผมที่เขียนแนะนำให้ไปชมการแสดงนี้ เขาเขียนมาต่อว่าอย่างเกรี้ยวกราดว่าเขาเกลียดการแสดงนี้และดูได้เพียงแค่ครึ่งเรื่องเท่านั้น Michael Billington ได้บอกเล่าถึงประสบการณ์ที่เลวร้ายกว่าที่เกิดขึ้นกับเขาที่เมือง

Adelaide ในต้นปี 1992 ที่ผู้อ่านวิจารณ์ของเขาคคนหนึ่งถึงที่ผิดหวังกับการแสดงละครเรื่องหนึ่งที่เขาเขียนแนะนำไป ได้ขอให้เขาจ่ายค่าตัวละครเรื่องนั้นคืน

เรื่องของการวิจารณ์ไม่ได้มีแต่เพียงแต่การปะทะจากผู้ผลิตหรือผู้อ่านที่คิดตรงกันข้ามเท่านั้น นักวิจารณ์บางคนก็เลือกที่จะเขียนอย่างประนีประนอมต่อผลงานที่เขาไม่ได้ชอบมันแต่อย่างใด และผมก็มักจะได้ยินเหตุผลนี้เป็นข้ออ้างอยู่บ้างบางครั้งว่ามันเป็นเรื่องของทางออกในการรักษาน้ำใจต่อศิลปินละครเวทีผู้ซึ่งอ่อนไหวและได้อุตสาหกรรมอย่างหนักต่อปัญหาแวดล้อมต่างๆ ในการผลิตผลงานแต่ละเรื่อง และยังเป็นการปกป้องวิชาชีพอันเปราะบางของประเทศนี้อีกด้วย มีชาวคราวอยู่ว่าบทวิจารณ์ในเชิงตำหนิถูกกล่าวหาว่าเป็นต้นเหตุของการที่ศิลปินบางคนถึงกับฆ่าตัวตายหรือประสบภัยเสียไปแต่จริงๆ แล้ว การเขียนอย่างประนีประนอมรักษาน้ำใจกันมากเกินไปก็ไม่ได้มีประโยชน์ต่อใครเลย ไม่ว่าจะเป็นตัวนักวิจารณ์เอง ผู้ชม และผู้ที่อยู่ในวิชาชีพผลิตละครเวที

ในฐานะที่เคยเป็นผู้หนึ่งที่เคยเขียนบทวิจารณ์ละครเวทีและได้หยุดเขียนแล้ว ผมต้องการให้ส่วนหนึ่งของบทความชิ้นนี้ ได้ปกป้องและยกย่องความสำเร็จของนักวิจารณ์ที่กล้าเขียนบทวิจารณ์ในเชิงติติง เขาเหล่านี้คือ ผู้ที่ทำงานที่สำคัญและถึงแม้ว่าจะแลดูเป็นเรื่องสนุก แต่มันก็เป็นอาชีพที่มีความขมขื่นไปพร้อมๆ กัน และผมยังขอเสริมอีกจุดว่า เมื่อเปรียบเทียบกับประเทศอื่นแล้ว ออสเตรเลียเอง จากมุมมองของผม นับว่าเป็นประเทศที่มีนักวิจารณ์ละครเวทีที่มีคุณภาพสูงทั้งในแง่ของความรู้และการมีใจที่เปิดกว้างต่อการยอมรับสิ่งใหม่ๆ

ก่อนอื่นผมต้องขอยกความดีความชอบให้กับ Deborah Jones บรรณาธิการข่าวศิลปะของหนังสือพิมพ์ The Australian ผู้ต่อสู้อย่างแสนลำบากต่อการแย่งชิงเนื้อที่ในการนำเสนอข่าวศิลปะ ท่ามกลางมรสุมของธุรกิจหนังสือพิมพ์ ทำให้เธอสมควรได้รับยกย่องว่าเป็นผู้มีคุณูปการที่แท้จริงต่อมิติใหม่ในการบันทึกข่าวสารและสนับสนุนวงการศิลปะการแสดงในประเทศนี้ เธอยังเป็นผู้ที่มีความเข้าใจเข้าใจเป็นอย่างดีต่อสภาวะการณ์ที่บรรดานักวิจารณ์ต่างต้องประสบ ไม่ว่าจะเป็นเรื่องของการมีข้อจำกัดที่ต้องเขียนบทความอย่างเร่งรีบภายใต้เนื้อที่ที่จำกัดไม่เกิน 400 คำ อีกทั้งยังต้องเจอความยุ่งยากซับซ้อนของงานชิ้นใหม่ๆ โดยไม่มีเวลาพอที่จะคิดทบทวนหรือเตรียมข้อมูล ในอันที่จะต้องเขียนบทความที่จะกลายเป็นหลักฐานที่ถูกบันทึกลงบนแผ่นไมโครฟิล์มไว้ให้คนรุ่นหลังได้อ่านค้นคว้า และยังคงถูกเก็บบันทึกไว้ในหนังสือ The Australian and New Zealand Theatre Record และในขณะเดียวกันบทความนั้นยังอาจกลายเป็นหลักฐานที่เหล่าผู้สร้างงานหรือนักวิชาการใช้รวบรวมเป็นหลักฐานอ้างอิงเพื่อจะใช้โจมตีกลับต่อตัวนักวิจารณ์ในปีถัดมา

ข้อใหญ่ใจความของผมไม่ใช่เรื่องของการพรับปรนถึงสิ่งที่นักวิจารณ์ต้องเจอ แต่เป็นการปกป้องบทบาทของนักวิจารณ์ในฐานะที่เป็นผู้ให้ความคิดเห็น โดยเฉพาะอย่างยิ่งต่อการให้มุมมองเชิงลบภายใต้สิ่งแวดล้อมที่จำเพาะเจาะจง ตัวผมเองเคยเป็นทั้งนักแสดงและยังคงทำงานเป็นผู้กำกับมาอย่างต่อเนื่อง ผมรู้ว่าบทวิจารณ์บทหนึ่งสามารถก่อให้เกิดความกังวลต่อผู้สร้างละครได้มากเพียงใด และมันจะยิ่งสร้างความเจ็บปวดหรือความโกรธได้มากเพียงไหนหากบทวิจารณ์นั้นๆ พุดถึงงานละครออกมาในแง่ตำหนิ อย่างไรก็ตามควรจะต้อมีสำนึกอย่างกระจำจรัสเสียก่อนว่า

ความรับผิดชอบของนักวิจารณ์ไม่ได้หมายถึงการที่อดที่จะไม่เอ่ยถึงงานละครเรื่องใดเรื่องหนึ่งไปในทางที่ไม่ดี หรือเพิกเฉยที่จะเขียนถึง ซึ่งมันต่างกันกับหลักเสียงการเขียนวิจารณ์ในเชิงคำหุนติดัง

การมองไปถึงสถานะทางสังคมและบทบาททางการเมืองของแวดวงละครเวทีของตัวนักวิจารณ์อาจก่อให้เกิดมุมมองที่มีประโยชน์ ในประเด็นแรก นักวิจารณ์จำนวนไม่น้อยในออสเตรเลียมีภูมิหลังทางการศึกษาเกี่ยวศิลปการละคร หลายคนสอนหนังสือเกี่ยวกับวิชานี้ตามสถาบันการศึกษาต่างๆ หนังสือพิมพ์ The Australian ได้มีนโยบายประกาศอย่างแน่ชัดว่าชื่นชอบที่จะให้มีนักวิจารณ์ที่มีภูมิหลังแบบนี้ ซึ่งนักวิจารณ์เหล่านี้ต่างก็สามารถที่จะมีโอกาสด้านใช้เวลา และพูดคุยอภิปราย ต่อประเด็นทางละครเวทีที่ซับซ้อน และเกี่ยวกับทฤษฎีการละครร่วมสมัย ได้อย่างกว้างขวางและทันสมัยมากกว่านักวิชาชีพศิลปินผู้ผลิตงานละครเวทีเสียอีก ในอีกแง่หนึ่งนักวิจารณ์ก็มีโอกาสที่จะได้พบเห็นผลงานและวิธีการทางละครเวทีได้หลากหลายมากกว่าตัวศิลปินผู้ผลิตเอง ซึ่งพวกนักวิจารณ์ควรจะได้อะไรจากการได้อ่านมาก ดูมาก และพินิจพิเคราะห์มากมายนี้ เพื่อจะได้เปรียบให้เห็นว่าผลงานชิ้นไหนหรือวิธีนำเสนออันไหนที่ล้ำสมัยไปแล้ว หรือได้นำเสนอประเด็นทางสังคมต่างๆ (เช่นเรื่องปัญหาทางเพศ การแบ่งแยกเผ่าพันธุ์ หรือการเกลียดกลัวพวกเร้าร่วมเพศอย่างไม่เป็นธรรม) อย่างยอดเยี่ยมเกินไป หรือไม่เช่นนั้นก็นำเสนอเรื่องราวที่มีบริบททางการเมืองที่เป็นแบบสูตรสำเร็จเกินไป จากประสบการณ์ของผม งานละครที่มีลักษณะเหล่านี้มักจะได้รับผลตอบรับที่ดีมาจากคนที่มักไม่ได้มีความคุ้นเคยต่อละครประเภทนี้

แต่ประเด็นหลักที่ผมประสงค์จะให้หันมามองก็คือ ประเด็นที่เกี่ยวกับการเมืองของแวดวงละครเวทีเอง ท่ามกลางสภาพการณ์ที่มีผู้คนในสายงานการละครหลายคนในประเทศนี้ โดยเฉพาะคนที่ยังดกงานอยู่ยังยืนยันที่จะทำงานในโรงละครที่อยู่ภายใต้การสนับสนุนของรัฐ ทำให้ปริมาณงานที่สามารถจ้างได้ในปีหนึ่งๆจะต้องถูกครอบครองไปโดยบุคคลากรที่มีประสบการณ์มากจำนวนหนึ่ง แต่การที่จะมอบหมายงานผลิตหรืองานแสดงให้ใครก็เป็นไปโดยระบบการติดต่อผ่านความสัมพันธ์ส่วนตัวโดยไม่มีการตรวจสอบจากสาธารณะ ตัวอย่างที่เด่นชัดก็คือผู้ที่อยู่ในตำแหน่งเก้าอี้ผู้คัดเลือกนักแสดง การที่จะทำหน้าที่โดยมีปล่อยให้ความสัมพันธ์ส่วนตัวเข้ามามีอิทธิพลไม่ใช่เรื่องที่สมควรประณาม และในบางสถานการณ์การที่จะร่วมงานละครกับใครสักคนที่รู้ว่าไว้ใจได้ก็ไม่ใช่ว่าเรื่องเสียหาย แต่ที่ผ่านมา บางครั้งการคัดเลือกนักแสดงก็ทำไปด้วยความเกียจคร้าน หรือเป็นไปด้วยความประสงค์ที่จะหางานให้กับบรรดาเด็กหนุ่มๆของตน

การแก่งแย่งของคณะละครหรือกลุ่มละครที่ต่างปรารถนาจะได้งบประมาณจากรัฐมาช่วยค่าใช้จ่ายในการผลิตผลงานใหม่ของตนเป็นไปอย่างดุเดือด นักวิจารณ์สามารถทำหน้าที่เป็นตัวแทนสาธารณชนได้ดีในการพิจารณาว่าการคัดเลือกจากทางองค์กรของรัฐเป็นไปอย่างสมเหตุผล และได้คนที่ดีจริงมารับบนี้ไปหรือไม่ ในกรณีของการสนับสนุนจากภาคเอกชนก็เช่นกัน ทั้งนี้ตัวนักวิจารณ์เองจะต้องนำเสนอแง่มุมอย่างไม่ปิดบังคำถามหากเห็นอะไรไม่ชอบมาพากล

เมื่อเกิดสิ่งที่ไม่สมควรกับคณะศิลปการแสดงคณะใดก็ตาม นักวิจารณ์ก็ต้องแจ้งให้สาธารณชนทราบด้วยเหมือนกัน ไม่ว่าจะเป็นกรณีของคณะกรรมการของคณะชาติประสบการณ์ที่จะ

ตัดสินว่าใครเป็นผู้เหมาะสมที่จะมาดำรงตำแหน่งต่างๆในคณะ กรณีที่ผู้กำกับ ผู้ออกแบบศิลป์ หรือนักแสดง ทำงานไม่เต็มฝีมืออยู่เป็นนิสัย หรือในกรณีที่ผู้ที่อยู่ในตำแหน่งที่ได้รับสัญญาว่าจ้างระยะยาวไม่สามารถรักษามาตรฐานทางศิลปะของตนเองให้สูงได้ ปลดออกให้ความสามารถของตัวเองขึ้นสนิม แต่มีผู้ที่มีแม้ว่าอายุอาจจะอ่อนกว่าแต่มีความสามารถมากกว่า สมควรมาแทนที่ แม้การเขียนให้ข้อแนะนำอย่างนี้อาจจะทำให้ผู้ถูกตำหนิได้รับผลลัพธ์ที่เจ็บปวดอยู่บ้าง แต่ก็ก็เป็นหน้าที่ที่นักวิจารณ์ไม่สามารถหลีกเลี่ยงได้ในฐานะที่เป็นผู้ที่ควรสนับสนุนเลือดใหม่

ถึงแม้ว่างานวิจารณ์จะจำเป็นต้องปะปนด้วยมุมมองส่วนตัวและการตำหนิบ้าง แต่ถ้ามันเหมาะสมที่จะต้องเขียนอย่างนั้นก็ต้องเขียนไป ในฐานะของนักวิจารณ์ผมสรุปอยู่เสมอว่าผู้อ่านไม่ได้มีมันสมองที่ว่างเปล่าต่อบุคคลที่ผมเขียนแสดงความคิดเห็นถึง ผู้อ่านบทวิจารณ์ละครเวทีก็มียุทธวิธีของพวกเขาที่จะวินิจฉัยบทวิจารณ์ได้เองเอง เจกเช่นผู้อ่านบทวิจารณ์วรรณกรรมหรือศิลปะการแสดงอื่นๆ นักวิจารณ์อาจจะมียุทธวิธีบางอย่างต่อผลสำเร็จทางยอดผู้เข้าชมละครและยอดจำหน่ายตั๋ว แต่ในขณะเดียวกันผู้ชมเองเขาก็มีรสนิยมเป็นของตัวเองพอที่จะกำหนดความเชื่อหรือไม่เชื่อต่อบทวิจารณ์ของนักวิจารณ์ที่ผลิตงานเขียนมาอย่างยาวนาน มักจะพูดกันอยู่เสมอว่า "ถ้านักวิจารณ์คนนี้ไม่ชอบ ฉันอาจจะชอบ" ผมเองสามารถยกตัวอย่างงานแสดงจำนวนมากที่ประสบความสำเร็จเป็นอย่างมากทั้งๆที่ (หรือว่าอาจจะเพราะ) คำวิจารณ์ต้องงานชิ้นเหล่านั้นเป็นไปในทางลบ

หนังสือพิมพ์และนิตยสารต่างก็มีชนบและธรรมชาติของความเป็นสื่อที่ต่างกัน เมื่อผมเขียนให้กับ The Bulletin ซึ่งมีประวัติศาสตร์ของการมีบทความที่ทะนงตนและชอบกัดชาวบ้าน ผมก็จะเขียนไม่เหมือนกันกับที่ผมเขียนให้ The Australian ซึ่งผมจะเขียนวิจารณ์ด้วยลีลาที่สุชุมและรับผิดชอบมากขึ้น และผมจะละการเขียนปะทะกับผู้ผลิตงาน ทั้งๆที่ผมสามารถเขียนด้วยท่าทีที่กร้าวร้าว เหน็บแนม และบ่อนทำลาย อย่างที่นักวิจารณ์ชั่วร้ายคนหนึ่งพึงเขียนได้ หากผมรู้ว่าสิ่งที่ผมจะเขียนลงไปในนั้นมันไม่สามารถเทียบได้เลยกับความคิดเห็นที่แพร่สะพัดกันอยู่ในหมู่บรรดาผู้ประกอบวิชาชีพผลิตละครเวที

ภัทร ด้านอุตรา : ผู้แปล

ที่มา: Kiernander, Adrian. "Hissing the Critic." Meanjin. Vol. 53 Spring 94, p. 455, 5p, 1bw.



## บทวิเคราะห์

ไม่บ่อยครั้งนักที่จะเห็นนักวิจารณ์ออกมาแสดงความคิดเห็นเพื่อปกป้องสิทธิของตนในฐานะของผู้วิจารณ์ และโดยเฉพาะอย่างยิ่งจากนักวิจารณ์ระดับอาวุโสที่เป็นที่รู้จักในวงกว้างด้วยแล้ว การกระทำได้กล่าวในข้างต้นอาจถูกมองว่าเป็นสิ่งที่ไม่จำเป็นหรือเป็นการ “ลดเกียรติ” ทั้งของตนเองและวิชาชีพที่ตนสังกัดอยู่ แต่อย่างไรก็ตาม เมื่อพิจารณาจากบทความเรื่อง “เสียงยี้ต่อนักวิจารณ์” (Hissing the Critic) ของ เอเดรียน เคียร์นันเดอร์ (Adrian Kiernander) นักวิจารณ์ละครเวทีผู้มีชื่อเสียงและมีประวัติผลงานอันยาวนานชาวออสเตรเลีย ใน Meanjin ฉบับ Spring ปี 1994 กลับปรากฏผลออกมาในทิศทางที่ตรงกันข้าม กล่าวคือ บทความฉบับนี้ถือได้ว่าเป็นมีความสำคัญและนับเป็นสิ่งที่จำเป็นอย่างยิ่งสำหรับทั้งผู้อ่านทั่วไปในวงกว้าง รวมไปถึงผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับวงการละครเวทีทั้งในและนอกประเทศออสเตรเลียที่จะทำความเข้าใจหรือเปลี่ยนทัศนคติของตนเสียใหม่เกี่ยวกับการวิจารณ์ละครเวที

ทั้งนี้ ผู้เขียนเลือกเปิดบทความด้วยความรู้สึกที่น่าจะตรงใจคนส่วนใหญ่ นั่นคือการกล่าวถึงภาพลักษณ์ในแง่เลวร้ายหรือน่าเย้ยหยันของนักวิจารณ์ซึ่งยังคงปรากฏอยู่นับจากอดีตจนถึงปัจจุบัน ซึ่งเมื่อพิจารณาแล้วน่าจะเป็นเหตุผลที่เพียงพอต่อการยุติวิชาชีพดังกล่าวนี้ เท่านั้นยังไม่พอ ผู้เขียนยังแสดงให้เห็นแง่มุมอีกด้านหนึ่งของนักวิจารณ์ที่อาจไม่มีใครเคยรับรู้หรือใส่ใจมาก่อน ซึ่งเป็นแง่มุมที่สะท้อนภาพของนักวิจารณ์ที่ต้องเผชิญกับแรงกดดันจากหลายๆ ฝ่าย ทั้งคนทำละคร, นักวิชาการ, เจ้าของหนังสือพิมพ์หรือนิตยสาร รวมไปถึงผู้ชมละครเวทีที่มีความคาดหวังในระดับที่แตกต่างกัน และยอมส่งผลถึงปฏิกิริยาสะท้อนกลับในแง่ลบต่องานวิจารณ์ใดๆ ที่ไม่อาจสนองความคาดหวังของทุกกลุ่มเป้าหมายในเวลาเดียวกันได้ แม้แต่นักวิจารณ์ที่ได้รับการยกย่องและยอมรับอย่างมาก เช่น ไมเคิล บิลลิงตัน จากประเทศอังกฤษ ก็ยังได้รับแรงสะท้อนกลับในแง่ลบจากงานของตนเองเช่นกัน ซึ่งทั้งหมดนี้ สะท้อนให้เห็นถึงความขมขื่นของการประกอบวิชาชีพนี้ว่าไม่ใช่สิ่งที่น่ารื่นรมย์แต่ประการใด

อย่างไรก็ตาม ถึงแม้ว่าเนื้อหาข้างต้นที่กล่าวมานั้นจะเป็นไปในทางทำลายทั้งต่อตัวนักวิจารณ์เองรวมไปถึงวงการละครเวที แต่เหตุผลที่แท้จริงของผู้เขียนในการเขียนบทความฉบับนี้ขึ้นมา ก็เพื่อต้องการที่จะปกป้องและชี้ให้เห็นถึงความจำเป็นและความรับผิดชอบของวิชาชีพนี้ที่คนส่วนใหญ่ไม่เคยตระหนักถึง โดยในที่นี้ ผู้เขียนไม่ลังเลที่จะยืนยันในความเป็นอัครวิสัยของงานเขียนนี้ (ซึ่งเป็นลักษณะหนึ่งของการวิจารณ์ที่มักจะถูกโจมตีจากผู้อื่นอยู่เสมอ) ว่า “ย่อมจะต้องเข้าข้างและลำเอียงอย่างที่สุด” แต่ในการ “เข้าข้างและลำเอียงอย่างที่สุด” ของผู้เขียนนั้น กลับอัดแน่นไปด้วยหลักการและเหตุผลอันน่าเชื่อถือ จนอาจกล่าวได้ว่า นี่คือ ตัวอย่างงานเขียนที่แสดงภาวะอัครวิสัยได้อย่างเป็นกลางและน่าเชื่อถือมางานหนึ่ง

สำหรับเหตุผลที่ผู้เขียนนำมาใช้ประกอบการยืนยันในความจำเป็นและความรับผิดชอบของนักวิจารณ์นั้น ถูกชี้แจงออกมาในหลายแง่มุมและมีประเด็นที่น่าสนใจแตกต่างกันออกไป ไม่ว่าจะเป็นการที่บทวิจารณ์จะถูกนำไปใช้เป็นหลักฐานอ้างอิงทางประวัติศาสตร์ในอนาคตซึ่งแน่นอนว่าในอนาคตจะต้องถูกคาดหวังให้มีคุณภาพในระดับที่สามารถข้ามช่วงเวลาได้ ถึงแม้ว่าในความเป็นจริงนั้น นักวิจารณ์มีข้อจำกัดมากมายทั้งในด้านเวลาและเนื้อที่ในการตีพิมพ์สำหรับหนังสือพิมพ์หรือนิตยสาร ซึ่งเป็นอุปสรรคหนึ่งที่ส่งผลกระทบต่อคุณภาพของงาน ทั้งยังอาจรวมไปถึง "ชื่อเสียง" ที่สั่งสมมาเป็นเวลานาน แต่เมื่อเป็นหน้าที่และความรับผิดชอบโดยตรงแล้ว นักวิจารณ์ก็ไม่อาจที่จะหลีกเลี่ยงภาวะของการเสียสละและอุทิศตนดังกล่าวได้ ซึ่งนับว่าเป็นวิชาชีพที่สมควรได้รับการยกย่องเชิดชูที่น้อยคนนักจะได้ตระหนักถึง

นอกจากนั้น ความจำเป็นและความรับผิดชอบของนักวิจารณ์ในฐานะ "ผู้วิจารณ์" ยังเป็นปัจจัยหนึ่งที่ขยายผลออกไปในวงกว้าง ครอบคลุมทั้งในบริบทเชิงสังคม, การเมือง รวมไปถึงระบบอุตสาหกรรมของละครเวทีในระบอบประชาธิปไตยที่ประชาชนย่อมมีสิทธิเสมอภาค รวมทั้งมีเสรีภาพในการรับรู้ข่าวสารตามความเป็นจริง ซึ่งโดยสถานะและหน้าที่การงานของนักวิจารณ์จะเห็นได้ว่ามีความได้เปรียบในด้านความรู้เชิงทฤษฎี รวมทั้งปริมาณและความหลากหลายของผลงานที่ตนได้มีโอกาสชมมากกว่าคนทำละคร, ผู้บริหารในองค์กรที่เกี่ยวข้องกับศิลปะการละคร หรือประชาชนทั่วไป ดังนั้น จึงเป็นหน้าที่ของนักวิจารณ์ในการเป็นผู้ดูแลตรวจสอบความชอบธรรมเพื่อรักษาสติของประชาชน รวมถึงคอยสอดส่องตรวจสอบ "ความไม่ชอบมาพากล" ที่อาจเกิดขึ้นได้ในวงการละคร ทั้งนี้ผู้เขียนได้แจกแจงบทบาทหน้าที่ของนักวิจารณ์ไว้โดยพิสดารอันเป็นแง่มุมที่เกี่ยวข้องกับการดูแลรักษาผลประโยชน์ของประชาชนในบริบทต่างๆ เป็นสำคัญ ซึ่งจะเห็นได้ว่าล้วนเป็นความจำเป็นอย่างยิ่งต่อความเติบโตและก้าวหน้าของวงการศิลปะการละครต่อไป

อย่างไรก็ตาม หากพิจารณาจากแนวความคิดของผู้เขียนข้างต้นจะพบว่า ผู้เขียนกำลังพยายามสร้างหลักการของสังคมที่เจริญด้วยศิลปะภายใต้เวทีประชาธิปไตย อันน่าจะเป็นสังคมในอุดมคติของชนทุกชาติ ถึงแม้ในความเป็นจริงที่ปรากฏนั้น อาจเป็นเรื่องยากที่จะสามารถทำได้ดังที่ว่า อันเนื่องมาจากปัจจัยหลายๆ อย่างที่หล่อเลี้ยงลักษณะทางสังคมที่แตกต่างกันออกไปในแต่ละวัฒนธรรม แต่อย่างไรก็ดี อาจกล่าวได้ว่า บทความฉบับนี้ คือ คัมภีร์สำหรับผู้ที่ต้องการประกอบวิชาชีพนักวิจารณ์เพื่อที่จะได้รู้ว่า หน้าที่ของตนนั้นยิ่งใหญ่และมีความสำคัญไม่ใช่แค่เพียงต่อวงการศิลปะที่ตนสังกัดอยู่ หากแต่รวมไปถึงสังคมระบบใหญ่ที่ทุกหน่วยย่อยย่อมส่งผลกระทบต่อถึงกันเสมอ นอกจากนี้ยังเป็นการประกาศจุดยืนให้คนทำละครและนักวิชาการผู้ตั้งตนเป็นศัตรูกับนักวิจารณ์ได้เห็นว่า ภาระหน้าที่ที่แท้จริงของนักวิจารณ์นั้นยิ่งใหญ่และน่ายกย่องมากไปกว่าผู้ที่คอยทำลายล้างวงการละครให้ย่อยยับไปดังที่คนส่วนใหญ่เข้าใจ

ถึงแม้บทความฉบับนี้ อาจจะมีหนทางนำไปปฏิบัติใช้ต่อวงการละครเวทีไทยในปัจจุบันได้ยากอันเนื่องมาจากข้อจำกัดในหลายๆ ด้าน แต่ก็นับได้ว่า เป็นประโยชน์ต่อผู้ที่ทำงานเกี่ยวข้องกับวงการละครโดยทั่วไปให้หันมาตระหนักถึงภาระและความรับผิดชอบของตนที่มีต่อสังคมและประเทศชาติ โดยเฉพาะในเรื่องมาตรฐานของงานที่จะนำออกสู่สาธารณชนซึ่งควรอย่างยิ่งที่จะต้องมียุณยธรรมในระดับที่เหมาะสม ทั้งนี้ แม้จะไม่มีนักวิจารณ์ที่มีคุณภาพจำนวนมากพอมาช่วยให้คำวิพากษ์วิจารณ์ต่องานดังกล่าว แต่อย่างน้อยคนทำละครด้วยกันเองย่อมสามารถช่วยกันตรวจสอบได้เพื่อพัฒนาวงการละครเวทีไทยให้มั่นคงและยืนหยัดได้ในสังคมต่อไป

อดิศร จันทรสข : ผู้วิเคราะห์

## บทสัมภาษณ์คู่กักนักวิจารณ์

(Alison Richards Talks to Robyn Archer)

อาไลซัน ริชาร์ดส

(หมายเหตุ A.R. หมายถึง Alison Richards (ผู้สัมภาษณ์) และ R.A. หมายถึง Robyn Archer (ผู้ให้สัมภาษณ์) เป็นผู้กำกับการแสดงและนักประพันธ์ละครเวที บทสัมภาษณ์ชิ้นนี้ เกิดขึ้นหลังจากที่ ผลงานละครเรื่อง *See Ya Next Century* ซึ่งประพันธ์โดย Robyn Archer ได้รับการวิจารณ์ที่แตกต่างและกว้างขวางมาก Robyn Archer ให้ความคิดเห็นเกี่ยวกับความสัมพันธ์ระหว่างผู้สร้างงานกับนักวิจารณ์ พลังของตลาดและกองบรรณาธิการที่มีผลต่อผู้สร้างงานละครเวทีในประเทศออสเตรเลีย)

A.R. - Robyn คุณเคยได้รับทั้งดอกไม้และก้อนหินจากนักวิจารณ์ต่องานของคุณ คำวิจารณ์ที่มีต่อผลงานล่าสุดของคุณ *See Ya Next Century* มีผสมผสานทั้งสองขั้ว คุณมองเห็นถึงเหตุผลที่มีเสียงตอบรับต่างกันต่อผลงานเดียวกันแบบนี้ไหม

R.A. - ประสบการณ์ของการได้รับเสียงวิจารณ์ที่หลากหลายเพิ่งได้รับการตอกย้ำอีกครั้ง ในละครเรื่อง *Accidental Death of an Anarchist* ที่ผมเพิ่งกำกับเสร็จให้กับ State Theatre of South Australia

ก่อนอื่น งาน *See Ya Next Century* ถูกตั้งใจให้เป็นงานที่ประสานความคิดสร้างสรรค์ของคนสี่คน คือผมในฐานะที่เป็นนักเขียนและนักแสดง Chrissie Parrott ในฐานะผู้ออกแบบลีลาเคลื่อนไหวและผู้กำกับ Cathy Travers ในฐานะเป็นผู้ประพันธ์ดนตรี และ Mary Moore ในฐานะผู้ออกแบบศิลป์ งานที่อาศัยความร่วมมือจากศิลปินหลายสาขาแบบนี้ก่อให้เกิดคำถามที่ว่า หนังสือพิมพ์จะส่งนักวิจารณ์แบบไหนมาวิจารณ์ ถ้าคุณมีนักวิจารณ์ที่มีประสบการณ์รอบด้านกับทุกสื่อสาขาศิลปะการแสดงคุณก็อาจจะส่งนักวิจารณ์พระเจ้าองค์นั้นมาได้ แต่ปัญหาก็คือว่าในออสเตรเลีย เราไม่มีนักวิจารณ์ที่เก่งกาจขนาดนั้น ยากที่จะมีคนที่จะรู้เรื่องมีประสบการณ์อย่างแท้จริง จริง ๆ กับทุกแขนงของสื่อศิลปะการแสดง อาจจะมีสองสามคนเท่าที่ผมพอจะนึกได้ อย่าง Jill Sykes ซึ่งวิจารณ์ทั้งdanceและละครเวทีมานาน หรือ Brian Hoad ที่วิจารณ์ละครและโอเปร่า แต่ก็ไม่ค่อยจะมีคนที่มีความรู้รอบด้านหรือความรู้รอบด้านจริง ๆ เกี่ยวกับรูปแบบของแต่ละสื่อศิลปะอย่างในกรณีที่ยกมา ผมไม่รู้ว่อย่าง Jill หรือ Brian พวกเขาจะมั่นใจว่าพวกเขามีคุณสมบัติเพียงพอที่จะวิจารณ์งานแสดงที่ผสมศิลปะหลายสาขาได้ด้วยซ้ำไป Jill ถนัดเรื่อง dance ซึ่งคงทำให้สัดส่วนการออกทำร้ายเด่นของ Chrissie จะถูกมองเห็น Jill อาจจะพูดถึงอะไรบางอย่างเกี่ยวกับองค์ประกอบทางด้านการออกแบบศิลป์ ซึ่งทำให้สัดส่วนงานของ Mary อาจจะได้รับการพูดถึงบ้างไม่มากนักน้อย แต่ผมไม่คิดว่า Jill จะมองว่าตัวเองเก่งพอที่จะวิจารณ์ความซับซ้อนทางดนตรีในงานประพันธ์ของ Cathy Travers ได้

A.R. - นักวิจารณ์จะเผชิญหน้ากับปัญหาแบบนี้บ่อยครั้งแค่ไหน

R.A. - มันกำลังเกิดบ่อยครั้งเข้าทุกที กรณีของพวกเราอาจจะเป็นตัวอย่างเล็ก ๆ แต่ปัญหานี้จะรุนแรงมากขึ้นมากในสองสามปีข้างหน้า ถ้าเป็นไปตามที่คณะกรรมการ Hybrid Arts Board (คณะ

กรรมการสนับสนุนศิลปะลูกผสมระหว่างสื่อศิลปะต่างสื่อ) ของ The Australia Council กล่าว ก็จะมีผลงานที่ผสมผสานระหว่างสื่อศิลปะอย่างเข้ากับเทคโนโลยีใหม่ ๆ ต่าง ๆ ได้รับการสนับสนุนเป็นลำดับต่อไป ซึ่งถ้าเป็นอย่างนั้นจริง ใครจะมีคุณสมบัติพอที่จะมาวิจารณ์ ถ้าไม่ได้พวกที่มีโด่งดังชนิดที่ขึ้นชื่อว่าชื่อเสียงต่อสนิยมของตน อาจจะได้ไม่เชี่ยวชาญไปเสียทุกด้าน แต่ก็ประกาศตนว่าไม่ได้เป็นพวกลำหลัง แต่แล้วก็ทำเป็นมองข้ามสิ่งที่ตนเองไม่ได้เชี่ยวชาญ ก็คงจะต้องหาทางออกด้วยการส่งนักวิจารณ์มากกว่าหนึ่งมาช่วยกันวิจารณ์

A.R. - ที่ผ่านมามีศิลปินผู้สร้างงานและนักวิจารณ์มักจะถูกฝึกให้เน้นความเชี่ยวชาญไปยังศิลปะแขนงใดแขนงหนึ่ง ทั้ง ๆ ที่ศิลปะแต่ละแขนงล้วนเชื่อมโยงกัน

R.A. - ถูกต้องที่สุด แต่มันกำลังเปลี่ยนไปที่ละน้อย ๆ ผมคิดว่าเรากำลังได้เห็นพัฒนาการของการสร้างสรรค์สิ่งใหม่ที่แปลกใหม่ที่ต่างไปจากเดิม See Ya Next Century เป็นงานที่ผสมผสานศิลปะหลายแขนงไว้ด้วยกัน เป็นการร่วมมือกันทำงานอย่างแท้จริง ซึ่งไม่ได้เป็นไปตามแบบแผนการทำงานแบบเก่า โดยเฉพาะการให้ผู้ออกแบบศิลปะมาร่วมทำงานตั้งแต่ต้น

A.R. - มีงานแสดงจำนวนมากที่เกี่ยวข้องกับกระบวนการร่วมมือกันสร้างผลงานของศิลปินต่างสาขาในระดับต่าง ๆ แต่ก็มีสมมุติฐานที่ว่าสำหรับนักวิจารณ์แล้ว การมีคลังความรู้เกี่ยวกับสื่อศิลปะแขนงใดด้านหนึ่งอย่างโดดเด่นก็เพียงพอแล้วที่จะสร้างกรอบการวิจารณ์ได้

R.A. - ถ้าคุณได้ศึกษาประวัติศาสตร์การวิจารณ์ของศตวรรษนี้ (ศตวรรษที่ 20) ในช่วงทศวรรษที่ยี่สิบในปารีส และช่วงทศวรรษที่ยี่สิบและสามสิบในนิวยอร์ก มันเคยมีการยอมรับถึงความจำเป็นที่หนังสือพิมพ์ชั้นนำจะต้องส่งนักวิจารณ์ทั้งทางสาย dance ดนตรี และ ละครเวที มาร่วมกันสร้างสรรค์บทวิจารณ์อย่างเยี่ยงมียอด ตัวอย่างเช่น คณะของ Diaghilev ซึ่งมีทั้งผู้รู้ไม่ว่าจะเป็นทั้งในด้านงานทัศนศิลป์ของ Picasso และ Miro งานประพันธ์ของ Stravinsky และงานออกแบบท่าเต้นของ Nijinsky จริง ๆ ซึ่งไม่เคยมีใครคิดจะไม่คิดที่จะส่งเหล่าบรรดานักวิจารณ์หลายสาขาเหล่านั้นมา แต่พวกนักวิจารณ์เหล่านั้นก็มาเพราะพวกเขาเองก็ไม่อยากพลาดการชมการแสดงงานใหม่ ๆ ด้วยเช่นกัน ไม่ใช่เพราะจะมาช่วยกันวิจารณ์ในจุดที่ตัวเองรู้ ถ้าจะให้เปรียบก็มีกรณีที่สวรรค์สาปตอนที่หนังสือพิมพ์ Sydney Morning Herald ส่งทั้งนักวิจารณ์ละครและนักวิจารณ์ดนตรีมาชมงาน Jonah ของ Alan John ผมจัดว่า Alan John เป็นนักประพันธ์ที่มีพรสวรรค์ที่สุดในประเทศและตามติดมาด้วย Cathy Travers ซึ่งมีศิลปินจำนวนมากอยู่ตามหลังเขา เราได้อยู่ในยุคที่การแต่งบทประพันธ์ขึ้นใหม่เฉพาะสำหรับละครได้รับการสนับสนุน แต่เรากลับไม่ได้เห็นว่าพวกสื่อชื่นชมความพยายามนี้สักเท่าไร

A.R. - แล้วจะเอาชนะสถานการณ์นี้ได้อย่างไร

R.A. - พวกสื่อมักจะอยู่ข้างกว่าเพื่อนเสมอ บรรดาศิลปินจะมาก่อนเพื่อน ตามต่อด้วยพวกนักวิจารณ์ เหล่าบรรดาบรรณาธิการจะต้องคิดอย่างสร้างสรรค์ว่าจะตามทันเหตุการณ์ได้อย่างไรแทนที่จะเลือกใช้พวกนักวิจารณ์ที่ทำงานอย่างจมื่นกับที่มำดั่งห้าสิบ ห้าสิบห้า หรือยี่สิบมาแล้ว ก็ควรเปลี่ยนมุมมองไปหาว่าใครกันแน่ที่เชี่ยวชาญในแต่ละสาย และพวกนักวิจารณ์เหล่านั้นแต่ละคนมีความสามารถอย่างไร

A.R. - ดูขัดแย้งอย่างไรชอบกลเมื่อพลังทางการตลาดจากฝ่ายการบริหารและนโยบายของบรรณาธิการจะสมคบกันไม่ยอมให้ผู้สร้างสรรค์ละครเวทีแนวใหม่ได้พบกับผู้ชมกลุ่มใหม่ ๆ ทั้ง ๆ ที่ประสบการณ์ก็บอกว่ามีกลุ่มผู้ชมแบบนั้นอยู่ อย่างที่งาน See Ya Next Century และ Accidental Death of an Anachist เคยประสบมาแล้ว

R.A. - ใช่ ตอนที่ทำ See Ya Next Century ผมรู้สึกอายและเจ็บปวดมากที่ไม่มีนักวิจารณ์ดนตรีมาชมงานด้านเพลงของCathyเลย ผลงานของเธอยอดเยี่ยมมาก สมควรจะได้รับคำวิจารณ์สักสามย่อหน้าให้กับพรสวรรค์ที่รอบด้านของเธอ แต่ผมไม่ได้อ่านงานวิจารณ์สักชิ้นที่พูดถึงเรื่องดนตรีในละครเรื่องนี้ จริงอยู่ที่ Jeremy Eccles จากหนังสือ Theatre Australasia ให้ความสนใจเรื่องดนตรีอยู่ แต่มันก็ไม่ใช่งานวิจารณ์ดนตรีจริง ๆ พวกบรรณาธิการหนังสือศิลปะจะไม่ใส่ใจต่อคำพูดของผู้สร้างงานที่ว่า "นี่คือความพยายามระหว่างสี่ศิลปินผู้นำในแต่ละสาขาศิลปะของประเทศได้มารวมมือกัน"

A.R. - หรือเพราะพวกบรรณาธิการหนังสือพิมพ์สรุปเอาว่าผลงานที่มีลักษณะร่วมมือกันทำ หรือมีลักษณะผสมผสานข้ามสื่อศิลปะ หรือพวกงานทดลอง จะเป็นเพียงแค่ผลงานเล็ก ๆ ที่ไม่สมควรที่จะส่งนักวิจารณ์เก่ง ๆ มาวิจารณ์

R.A. - ผมไม่คิดว่าเป็นเพียงเพราะแค่เหตุผลนั้น เพราะอย่าง Sydney Morning Herald ก็ได้ส่ง Jill Sykes ซึ่งถือว่ามีชื่อเสียงมาวิจารณ์ ซึ่งเธอก็สามารถเขียนครอบคลุมแง่มุมทั้งทางด้านเพลงแบบ Cabaret และ ทางด้าน dance ได้ดีทีเดียว แต่ในความคิดผม เขาควรจะต้องส่งนักวิจารณ์ดนตรีมาด้วย แต่หนังสือพิมพ์ฉบับนี้ก็ไม่มีนักวิจารณ์คนไหนที่รู้เรื่องดนตรีในแนวนี้อีก

A.R. - คุณหมายถึงเฉพาะแนวดนตรีร่วมสมัยอย่างเดียวหรือเปล่า

R.A. - ใช่ ผมหมายความว่า Roger Covell ก็เก่งแต่ดนตรีศตวรรษที่ยี่สิบเก้า Peter McCallum ก็ยุ่งแต่พวกดนตรีสมัยใหม่แนวmodernist ยกตัวอย่างที่งานที่Pierrot Lunaireอำนวยการสร้าง และที่ Barrie Kosky ทำกับผม ให้กับคณะSeymore Group ได้รับคำวิจารณ์ที่พิเศษจาก The Australian ในฐานะที่เป็นงานละครเวที แต่ Peter กลับรู้สึกเหมือนโดนดูถูกมาก เขาคิดว่าผมร้องเพลงและพวกเรานำเสนอดนตรีได้อย่างน่าละอายมาก ซึ่งทำให้ผมอดคิดไม่ได้ว่าเขายังคงใช้มุมมองของชนบทการตีความแบบดนตรีคลาสสิกมาใช้กับสิ่งที่เรียกว่าดนตรีร่วมสมัย ผมจินตนาการว่าเขาคงจะชอบการร้องแบบที่Marilyn Richardsonร้อง ซึ่งผมไม่ได้ดู แต่ผมพอเดาออกว่าเธอคงจะร้องได้อย่างไพเราะอย่างที่ผมไม่สามารถร้องได้แน่ แต่ผู้คนที่จำเป็นต้องดูงานของผมด้วยสายตาที่ปราศจากอคติ ไม่ใช่ไปเอามาตรฐานแบบ Schoenbergมาเป็นมาตรวัด สิ่งเหล่านี้ทำให้ผมระบุได้ว่านักวิจารณ์ดนตรี ในขณะที่กำลังเขียนเกี่ยวกับงานเพลงศตวรรษที่ยี่สิบ แต่กลับไม่ค่อยจะยอมมองว่ามันเป็นงานร่วมสมัย ในขณะที่การตีความของพวกศิลปินอย่างเรากลับมองว่ามันเป็นแนวนานหลังสมัยใหม่ (postmodern) เหล่านี้ล้วนแต่เป็นเรื่องภาวะล้าหลังของการวิจารณ์ อาจจะมีใครบางคนก้าวกระโดดมาจับดนตรีแนวช่วงเปลี่ยนของศตวรรษ อาจจะไล่ไปถึงจำพวกดนตรีในทศวรรษที่ยี่สิบสามสิบ ไปจนถึงพวกเพลงjazz และrock n' roll แต่คนที่เขียนวิจารณ์งาน

ของ Carl Vince ที่ Opera House คงรู้ตัวว่าเป็นไปไม่ได้ที่จะมาเขียนวิจารณ์งานของ Alan John ที่ Sydney Theatre Company

A.R. - มันเป็นเรื่องของพวกนักวิชาการที่ไม่ยอมไล่ตามแวดวงปฏิบัติด้วยใจหรือไม

R.A. - มีการแบ่งแยกบางอย่างที่สถาบันการศึกษาจะต้องทุกซอกทุกกับคุณของตัวเองอยู่ สมัยเมื่อคุณและผมเข้าโรงเรียนมัธยมปลายนั้น เราถูกฝึกฝนเพื่อให้แข่งขันกันสอบเข้ามหาวิทยาลัย เพียงให้ถูกคัดออกและเหลือเพียงกลุ่มคนที่อยู่บนสุดเพียงแค่อสองเปอร์เซ็นต์ ที่เหลือก็เป็นเพียงสวะ การศึกษาในสาขาต่าง ๆ อาจจะเปลี่ยนแนวคิดไปได้บ้าง แต่โลกดนตรียังไม่เปลี่ยน โรงเรียนการดนตรีต่างก็ฝึกฝนคนเพียงเพื่อคัดเอาแค่คนแค่อสองเปอร์เซ็นต์นั้น ซึ่งคนพวกนั้นก็จะเป็นนักแสดงเดี่ยวไม่กี่ไปเล่นวงออร์เคสตรา ที่เหลือก็เป็นแค่สวะ แต่มีนักดนตรีและนักแต่งเพลงที่มีฝีมือไม่น้อยที่เข้าวงการละครเวที ในออสเตรเลียปัจจุบัน นักดนตรีที่มีพรสวรรค์ฝีมือดีหลายคนหาकिनอยู่กับการทำดนตรีให้กับงานละครอย่างละครเพลงของ Andrew Lloyd Webber หรืองานภาพยนตร์ แทนที่จะไปเล่นให้กับวงออร์เคสตรา ซึ่งพวกไม่ได้รับการยอมรับแต่ถูกมองว่าเป็นแค่สวะซึ่งไร้สาระมาก ยุคนี้เป็นยุคที่คณะdanceและคณะละครนิยมใช้ดนตรีสดประกอบการแสดง ซึ่งต้องอาศัยคนพวกนี้ และเป็นไปไม่ได้ที่นักวิจารณ์ดนตรีจะรู้ไปหมด

A.R. - คุณแนะนำให้นักวิจารณ์ควรทำงานร่วมมือกันแบบที่ศิลปินทำหรือไม่

R.A. - ผมไม่รู้เกี่ยวกับการที่นักวิจารณ์จะมาร่วมมือกัน ถ้าคุณไม่ได้รับการผสมผสานของนักวิจารณ์หลายคนที่ลงตัวจริง ๆ คุณก็ไม่สามารถไปเอาชนะนักวิจารณ์ประเภทว่าพหูสูตรได้ แน่ละ แม้ว่านักวิจารณ์อย่าง Roberts Hughs และผม อาจจะไม่ได้มีความคิดเห็นเหมือนกันในทุกเรื่อง แต่ผมก็คงจะพอใจมากหากมีนักวิจารณ์ระดับเขามาวิจารณ์ผลงานของผม ผมไม่ทราบว่าเขามีฝีมือทางดนตรีหรือไม่ แต่เขาเป็นคนที่รู้จักจุดยืนของตัวเองในเรื่องของวัฒนธรรมเป็นอย่างดี และแม้ว่าบางครั้งผมอาจจะยืนอยู่กันคนละขั้วกับเขา มันก็ยังเป็นเรื่องที่น่าสนใจอยู่ดีว่าเขาจะมีอะไรจะพูด ผมรู้สึกแบบเดียวกันนี้กับนักวิจารณ์อย่าง Brian Hodd นักวิจารณ์ควรมีความรับผิดชอบที่จะเขียนครอบคลุมทุกแง่มุมของผลงาน กลับมาที่งาน See Ya Next Century ของผมอีกครั้ง ประเด็นเกี่ยวกับการออกแบบศิลป์เป็นสิ่งที่พูดกันน้อยไป สิ่งที่ Mary Moore ออกแบบควรจะได้รับการเขียนมากกว่าแค่ประโยค "ช่างเป็นงานออกแบบศิลป์ที่วิเศษ" ถ้าคุณส่งสถาปนิกหรือนักออกแบบมาวิจารณ์คุณจะได้บทความอีกแบบที่ต่างไปมาก

A.R. - งานออกแบบศิลป์ในเรื่องนั้นเรียกร้องการมองถึงมิติของการให้คำจำกัดความต่อองค์ประกอบการแสดงในฐานะที่เป็นสิ่งที่มีปฏิสัมพันธ์ การประดิษฐ์ท่าเต้นดูจะชัดเจนกว่าในการสนองต่อแนวคิดเรื่องการออกแบบโดยทั่วไป ที่นำเสนอมิติของรูปทรง มากกว่าที่จะเป็นเรื่องของโครงสร้างด้านฉากและแสง

R.A. - โชคไม่ดีที่สิ่งที่คนดูชอบติดอกติดใจคือความคิดสร้างสรรค์ภายใต้กรอบของการทำตามแบบแผนที่เป็นที่ยอมรับไว้ก่อนแล้ว ศิลปินที่พยายามจะทำสิ่งใหม่ที่ออกนอกวงล้อมเดิมจริง ๆ จะถูกประณาม ยังมีนักวิจารณ์ออกเดรเลียที่ชอบมองหาแต่องค์ประกอบทางการเล่าเรื่องในงานละคร



การวิจารณ์เพียง "ตัวเรื่อง" เป็นการวิจารณ์ที่อ่อนหัดมาก ผมเลิกคิดเรื่องการเล่าเรื่องในงานของ ผมมานานแล้ว ผมชอบงานที่มีเรื่องที่ดี แต่มันไม่ใช่สิ่งที่งานของผมเกี่ยวข้อง

A.R. - มีบทวิจารณ์ชิ้นไหนบ้างไหมที่คุณคิดว่ามันเหมาะสม พยายามที่จะเข้าใจโครงสร้างของงาน และเจตนาในการผลิตงานของคุณ

R.A. - น่าสนใจที่งานของผมสองชิ้น Accidental Death of an Anarchist และ See Ya Next Century ได้รับผลตอบรับที่ดีทั่วทุกเมืองในออสเตรเลียที่เราเปิดการแสดง บทวิจารณ์ออกมาในเชิง ชื่นชมเยอะแยะไปหมด แต่ที่จริงผมได้บทวิจารณ์คุณภาพเพียงจำนวนนิดเดียวจากสื่อต่าง ๆ ในช่วงสองสามปีที่ผ่านมา ที่น่าสนใจมาจากนักวิจารณ์สองคน คือ Michael Billington จาก the Guardian และ Marilyn Tucker จาก San Francisco Chronicle ซึ่งได้มาชม See Ya Next Century ในเทศกาลละครที่Perth ตัวMarilyn เอง แม้จะเคยชมผลงานประเภทนี้บ่อยมาก แต่เธอก็ บอกว่าไม่ค่อยมีงานแนวนี้บ่อยนักที่จะทำได้ลงตัวโดยไม่ปล่อยอีกศิลปะแขนงหนึ่งมามีบทบาท มากเกินหน้าแขนงอื่น ส่วนBillingtonก็บอกว่าส่วนใหญ่คนมักจะพูดถึงแค่องค์ประกอบทางรูปแบบ (form) ของงานแนวนี้ แต่มีใครเอ่ยถึงบ้างไหมว่ามันเป็นละครการเมืองที่เยี่ยมยอดด้วย

A.R. - ดูเหมือนจะคิดกันว่าการทำละครการเมืองเป็นเรื่องล้าสมัยไปแล้ว และนักวิจารณ์เองก็มักจะ ไม่แตะประเด็นทางการเมืองในละคร แต่ไปจับต้องประเด็นเรื่องรูปแบบมากกว่า เกิดปัญหาเดียวกันนี้ไหมใน Accidental Death of an Anarchist

R. A. - แน่่อนที่สุด พวกกลุ่มผู้กำกับละครเวทีด้วยกันเองรับไม่ได้ที่ผมไปเลือก Mick Molloy มา แสดง (พวกเขาคิดว่าผมเลือก Mick เพื่อการขายบัตร) ตอนที่มาเปิดการแสดงที่Sydney หลัง ประสบความสำเร็จที่Adelaide คำวิจารณ์ที่ออกมาจากสื่อก็ชอบกันอย่างมาก แต่กลับไปมองว่า เป็นละครที่ใช้ภาษาของแนวตลกstand-up comedy แทนที่จะมองเรื่องว่านักแสดงแสดงได้อย่างไร ตอนรอบปฐมทัศน์ที่มีแต่ผู้คนในอุตสาหกรรมละครเวที ก็มีแต่เสียงของคนที่ไม่เกลียดเรื่องนี้ ผู้คนไม่ ชอบวิธีการนำเสนอ เราใช้บทละครแปลฉบับที่ใช้กับการแสดงที่โรงละครแห่งชาติที่อังกฤษเมื่อปี 1990 ซึ่งแปลมาจากฉบับดั้งเดิมของนักเขียนบทละคร Dario Fo<sup>1</sup> และผมก็ยึดตามที่หลักของ Fo ที่ต้องการให้บทละครพูดถึงปัญหาท้องถิ่น แต่การพูดความจริงแบบนี้กลับถูกปฏิเสธ ซึ่งผมเชื่อว่า สิ่งที่ถูกปฏิเสธคือความเป็นละครการเมือง ผู้คนไม่ชอบให้ดาราอย่างMick Molloy มาพูดเรื่อง ปัญหาสังคม แต่คนรุ่นหนุ่มสาวรับได้ พวกเขาชอบให้ใครมาพูดตรง ๆ ต่อหน้าเขา อย่างที่Mick Molloy ทำในละครผม

A.R. - คนที่ปฏิเสธอาจเป็นเพราะไม่มีความรู้เกี่ยวกับงานของDario Fo ต้องถูกนำเสนออย่างไร และละครการเมืองที่บทบาทหน้าที่อย่างไร ซึ่งนำมาสู่ประเด็นต่อมาว่าคุณคิดว่าใครอ่านบทวิจารณ์ บ้าง

<sup>1</sup> Dario Fo คือนักเขียนบทละครชาวอิตาลีที่เคยได้รับรางวัลNoble Prize สาขาวรรณกรรม เขายึดมั่นในอุดมคติของลัทธิ Marxist บทละครตลกของเขา มักจะสะท้อนปัญหาสังคมอย่างวิพากษ์วิจารณ์และตรงไปตรงมา โดยเฉพาะปัญหาของชนชั้นล่าง



R.A. - แนนอนว่าไม่ใช่คนหนุ่มสาว แต่ผู้คนที่อยู่ในวัยผมที่เคยชอบละครที่ตื่นเต้นนำเสนอประเด็นทางการเมืองเขาก็ไม่ใช่ชมละครกันแล้ว แต่ไปดูหนังแทน ซึ่งผมไม่ไปต่อว่าหนังหรอก เพราะผมเองก็ทำแบบนั้นเหมือนกัน ไม่เพียงแต่ภาพยนตร์เท่านั้นที่ให้งานคิดทางการเมือง แต่เพลงร็อกก็เหมือนกัน รวมทั้งจากงานทัศนศิลป์ด้วย

A.R. - ดูจะเป็นปัญหาวนเวียน ที่ศิลปะละครเวทีดูจะเริ่มถ่วงขึ้น และก็เก๋ขึ้น และก็เลยกลายเป็นหยุดนิ่งไป

R.A. - โดยส่วนตัว ผมค่อนข้างแน่ใจว่าภายในอีกห้าหรือสิบปี ผมจะประสบกับสภาวะขาดลง ซึ่งผมก็กังวลคงประคองตัวฝ่ากระแสคลื่นไปและได้แต่หวังว่ามันจะไม่ทำร้ายผมมากนัก ซึ่งผมมั่นใจว่ามันจะไม่เกิด ให้อะไรผมคิดนึกกว้างกว่าเมื่อสิบห้าปีก่อน (เดี๋ยวนี้ผมอดทนกับความทุกข์เศร้าได้มากกว่าเมื่อก่อน) สมัยที่ผมยังร้องไห้ ทำลายข้าวของ และขับรถชิงด้วยความเร็ว ตอนแรกผมเข้าใจว่าการด้วยการเป็นคนนอกที่น่าสนใจ แต่ถึงตอนนี้ผมก็ยังถูกมองว่าเป็นนักรณรงค์เปิดอยู่ วันนี้ผมได้รับการอภัยในฐานะเป็นมือใหม่มือถล่ม และไม่ใช่ว่าคนที่ดูแปลกใหม่จะดูตลกอีกต่อไป แต่ผมก็ขัดใจในบางงานบางอย่างที่สามารถนำเสนอคนดูรุ่นหนุ่มสาวได้

A.R. - ผู้คนดูจะลืมไปว่าพวกผมมาพื้นด้วยองศาเวทีออสเตรเลียเป็นเพราะมันไปเกี่ยวข้องกับกระแสวัฒนธรรม เกี่ยวกับประเด็นทางสังคม ไม่นับปัจจัยเหล่านี้ ดูเหมือนเราจะยังขาดบรรยากาศการวิจารณ์และวัฒนธรรมการวิจารณ์อย่างจริงจังเข้ามาเป็นตัวเสริม

R.A. - แนนอนที่สุด ผมสังเกตดูประเด็นนี้ได้จากเทศกาลละครแห่งชาติ (the National Festival of Australian Theatre) ปีที่แล้วบรรดาภคมนตรีได้เติมไปด้วยการวิพากษ์วิจารณ์และมีส่วนร่วมอย่างแท้จริง ทุกคนล้วนก็เฝ้าดูกันเจตนาเดียวกัน งานของคนออสเตรเลียหลายเรื่องเปิดโอกาสให้คนอื่นได้มองงานของเราอย่างเปิดอกและวิพากษ์วิจารณ์อย่างสร้างสรรค์ ผมหวังว่าบรรยากาศแบบนั้นจะกลับมาอีกครั้งในเร็ววัน

A.R. - คุณมีอะไรจะแนะนำใหม่เกี่ยวกับการให้การศึกษาให้กับนักวิจารณ์ จะมีวิธีที่ดีกว่านี้ใหม่ในการที่จะให้นักวิจารณ์ได้เข้าถึงเจตนาของศิลปิน พร้อมไปกับยังคงการเปิดอกพูดและความกล้าหาญกล้าเห็นอย่างที่คุณเองร้องขอ

R.A. - ผมไม่รู้อะไรเกี่ยวกับการให้การศึกษา ประเด็นอยู่ที่ว่ามีผู้รู้พอเพียงพอในออสเตรเลีย แต่ไปสะดุดอยู่ที่เจ้าของหนังสือพิมพ์และบรรณาธิการจะไปจ้างผู้รู้จริงเหล่านั้นมาเขียนหรือไม่ เราควรจะผลักดันให้เกิดการวิพากษ์วิจารณ์ถึงการจัดให้มีสถานที่และกิจกรรมสำหรับการถกเถียงและแลกเปลี่ยนความคิดเห็นในระดับชาติกันให้มากกว่านี้

ความที่ถกเถียงผมก็คิดว่าคุณควรจะถือสัจธรรมของสุนทรียะของคุณ แนนอนบางคนก็ทำเช่นนั้นอยู่ แต่บางคนไม่ คุณต้องถามคนเหล่านี้ว่าเป็นนักวิจารณ์ นักวิจารณ์ต้องเป็นพวกที่รับผิดชอบและตกอยู่ภายใต้เงื่อนไทม์ที่ควรต้องสนับสนุนให้คนมาดูละคร แต่ผมไม่มีปัญหาที่จะเป็นคนที่ถูกตามความคาดหวังของตัวเองว่าละครเรื่องใดบางอย่างพร้อมกันกับผลักดันให้คนไปดูละครอยู่ ผมจะพูดว่า "ละครเรื่องที่ผมไปดูมาแล้วแต่มีแต่อาการ ตามเกณฑ์ของผม ผมเกลียดมัน แต่ไปชมซะดูแล้วกลับมามอบอกให้ผมรู้ว่าคุณคิดอย่างไร "

A.R. - คุณไม่ได้กำลังจะบอกว่าบทวิจารณ์ทั้งหมดจะต้องมีแต่การสรรเสริญ

R.A. - ไม่เลย มันอาจจะเหมือนกับวิธีที่ Bill Collins หรือนักวิจารณ์หนังสือ ๑ ใช้ John Hinde เป็นตัวอย่าง เขาไม่เคยหยุดที่จะปล่อยหมัดเด็ดออกมา แต่ก็ยังชวนคุณไปดู และพยายามให้คุณมีความคิดของตัวเอง Peter Thompson จาก รายการ The Sunday Show และ David Stratton กับ Margaret Pomeranz จากช่อง SBS ซึ่งพวกเขาเป็นคนที่รักหนัง รอบรู้เกี่ยวกับหนัง และในขณะเดียวกันก็ได้มุมมองที่ขัดแย้งกัน ซึ่งวิเศษมาก มันชี้ให้เห็นถึงทัศนคติที่ถูกต้องในแวดวงภาพยนตร์ ซึ่งไม่ปรากฏในแวดวงละครเวที

A.R. - แต่มันอาจจะเกิดขึ้นได้ และคุณก็หวังให้มันเกิด

R.A. - ใช่ ผมก็หวังอย่างนั้นเหมือนกัน

ภัทร ด้านอุตรา : ผู้แปล

ปาริชาติ จีงวิวัฒนาภรณ์ : บรรณาธิการ

แปลจาก Alison Richards. "Alison Richards Talks to Robyn Archer" Meanjin.  
University of Melbourne. Spring 94. Vol 53. Issue 94. pp 507.

## บทวิเคราะห์

แม้ว่าจะอยู่ในรูปของบทสัมภาษณ์แต่บทความชิ้นนี้ก็สามารถให้มุมมองทางการวิจารณ์ได้อย่างหลากหลาย และเป็นบทความที่มีเนื้อหาโดยตรงและชัดเจนเกี่ยวกับปัญหาที่เกิดขึ้นกับวัฒนธรรมการวิจารณ์ในวงการละครเวทีออสเตรเลีย

บทสัมภาษณ์เริ่มต้นด้วยการโยงประสบการณ์และมุมมองส่วนตัวของ Robyn Archer ผู้ถูกสัมภาษณ์ที่เป็นนักเขียนบทละครและนักแสดงที่มีชื่อเสียงของออสเตรเลีย ที่มีต่อคำวิจารณ์ต่อผลงานละครของเขาสองเรื่องคือ See Ya Next Century และ Accidental Death of an Anarchist ซึ่งเขาก็แสดงอึดอัดอย่างเต็มที่ โดยอวดอ้างคุณภาพของผลงานตัวเองและทีมงานของละครทั้งสองเรื่องในการเป็นปทัสถานพิจารณาคุณภาพของงานวิจารณ์และนักวิจารณ์ตลอดบทสัมภาษณ์ อย่างไรก็ตามผลลัพธ์ที่ได้ไม่ใช่เป็นเพียงแค่การอวดตัวตนเองอย่างทะนงตน แต่แฝงด้วยข้อคิดถึงจุดบกพร่องต่าง ๆ ที่แวดวงวิจารณ์ละครของออสเตรเลียอย่างน่าขบคิด และเต็มไปด้วยคำคมที่น่าสนใจ เป็นสากล และสามารถมองสะท้อนกลับแวดวงวิจารณ์ในประเทศไทยได้

ข้อบกพร่องประการสำคัญของนักวิจารณ์ละครเวทีในออสเตรเลียที่Archer คือความกลัวหลังของนักวิจารณ์ อันได้แก่

หนึ่ง - แนวโน้มที่ศิลปินหลากหลายสาขาได้ร่วมกันสร้างผลงานละครร่วมกันอย่างมีความเท่าเทียมกัน (เช่นในกรณีของ See Ya Next Century ของ Archer ที่ได้รวมเอานักเขียนบท นักแต่งเพลง นักออกแบบท่าเต้น และนักออกแบบศิลป์ มาร่วมงานกัน) ได้ก่อให้เกิดปัญหาว่าไม่สามารถหานักวิจารณ์ที่สามารถเขียนครอบคลุมงานละครแนวนี้ได้ทุกแง่มุมได้ นักวิจารณ์แต่ละคนก็มีความถนัดเฉพาะด้าน Archer ได้เรียกร้องให้นักวิจารณ์ต่างสาขามาสังสรรค์งานวิจารณ์ร่วมกันบ้างตามแบบศิลปิน (หมายถึงช่วยกันเขียน) ซึ่งไม่ใช่สิ่งใหม่ แต่เกิดขึ้นมาแล้วในนิวยอร์กและปารีสเมื่อช่วงต้นศตวรรษ

สอง - นักวิจารณ์ส่วนใหญ่มักจะใช้กรอบมุมมองเก่า ๆ ตามแบบแผนมาองงานร่วมสมัย Archer ข้ามไปพูดถึงวงการดนตรี ที่ยึดติดแต่แบบแผนดนตรีคลาสสิก ทั้งที่นักดนตรีและนักแต่งเพลงเก่ง ๆ หลายคนได้หันมาเข้าสู่แวดวงดนตรีละครเวทีหรือdanceแล้ว เขาชี้ให้เห็นว่าแม้กระทั่งในสาขาเดียวกันเองอย่างเช่น ดนตรี ก็ต้องการนักวิจารณ์เฉพาะแนวดนตรีด้วย ไม่ใช่ให้นักวิจารณ์ดนตรีคลาสสิก มาวิจารณ์ละครเพลง

และเป็นการแย่งไปยังอีกที่นักวิจารณ์อ่อนหัดที่พยายามเขียนงานวิจารณ์โดยมองเพียงมุมมองง่าย ๆ ในงานละคร เช่น มองแต่เรื่องราวที่น่าเสนอ หรือรูปแบบที่น่าเสนอ ซึ่งเป็นองค์ประกอบที่ง่ายในการจับต้อง Archer เรียกร้องมุมมองที่กว้างกว่านี้ เช่นพูดถึงเนื้อหาทางสังคมการเมือง

สาม - วัฒนธรรมการวิจารณ์ที่ด้อยในสายตาของArcher เกิดจากความร่วมมือกันของหลายองค์กร นอกเหนือไปจากกลุ่มนักวิจารณ์ อันแรกคือบทบาทของบรรณาธิการสื่อศิลปะ ซึ่งมักจะมีโลกทัศน์แคบ เช่นมองว่างานแนวทดลองเป็นเพียงแค่งานให้คนเฉพาะกลุ่มเล็ก ๆ ดู แต่ไม่

มองว่ามันจะเป็นการสร้างกระแสแนวการนำเสนอใหม่ และมักจะเพ่งพิ้งแต่นักวิจารณ์หน้าเดิม ๆ แนวเดิม ๆ โดยไม่ยอมไปเสาะหานักวิจารณ์ที่รู้จักจริงมาเขียน ต่อมาคือฝ่ายการตลาดของวงการละครเวทีและตัวคนดูเองที่ติดยึดอยู่กับแบบแผนรสนิยมแบบเดิม ๆ ไม่ยอมเปิดใจกับแนวทางการสร้างสรรค์ใหม่ ๆ

สี่ - ดูArcher จะชื่นชมรสนิยมของคนหนุ่มสาว แม้ว่าพวกเขาจะเลิกไปดูละครเวทีแล้ว เพราะมีสื่ออื่นที่ตอบสนองได้ดีกว่า เช่น เพลงร็อคและภาพยนตร์ และเขาก็ชื่นชมสิ่งที่เกิดขึ้นกับแวดวงภาพยนตร์ ที่นักวิจารณ์ภาพยนตร์เป็นผู้รู้จัก สามารถสร้างศรัทธาให้กับกลุ่มคอหนังได้ กล้าที่จะวิจารณ์อย่างตรงไปตรงมา และในขณะเดียวกันก็ยังชักชวนคนให้ไปดูหนังได้อยู่ ซึ่งเขาเรียกร้องให้นักวิจารณ์ละครทำแบบเดียวกันบ้าง คือกล้าเขียนตำหนิแต่ก็ยังชวนคนไปดู เพราะสิ่งที่สำคัญในวัฒนธรรมการวิจารณ์คือผลักดันให้คนดูมีความคิดเป็นของตนเอง และนำมาแลกเปลี่ยนกัน

จากบทสัมภาษณ์ เห็นได้ว่า Archer ไม่ได้กล่าวถึงความด้อยคุณภาพของนักวิจารณ์ในฐานะเป็นศิลปิน ซึ่งเป็นฝ่ายตรงข้ามนักวิจารณ์ โดยเอาแต่เหตุผลส่วนตัวมาพรวดพราด แต่เขาเสนอแง่คิดในอย่างน่าสนใจ ข้อมูลที่ให้แสดงถึงความเป็นผู้รู้จัก เจาะลึก และเข้าใจภาพรวมของวัฒนธรรมการวิจารณ์ ติดตามประวัติศาสตร์การวิจารณ์ และสนใจในบริบทการวิจารณ์ในประเทศอื่น รวมทั้งมองข้ามไปถึงศิลปะสาขาอื่น เช่น ดนตรี และภาพยนตร์

แต่แม้ว่าเขาจะวิเคราะห์ได้ดี แต่เขาก็ไม่ยอมแนะนำคำตอบว่าควรจะทำวิธีไหนมาแก้ไข เขาขอสงวนบทบาทการเป็นเพียงผู้ชี้จุด และตอบไปอย่างกำปั้นทุบดินว่าเป็นหน้าที่ของพวกกลุ่มนักวิจารณ์เองที่ต้องไปหาแนวทางแก้ไขข้อบกพร่องเหล่านั้น เช่น จะให้นักวิจารณ์หลายคนที่มาจากต่างสาขามาช่วยกันเขียนบทความด้านเดียวกันได้อย่างไร และจะให้การศึกษาแก่นักวิจารณ์ได้อย่างไร

ผู้สัมภาษณ์ (Alison Richards) ไม่ได้ทำหน้าที่เพียงแค่อ้อนคำถามพื้น ๆ เท่านั้น แต่รู้จักตั้งประเด็นถามได้อย่างฉลาด และพยายามดึงประเด็นที่หลุดไปให้กลับมาพูดถึงให้ครบถ้วน ทำให้ได้ภาพรวมของความคิดของArcherได้อย่างครบถ้วน แม้ว่าน้ำเสียงเขาจะไปในทางที่เห็นด้วยกับArcherอยู่มาก

ประโยชน์ของบทความสัมภาษณ์ชิ้นนี้ต่อผู้อ่านคนไทย คือ สามารถนำมามองย้อนสะท้อนบริบทวัฒนธรรมการวิจารณ์ในประเทศไทยได้ดี ไม่ว่าจะเป็นเรื่องคุณภาพของนักวิจารณ์ บรรณาธิการ ฯลฯ แม้ว่าวงการละครเวทีออสเตเลียจะมีหลายอย่างมีก้าวหน้าไปกว่าเมืองไทย แต่ก็มีอุปสรรคอยู่หลายอย่าง ซึ่งสามารถนำมาพิจารณาว่าด้วยเหตุใดถึงยังมีปัญหาเหล่านั้นและทำอย่างไรถึงจะแก้ปัญหานั้นได้ และหลายประเด็นวงการละครเวทีไทยที่กำลังจะประสบปัญหาเหล่านั้นอยู่ เช่น การผลิตงานที่สร้างจากความร่วมมือของศิลปินหลายแขนง ภาวะที่ศิลปะละครเวทีไม่ได้รับความนิยมจากคนรุ่นใหม่เท่าละครเวที หรือ ความล้าหลังของนักวิจารณ์

ภัทร ด้านอุตรา: ผู้วิเคราะห์

## สภาวะแห่งการวิจารณ์

"ผมหวังว่าการวิจารณ์ของผมจะไม่มีข้อผิดพลาดอื่นใดมากไปกว่าข้อบกพร่องอันเกิดจากความไม่ยุติธรรมซึ่งไม่สามารถหลีกเลี่ยงได้"

ประโยคดังกล่าวเขียนขึ้นโดยGeorge Bernard Shaw ในบทความ "Our Theatre in the Nineties" (การละครของเราในยุคทศวรรษที่เก้าสิบ) ทศวรรษที่เก้าสิบที่เขากล่าวถึงคือช่วงปีในยุคสมัยของเขา (ได้แก่ช่วงทศวรรษ 1890) มิใช่ช่วงยุคสมัยของเรา (ช่วงทศวรรษ 1990) แต่ก็ที่น่าสนใจเกตุว่าชนบในการวิจารณ์หลายประการในยุคเราก็มีลักษณะคล้ายคลึงกับช่วงยุคEdwardian (ของยุคสมัยของ Shaw) หรืออาจจะกล่าวได้ว่าแทบไม่มีอะไรเปลี่ยนไปเลย เว้นเสียแต่ว่าวิธีวิจารณ์อันเต็มไปด้วยความแจ่มแจ้งและเข้าถึงความรู้สึกของShaw พิถีพิถันและเจาะลึกมากกว่าสิ่งที่ปรากฏอยู่ตามสื่อในปัจจุบันมากนัก<sup>1</sup>

ละครเวทีที่Shawเขียนถึงหมายถึงสิ่งที่เต็มไปด้วยความหลากหลายและบ้างก็ไร้รสนิยม ซึ่งกำลังจะสูญเสียความชื่นชมต่อภาพยนตร์ แต่มันก็ยังเป็นรูปแบบความบันเทิงที่ได้รับความนิยมดึงดูดผู้คนทุกชนชั้นสืบเนื่องตั้งแต่ต้นศตวรรษที่สิบเก้า ในขณะที่ละครของยุคสมัยเรากลับเหมือนดอกไม้ที่ซิดเซียวและมีกลุ่มคนชมแคบเขาลงไปทุกที ละครยุคเรายุ่งรอดได้ด้วยความช่วยเหลือทางการเงิน<sup>2</sup> และมีทิศทางตลาดที่อ่อนไหว ละครเวทีไม่เพียงแต่มีภาพยนตร์เป็นคู่แข่งเท่านั้น แต่ยังต้องแข่งกับรูปแบบความบันเทิงที่ล่อใจอีกนานาประเภท ไม่ว่าจะเป็นดนตรีในรูปแบบต่าง ๆ กีฬา (ซึ่งเดี่ยวนี้อาจพัฒนาสุนทรีย์ระของมันเป็นจนกลายเป็นละครรูปแบบหนึ่งแล้ว) และการชมผ่านอุปกรณ์อิเล็กทรอนิกส์อันสามารถสร้างความสุขจากเพียงปลายนิ้วสัมผัสเท่านั้น ซึ่งเป็นประติฐกรรมแห่งยุคสมัยศตวรรษที่ยี่สิบตอนปลายที่มีอยู่อย่างเกลื่อนกลาด ในช่วงจังหวะของชีวิตประจำวันที่ประสบการณ์การใช้เวลาต้องเป็นไปอย่างกำหนดกะเกณฑ์ได้ ละครเวทีมักเป็นกรณีปัญหา คุณไม่สามารถตั้งเวลาการชมได้ถ้าคุณไปไม่ตรงเวลาสองทุ่มที่เริ่มการแสดง คุณไม่สามารถกดปุ่มย้อนหลังหรือกดปุ่มข้ามไปดูข้างหน้าได้ และไม่มีการฉายให้ดูซ้ำเหมือนกับข่าวรอบเที่ยงคืน และคุณก็ไม่สามารถหาดูได้ในรูปแบบของเทปคาสเซ็ท ละครเวทีก็เหมือนกับการแข่งขันคริกเก็ตที่สนามAdelaide Oval ที่คุณต้องไปอยู่สถานที่ให้ถูกจุดถ้าคุณอยู่ผิดที่รับผลาดหรือวิ่งไล่ไม่ทันก็หมายความว่าความที่คุณเข้าไปและแพ้

ภาพยนตร์และหนังสือมีคุณสมบัติอยู่อย่างที่เราจะไม่ได้ความนิยมเมื่อแรกออกจำหน่ายหรือออกฉายแต่จากการที่มีวางจำหน่ายหรือออกฉายเป็นเวลานานก็สามารถค่อยๆเป็นที่รู้จักได้

<sup>1</sup> ผู้เขียนเล่นกับบริบทที่ว่าด้วยเวลาที่Shaw นักการละครคนสำคัญชาวอังกฤษเขียนไว้ซึ่งหมายถึงยุคทศวรรษที่เก้าสิบในศตวรรษที่สิบเก้า (ช่วงทศวรรษที่1890) แต่ก็สามารถย้อนกลับมามาก่อนยุคทศวรรษที่เก้าสิบในศตวรรษที่ยี่สิบ (ช่วงทศวรรษที่1990) ได้เหมือนกัน

<sup>2</sup> ละครในศตวรรษเดียวจำนวนมากสามารถผลิตขึ้นได้ด้วยการสนับสนุนทางการเงินจากหน่วยงานของรัฐหรือเอกชน มิใช่จากยอดจำหน่ายตัวชม

จากคำบอกเล่าปากต่อปาก ในปัจจุบันภาพยนตร์ก็ได้ถูกบรรจุให้อยู่ในรูปแบบของวิดีโอคาสเซ็ทที่ผู้ชมสามารถกลับไปเลือกดูเลือกชมเวลาไหนก็ได้ ภาพยนตร์นับพันเรื่องรอให้อยู่ตามท้องตลาดไม่นับอีกนับโหลที่รอให้เลือกดูตามรายการโทรทัศน์ในแต่ละสัปดาห์ ทุกวันนี้เราดูหนังได้เหมือนกับอ่านหนังสือ สามารถดูหนังวิดีโอเรื่องหนึ่งได้อย่างซ้ำแล้วซ้ำเล่ายามว่าง ฟินิจิเคราะห์มันและท่องจำมันได้อย่างขึ้นใจ

ประสบการณ์แบบนี้ล้วนต่างอย่างสิ้นเชิงกับประสบการณ์ที่เกิดขึ้นกับละครเวที การแสดงละครเวทีเรื่องหนึ่งโดยปกติก็มีให้ได้ชมกันแค่สามอาทิตย์ (ยังเป็นการแสดงของคณะที่ไร้ชื่อแล้วยังมีให้ชมสั้นเข้าไปอีก) เมื่ออายุขัยของการแสดงละครแต่ละเรื่อง นับจากช่วงซ้อมจนถึงการแสดงสิ้นสุดท้าย ช่วงสั้นนักเช่นนี้ ศิลปะชนิดนี้ก็จะเต็มไปด้วยความกำกวม อะไรเล่าคือสิ่งที่หลงเหลือเป็นหลักฐานของการแสดงละครเวที ความสุขที่ได้จากการชมละครก็คล้ายกับตอนที่เรได้กินอาหารหรือมีเพศสัมพันธ์เสร็จ หลังจากเสร็จสิ้นกิจกรรมไปแล้ว การแสดงละครก็กลายเป็นเรื่องของความหลังข่าวลือและเป็นเรื่องของประสบการณ์การรับรู้

แน่นอนว่ามีภาพถ่ายจากการแสดง แต่มันก็ให้ข้อมูลที่ผิดเพี้ยนไปจากความเป็นจริง หลายครั้งที่ภาพถ่ายออกมาดูดีแต่ตัวละครจริงกลับดูไม่ได้ การแสดงละครเวทีหลายเรื่องมีการบันทึกเทปวิดีโอไว้ให้คนรุ่นหลังดู แต่ก็อีกนั่นแหละ ถ้ามันไม่ได้ถูกบันทึกด้วยกล้องมากกว่าหนึ่งตัวและถูกตัดต่ออย่างพิถีพิถัน ผลลัพธ์ที่ได้คงไม่ต่างอะไรไปกับการฟังการแสดงดนตรีของวงซิมโฟนีผ่านสายโทรศัพท์

เราอาจจะกล่าวได้ว่าการแสดงได้ประทับอยู่ในหัวใจและจิตใจของเรา แต่ก็เกิดคำถามอีกว่าเป็นหัวใจและจิตใจของใครกันแน่ ของนักแสดง ของผู้กำกับ หรือของนักเขียนบท ต่างฝ่ายต่างก็เลือกที่จะมีมุมมองเป็นของตัวเอง หัวใจและจิตใจของนักออกแบบศิลปคงจะเลือกมองตรงภาพที่ปรากฏบนเวที ในขณะที่คนดูก็คงเลือกที่จะจดจำตามแบบของตน ไม่มีระบบระเบียบที่แน่ชัด เพราะฉะนั้นสิ่งที่พอจะทิ้งไว้หลังการแสดงจบที่พอจะครอบคลุมรอบด้านมากที่สุดก็คือบทวิจารณ์ ถ้าอย่างนั้น อะไรเล่าคือสิ่งที่นักวิจารณ์กล่าวถึง เราถามคำถามนี้ราวกับว่าพวกนักวิจารณ์เป็นจักรพรรดิที่รอที่จะยกนิ้วหัวแม่มือโป่งให้เราว่าจะขึ้นหรือขึ้นลง เพื่อบอกว่าผลงานของเราควรถูกชื่นชมหรือถูกปฏิเสธ

บทวิจารณ์ให้หลักฐานที่เป็นบันทึกที่เป็นลายลักษณ์อักษรให้การกับการแสดง แต่อะไรเล่าคือสถานะของการวิจารณ์ในฐานะที่เป็นสิ่งที่แสดงความคิดเห็น มีหลายตัวอย่างที่บทวิจารณ์สามารถทำให้งานละครเวทีชิ้นหนึ่งกลายเป็นงานอมตะได้ แต่ก็เป็นการถกเถียงที่มีอยู่น้อยมาก โดยส่วนใหญ่แล้วบทวิจารณ์เองก็จะจางหายไป แต่กระนั้นแม้มันจะเป็นเหมือนกับแมลงที่มีอายุขัยมันจะสั้นมันก็มีพิษสงที่รุนแรงแสบร้อน

บทวิจารณ์ละครเวทีดูจะมีผลกระทบอย่างทันทีทันใดเมื่อเปรียบเทียบกับบทวิจารณ์ศิลปะประเภทอื่น ๆ นักวิจารณ์ภาพยนตร์แทบจะไม่เคยได้พบปะโดยตรงกับนักแสดง นักเขียน และผู้กำกับ ยิ่งภาพยนตร์ที่มีสำเนาฉายเป็นพัน ๆ สำเนาส่งจัดหน่ายไปในวงกว้าง บทวิจารณ์ชิ้นหนึ่งก็เป็นเพียงแค่หนึ่งหยดน้ำในกระแสน้ำที่เกิดขึ้นกับภาพยนตร์เรื่องนั้นมีทั่วโลก ส่วนหนังสือที่ส่งไป

วางขายทั่วประเทศหรือทั่วโลกอาจจะเป็นไปได้ว่านักวิจารณ์และนักประพันธ์อาจจะรู้จักกัน แต่พวกเขาก็คงไม่ได้มีโอกาสมาพบกันตามห้องโถงห้องอาหารในโรงละคร เหมือนอย่างที่นักวิจารณ์ละครและนักทำละครมีโอกาสอยู่บ่อยๆ

การเผชิญหน้ากันเป็นเรื่องลำบาก เพราะว่าไม่ว่าจะอย่างไรก็ตาม การวิจารณ์ละครเวทีเป็นเรื่องของการที่คนจริง ๆ ถูกตรวจสอบขณะที่เขากำลังแสดงสดอยู่บนเวที ไม่ใช่เป็นภาพวาด หรือภาพลวงตาที่ฉายจากฟิล์มภาพยนตร์ หรือตัวหนังสือที่พิมพ์อยู่ในกระดาษ ที่ถูกตรวจสอบ นักแสดงภาพยนตร์ส่วนใหญ่ก็กำลังอยู่ระหว่างโครงการเรื่องต่อไประหว่างที่ภาพยนตร์ที่เขาเล่นออกฉาย นักประพันธ์ก็อาจไปอยู่ที่เขาถูกโคสติกถูกก็ได้ขณะที่บทวิจารณ์หนังสือเขาตีพิมพ์ แต่นักแสดงละครเวทีจะต้องกลับมาแสดงบทเวทีอีกครั้งในคืนนั้นและในคืนต่อ ๆ ไป จนกระทั่งหมดฤดูกาลแสดง หลายคนบอกว่าผลลัพธ์ที่ได้จากการอ่านบทวิจารณ์เหมือนกับกำลังซื้อคดกใจหลายคนถึงกับบอกว่าไม่อ่านมันเสียเลยจะดีกว่า

คณะละครหลายคณะก็เป็นพวกนักฉวยโอกาสด้านบทวิจารณ์ จะเป็นธรรมเนียมของโรงละครย้ายบรอดเวย์และย้ายถนนแซฟท์สบูรี่ไปเสียแล้วที่จะเอาบทวิจารณ์ที่ชมงานแสดงที่กำลังลงโรงในทางขึ้นชื่อนามาแปะประกาศไว้หน้าโรงราวกับเป็นคำโฆษณา แต่ในตามเมืองเล็ก การเอาคำวิจารณ์ในทางบวกมาแปะอย่างนี้อาจจะกลายเป็นเรื่องเสี่ยงที่ถูกกล่าวหาว่าเป็นคำโฆษณาที่หน้าไหว้หลังหลอกก็เป็นได้ เมื่อมันมาจากนักวิจารณ์ที่ไม่ได้รับการยอมรับและจะยิ่งถูกยับยั้งหากตัวการแสดงละครมันไม่ได้เป็นจริงตามคำวิจารณ์ ช่างเป็นเรื่องที่น่ารำคาญยิ่งที่ พวกนักวิจารณ์ ที่เป็นพวกไม่ปะมาตตนได้รับการต้อนรับเอาใจทันทีทันใดเมื่อพวกเขาเขียนบทวิจารณ์ในทางขึ้นชมออกมา ราวกับว่าการมีนิสัยในทางกราบการประมาณตนเป็นข้อพิสูจน์ของศักดิ์ศรีของพวกเขา และการที่พวกเขาชื่นชมละครเรื่องใดเรื่องหนึ่งเป็นเรื่องของการให้มาตรฐานที่พิเศษยิ่ง แน่หนอนมันเป็นธรรมชาติของคนเราที่คงไม่มีใครที่จะชอบบทวิจารณ์ที่พูดถึงงานของตนในทางแย่ และเป็นเรื่องปกติที่บทวิจารณ์ในทางขึ้นชมย่อมเป็นที่ต้อนรับมากกว่า แต่การที่ไปให้การตอบรับต่อคำวิจารณ์ในทางบวกก็สามารถสร้างนิสัยให้นักวิจารณ์กลายเป็นคนที่ไม่จริงจังได้

ทั้งคณะละครและคนดูสามารถสร้างให้นักวิจารณ์กลายเป็นนักประชาสัมพันธ์ที่ไว้วางใจไม่ได้ การที่นักวิจารณ์พยายามจะทำหน้าที่เพื่อเอาใจทั้งสองฝ่ายคือทั้งคณะละครและทั้งคนดูไม่ได้ช่วยอะไรจริงที่ว่าภาระของการวิจารณ์คือการที่ทำให้คนดูที่มีศักยภาพสามารถหยั่งได้ว่าสื่อต่าง ๆ กล่าวถึงงานละครชิ้นหนึ่งว่าอย่างไร แต่มันก็สำคัญเช่นกันที่จะต้องยอมรับว่าปฏิสัมพันธ์ระหว่างคนดู นักวิจารณ์ของการวิจารณ์ก็ดูน่าขันหากเราได้ลองย้อนมองดูมัน คณะละครได้ให้ตัวการชมการแสดงฟรีแก่พวกนักวิจารณ์ และเป็นทีี่นึ่งที่ดีที่สุดในโรงละครเสียด้วย ซึ่งพวกนักวิจารณ์นั้นมีสิทธิที่จะเขียนวิจารณ์อย่างไรก็ได้ ซึ่งอาจจะเป็นไปได้ในทางที่สร้างความเจ็บปวดอย่างยิ่งต่ออัตราที่ได้สั่งสมมาของทีมงานเลยก็ได้ นับเป็นความกล้าหาญอย่างหนึ่งของคนทำละครโดยแท้ที่ปล่อยให้ธรรมเนียมนี้ยังคงอยู่ คุณอาจจะตั้งคำถามได้ว่าธรรมเนียมนี้เป็นเรื่องของการเสียโชคเหมือนกับเล่นเกมสล็อตที่เราอาจจะได้รางวัลสองเท่าหากตอบถูกในข้อต่อไปหรือไม่ได้อะไรเลยกลับบ้านไปหากตอบผิด หากบทวิจารณ์พิพากษาว่าถูก คณะละครก็จะได้รับรายได้อย่างงามจากการขายตัวอย่าง



ถล่มทะเลลายแต่หากผลลัพธ์ออกมาในทางตรงข้ามก็เท่ากับยื่นแสไปให้เขาเขียนดี  
 ผมไม่เชื่อว่าสิ่งที่จะยกตัวอย่างต่อไปจะเกิดขึ้นบ่อยนักในออสเตรเลีย แต่มันเป็นกรณีของ  
 อำนาจของนักวิจารณ์ที่ในลอนดอนและในนิวยอร์ก บารมีของนักวิจารณ์ในหนังสือพิมพ์ New York  
 Times อย่าง Frank Rich นั้นมีอยู่อย่างมหาศาล เป็นเรื่องจริงของธรรมเนียมของบรรดเวทย์ที่งาน  
 ดินปาร์ดีหลักการแสดงรอบแรกเป็นเรื่องของการรอคอยบทวิจารณ์ เพื่อให้ได้ผลกำไรอย่างสูงสุด  
 ละครเรื่องหนึ่งจะประสบความสำเร็จได้ก็เมื่อได้มีระยะฤดูกาลแสดงเป็นเวลานานและมีคู่แข่งที่น้อย  
 การที่โยนหน้าที่ในการคัดสรรว่าละครเรื่องไหนดีเด่นไปให้นักวิจารณ์สามารถถกเถียงได้ว่าทำให้  
 วิธีอื่นในการที่จะสร้างการแข่งขันของละครแต่ละเรื่องนั้นหดหายไป ประเด็นของผมก็คือเมื่อนัก  
 วิจารณ์ได้มาซึ่งอำนาจดังวานั้นแล้ว จุดมุ่งหมายอื่นของการวัดมาตรฐานของคุณภาพละครกำลัง  
 เข้ามาแทนที่จุดมุ่งหมายที่ควรจะเป็น ผมไม่เชื่อว่าผู้อ่านจะก้มหัวให้กับสิ่งที่นักวิจารณ์เขียนทั้ง  
 หมด เราถอดรหัสบทวิจารณ์ด้วยหนทางที่ซับซ้อน เราอาจจะเชื่อมโยงความน่าเชื่อถือของบท  
 วิจารณ์จากชื่อผู้เขียนบทวิจารณ์นั้น ว่าอะไรที่เราควรเชื่อและไม่ควรเชื่อจากนักเขียนคนนี้ ซึ่งผล  
 ลัพธ์อาจจะนำไปในทางลบก็ได้ ประวัติศาสตร์ได้บอกว่ามีตัวอย่างอยู่มากมายที่บทวิจารณ์ที่รุนแรง  
 ไม่สามารถพิชิตความสำเร็จทางการตลาดได้

บทวิจารณ์สามารถก่อให้เกิดความเสียหายได้อย่างแน่ชัด มันสามารถทำให้ความคาดหวังถูก  
 แปรเปลี่ยน และขัดขวางพลังของคำบอกกล่าวปากต่อปาก ต่อมันไม่สามารถทำลายละครทั้งเรื่อง  
 ลงได้หากการดูแลต้นฉบับบทวิจารณ์นั้นไม่เป็นไปอย่างวิปริตเกินเหตุ ต้องยอมรับอย่างหนึ่งว่า  
 การละครเวทีออสเตรเลียยังขาดบรรยากาศของการวิจารณ์ที่เหมาะสม นิตยสารคุณภาพ การ  
 เขียนบทความที่มีคุณค่าทางวรรณศิลป์ และความรื่นรมย์ที่ได้จากการอภิปรายยังไม่ใช้วัฒนธรรม  
 ที่ยั่งยืนของวิถีชีวิตคนออสเตรเลีย เราไม่มีสนามกลางที่มีคุณค่าเช่นนั้น อย่างที่มีในสิ่งพิมพ์คุณ  
 ภาพต่าง ๆ ในต่างประเทศ เช่น The New Republic, The New Yorker, The New York,  
 London Reviews of Books, Time Out, the Village Voice และอื่น ๆ แต่เรายังพอมิ Peter  
 Browne's Editions, The Independent Monthly, 24 Hours, Meanjin, The Adelaide และ  
 Sydney Reviews และไม่ควรมีคอลัมน์บทวิจารณ์ที่สามารถประสานประโยชน์ได้ดีอย่างใน  
 หนังสือพิมพ์ The Australian และที่อื่น ๆ แต่สื่อคุณภาพเหล่านั้นก็ไม่สามารถแทนทดพลังของ  
 นิตยสารยักษ์ใหญ่และรายการโทรทัศน์ที่เอาบทวิจารณ์ศิลปะไปไว้ได้คอลัมน์ข่าวดาราดได้ ลองหยิบ  
 นิตยสารอย่าง Vogue, Rolling Stone และ Vanity Fair มาดูก็ได้  
 มันเป็นเรื่องของการสร้างความเข้มแข็งของวัฒนธรรมการอ่าน ซึ่งทั้งประชาคมศิลปะและประชา  
 คมนักวิชาการต้องช่วยกันเติมเชื้อเพลิง ซึ่งก็ไม่ใช่สมบัติของใครฝ่ายใดฝ่ายหนึ่ง แต่เป็นไปเพื่อ  
 สร้างจุดการแลกเปลี่ยนการวิจารณ์ที่ยั่งยืน มันจะเป็นความอุดมสมบูรณ์ที่งานเขียนและงาน  
 วิจารณ์คุณภาพของเราจะผลิตออกมา ยิ่งมีมากเท่าไรความเปราะบางของวัฒนธรรมการวิจารณ์  
 ก็จะมีภัยไปเร็วเท่านั้น

มีความจริงอีกหลายอย่างที่ต้องใคร่ครวญถึง บทวิจารณ์ที่ทรงบทบาทมากที่สุดยังคงเป็นบท  
 วิจารณ์ตามหน้าหนังสือพิมพ์รายวัน ซึ่งสามารถครอบคลุมกิจกรรมได้หลากหลายและมีความถี่ใน



การตีพิมพ์รายวันของมันสามารถสะท้อนปฏิกิริยาได้อย่างรวดเร็ว แต่ในขณะที่หนังสือพิมพ์มีพลังในการเข้าถึง แต่ขาดมิติของความลึก บทวิจารณ์ของการแสดงยากที่จะหาความยาวเกิน 500 คำ และโดยทั่วไปก็มักจะยาวแค่ 300 คำ หน้าข่าวศิลปะมักจะเต็มไปด้วยรูปสี่เหลี่ยมของศิลปินและภาพข่าวพิธีเปิดการแสดง แต่ผลสะท้อนกลับต่อตัวงานกลับไม่มีอะไรในรายละเอียด และมักจะเต็มไปด้วยถ้อยคำที่ดูฉาบฉวย แต่ยื่นยอราวกับข้อความในโทรเลข และขยายความเสียเงินจริง เทคนิคการเขียนแบบนี้เองที่เป็นต้นเหตุของความตื้นเขิน และความอยุติธรรมก็เกิดขึ้น ปัญหามีส่วนจากบรรดาผู้ช่วยบรรณาธิการที่ปรับภาษาของบทวิจารณ์ให้ดูราวกับเป็นบทความข่าว พวกเขาล้วนคัดลอกบทวิจารณ์ด้วยแกนของบทความเพียงแต่ว่าคนเขียน 'ชอบ' หรือ 'ไม่ชอบ' เท่านั้น คุณภาพของบทวิจารณ์จะถูกวัดกันด้วยการใช้ภาษาฟังดูดีได้สองทางได้มากเท่าไร นักวิจารณ์มักจะพบว่าบทความที่พวกเขาเขียนขึ้นถูกแก้ไขไปภาษาเสียจนไม่มีอะไรเหลือเหมือนคนโดนโกนหัวจนล้าน มีหน้าซ้ำยังถูกทิ่มแทงใจด้วยการเห็นพาดหัวบทความของตัวเองที่มีลักษณะทำดีทำค่อยอีกด้วย ซึ่งนักวิจารณ์ที่ยังคงทำหน้าที่ส่วนใหญ่ก็ได้แค่อดทนทำมันต่อไปเท่านั้นที่มันกลับกลายเป็นสายฟ้าจากนรกที่ผ่าลงคณะละครแทน

ถ้าอย่างนั้นอะไรคือสิ่งที่เราต้องการ และอะไรคือสิ่งที่ควรจะต้องเกิดขึ้น อาจจะดูขัดแย้งที่จะบอกว่าเราจำเป็นต้องฟื้นตัวเองไม่น้อยไปกว่าที่เราจำเป็นต้องสร้างขึ้นใหม่ George Bernard Shaw อาจจะสอนเราได้ในประเด็นนี้ แน่นอนเราต้องการบทวิจารณ์มากขึ้นและด้วยความหวังว่าจะมีคุณภาพมากขึ้นด้วยเช่นกัน เราต้องการบทวิจารณ์ที่ยาวขึ้น อาจจะไม่ใช่ต้องทุกครั้ง แต่ก็บ่อยครั้งกว่านี้ พื้นที่ที่มากขึ้นจะบังคับให้นักวิจารณ์อธิบายความหมายของความคิดเขาได้ละเอียดชัดเจนขึ้น เทคนิคการเขียนอย่างที่ว่าใช้แค่ 300 คำและมีแค่หนึ่งประโยคต่อหนึ่งย่อหน้าแค่ได้ใจความอย่างผิวเผินจะเต็มไปด้วยถ้อยคำประชดประชันก็จะถูกพัฒนา แน่นอนว่าทักษะการเขียนบทวิจารณ์ให้สั้นกระชับแต่มีความสง่างามและลึกซึ้งเหมือนบทกวี sonnet อย่างที่ Michael Billington และคนอื่นๆ บางคนเขียนได้เป็นสิ่งที่น่าชื่นชม และปล่อยให้พวกเขาเขียนเป็นแบบอย่างต่อไป

เราต้องการการวิจารณ์มากขึ้นด้วย แต่ไม่ใช่การวิจารณ์เพียงต่อตัวละครเวที แต่เป็นต่อตัวสื่อ ตัวสถาบันสาธารณะ เราจำเป็นต้องมีการวิพากษ์ในที่สาธารณะให้มากกว่า และตั้งความคาดหวังให้สูงกว่าที่เป็น เรามีความคิดเห็นจำนวนมากแต่มีแค่จำนวนน้อยที่ถูกมีปฏิสัมพันธ์ แต่ยังมีจำนวนน้อยลงเข้าไปอีกที่ให้ความเคารพต่อสติปัญญาและการออกสะท้อนความคิดกลับของผู้อ่าน เรายังขาดระดับของการอภิปรายอย่างเป็นสาธารณะ ถ้าหนทางของ "ทางด่วนของข้อมูลข่าวสาร" (information superhighway) เป็นหนทางที่เราต้องเดินไป เราก็ควรต้องเรียนรู้ที่จะเปลี่ยนทางเดินและย้อนเลี้ยวกลับไปทางนั้น ไม่เช่นนั้นวิทยาการเทคโนโลยีก็จะเพียงแต่บังคับให้เราเป็นทาสต่อการมีความคิดอย่างครึ่งๆกลางๆ

การวิจารณ์ก็ควรจะต้องให้ข้อมูล อ่านเข้าใจได้ กระตุ้น และเกิดผลลัพธ์อย่างหลากหลาย การสร้างความผิดหวังท้อและเกรงให้กับคณะละครนั้น ไม่เพียงแต่จะทำให้บทวิจารณ์นั้นเป็นบทความขยะ แต่ทำให้ไม่ใช่บทวิจารณ์เอาเลย มักมีคำบ่นว่านักวิจารณ์มักเป็นพวกผู้ชายผิวขาวจากชนชั้นกลาง แต่ก็มีย่านนักวิจารณ์ผู้หญิงได้ตีพิมพ์ผลงานมากขึ้น และมีจำนวนไม่น้อยที่เป็นนักวิจารณ์

หน้าใหม่ซึ่งมีมุมมองทางการเมือง วัฒนธรรมผสมผสาน และปัญหาสิ่งแวดล้อม ด้วยความเชื่อมโยงที่ว่าคำวิจารณ์ในทางซิมซมมีส่วนสัมพันธ์ต่อการให้ความสนับสนุนทางเงินทุนต่อคณะละคร ทำให้นักวิจารณ์มีความกดดันในการเขียนมากขึ้นกว่าแต่ก่อน ถ้าวางการละครเวทีขาดความคิดสร้างสรรค์ใหม่ ๆ มีแต่การทำตามกันที่ทำตามกันมาอีกที และเต็มไปด้วยแนวการนำเสนอแบบธุรกิจบันเทิงแบบเก่า เหล่านี้ล้วนเป็นสิ่งที่ควรจะต้องกล่าววิจารณ์ถึง นักวิจารณ์จะไม่ได้ช่วยอะไรเลยถ้าพวกเขาสมยอมกับแนวทางการนำเสนอแบบธรรมดา ๆ และอ้างโน่นนี่อย่างซ้ำซากว่าเป็นปัจจัยเกี่ยวข้องว่าเป็นเหตุให้ต้องเสนอผลงานแบบนี้ มีความจำเป็นที่นักวิจารณ์จะต้องมองทัศนวิสัยให้บ่อยครั้งขึ้น และชี้ทางเดินที่นักวิจารณ์ได้ประสบมาแล้วอธิบายให้กับผู้อ่านได้รับรู้ หมายความว่านักวิจารณ์ไม่สามารถชี้โพรงให้กระรอกได้โดยปราศจากการให้บริบทและมิติของชิ้นงานที่ตัวเองเขียนถึง

มันไม่ใช่เรื่องที่นักวิจารณ์จะต้องนำการวิจารณ์ให้เป็นเรื่องของ การเข้าสู่สมรภูมิและเป็น เรื่องของการถูกคุกคาม แต่เป็นเรื่องของการเปิดเผยอย่างจริงจัง แม้ว่าถ้อยความที่เขียนไปอาจ จะไม่เป็นที่ยอมรับแต่อาจจะถูกต่อต้านอย่างแข็งขัน แต่เวลาก็คจะเป็นตัวดอกย้ำเองว่าสิ่งที่นัก วิจารณ์กล่าวเป็นจริง จากการตอบรับเห็นด้วย ของผู้ชม แวดวงนักวิจารณ์ และอาจจะมาจากการ ตอบรับเห็นด้วยของคณะละครและตัวศิลปินเองในลำดับถัดมา มีการแนกกันว่านักวิจารณ์ควรจะมี ส่วนร่วมกับกระบวนการผลิตละครให้มากกว่านี้ เช่นไปดูการซ้อม อภิปรายแลกเปลี่ยนความคิดเห็น กับคณะละครและผู้เขียนบทโดยตรง ซึ่งก็เป็นกันอยู่สำหรับนักวิจารณ์ที่เป็นนักข่าวไปด้วยใน ตัว แต่นั่นเป็นสิ่งที่ไม่ควรไปพึ่งปรารถนา นักวิจารณ์ไม่จำเป็นต้องไปมีส่วนร่วมกับการบว นการมากกว่าที่เป็นอยู่ จุดหมายของพวกเขาคือการได้นั่งอยู่ในเก้าอี้ผู้ชมระหว่างรอบการแสดงและ เห็นการแสดงอย่างที่คุณคนอื่นได้เห็น

หายนะภัยอันหนึ่งกำลังคุกคามโลกของเราก็คือการสูญเสียสายพันธ์จำนวนมาก ซึ่งก็เป็น ความจริงเดียวกันกับที่เกิดขึ้นกับสิ่งแวดล้อมทางวัฒนธรรม เราต้องการงานเขียนมากขึ้นและ ความหลากหลายขึ้น เราต้องการความแตกต่างและการแสดงออกถึงความแตกต่างนั้น เราต้องการ คำและภาษาที่เกี่ยวกับการวิเคราะห์มากขึ้น ซึ่งสอดคล้องไปตามผลกระทบที่ได้รับจากทฤษฎีหลัง สมัยใหม่ (post-modern theory) โดยที่มันไม่ทำให้เราหลงทาง เราต้องการนัยยะที่ชัดเจนขึ้นของ การเมืองของการแสดงออกทางวัฒนธรรม การมีขันติต่อความคิดเห็นที่ตรงกันข้าม และความไม่ เห็นด้วยอย่างรุนแรง สิ่งที่เราไม่ต้องการคือการรักษาความสุภาพอย่างจืดชืด และหลักการที่ว่า "ฉันรู้ว่าฉันชอบอะไร"

เพราะว่าบทสนทนาที่เกิดขึ้นระหว่างนักวิจารณ์และการแสดงจึงเป็นบทสนทนาอย่างแท้จริง ระหว่างคนดูกับงานแสดง การวิจารณ์เป็นเรื่องของภาระ และเป็นเรื่องของสิ่งที่ต้อง"เป็นไร" วิวาทะนี้ต้องรวมผู้ชมไว้ด้วย ซึ่งก็ต้องยอมรับความรู้ที่มีอยู่ของพวกเขาไว้ด้วย ถ้าการวิจารณ์ใช้ ภาษาและข้อสันนิษฐานที่สูงส่งและหัวสูงจนเกินไป เราจะหลงเหลือไว้แต่เพียงข้อโต้แย้งที่แห้งแล้ง ผมคิดว่าเราควรปรารถนาแบบอย่างที่เกิดขึ้นกับการแข่งขันกีฬา ที่สัญญาติญาณของผู้ชมมี ปฏิกริยาอย่างเชื่อมั่นต่อคำวิจารณ์และตัวการแข่งขันเอง ไม่มีใครต้องกล่าวขอโทษที่ขาดประสพ

การณ์ไม่มีใครที่ต้องยอมสยบให้กับความเห็นที่เป็นทางการและผู้รู้

เราไม่ควรสิ้นหวังว่าจะไม่เกิดบทสนทนาที่วาระหว่างละครเวทีและผู้ชม มันไม่ใช่เรื่องของอุดมคติและไม่ใช่เรื่องของความนิยมที่ผิด ๆ ที่จะไปคาดหวังดังกล่าว Shaw เองได้คาดหวังมาก่อนแล้ว ถ้าทศวรรษที่เก้าสิบของเราไม่สามารถมีการฟื้นฟูการสนทนาทางวัฒนธรรมให้มีประสิทธิภาพมากขึ้นไปกว่าเดิมได้ เราก็ควรที่จะคงพำนักไปเรื่อย ๆ จนกว่ามันจะเกิดขึ้น

แปลโดย ภัทร ด้านอุตรา

## บทวิเคราะห์

Murray Bramwell ผู้เขียนบทความนี้เป็นนักวิชาการการละครเวทีที่มีชื่อเสียงและเป็นที่ยอมรับของออสเตรเลีย และบทความนี้ได้ตีพิมพ์ลงในวารสารทางวิชาการMeanjin ของ University of Melbourne ซึ่งโดดเด่นในฐานะแหล่งภูมิปัญญาของสายวิชาการมนุษยศาสตร์ในระดับนานาชาติ ผู้เขียนได้บันทึกบทความชิ้นนี้ให้สามารถสืบค้นได้ในระบบข้อมูลข่าวสารinternetด้วย

ถ้าหากได้อ่านด้วยบทความต้นฉบับในภาษาอังกฤษจะได้รรถรสที่โดดเด่นของบทความชิ้นนี้ในแง่วรรณศิลป์ภาษาอังกฤษ ราวกับว่าผู้เขียนต้องการจะบอกว่าบทความที่เกี่ยวข้องกับการวิจารณ์ละครเวทีที่เป็นมาตรฐานควรจะมีรูปแบบการเขียนและการใช้ภาษาเช่นไร นอกเหนือไปจากการแบ่งประเด็นและลำดับความคิดอย่างชัดเจน รู้จักมีกลวิธีในการเอาสิ่งที่กล่าวไว้ใจตอนต้นมาใช้ขมวดในตอนท้ายแล้ว บทความชิ้นนี้ยังมีลักษณะของบทวิจารณ์ที่ดีตามที่ผู้เขียนเรียกร้องคืออ่านเข้าใจได้ไม่ยาก ภาษากระชับ และสื่อสารได้ ให้ข้อคิดอย่างเฉียบคมโดยไม่ต้องตกอยู่ภายใต้เงาของศัพท์แสงทางวิชาการ

ผู้เขียนเปิดประเด็นไม่ต่างจากบทความเกี่ยวกับศิลปะละครเวทีโดยทั่วไปที่กล่าวถึงสภาพความตกต่ำของศิลปะแขนงนี้ แต่กลับโยงไปถึงประเด็นเกี่ยวกับธรรมชาติของศิลปะแขนงนี้ที่ศิลปะแขนงอื่นไม่มีเช่นการต้องไปมีประสบการณ์ตรงที่โรงละคร ซึ่งไม่ใช่รูปแบบการเสพงานศิลปะบันเทิงที่คนรุ่นปัจจุบันนิยม และได้โยงต่อไปสู่อีกประเด็นที่น่าสนใจยิ่งไปกว่า บทวิจารณ์เป็นหลักฐานบันทึกอย่างเดียวที่สามารถเป็นร่องรอยของการแสดงละครเวทีได้อย่างครอบคลุม (ได้เสียยิ่งมากกว่าการบันทึกการแสดงลงเทปวิดีโอ)

แม้ว่าในช่วงแรกของบทความจะชูข้อเด่นของบทวิจารณ์ละครเวทีว่ามีผลกระทบโดยตรงต่อตัวงาน(การแสดงบทเวที) มากยิ่งกว่าบทวิจารณ์ของศิลปะแขนงอื่น (เนื่องจากกระบวนการการผลิตการแสดงยังไม่สิ้นสุด) แต่ก็ตามด้วยข้อบกพร่องของวัฒนธรรมของการวิจารณ์ละครเวทีเป็นจำนวนหลายประเด็น เช่นธรรมเนียมที่น่าขบขันเกี่ยวกับการให้ตัวชมฟรีแก่นักวิจารณ์โดยที่ไม่รู้ว่าจะได้รับบทวิจารณ์ในทางบวกหรือลบ และการนำบทวิจารณ์ไปเป็นส่วนหนึ่งของยุทธวิธีประชาสัมพันธ์ และธรรมชาติที่น่าหวั่นของกระบวนการบรรณาธิการบทความวิจารณ์ศิลปะที่วรรณศิลป์ของบทวิจารณ์ถูกทำลายอย่างถูกเพิกเฉย

จากที่กล่าวมาแสดงให้เห็นว่าผู้เขียนรู้เท่าทันกระบวนการผลิตการบทวิจารณ์ละครเวที แต่ผู้เขียนก็ไม่ได้มีน้ำเสียงไปในทางแสดงภูมิอวดรู้ต่อนักวิจารณ์แต่เป็นไปในทางมีความเข้าใจเข้าใจต่อข้อจำกัดของการทำงานของนักวิจารณ์ เช่นการวางตัวลำบากที่ลำบากของนักวิจารณ์ละครเวทีที่มีสิทธิที่จะเผชิญหน้าโดยตรงกับศิลปินที่เขียนถึง และการประนีประนอมกับการวิพากษ์อย่างตรงไปตรงมากับการรู้ว่าผลกระทบจากการวิพากษ์นั้นส่งผลต่อการได้รับการสนับสนุนทางการเงินของคณะละคร

ผู้อ่านบทความนี้ซึ่งเป็นคนไทยอาจสามารถเห็นภาพเปรียบเทียบได้ระหว่างแวดวงละคร

เวทีออสเตรเลียและของไทยว่ามีข้อเหมือนและต่างเช่นไร โดยเฉพาะในประเด็นที่ยังตามหลังประเทศที่คิดและการละครก้าวหน้าอย่างสหรัฐอเมริกาและอังกฤษ ที่ดัชนีชี้วัดอย่างหนึ่งคือการขาดสิ่งพิมพ์คุณภาพเป็นสนามให้มีบทวิจารณ์คุณภาพได้ลงอย่างพอเพียง

ดูเหมือนปัจจัยที่จะเป็นตัวช่วยให้คุณภาพบทวิจารณ์ให้ดีขึ้นมาได้ นอกจากมีสื่อสิ่งพิมพ์ที่ดีแล้ว ผู้เขียนยังเรียกร้องให้บทความมีความยาวมากขึ้นอีกด้วย โดยมีข้อสรุปในใจว่าบทความที่ยาวขึ้นจะสามารถทำให้นักวิจารณ์พูดอะไรได้กระฉ่งขึ้น ซึ่งเป็นที่น่าสงสัยว่าจะได้ผลจริง หรือจำเป็นจริงตามที่ผู้เขียนเรียกร้องหรือไม่ ดูเหมือนผู้เขียนจะตกประเด็นไปว่าการที่ไม่มีสื่อสิ่งพิมพ์คุณภาพในออสเตรเลียนั้นเกิดจากการขาดตลาดสำหรับผู้่านสิ่งพิมพ์แบบนี้หรือไม่ เปรียบเทียบกับในเมืองไทยที่เคยมีความพยายามจะผลิตวารสารศิลปวิจารณ์คุณภาพเพื่อรองรับบทวิจารณ์คุณภาพอยู่เสมอ แต่วารสารเหล่านั้นก็มักจะมีอายุขัยไม่นาน เนื่องจากขาดผู้อ่านสนับสนุน

ที่น่าสนใจมากที่สุดของบทความนี้คือความกังวลใจของผู้คัดค้านของการมีประชาคมการวิจารณ์ที่เต็มไปด้วยการปฏิสัมพันธ์ระหว่างศิลปิน ผู้ชม และผู้วิจารณ์ อย่างไม่มีความเหลื่อมล้ำ มีการเปรียบเปรยอย่างแยบคายว่าชุมชนการวิจารณ์และเวทีที่จะคล้ายชุมชนการวิจารณ์กีฬา ที่ไม่มีใครกลัวที่จะไม่วิจารณ์ และไม่ผิดถูก เพราะเป็นเรื่องของการแสดงความคิดเห็น

วิเคราะห์โดย ภัทร ด้านอุตรา

## การล่มสลายของวัฒนธรรมที่จริงจัง

โรเบิร์ต บรูสไดน์

เมื่อ 150 กว่าปีก่อน อเล็กซิส เดอ ต็อกวิลล์ (Alexis de Tocqueville)<sup>1</sup> ได้วิเคราะห์ไว้ในหนังสือ *Democracy in America* ว่า “ข้าพเจ้าไม่เชื่อว่าสภาพสังคมที่เป็นประชาธิปไตยและสถาบันประชาธิปไตยโดยจำต้องก่อให้เกิดการลดน้อยถอยลงของจำนวนผู้สนับสนุนศิลปกรรม แต่เชื่อว่าสิ่งเหล่านั้นมีอิทธิพลอย่างยิ่งต่อวิธีการสนับสนุนศิลปะเหล่านั้น...ผลงานของศิลปินยังคงมีจำนวนสูง แต่คุณค่าของงานแต่ละชิ้นกลับลดน้อยถอยลง...ในสังคมศักดินา ศิลปินวาดภาพที่ยิ่งใหญ่น้อยขึ้น ส่วนในประเทศประชาธิปไตยกลับท่วมท้นไปด้วยภาพอันสามัญ”

ข้อสังเกตอันแม่นยำนี้เกิดขึ้นหลังจากชาวต่างชาติผู้ยังคงเป็นหนึ่งในผู้วิพากษ์วิถีชีวิตแบบอเมริกันที่เห็นการณ์ไกลที่สุดผู้นี้ได้มาเยือนประเทศของเราในตอนต้นยุคสาธารณรัฐ ข้อสังเกตนี้โดยแท้แล้วกล่าวถึงปัญหาที่วัฒนธรรมที่จริงจังหรือวัฒนธรรมชั้นสูงจะประสบหลังจากนั้นสังคมที่มีประชากรเพิ่มมากขึ้นและกลายเป็นอุตสาหกรรมมากขึ้น สิ่งที่ต็อกวิลล์ทำนายคือในจำนวนสิ่งที่รัฐประชาธิปไตยอาจต้องสละเพื่อให้ได้มาซึ่งความเสมอภาคนั้นรวมถึงอารยธรรมที่มีความสำคัญโดยแท้จริง ในความคิดเห็นของเขา วัฒนธรรมอเมริกันจะเต็มไปด้วยรูปแบบการแสดงออกที่ไม่โดดเด่น งานศิลปะต่างๆจะหายากและมักจะไม่มีใครรู้จัก และมาตรฐานทางศิลปะจะไม่ตัดสินกันด้วยคุณภาพที่แท้จริงของชิ้นงาน แต่ด้วยจำนวนคนดู พูดอีกอย่างก็คือวัฒนธรรมอเมริกันจะมีวิวัฒนาการอยู่บนรากฐานของความขัดแย้งไม่รู้จบจนกลายเป็นความเป็นอริกันระหว่างงานกลุ่มน้อยที่เรียกว่าศิลปะชั้นสูง (เสพโดย “ผู้บริโภคเรื่องมาก” ที่ลดจำนวนลงเรื่อยๆ) กับสิ่งที่ก่อให้เกิดวัฒนธรรมสำหรับมหาชน

แม้ต็อกวิลล์เองจะเป็นชนชั้นสูง แต่เขาก็ชื่นชมการทดลองทางการเมืองที่กระทำอยู่ในประเทศนี้ในเวลานั้นเป็นอย่างมาก และเขาก็ยังฝันถึงระบบที่สามารถผสมผสานการปกครองแบบประชาธิปไตยเข้ากับวัฒนธรรมที่ตัดสินกันที่คุณค่าที่แท้จริงเข้าด้วยกันได้ เขามีความเห็นถูกต้องว่าหากไม่มีโอกาสเข้าถึงการบ่มเพาะอารยธรรมผ่านงานศิลปะที่ยิ่งใหญ่แล้ว ผู้ออกเสียงส่วนใหญ่ในประเทศนี้ก็จะต้องเป็นผู้ไร้วัฒนธรรม มีเพียงศิลปะและการศึกษาเท่านั้นที่จะสังเคราะห์ชุดความรู้ที่จะพัฒนาผู้มีสิทธิออกเสียงให้เป็นกลุ่มชนที่มีพหุปัญญามากขึ้น เคยมีเวลาที่มีการสังเคราะห์เช่นนี้ดูมีทางเป็นไปได้ ดังเช่นในศตวรรษที่ 19 ที่ศิลปะชั้นสูงและวัฒนธรรมมหาชนดูจะได้ปรากฏอยู่ด้วยกันอย่างดีแม้จะมีเส้นแบ่งบ้าง ไม่ใช่แค่งานเขียนของฮอว์ธอร์น (Nathaniel Hawthorne) และเอ็มเมอร์สัน (Ralph Waldo Emerson) มีวางขายบนแผงเดียวกับนิยายสิบสตางค์ แต่รวมถึงการที่คณะละครสัญจรก็แสดงละครเชกสเปียร์ (แม้เป็นฉบับเซ็นเซอร์) สามารถดึงดูดผู้

<sup>1</sup> 1805-59 นักการเมืองและนักเขียนชาวฝรั่งเศส มีงานเขียนด้านประวัติศาสตร์ทางการเมืองและสังคมที่สำคัญหลายชิ้น โดยเฉพาะหนังสือ *Democracy in America* ที่อ้างถึงในบทความนี้

ชมที่กระตือรือร้นที่สุดได้ในแดนตะวันตกป่าเถื่อน (เช่นเดียวกับที่ออสการ์ ไวลด์ [Oscar Wilde] ทำได้ในการบรรยายสัญจรทั่วอเมริกาที่โด่งดังของเขา)

แม้แต่ในศตวรรษที่ขัดแย้งกว่าของเรา ศิลปะชั้นสูงและวัฒนธรรมมหาชนก็ยังสามารถมีเวลาอยู่ร่วมกันอย่างหวานชื่นช่วงหนึ่ง แน่แน่นอนว่าศิลปินแห่งศิลปะชนิดจริงจังชาวอเมริกันในช่วงครึ่งแรกของศตวรรษนี้ได้ดึงดูดใจอย่างยิ่งใหญ่มาจากศิลปะแบบชาวบ้านอเมริกัน ลองคิดถึงดูดิว่าดนตรีของเกิร์ชวิน (George Gershwin) จะเป็นอย่างไรหากเขาไม่ได้พบดนตรีของพวก Harlem Renaissance<sup>2</sup> หรือดนตรีของโคปแลนด์ (Aaron Copland) ที่ไม่ได้สัมผัสกับจังหวะเต้นรำแบบเม็กซิกันและละตินอเมริกัน หรือดนตรีของเบิร์นสไตน์ (Leonard Bernstein) ที่ไม่มีอิทธิพลของดนตรีแจ๊ส คาบาเร่และร็อค บทกวีของที เอส เอเลียท (T. S. Eliot) และอี. อี. คัมมิงส์ (E. E. Cummings) ก็ล้วนเป็นหนี้ละครย่อยและการแสดงในมิวสิกฮอลล์ แม้ผลที่ออกมาจะไม่ถูกใจผู้คนยุคนั้นเสมอไป (Sweeney Agonistes บทกวีที่เหมือนตัดตอนมาจากบทละครของเขามีจุดโคลแม็กซ์เป็นการร้องประกอบดนตรี) และนวนิยายอเมริกันยุคศตวรรษที่ 20 จำนวนมากนับแต่ของจอห์น ดอส ปัสซอส (John Dos Passos) ก็เป็นหนี้ภาพยนตร์ฮอลลีวูดอย่างสูงในด้านการตัดฉากเหตุการณ์และการดำเนินเรื่อง นอกจากนั้นยังเห็นได้ชัดว่าโรเบิร์ต ราเชนเบิร์ก (Robert Rauschenberg) แจสเปอร์ จอห์น (Jasper Johns) รอย ลิกเทนสไตน์ (Roy Lichtenstein) หรือจริงๆ แล้วก็คือทุกคนที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับขบวนการพ็อพอาร์ต<sup>3</sup> ต่างก็ติดค้างสื่อทางภาพยอดนิยมอย่างหนังสือการ์ตูน นิยายภาพ การพิมพ์ และโฆษณา

แน่นอนว่าช่องทางแลกเปลี่ยนก็ไหลไปอีกทางด้วยเช่นกัน ทั้งวงการโฆษณาอเมริกันและโลกการออกแบบเครื่องแต่งกายจะไม่สามารถก่อเกิดแนวคิดแปลกใหม่มากมายได้หากไม่สามารถหยิบยืมวิธีการสื่อด้วยสัญลักษณ์มาจากศิลปะชั้นสูง ในทันทีที่มีทัศนศิลป์คนใหม่เกิดขึ้นในประเทศนี้ความคิดแปลกใหม่ของเขาก็จะถูกบริษัทแถบแมดิสันและเซเวนธ์อเวนิวหยิบยืมไปในทันที เช่นเดียวกับประวัติศาสตร์ภาพยนตร์จะยำแย่งกว่านี้อย่างมากถ้าบรรดาบริษัทภาพยนตร์ใหญ่ๆ ไม่อยู่ในฐานะที่สามารถทุ่มเงินให้วรรณกรรมและการละครร่วมสมัยได้ อันที่จริงความสัมพันธ์ระหว่างวัฒนธรรมชั้นสูงและวัฒนธรรมมหาชนนั้นใกล้ชิดเสียจนบางครั้งยากที่จะตัดสินใจว่าศิลปินอย่างแอนดี้ วอร์ฮอล (Andy Warhol) นั้นเป็นศิลปินหรือมนุษย์เงินเดือน บ้านที่แท้จริงของเขาคือสตูดิโอหรือแผนกสร้างสรรค์ของบริษัทโฆษณาชื่อดังกันแน่ เช่นเดียวกับนักเขียนที่มีเกียรติอย่างเอฟ สก็อตท์ ฟิทซ์เจอรัลด์ (F. Scott Fitzgerald) วิลเลียม โฟล์คเนอร์ (William Faulkner) นา

<sup>2</sup> ความเคลื่อนไหวทางวรรณกรรมและศิลปะของคนผิวดำในสหรัฐอเมริกาช่วงทศวรรษที่ 20 เป็นความพยายามดึงชีวิตและวัฒนธรรมของชาวอเมริกันผิวดำขึ้นมาเป็นหัวข้อในงานศิลปะ ความเคลื่อนไหวนี้มีศูนย์กลางอยู่ที่เขตฮาร์เล็มในนิวยอร์ก

<sup>3</sup> Pop Art Movement ความเคลื่อนไหวทางศิลปะระหว่างกลางทศวรรษที่ 50 ถึงต้นทศวรรษที่ 70 ในอเมริกาและอังกฤษ นับเป็นแรงปฏิกริยาต่อศิลปะแนว Abstract Expressionism ซึ่งจริงจังและเข้าถึงได้ยาก โดยใช้รูปแบบและวิธีการบางอย่างของลัทธิมหานอยอย่างโฆษณา, หนังสือการ์ตูน, การออกแบบผลิตภัณฑ์ ฯลฯ เป็นเครื่องมือในการแสดงออกถึงแนวคิดที่ว่าศิลปะมีไว้สำหรับทุกคน โรเบิร์ต ราเชนเบิร์ก, แจสเปอร์ จอห์น, รอย ลิกเทนสไตน์ รวมถึงแอนดี้ วอร์ฮอลต่างเป็นหัวหอกของขบวนการนี้ในอเมริกา



ธาเนียล เวสต์ (Nathanael West) และนักเขียนอเมริกันอื่นๆอีกจำนวนมาก ไม่ต้องพูดถึงชาวยุโรป พลัดถิ่นอย่างแบร์โทลท์ เบเรคท์ (Bertolt Brecht) และอัลดัส ฮักซลีย์ (Aldous Huxley) ที่ใช้เวลาชุกอยู่ในการประชุมแก้ไขบทในฮอลลีวูดเกือบจะมากพอกับอยู่ที่โต๊ะเขียนหนังสือ

การพึ่งพาอาศัยกันระหว่างศิลปะมหาชนและศิลปะชั้นสูงในประเทศของเรามีทั้งผลบวกและผลลบ ประโยชน์ที่เห็นได้ชัดที่สุดคือทางเศรษฐกิจ ระบบการค่านี้นำการอุดหนุนแก่นักเขียนตกยากที่ส่วนแบ่งค่าลิขสิทธิ์ตามปกติน้อยจนไม่พอซื้อผ้าห่มกิมพ์ดีด จริงอยู่ที่ระบบเดียวกันนี้มักจะดึงนักเขียนไปจากงานที่แท้จริงของพวกเขา แม้จะไม่มากอย่างที่คิดกัน ฟิทซ์เจอร์ลด์เสียเวลาเขียนบทหนังไร้คุณภาพอย่าง Winter Carnival แต่ประสบการณ์ในบริษัทสร้างภาพยนตร์ก็เป็นแรงบันดาลใจให้นวนิยายชั้นดีเกี่ยวกับฮอลลีวูดที่เขียนไม่จบเรื่อง The Last Tycoon อาจจะกล่าวได้ว่าการทำงานกับรูปแบบยอดเยี่ยมอย่างนิยายนักสืบ นิยายวิทยาศาสตร์และบทหนังเขย่าขวัญสร้างกระแสแห่งพลังที่ทำให้วัฒนธรรมชั้นสูงแข็งแกร่งและมีชีวิตชีวา แต่อย่างไรความสัมพันธ์ระหว่างศิลปินและวัฒนธรรมการค่านี้อาจไม่ได้เป็นไปด้วยดีเสมอไป ไม่นานมันก็เริ่มจืดจางส่วนหนึ่งเป็นเพราะความพยายามของปัญญาชนหัวสูงจำนวนหนึ่งที่เห็นว่าศิลปินเหล่านี้เป็นพวกขายตัว หรือที่แย่กว่านั้นคือเป็นผู้ร่วมมือในการสร้างศิลปะมหาชนที่ฝากรอยประทับที่โหดร้ายไว้ในใจของชาวอเมริกัน

ความกลัวว่าวัฒนธรรมมหาชนจะกลืนกินศิลปะชั้นสูงรบกวนจิตใจนักวิจารณ์สังคมมาตลอดนับแต่ดอว์คินส์ แต่ความกลัวนั้นมีมากขึ้นระหว่างสงครามวัฒนธรรมในศตวรรษที่ 50 ตอนนั้นพวกหัวสูงแหวนหน้าอย่างดไวท์ แม็คโดนัลด์ (Dwight Macdonald) เริ่มประท้วงว่าพลังของสิ่งที่เขาเรียกว่า "Masscult" และ "Midcult" จะลดคุณค่าและบดบัง "High Cult" (สังเกตได้ว่าแม้แต่คำที่เขาใช้ก็ได้รับอิทธิพลสื่อมวลชน มันมีลีลากระชับแบบนิตยสาร Time ที่เขาทำงานอยู่) เขาโกรธเกรี้ยวเพราะนวนิยายเรื่อง By Love Possessed ของ James Gould Cozzan ได้รับการยกย่องเกินเหตุโดยสื่อรสนิยมกลางๆ แม็คโดนัลด์เป็นตัวอย่างของนักวิจารณ์อารมณ์ฉุนเฉียวที่ไม่ใช่แค่ติดป้ายและวิเคราะห์ศิลปะชั้นสูงแต่ยังแต่งตั้งตนเองเป็นผู้เปิดโปงพวกเสแสร้งและของปลอมในเวลาเดียวกันฝ่ายตรงข้ามของพวกหัวสูงก็ออกมาพูดมากขึ้น โดยมักจะเป็นตัวแทนของสังคมศาสตร์ที่ไม่มีการประเมินคุณค่า และปกป้องวัฒนธรรมระดับกลางและมหาชนว่าเป็นศิลปะที่เป็นประชาธิปไตยกว่า และมันคงจะเป็นประชาธิปไตยกว่าจริงๆถ้าคุณวัดวัฒนธรรมด้วยสถิติคือจำนวนความถี่และความนิยมของสินค้าที่บริโภคโดยสาธารณชนแทนที่จะเป็นเกณฑ์ทางคุณภาพ

อันที่จริงศิลปะประชาธิปไตยเป็นความฝันของกวีที่ยิ่งใหญ่อย่างวอลท์ วิทแมน (Walt Whitman) เสมอมา แต่มันอาจจะง่ายกว่าสำหรับศิลปินในศตวรรษที่ 19 ที่จะจินตนาการถึง "อุดมคติประชาธิปไตย" โดยไม่ต้องละทิ้งความเชื่อในมาตรฐานทางศิลปะ ความสมคูลนั้นเป็นไปได้ยากขึ้นในยุคของเรา สงครามวัฒนธรรมในทศวรรษที่ 50 ที่รบกันในวารสารอย่าง Partisan Review และ Commentary ไม่เพียงแต่แบ่งแยกวัฒนธรรมชั้นสูง กลาง และมหาชนออกจากกัน แต่ยังก่อให้เกิดความรู้สึกเป็นศัตรูต่อศิลปะที่จริงจังและความคิดในเชิงวิจารณ์ด้วย



ในที่สุดสิ่งนี้ก็ครอบคลุมถึงโครงสร้างทั้งหมดของอารยธรรมรวมศูนย์ที่ความเป็นยุโรปและศิลปินและปัญญาชนที่เป็น "ชาวชายผิวขาว" อย่างที่พวกเขาได้รับการพิจารณาอย่างรังเกียจในทุกวันนี้ เราได้อยู่ในช่วงเวลาที่กลุ่มสนใจเฉพาะทางที่กำลังแข่งขันกันเริ่มร่ำร้องขอการยอมรับในรูปแบบการแสดงออกทางวัฒนธรรมของเขาเอง และมักจะพิจารณาทั้งศิลปะตามชนบทและแบบล้าหน้าว่าเป็นพวก "คนกลุ่มน้อยหัวสูง"(elitist) (ซึ่งเป็นคำคุณศัพท์ของฝ่ายศิลปะเพื่อชนหมู่มากที่จะอยู่ในการอภิปรายนี้นับแต่บัดนี้ไป) ข้อหา "ความหัวสูง" นี้ไม่ได้ถูกโยนให้เฉพาะผู้บริโภคละเอียดที่ร่ำรวยเท่านั้น แต่รวมไปถึงผู้สร้างงานที่มักจะยากจนด้วย ดังนั้นจึงเกิดความสับสนระหว่างการสนับสนุนกับความสามารถ ชนชั้นกับรสนิยม สถานะทางเศรษฐกิจกับวิสัยทัศน์ทางศิลปะ คุณเป็น "พวกหัวสูง" ถ้าคุณสร้างงานศิลปะ และคุณก็เป็น "พวกหัวสูง" ถ้าคุณซื้องานเหล่านั้น ไม่น่าแปลกใจที่มีน้อยคนนักที่จะเต็มใจออกมาแก้แทนเรื่องความหัวสูง (นอกจากข้อยกเว้นที่น่าสนใจในกรณี วิลเลียม เฮนรีที่สามผู้ล่งลับ นักวิจารณ์ละครของนิตยสาร Time) ในบางที่ความรักในศิลปะถูกมองว่าเป็นสิ่งเดียวกับความไม่แยแสต่อความทุกข์ ความไม่เท่าเทียม และความอยุติธรรม ข้อบ่งชี้ถึงความหยาบกระด้างเหล่านี้ (และที่เจาะจงกว่าคือถึงความเหยียดเชื้อชาติ) ทำให้เกิดการล่าถอยครั้งใหญ่ การพ่ายแพ้ของมาตรฐานและคุณค่าจำนวนมากที่ทำให้วัฒนธรรมที่จริงจังเป็นไปได้ ผมไม่ได้คิดจะชี้แนะว่าศิลปินที่มีแรงบันดาลใจไม่ได้ทำงานอยู่ในอเมริกาอีกแล้ว แต่อยากจะชี้แนะว่าบรรยากาศที่ครั้งหนึ่งเคยเป็นใจให้การทำงานของเขาค่อยกลายเป็นความเป็นปฏิกิริยาและไม่แยแส ผู้มีความสามารถที่ยังมีมากมายเหมือนเดิม แต่ไม่เคยมีครั้งไหนที่พวกเขาได้รับการประเมินค่า ดีพิมพ์ ผลิต เผยแพร่งาน และสนับสนุนอย่างไม่เพียงพอเช่นนี้มาก่อน

แม้สงครามทางวัฒนธรรมที่ดำเนินไปนี้จะมีสาเหตุเริ่มแรกเป็นด้านเศรษฐกิจที่ซบเซา แต่แรงผลักดันในขณะนี้ เป็นเรื่องการเมืองเป็นส่วนใหญ่ อำนาจที่ต่อต้านศิลปะชั้นสูงรุกไล่เข้ามาในสามทิศทาง จากด้านขวา ซ้าย และกลางของแนวทางการเมือง ทุกฝ่ายต่างอ้างการสนับสนุนของเสียงส่วนใหญ่ หนึ่งในจุดหมายแห่งการรุกรานนี้คือ National Endowment for the Arts นี่เป็นเรื่องเศร้าที่นับแต่แรกที่ก่อตั้งหน่วยงานนี้ได้ทำงานเพื่อดำรงและกระตุ้นความสำเร็จทางการสร้างสรรค์มากมาย เมื่อครั้งประธานาธิบดีจอห์นสันและนิกสัน เมื่อ NEA อยู่ภายใต้การนำของโรเจอร์ สตีเวนส์และ แนนซี แองคส์ ตามลำดับ งบประมาณทั้งหมดไม่เคยเกิน 1 ล้านเหรียญ หน่วยงานนี้จึงยังไม่เด่นพอที่จะกลายเป็นเกมการเมือง อย่างไรก็ตามหลังจากคณะบริหารของประธานาธิบดีคาร์เตอร์ได้แต่งตั้งลิฟวิงสตัน บิดเดิล (Livingston Biddle) ผู้นิยมแนวทางศิลปะเพื่อชนหมู่มากมาเป็นประธาน NEA ก็เปลี่ยนจากการสนับสนุนและกระตุ้นศิลปะอเมริกันที่จริงจังไปเน้นการแพร่กระจายของศิลปะหรือกล่าวได้ว่าเปลี่ยนจากศิลปะไปสู่สาธารณชน พร้อมกับการเปลี่ยนแปลงนี้หลังจากงบประมาณของ NEA เริ่มเพิ่มขึ้นสู่ระดับสูงถึง 176 ล้านเหรียญในปี 1980 (และจากที่สูงลิบลัวนั้น ตอนนี้ก็เริ่มจะตกลงมาอย่างน่ากลัว) สภาผู้แทนก็เริ่มเข้ามาแทรกแซงการตัดสินใจของ NEA อย่างหนัก บิดเดิลอธิบายจุดยืนศิลปะเพื่อชนหมู่มากของเขาโดยประกาศว่า "เสียงของผู้มีสิทธิ์ออกเสียงคือเสียงที่สภาได้ยินชัดเจนที่สุด" ซึ่งเป็นวิธีการที่เขาจะพูดว่าแทนที่จะสนับสนุนศิลปิน ตอนนี้ NEA จะเอาใจผู้ออกเสียงและตัวแทนของผู้ออกเสียงแทน

กล่าวสั้นๆก็คือ National Endowment for the Arts และองค์กรคู่แฝด National Endowment for the Humanities กำลังอยู่ในกระบวนการ "ทำให้เป็นประชาธิปไตย" แต่กระบวนการนี้ลึกกว่าการแทรกแซงของกลุ่มนักเคลื่อนไหว กลุ่มผู้ปรารถนาดี และพวกหัวคะแนน มันเป็นการเมืองของประชาธิปไตยเสียงส่วนใหญ่ของอเมริกาโดยแท้ที่กำลังมีอิทธิพลเหนือนโยบายและการแต่งตั้งในองค์กรแห่งชาติเหล่านี้ ครั้งหนึ่ง NEA เคยเป็นหน่วยงานที่เป็นมืออาชีพและทำงานเพื่อศิลปะอย่างแท้จริง แต่ตอนนี้กลับเริ่มกระจายเงินที่มีน้อยลงกว่าเดิมไปในหมู่นักการศึกษา คนดูและมือสมัครเล่น การเปลี่ยนแปลงนี้มีสาเหตุจากข้อสรุปทางการเมืองว่าทรัพยากรที่สร้างโดยประชาชนควรจะก่อผลประโยชน์แก่ประชาชนโดยตรง ราวกับว่ายังไม่มีบรรทัดฐานเป็นตัวอย่างเพียงพอในการค้นคว้าทางการแพทย์ อวกาศและวิทยาศาสตร์ที่ค้นหาและสนับสนุนคนที่มีคุณสมบัติดีที่สุดเพื่อความก้าวหน้าในสาขาที่เชี่ยวชาญนั้น ความคิดเรื่องความเป็นเลิศและความชำนาญหรือที่ด็อกวิลัยเรียกว่าธรรมาธิปไตย (meritocratic) ในสังคมประชาธิปไตยได้ประสานไปด้วยกันอย่างดีกับอุดมคติการก่อตั้งประเทศของเรา มันเน้นย้ำถึงแนวคิดในรัฐธรรมนูญเรื่องคณะผู้ออกเสียง (Electoral College) ซึ่งแต่เดิมวางแผนจะให้กลุ่มประชาชนผู้มีคุณภาพและความรู้ที่เลือกตั้งโดยผู้มีสิทธิออกเสียงส่วนใหญ่เพื่อเลือกผู้บริหารระดับสูง แม้กระนั้นก็ตาม ความคิดนี้ก็ได้อุบัติทั้งเพื่อหลีกเลี่ยงให้ปัจจัยที่นอกเหนือตัวศิลปะเองอย่างจำนวนผู้สนับสนุน การเข้าถึงศิลปะ สัดส่วนทางภูมิศาสตร์ การแพร่กระจายโดยสื่อ และหลังจากนั้นก็ความหลากหลายทางวัฒนธรรม

การทำให้เป็นประชาธิปไตย หรือเรียกให้ถูกต้องคือการทำให้เป็นการเมือง ของ NEA เพิ่งฟูเต็มที่เมื่อประธานาธิบดีบุชแต่งตั้งจอห์น อี. ฟรอนเมเยอร์ (John E. Frohnmayer) เป็นประธาน ช่วงนั้นเป็นเวลาที่การอนุมัติทุนที่ก่อให้เกิดการโต้แย้งแก่โรเบิร์ต แมพเพิลธอร์พ (Robert Mapplethorpe) และ แอนด्रेस เซอร์ราโน (Andres Serrano) ตลอดจนคนอื่นๆ ได้ทำให้ฝ่ายขวาอย่างสมาชิกวุฒิสภาเจสส์ เฮล์มส์ (Jesse Helms) จากนอร์ทแคโรไลนาโกรธเป็นฟืนเป็นไฟ ท่านผู้นี้มีจุดยืนว่ารัฐบาลไม่ควรให้การสนับสนุนทางการเงินแก่งานศิลปะที่ล่อลวงละเมิดคนส่วนใหญ่ อิทธิพลของเฮล์มส์มีมากจนกระทั่งสามารถชักจูงให้สภาผู้แทนออกข้อบังคับจำกัดเนื้อหาของผู้ได้รับทุนในรูปแบบของสัญญาแนบท้ายนาร้างเกียจที่ผู้สมัครทุกคนต้องเซ็น แม้เบลลา เลวิตสกี (Bella Lewitzky) จะชนะการฟ้องร้องในฐานะตัวแทนกลุ่มจนมีผลชั่วคราวให้บทบัญญัตินี้ต้องตกไปเพราะขัดรัฐธรรมนูญก็ตาม

ฟรอนเมเยอร์ไม่เพียงลงโทษสถาบันที่เป็นผู้จัดงานของแมพเพิลธอร์พและเซอร์ราโนเท่านั้น เขายังยกเลิกทุนที่จะให้กับนิทรรศการศิลปะแห่งหนึ่งในนิวยอร์กเพราะเขาพบว่าสมาชิกประธานงานเป็นการเมืองมากเกินไป (มันห้ามพวกผู้แทนเกลียดเพื่อนมนุษย์อย่างเฮล์มส์) ประธานรักษาการ แอนน์-อิมelda เรดิซ (Anne-Imelda Radice) ยิ่งตอบสนองต่อแรงกดดันของฝ่ายขวาคือศิลปะมากยิ่งขึ้น แต่แม้เธอจะต้องเอาใจพวกอนุรักษนิยม ในยุคสั้นๆของเธอพวกนิยมศิลปะเพื่อชนหมู่มากก็ได้ผลประโยชน์มากที่สุด ซึ่งเป็นมรดกตกทอดไปถึงเจน อเล็กซานเดอร์ประธานคนต่อไปซึ่งไม่ได้อยู่ในฐานะจะเปลี่ยนแปลงอะไรได้ ดอนแรกเรดิซประกาศว่านับแต่บัดนี้องค์กรจะตอบสนองต่อความต้องการของเสียงส่วนใหญ่หรือให้มากที่สุดเมื่อจัดสรรเงิน ซึ่งเท่ากับทำลาย

ยุทธศาสตร์ต่อต้านการตลาดแต่เดิมของ NEA ด้วยมูลค่าทางการตลาด ต่อจากนั้นเชอกรีก็ถือเป็นนโยบายทางการที่จะให้เงินกับการแสดงออกของทุกเชื้อชาติและเผ่าพันธุ์โดยไม่ต้องคำนึงถึงคุณค่าทางศิลปะที่แท้จริง

การโจมตีศิลปะของฝ่ายซ้ายที่เน้นความถูกต้องทางการเมืองได้พิสูจน์แล้วว่าเป็นปัญหาพอๆ กับพวกฝ่ายขวาที่เน้นความถูกต้องทางศีลธรรม และมันมีนัยสำคัญตรงที่ทั้งสองฝ่ายต่างอ้างเสียงของคนส่วนใหญ่ทั้งสิ้น สำหรับฝ่ายขวามีเสียงของชาวอเมริกันแท้ๆ อย่างที่ฉลองวันขอบคุณพระเจ้าในภาพวาดของนอร์แมน ร็อคเวลล์ (Norman Rockwell) และจิบน้ำอัดลมรสวานิลลาในละครของธอร์นตัน วิลเดอร์ (Thornton Wilder) สำหรับฝ่ายซ้ายเสียงส่วนใหญ่ไม่ได้หมายถึงคนผิวขาวรักชาติที่ไปโบสถ์ทุกอาทิตย์ แต่หมายถึงคนที่เคยถูกกีดกันออกจากส่วนแบ่งทางวัฒนธรรม กลุ่มคนที่มีส่วนผสมของเชื้อชาติ เพศ และเผ่าพันธุ์ที่หลากหลายและผสมกันเป็นคำยอดนิยมว่า "ความผสมกลมกลืนทางวัฒนธรรม" (multiculturalism) และ "ความหลากหลายทางวัฒนธรรม" (cultural diversity)

ตอนนี้เป็นที่แน่นอนแล้วว่าการแลกเปลี่ยนทางวัฒนธรรมได้เป็นป่อเกิดของความแปลกใหม่ในทางศิลปะอย่างยิ่ง ความหลากหลายทางวัฒนธรรมได้ทำให้เกิดชีวิตชีวาและไม่เหมือนใครในวัฒนธรรมของเราอย่างมาก การผสมกลมกลืนทางวัฒนธรรมก็ได้ช่วยให้ศิลปินที่เป็นชนกลุ่มน้อยและมีความสามารถได้เป็นที่รู้จักมากขึ้น โดยเฉพาะในสถาบันทางศิลปะ ซึ่งเป็นความเคลื่อนไหวที่น่ายินดีอย่างยิ่ง แต่หลายครั้งที่เขาตัดสินใจว่าตัวเองดีกว่าสิ่งอื่นนอกจากเงื่อนไขทางศิลปะราวกับว่ามันมีมาตรฐานที่แตกต่างกันสำหรับคนต่างสีผิว ต่างเพศและต่างเชื้อชาติ ราวกับที่นั่นแสดงให้เห็นความรักในศิลปะน้อยกว่าความต้องการความเปลี่ยนแปลงทางสังคม ดังที่เฮซ แอล เมงเคน (H. L. Mencken) เคยเขียนไว้ว่า "คนอเมริกันทุกหนึ่งในสามคนอุทิศตนเพื่อพัฒนาและยกระดับเพื่อนร่วมชาติโดยมักจะใช้กำลัง การหลงคิดว่าตนเป็นผู้ปลดปล่อยเป็นโรคประจำชาติของเรา" ในความพยายามขจัดเชยความล้าสมัยของสังคมในพื้นที่ที่ไม่ได้เตรียมไว้สำหรับการเปลี่ยนแปลงทางสังคมที่เรียกกันว่าศิลปะนั้น พวกเจ้าใหญ่นายโตทางวัฒนธรรมเริ่มจะคุกคามความสำเร็จที่ยากจะเป็นได้เพื่อภาพที่ดูเป็นคนดีของตน

สุดท้ายก็เป็นการคุกคามศิลปะชั้นสูงจากพวกที่อยู่ตรงกลาง พุดให้ถูกจริง ๆ ก็คือผู้พิพากษาทางวัฒนธรรมที่มีรสนิยมกลาง ๆ ที่เป็นสุนัขเฝ้ายามที่ระแวงระวังพร้อมจะเห่าใส่ทุกสิ่งทีสาธารณชนชั้นกลางไม่สามารถเข้าถึงได้ทันที เมื่อมาตรฐานทางวัฒนธรรมถูกควบคุมโดยนักวิจารณ์ในสื่อซึ่งส่วนมากไม่มีความสามารถพอเพียง และการพิมพ์และการผลิตถูกควบคุมโดยผู้พิมพ์และผู้ผลิตที่ถูกสะกดจิตด้วยผลกำไรขาดทุน ความเป็นไปได้ที่จะรักษาไว้ซึ่งวัฒนธรรมชั้นสูงในช่วงเวลาของเราดูจะยังมีปัญหามากขึ้นทุกที ร้านหนังสือที่เน้นเนื้อหาสาระกำลังสูญเสียชีวิตร่วมประกอบการรายย่อย สำนักพิมพ์เล็กๆ หายหายกันปิดตัวลง นิตยสารเล็กๆ กำลังเลิกกิจการ คณะละครที่ไม่หวังผลกำไรอยู่รอดได้เพราะเลือกเล่นละครที่ขายได้ โปรแกรมแสดงของวงออร์เคสตราต้องเปลี่ยนเป็นเพลงเบาๆ สถานีเพลงคลาสสิคร่อยหรอลง พิพิธภัณฑ์ต้องพึ่งนิทรรศการที่เรียกคนได้ นาฏศิลป์กำลังตาย มีเพียงโอเปร่าที่มีคนดูเพิ่มขึ้น และสถาบันการศึกษาที่ครั้งหนึ่งเคยเป็น

ที่พึงพิงแหล่งสุดท้ายของนักวิชาการหัวสูงก็เริ่มตกเป็นเหยื่อของภาควิชาที่ถูกผลักดันด้วยแนวคิดทางการเมือง ซึ่งนับวันจะไม่ได้สอนงานที่มีความคิดและการเข้าถึงศิลปะ แต่เน้นการพยายามยึดเยียดความคิดทางการเมืองเข้าไปในงานพวกนั้นเหมือนกดหัวห่านที่สุขภาพดีให้กินอาหารเพื่อให้ตัวของมันใหญ่ขึ้น

แนวโน้มยากแก่ไขที่ฝ่ายขวา ช้าย และกลางพยายามผสมวัฒนธรรมและการเมืองเข้าด้วยกันมีผลทำให้ลักษณะการถกเถียงทางวัฒนธรรมเปลี่ยนไป แน่่อนว่าการถกเถียงระหว่าง "High Cult" กับ "Mass Cult" แบบเดิมๆคงไม่มีให้ได้ยินอีกต่อไปเพราะวัฒนธรรมยอดนิยมและวัฒนธรรมที่จริงจังไม่ได้ปรากฏอยู่คู่กันในส่วนของคนอีกแล้ว ผู้มีรสนิยมที่ครั้งหนึ่งเคยภาคภูมิใจและมั่นใจต้องหนีจากไปโดยมีท่าทูลในรูปคำคุณศัพท์ไล่ติดตามไปด้วย ในขณะที่ศิลปินที่จริงจังก็จะรู้สึกว่าการต่อต้านทางแรงกดดันของรสนิยมมหาชนได้ยากขึ้นทุกที ด็อกวิลย์ไม่ได้ยืนยันความคิดที่ว่าศิลปะที่ตัดสินด้วยคุณค่าที่แท้จริงไม่ได้เป็นสิ่งที่เกิดขึ้นได้ในสังคมประชาธิปไตยอีกครั้งหรือ? เขาถูกต้องที่ว่าความสัมพันธ์ดังกล่าวจะก่อให้เกิดความตึงเครียดเสมอ แต่ละยุคเลือกอาวุธในแบบของตนที่จะรบในสงครามศิลปะชั้นสูง แต่ธรรมชาติของสงครามนั้นยังคงเหมือนเดิม สิ่งที่เราควรระวังกังวลคือผลสุดท้ายของสงครามนั้นจะเป็นการล่มสลายโดยสิ้นเชิงของวัฒนธรรมชั้นสูง นี่ไม่ใช่วิธีที่ถูกต้องในการยกย่องความหลากหลายของอเมริกา นี่ไม่ใช่สิ่งที่บรรพบุรุษผู้ก่อตั้งประเทศของเราคิดไว้เมื่อพวกท่านวาดหวังถึงสาธารณรัฐอเมริกา นี่ไม่ใช่เครื่องหมายที่ดีของประชาธิปไตยแบบอเมริกัน

พจนีย์ ฉัตรชัยวิวัฒนา : ผู้แปล

แปลจาก "The Decline of Serious Culture" In: Robert Brustien. *Cultural Calisthenics: Writing on Race, Politics, and Theatre*. Chicago : Ivan R. Dee. 1998. 66 – 73

## บทวิเคราะห์

บทความชิ้นนี้เดิมเป็นปาฐกถาที่โรเบิร์ต บรูสไดน์กล่าวที่ Michigan State University ส่วนหนึ่งเป็นเสมือนเสียงประท้วงการทำงานของ National Endowment for the Arts ที่เขามักตรวจสอบ ตีติง และเสนอความคิดเห็นให้อยู่เสมอ อีกส่วนหนึ่งเป็นการแสดงความห่วงใยต่อสถานการณ์การ "บริโภคนิยม" หรือการเข้าถึงศิลปะในหมู่ชาวอเมริกันในยุคของเขาว่าตกอยู่ใต้อิทธิพลของสื่อและการเมืองมากเกินไปจนทำให้ศิลปินที่มีความคิดและความสามารถต้องอยู่ในภาวะอับจน

ในด้านรายละเอียดที่กล่าวถึงการเมืองในหน่วยงาน NEA นั้นค่อนข้างจะเป็นเรื่องที่คนในสิ่งแวดล้อมอื่นเข้าใจได้ยาก แต่ก็พอจะทำความเข้าใจได้บ้างในระดับหนึ่ง บรูสไดน์กำลังพยายามกล่าวถึงความสับสนระหว่างการตัดสินมาตรฐานทางศิลปะกับความเสมอภาคทางการเมือง ซึ่งก็นับว่าเป็นเรื่องสากลพอสมควร ผู้เขียนเห็นด้วยกับความเสมอภาคทางการเมืองอย่างแน่นอน ดังที่เขาได้กล่าวสรรเสริญความหลากหลายทางวัฒนธรรมของประเทศเขาไว้ แต่เขาก็เห็นว่าเงินทุนอุดหนุนศิลปะไม่ใช่ช่วยเหลือนักสังคม จึงไม่ควรถูกตัดสินด้วยมาตรฐานเดียวกัน

อีกส่วนหนึ่งของบทความที่กล่าวถึงทัศนคติทางศิลปะของชาวอเมริกันนั้นนับเป็นเรื่องที่เป็นสากลและสามารถสื่อสารกับคนต่างวัฒนธรรมได้มากกว่า เพราะสิ่งที่เขากล่าวถึงมิได้เกิดขึ้นเฉพาะในสังคมอเมริกันเป็นการเฉพาะ แต่ดูจะเป็นกระแสที่แพร่หลายไปทั่วโลก จะโดยเพราะกระบวนการที่เรียกว่า "การทำให้เป็นอเมริกัน" (Americanization) หรือไม่ก็ตาม

บรูสไดน์เป็นนักวิจารณ์ที่มักก่อให้เกิดความขัดแย้งเสมอ ปาฐกถาชิ้นนี้ของเขาก็น่าจะมีโอกาสก่อการโต้เถียงจากฝ่ายซ้าย ขวาและกลางที่เขาโจมตีไว้ รวมไปถึงนักวิชาการสายโพสท์โมเดิร์นที่ไม่ยอมรับการแบ่งชนชั้นในงานศิลปะ หรือแม้แต่คนธรรมดาทั่วไปก็อาจมีความไม่พอใจต่อคำว่าศิลปะชั้นสูงและวัฒนธรรมชั้นสูงที่เขาใช้ เพราะมันมีนัยบ่งชี้อย่างชัดเจนว่าสิ่งที่อยู่ตรงข้ามคือศิลปะและวัฒนธรรม "ชั้นต่ำ"

แต่เป็นเพราะการก่อความขัดแย้งนี้เองที่ทำให้บทความชิ้นนี้มีคุณค่า เพราะมันกระตุ้นความคิดและก่อกระแสการถกเถียงได้ไม่จบ เป็นเพราะบรูสไดน์ได้ตั้งคำถามที่ได้รับการโต้ถามและถกเถียงกันมาเป็นเวลานานพอกับอายุของอารยธรรมมนุษย์ นั่นคือคำถามที่ว่าศิลปะคืออะไร ศิลปะมีจุดยืนตรงไหน และมีไว้เพื่อใคร

สำหรับบรูสไดน์เขาได้ตอบคำถามนี้ไว้อย่างชัดเจนแล้วว่า ในความเห็นของเขาศิลปะคือสิ่งที่นำเสนอความคิดที่ "ดี" ด้วยวิธีการที่ "ดี" แม้เขาไม่ได้ระบุอย่างชัดเจนว่า "ดี" ในลักษณะไหน แต่พอจะอนุมานได้จากการอธิบายของเขาว่า "ดี" ตามมาตรฐานทั่วไปที่ใช้กันในวงวิชาการตะวันตกช่วงศตวรรษที่ 20 ศิลปะควรถูกตัดสินด้วยคุณค่าภายในตัวศิลปะเอง ไม่ใช่โดยสถานะทางสังคมของผู้ที่สร้างมันขึ้นมา และที่สำคัญคือศิลปะควรเป็นสิ่งที่ประชาชนควรเข้าหา ไม่ใช่ศิลปะต้องเข้าหาประชาชน และข้อเท็จจริงที่ว่าสิ่งที่เรียกว่าศิลปะในความเห็นของเขามีผู้ชื่นชมจำนวนน้อย

นั้นไม่ได้หมายความว่าจุดมุ่งหมายของมันคือการเป็นของชนส่วนน้อย เขาได้สาธกถึงการผสมผสานศิลปะที่ดีเข้ากับสิ่งที่คนทั่วไปนิยมกันและก่อให้เกิดผลที่น่าพอใจหลายกรณีในตอนต้นของบทความ นั้นเป็นสิ่งที่ก่อประโยชน์ให้ทั้งสองฝ่ายโดยไม่มีใครถูกทำลายหรือลดทอนคุณค่าไป ซึ่งเฉพาะแนวคิดดังกล่าวโดยลำพังก็สามารถสร้างการถกเถียงอภิปรายได้อย่างมากมายทั้งในหมู่นักคิดนักวิจารณ์หรือสื่อมวลชนที่พร้อมจะตอบโต้กับผู้เขียน และในหมู่นักอ่านแล้ว

สิ่งที่น่าสนใจอย่างยิ่งอีกประการหนึ่งในบทความนี้คือความคล้ายคลึงกันระหว่างสถานการณ์ทางศิลปะที่บรูสไดน์กล่าวถึงในบทความนี้กับสถานการณ์ศิลปะในประเทศไทยในช่วงเวลาเดียวกัน โดยเฉพาะตอนที่เขากล่าวถึงความชอบของสถานที่ทางศิลปะต่างๆที่ว่า "ร้านหนังสือที่แน่นเนื้อหาสาระกำลังสูญเสียชีวิตร่วมประกอบการรายย่อย สำนักพิมพ์เล็กๆทยอยกันปิดตัวลง นิตยสารเล็กๆกำลังเลิกกิจการ คณะละครที่ไม่หวังผลกำไรอยู่รอดได้เพราะเลือกเล่นละครที่ขายได้ โปรแกรมแสดงของวงออเคสตราต้องเปลี่ยนเป็นเพลงเบาๆ สถานีเพลงคลาสสิคร่อยหรอลง พิพิธภัณฑ์ต้องพึ่งนิทรรศการที่เรียกคนได้ นาฏศิลป์กำลังตาย" นั้นพ้องต้องกันกับสถานการณ์ศิลปะในประเทศไทยอย่างยิ่ง แน่นอนว่าสิ่งที่คล้ายกันไม่ใช่สถานการณ์จริงๆของทั้งสองประเทศ แต่เป็นความรู้สึกของผู้เขียนกับสถานการณ์ในประเทศไทยมากกว่า เพราะเราไม่ได้เผชิญกับการลดลงของการผสมผสานของศิลปะของชนส่วนน้อยกับของมหาชน หรือความตกต่ำของจำนวนผู้สนับสนุนศิลปะ แต่เราเผชิญกับความขาดแคลนของทั้งสองสิ่งนี้มาตลอด ไม่ว่าในยุคอดีตที่ศิลปะของหลวงและศิลปะชาวบ้านแยกออกจากกันอย่างเห็นได้ชัด (แม้จะมีกรณียกเว้นที่น่าศึกษาอย่างบทละครนอกพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย) หรือในยุคปัจจุบันที่สื่อถึงความสนใจของผู้คนไว้แต่สิ่งเดียวและมีการขาดแคลนผู้ให้การสนับสนุนทางการเงินแก่ศิลปะทั้งในส่วนของภาครัฐและเอกชน แต่สาเหตุแนวโน้มและกระบวนการล่มสลายของศิลปะที่อภิปรายไว้ในบทความก็ยังสามารถใช้เป็นกรณีศึกษาที่น่าจะมีการเปรียบเทียบและเรียนรู้ได้

แต่ในตอนสุดท้ายบรูสไดน์เองก็ไม่ได้กล่าวถึงหนทางแก้ไขไว้ 00. เพียงแต่ชี้แนะสาเหตุโดยละเอียดและหวังว่าผู้ฟังและผู้อ่านจะเป็นผู้คิดหาหนทางที่สามารถนำไปใช้ได้ผลได้โดยตนเอง ถึงแม้จะไม่ใช่เป็นเช่นนั้นก็ยังนับได้ว่าบทความนี้ได้ทำหน้าที่กระตุ้นให้เกิดการคิดใคร่ครวญอย่างละเอียดแล้ว

พจนีย์ ฉัตรชัยวิวัฒนา : ผู้วิเคราะห์

## บทความตัดตอนจาก

### “การนัดพบครั้งสุดท้ายของนักวิจารณ์” (“A Critics’ Summit”)

(เป็นบทความสัมภาษณ์จากวารสาร American Theatre ฉบับ May/June 1999, หน้า 16-20)

(บทสัมภาษณ์นี้ บันทึกโดย โรเบิร์ต มาร์กซ์ [Robert Marx] )

(หมายเหตุ ข้อความที่เป็นตัวเอนในวงเล็บในบทความนี้ เป็นคำอธิบายจากผู้วิจัย)

แม้ว่าสภาพโดยทั่วไปของการตีพิมพ์บทวิจารณ์ละครเวทีในสื่อสิ่งพิมพ์ประเภทต่างๆ ในประเทศสหรัฐอเมริกา นั้นจะตกต่ำลงไปมาก เมื่อเทียบกับยุคสมัยที่ละครเวทีเคยได้รับความนิยมเมื่อสมัย 20 ปีที่แล้ว แต่ก็ไม่ได้หมายความว่า การวิจารณ์ละครเวทีจะถึงจุดล่มสลายเลยเสียทีเดียว ปรากฏการณ์ของการตีพิมพ์หนังสือที่รวบรวมทั้งบทความและบทวิจารณ์ละครเวที 2 เล่มที่เกิดขึ้นในระหว่างปี 1998 นั้น นับได้ว่าเป็นการ “หวนคืนมา” ของการวิจารณ์ละครเวทีในฐานะงานลายลักษณ์ที่มีความสำคัญต่อสังคมอเมริกัน หนังสือเล่มแรกที่กำลังกล่าวถึงนี้คือ Cultural Calisthenics : Writing on Race, Politics, and Theatre เขียนโดย โรเบิร์ต บรูสไตน์ (Robert Brustein) ซึ่งเป็นนักวิจารณ์ที่มีคอลัมน์ประจำในวารสาร New Republic หนังสือเล่มนี้เป็นงานเขียนเล่มที่ 9 ของเขาซึ่งรวบรวมผลงานด้านการวิจารณ์ละครเวทีในวารสารฉบับดังกล่าว งานเขียนชิ้นแรกที่เคยสร้างชื่อไว้ให้เขาคือหนังสือรวมบทวิจารณ์ฉบับแรกของเขาชื่อ Season of Discontent ซึ่งเขียนไว้ในช่วงทศวรรษ 1960 บรูสไตน์ เป็นนักวิจารณ์ที่มีการตีพิมพ์ผลงานที่ต่อเนื่องและยาวนานที่สุดในประวัติศาสตร์การละครของอเมริกา

ส่วนหนังสืออีกเล่มหนึ่งที่ได้รับการตีพิมพ์เมื่อ ปี 1998 เช่นกันคือ Hot Seat : Theatre Criticism for the New York Times, 1980 – 1993 เขียนโดย แฟรงค์ ริช (Frank Rich) เป็นผลงานรวมเล่มบทวิจารณ์เป็นเวลา 13 ปีที่เขาเขียนให้กับหนังสือพิมพ์ The New York Times

บทสัมภาษณ์ ต่อไปนี้ เป็นส่วนหนึ่ง ของการพบกันระหว่าง โรเบิร์ต บรูสไตน์ (Robert Brustein) กับ แฟรงค์ ริช (Frank Rich) ซึ่งได้สนทนากันถึงทัศนะในเรื่องของอาชีพของนักวิจารณ์ การวิจารณ์ และสภาวะทั่วไปของละครเวทีในปัจจุบัน

ถาม ทุกวันนี้ เรามีนักวิจารณ์ชั้นเยี่ยมในสาขาของนาฏศิลป์ (Dance) และ ดนตรี (Music) ไม่ว่าจะเป็น Tim Page จากหนังสือพิมพ์ Washington Post, Mark Swed จากหนังสือพิมพ์ L.A. Times, หรือ Joan Acocella จากวารสาร New Yorker แต่ทำไมการที่จะพบนักวิจารณ์ละครเวทีที่มีความแหลมคม และเอาจริงเอาจัง และสามารถวิจารณ์การแสดงด้วยทักษะแบบที่ อโคเซลลา (Acocella) ใช้วิจารณ์เทคนิคการเต้นของนาฏศิลป์ จึงเป็นเรื่องที่ยากเหลือเกินสำหรับทุกวันนี้ ทำไมเราจึงพบนักวิจารณ์ในระดับที่วิจารณ์การปฏิบัติได้ ในศิลปะสาขาอื่นแต่แทบหาไม่พบในการวิจารณ์ละครเวที



**บรูสไดน์** ผมคิดว่าเหตุผลหนึ่งอาจจะเป็นที่ทัศนคติที่ผู้คนทั้งหลายมีต่อละครเวที ว่าเป็นสื่อบันเทิง(ราคาแพง)สำหรับพวกนักธุรกิจที่เหน็ดเหนื่อย การที่จะให้คนทั้งหลายหันมาให้ความสนใจต่อละครเวทีในฐานะงานศิลปะที่ทรงคุณค่าเทียบเท่านาฏศิลป์ ดนตรีคลาสสิก โอเปร่า หรือวรรณกรรมนั้นเป็นเรื่องที่ยากเย็นแสนเข็ญ ถึงแม้ว่าบรรดานักวิจารณ์ละครเวทีทั้งหลายจะพยายามชี้ชวนให้ผู้คนเปลี่ยนทัศนคติให้ได้ แต่ก็ยังไม่เป็นผล โดยเฉพาะอย่างยิ่ง บรรดาบรรณาธิการทั้งหลายของพวกเรานั้นแหละที่ไม่ค่อยจะยอมเปลี่ยนความเชื่อของตัวเอง (แต่ไม่ใช่บก.ของผม) บก.เหล่านี้ต้องการให้นักวิจารณ์ละครเวทีเป็นเพียงผู้แนะนำผู้บริโภคสื่อบันเทิง เขียนบทความทำนอง"คู่มือผู้บริโภค" เหมือนกับบทความแนะนำร้านอาหาร

นอกจากนี้ เราต้องเข้าใจที่มาหรือรากเหง้าทางความคิดของความอคตินี้ อย่าลืมว่าผู้ก่อตั้งประเทศนี้มาจากไหน พวกเขาก็คือผู้อพยพจากแผ่นดินแม่ในอังกฤษ (ในศตวรรษที่ 18) ที่เรียกตัวเองว่ากลุ่ม พูริแทน (Puritan) สิ่งทีกลุ่มเคร่งศาสนากลุ่มนี้ทำเป็นครั้งแรกๆเมื่อพวกเขามีอำนาจคืออะไรละ พวกเขาสั่งปิดโรงละครทุกแห่ง การแสดงละครจะได้รับอนุญาตก็ต่อเมื่อมีการใช้ดนตรี หรือไม่ก็เป็นลักษณะของโอเปร่า พุดง่าย ๆ ก็คือดนตรีเป็นสิ่งศักดิ์สิทธิ์ แต่ละละครเป็นสิ่งที่หยาบโลน ในแถบนิวอิงแลนด์ (ตะวันออกเฉียงเหนือของอเมริกา)ทุกวันนี้ อาจจะมีคนที่ดีแต่พูดว่าจะสนับสนุนละครเวที แต่ไม่มีใครอยากจะควักกระเป๋า เงินสนับสนุนมักจะไหลไปที่ดนตรีคลาสสิก ไม่ใช่ละครเวที

**ริช** ผมว่าบ๊อบ (หมายถึง โรเบิร์ต บรูสไดน์) พุดถูก ที่ว่าเรายังมีความอคติทางวัฒนธรรม แต่นั่นก็เป็นเพียงเหตุผลส่วนหนึ่ง แต่ความจริงก็คือว่า คนหนุ่มสาวยุคใหม่ไม่นิยมชมละครเวทีกันอีกต่อไป ผมมีลูกชายซึ่งกำลังเรียนชั้นปีที่ 1 ในมหาวิทยาลัย ซึ่งเติบโตมากับความนิยมเสพวัฒนธรรมรูปแบบอื่นๆ คนรุ่นนี้เลือกที่จะไปชมงานศิลปะในพิพิธภัณฑ์ ดูภาพยนตร์ดีๆสักเรื่อง ก่อนที่จะเลือกไปชมละครเวทีที่ดีๆ ไม่ใช่ที่เราไม่มีโปรดักชั่นละครที่มีคุณภาพ เรามีละครดีๆเกิดขึ้นอยู่ตลอดเวลา แต่ผลจากการสำรวจนั้นปรากฏว่าคนรุ่นใหม่ไม่นิยมเข้าโรงละครอีกต่อไป และถ้าหากพวกเขาจะชมละคร ก็เลือกที่จะไปชมละครเชิงพาณิชย์ (ที่ไร้ความเป็นศิลปะ) แทน

**บรูสไดน์** วัฒนธรรมของการไปชมละครเวทีกำลังจะสูญหายไป แต่ส่วนหนึ่งก็เป็นเพราะราคาค่าบัตรที่แพงลิบลွ่สำหรับเยาวชน เมื่อสมัยที่ผมเป็นวัยรุ่น บัตรดูละครมีราคาพอๆกันกับราคาบัตรดูภาพยนตร์ แต่ทุกวันนี้มันคือราคา 10 เท่า แล้วผู้ชมที่ไปชมละครก็สร้างพฤติกรรมบางอย่าง (เช่นยืนปรบมือ ให้อำนาจคนละครเลิกลอยอย่างเกรียวกราวเกินขอบเขต) ซึ่งดูเหมือนว่าพวกเขาไม่ได้กำลังปรบมือให้กับการแสดงที่เพ่งจบลง แต่เป็นการปรบมือให้กับความสามารถในการควักกระเป๋าของตัวเองมากกว่า

**ถาม** ทุกวันนี้เราจะแสวงหาการสร้างนักวิจารณ์ละครเวทีที่ดีๆได้จากไหน

**บรูสไดน์** ผมคิดว่ามหาวิทยาลัย เยล เป็นแหล่งที่สร้างนักวิจารณ์ละครที่ดีที่สุด โดยเฉพาะเมื่อเทียบกับนักวิจารณ์ละครทั่วไปที่ไม่ได้มีพื้นฐานมาเพียงพอ เราพบว่านักวิจารณ์ทั่วๆไป



นั้น ไม่มีความรู้เพียงพอในเรื่องของวรรณกรรมละคร ความจริงแล้วพวกเขาแทบไม่มีความรู้ในเรื่องวรรณกรรมอะไรทั้งนั้น พวกเขาไม่สามารถมองเห็นความสัมพันธ์ของบทละครที่เชื่อมโยงกับบริบททางสังคม การเมือง หรือความเชื่อทางอภิปรัชญา ตามยุคสมัยของละคร พวกเขายังอ่อนด้อยความรู้ในด้านปฏิบัติ ไม่ว่าจะเป็นงานโปรดักชั่น หรือกระบวนการ ขั้นตอนในการทำงานละคร ดังนั้น ที่ Yale School of Drama เราจึงพยายามเติมในส่วนที่ขาดหายไปเหล่านี้ และเราก็ได้สร้างบุคลากรชั้นยอดขึ้นมา ซึ่งจะต้องกลายเป็นคนดกงาน เพราะความสามารถของพวกเขาไม่เหมาะสมกับระดับของคนทั่วไปดูละครทั่วไป ซึ่งต้องการเพียงแค่ว่าจะไปชมละครเพลงบรอดเวย์ (Broadway) เรื่องไหนดี (ซึ่งละครเพลงบรอดเวย์ส่วนใหญ่ก็เป็นเพียงความบันเทิงเชิงพาณิชย์) นักวิจารณ์ที่เพิ่งเรียนจบเหล่านี้จะไม่สามารถเชื่อมโยงกับผู้ชมในสมัยนี้ได้ พวกเราจึงเกิดความท้อแท้ในการสร้างนักวิจารณ์ เพราะเรากำลังสร้างบุคลากรให้กับอาชีพที่ไม่มีอยู่จริง แต่เราหันมาสร้าง "ผู้เชี่ยวชาญทางการละคร" (Dramaturg) แทน (dramaturg คือที่ปรึกษาสำหรับคณะละคร เป็นผู้เชี่ยวชาญที่จะช่วยตัดสินใจในเรื่องต่าง ๆ)

ถาม หากพิจารณาสภาพของการต่อสู้แข่งขันกันระหว่างสื่อประเภทต่างๆ คุณจะจัดวางสถานภาพของละครเวทีไว้ที่ตรงไหน

ริช ผมไม่เห็นวาละครเวทีจะยืนอยู่ในแถวหน้า แด่วงแรพ Gangsta ต่างหากที่ยืนอยู่แถวหน้าสุด

บรูสไดน์ ผมไม่เห็นด้วยนะ ผมคิดว่าเรามีนักเขียนบทละครที่สำคัญและมีความสามารถอยู่มากมาย แต่สิ่งที่ผมคิดว่าอาจจะจะเป็นเหตุที่ทำให้ผู้คนให้ความสนใจกับละครน้อยลงไปทุกทีก็คือ เรามีนักเขียนบทละครจำนวนมากที่เขียนเกี่ยวกับปัญหาซ้ำซากที่เรารู้ๆกันอยู่ ไม่ว่าจะเป็นเรื่องของความเสมอภาคของมนุษย์ทุกเผ่าพันธุ์ ความเท่าเทียมระหว่างหญิงและชาย การให้เกียรติคนที่เป็นเกย์ เป็นต้น ซึ่งเรื่องเหล่านี้เป็นเรื่องที่มีความจริงและเป็นเรื่องสำคัญ แต่ในฐานะงานศิลปะแล้ว หัวข้อเหล่านี้กลับเป็นเรื่องที่ไม่ค่อยน่าสนใจ เนื่องจากมันไม่มีอะไรที่ทำให้เรารู้สึกแปลกใจ หรือประหลาดใจได้เลย แต่งานศิลปะจำเป็นต้องสร้างความรู้สึกประหลาดใจ สัจธรรมของสิ่งต่างๆ เป็นเรื่องน่าประหลาดใจ ชีวิตเป็นสิ่งที่ให้ความประหลาดใจแก่เราตลอดเวลา คาดเดาได้ยาก และเราไม่ค่อยมีนักเขียนบทละครที่นำเสนอละครแบบที่ชีวิตเสนอให้เรา

ถาม คุณคิดว่าปัจจุบันนี้ ละครมาถึงถึงจุดหยุดนิ่งแล้วใช่ไหม การเคลื่อนไหวของละครในปัจจุบันตรงกันข้ามกับสมัย 1960 โดยสิ้นเชิงหรือเปล่า

ริช เรามีนักเขียนที่เขียนได้ดีหลายคน แต่ถ้าเราจะหาเสียง(ที่อยู่ในงานเขียน)ของนักเขียนที่จริงจังๆก็คงยาก

บรูสไดน์ ผมเชื่อว่า สิ่งที่คนละครจะต้องต่อสู้ในสมัยนี้ อาจจะไม่ใช่เรื่องของประเด็นในการทำละครเท่านั้น แต่ที่สำคัญกว่านั้น คือวิธีการด้วย ผมคิดว่ามันมีอีกประเด็นหนึ่งที่สำคัญและกำลังจะเข้าสู่ขีดอันตราย นั่นก็คือประเด็นการกดขี่ทางความคิดและทางการใช้ภาษา

(ซึ่งหากมีการใช้ภาษาที่ไม่ถูกต้องในบทละคร ผู้เขียนบทจะถูกเพ่งเล็งว่าเป็นผู้ที่เหยียดผิว และทำผิดกติกาทางสังคม) ถ้าหากคนทุกคนมีความรู้สึกว่าคำวานิโกร เป็นคำที่เหยียดผิว และไม่สมควรพูดออกมา สิ่งที่จะตามมาคือการเก็บความรู้สึกทุกอย่างไว้ข้างใน เพื่อที่จะรอให้มันปะทุออกมาสักวัน ผมเชื่อในเสรีภาพของการใช้คำ มีคำให้ใช้มากมายดีกว่ามีน้อย ผมหวาดหวั่นกับการถูกตรึงตรอนเสรีภาพในการใช้ภาษา (และหากรูปแบบการนี้ยังเป็นเช่นนี้ การใช้ภาษาก็จะเกิดความคลุมเครือมาก) ชนกลุ่มน้อยมักจะเป็นฝ่ายเสียเปรียบอยู่ดี การมีเสรีภาพทางภาษานั้น ช่วยให้พวกเขาเห็นว่าใครคือศัตรูที่แท้จริง

ริช ในขณะที่ภาพยนตร์ โทรทัศน์ หรือนวนิยาย ล้วนมีเสรีภาพในการใช้ภาษา แต่ทำไมคนเขียนบทละครเวทีจึงต้องถูกวิจารณ์อย่างรุนแรงถ้าหากใช้ภาษาไม่สอดคล้องกับความรู้สึกของผู้ชมทั่วไป

บรูสไดน์ มันก็จริงนะ ผมคิดว่าเหตุผลหนึ่งที่คนละครทั้งหลายมี "สำนึก" เรื่องการใช้ภาษา อยู่มากอาจเป็นเพราะว่า เราเป็นกลุ่มคนที่มีเสรีภาพที่ได้ทำงานที่เราชอบ ในขณะที่คนอื่น ๆ ในสังคมนี้กำลังทำงานที่ตัวเองเกลียดแม้จะได้เงินมาก ก็เป็นไปไม่ได้ว่า ลึกๆแล้ว คนทำละครมีความรู้สึกผิดอยู่ในใจ (ที่ได้ใช้ชีวิตตามใจปรารถนา) ซึ่งสะท้อนออกมาด้วยการพยายามทำตัวเป็น "เด็กดี" ด้วยการกระทำที่มีสำนึก เพื่อจะทดแทนสำนึกที่ขาดหายไป ในสังคม และถ้าเราวางตัวเองอย่างนี้ มันก็ต้องเป็นปัญหาในที่สุด

ถาม การเคลื่อนไหวของละครสำหรับท้องถิ่น (Resident Theatre) ในยุค 60' นั้นสัมฤทธิ์ผลหรือไม่อย่างไร

บรูสไดน์ การเคลื่อนไหวของละครสำหรับท้องถิ่นนั้นเคยรุ่งเรืองอยู่สมัยหนึ่ง ซึ่งก็สามารถจะหวนกลับมาอีกได้ หากแต่ต้องอาศัยพลังขับเคลื่อนอย่างมหาศาลที่จะต้องทำให้ทุกคนตื่นตัวถึงขั้นที่จะต้องพูดว่า "พวกเราต้องสนับสนุนศิลปะ" และ "พวกเราต้องสนับสนุนการศึกษาเพื่อที่จะแข่งขันกับนาๆประเทศได้" และทั้งสองอย่างนี้ก็ยังไม่เกิดขึ้น เราจะสร้างผู้ชมละคร หรือชมศิลปะทุกประเภทได้จากการให้การศึกษาในโรงเรียน และความจริงก็คือเรายังไม่พัฒนาในด้านนี้ เด็กๆสมัยนี้คิดว่าภาพกราฟิติ (ภาพรอยพ่นสเปรย์ในสถานที่สาธารณะ) เป็นงานศิลปะ หรือคิดว่าวง Gangsta Rap เป็นวงดนตรีที่ยิ่งใหญ่ เด็กๆได้รับการดักยั่วด้วยบทความตามนิตยสารอย่าง ไทมส์ (Times) ที่มักจะมีหน้าปกที่บอกพวกเขาว่าของพวกนี้เป็นงานศิลปะแห่งยุคสมัยกระแส "สหวัฒนธรรมนิยม" (Multiculturalism) ซึ่งเคยเป็นเครื่องมือในการเป็นกระบอกเสียงสำหรับชุมชนที่ด้อยโอกาส มาบัดนี้กำลังจะกลายเป็น "เอกวัฒนธรรมนิยม" (Uniculturalism) ซึ่งส่งผลในแง่ลบกลับมา ด้วยการต่อต้านกระแส "วัฒนธรรมยุโรป" (ซึ่งจริงๆแล้วก็ป็นวัฒนธรรมที่สำคัญของคนอเมริกันด้วย)

ริช ความจริงก็คือว่า ถ้าหากคุณไม่ชมละครเวทีเลย วัฒนธรรมป๊อปก็จะเป็นวัฒนธรรมหลักที่จะไหลมาสู่จอโทรทัศน์ในบ้านคุณและนั่นก็จะเป็นสิ่งที่คุณต้องเสพโดยไม่มีทางเลือก สิ่งเลวร้ายอีกอย่างหนึ่งที่เกิดขึ้นเกี่ยวกับการทำลายวัฒนธรรมของเราก็คือ การที่รัฐบาลตัด

เงินงบประมาณที่เคยให้แก่กองทุนศิลปะแห่งชาติ (NEA คือ *National Endowment for the Arts*) ซึ่งส่งผลต่อการตัดเงินงบประมาณสนับสนุนการทำงานศิลปะในทุกระดับตั้งแต่ระดับภูมิภาค ไปจนถึงระดับท้องถิ่น การบั่นทอน NEA ก็คือคำประกาศของรัฐบาลต่อการให้ความสำคัญกับงานศิลปะ ว่ามีความสำคัญเป็นอันดับสุดท้าย ดังนั้นงบประมาณด้านศิลปะจึงเป็นสิ่งที่จะต้องตัดออกจากการสรรเงินงบประมาณของโรงเรียนด้วย

บรูสไดน์ ที่คุณพูดไปนั้น ก็น่าจะอธิบายได้ด้วยรากเหง้าของการเป็น พูริแตน (*Puritan*) ที่ผมเคยพูดไปแล้วได้บ้าง และทั้งหมดที่เกิดขึ้นก็คือการแสดงความสามารถของรัฐบาล กลุ่มเคร่งศาสนาและนักการเมืองต่างก็เล่นละครเรื่อง ทาร์ทUFF กันอยู่ทุกเมื่อเชื่อวัน (*Tartuff* เป็นตัวละครเอกจากเรื่อง *Tartuff* ซึ่งเป็นตัวละครที่มีนิสัยหน้าไหว้หลังหลอก) การที่รัฐบาลออกมาต่อต้าน NEA นั้น ก็เป็นผลพวงจากจิตใต้สำนึกที่เต็มไปด้วยความหวั่นไหวต่อธรรมชาติ(ของการเปิดเผยความจริง) ของงานศิลปะ ที่มักจะด้องโยงใยกับ "ความลับที่สกปรก" หรือ "พฤติกรรมที่น่าอับอาย" ที่ซ่อนเร้นไว้ลึกๆของมนุษย์ในสังคม (และละครเวที ก็มักจะพูดถึงเรื่องเหล่านี้เสมอ) การที่รัฐบาลออกคำสั่งว่าละครเวทีจะได้รับการสนับสนุนทางการเงินก็ต่อเมื่อได้รับการรับรอง "มาตรฐาน" จากชุมชนเสียก่อนนั้น เปรียบเสมือนวาระสุดท้ายของละครเวที และก็เป็นวาระสุดท้ายของศิลปะแขนงอื่นๆด้วย ไม่เคยมีประวัติศาสตร์หน้าไหนของมนุษยชาติที่จารึกว่า "มาตรฐานของชุมชน" คือความหมายเดียวกับคำว่าคุณภาพ หรือความเป็นเลิศทางคุณค่า นักคิดผู้ยิ่งใหญ่ทั้งหลายไม่ว่าจะเป็นเชกสเปียร์ (*Shakespeare*) หรือใครก็ตาม ล้วนแต่เหยียดหยามแนวคิด "มาตรฐานชุมชน" กันทั้งนั้น

ริช แม้ว่ารัฐบาล (โดยเฉพาะฝ่าย ขวา หรือ พรรค *Republican*) จะไม่ออกมาพูดตรงๆ ว่า "เออละ ถ้าหากพวกคุณอยากจะทำละครที่หยาบช้ำสามาน เต็มไปด้วยกิเลส ดันหาต่อต้านพระเจ้า ต่อต้านชาตินิยม ไม่มีใครห้ามไม่ให้คุณใช้เงินจากผู้สนับสนุนที่เป็นเอกชน แต่จะมาใช้เงินภาษีของประชาชนนะหรือ อย่าได้หวังเลย" ซึ่งทัศนะแบบนี้ก็ส่งผลโดยตรงต่อการตัดสินใจ "มาตรฐานชุมชน" ของแต่ละชุมชนด้วย ทำให้งานศิลปะบางชิ้นอาจจะไม่ได้รับการสนับสนุน (และส่งผลให้เกิดละครต๊อญ้อยลง หรือไม่ละครต๊อญก็ต้ออาศัยการอุปถัมภ์จากผู้มีฐานะทางการเงิน)

บรูสไดน์ และอีกเรื่องหนึ่งที่บั่นทอนความอยู่รอดของละครเวที คือเรื่องที่รัฐบาลคลินตัน (ประธานาธิบดีของสหรัฐ) ได้ประกาศบังคับใช้มาตรการที่ว่าด้วยการกำหนด "ขอบเขตของเนื้อหา" (*content-restriction*) ในการนำเสนองานศิลปะ นั้น เป็นเรื่องที่จะเมิดสิทธิพื้นฐานข้อแรกตามรัฐธรรมนูญของชาวอเมริกันเลยทีเดียว (*First Amendment* พูดถึงสิทธิพื้นฐานในการแสดงออกซึ่งความคิดเห็นได้อย่างเสรี) เรื่องนี้มีการต่อสู้กันศาล ตั้งแต่ศาลประจำรัฐแคลิฟอร์เนีย ไปจนถึงชั้นศาลสูงสุด และตอนนี้ ศาลสูงสุดก็ได้ทำหน้าที่ละเมิดสิทธิข้อแรกในรัฐธรรมนูญไปแล้ว

ริช และอีกเรื่องหนึ่งที่ทำให้ผมรู้สึกทุเรศอย่างบอกไม่ถูกคือนโยบายประเภท “เสริมแต่ง” ซึ่งคุณเองก็เคยเขียนถึงมาแล้ว ที่เกี่ยวกับการที่คณะละครที่ไม่มุ่งหากำไร (*non-profit theatre* มักจะเป็นกลุ่มละครที่ทำละครเพื่อศิลปะมากกว่าการค้ากำไร) กำลังเกี่ยวพันกับบริษัทละครเชิงพาณิชย์ ในทัศนะของผม การที่สมาคมละครแห่งรัฐแอตแลนตา ยอมให้บริษัทดิสนีย์ มาใช้สถานที่ในการคัดเลือกนักแสดงนั้น เป็นการ “ขายตัว” อย่างน่าละอาย กระแสการผสมกิจการของโรงละครที่ไม่มุ่งหากำไรกับบริษัทละครเชิงพาณิชย์นั้น ส่งผลโดยตรงต่อการทำลายวัฒนธรรม 2 ประการคือ ประการที่ 1 จะทำให้ปริมาณของละครที่แปลกใหม่ (หรือผลงานที่มีความเคารพตัวเอง) ลดน้อยลง ประการที่ 2 จะส่งผลต่อคุณภาพของละครที่ผลิต กล่าวคือ ละครจะมีคุณภาพที่หยابมากขึ้น (ตัวเลือกสำหรับผู้ชมจะลดน้อยลง และจะเหลือแต่ตัวเลือกประเภท *Beauty and the Beast* หรือ *River Dance*)

บรูสไดน์ คนทุกคนที่อยู่ภายใต้คณะละครเชิงพาณิชย์นั้น ย่อมจะมุ่งแสวงหากำไรให้กับนายทุน หรือให้กับตัวเอง แรงจูงใจที่ว่านี้ ย่อมส่งผลต่อการตัดสินใจในทุกๆ เรื่อง นับตั้งแต่บทละครที่จะนำมาผลิต ผู้กำกับ โรงละคร ดารา และแม้กระทั่งการเชิญนักวิจารณ์ ส่วนการสร้างละครแบบ “ทางเลือก” นั้นหมายถึง การสร้างผลงานทางศิลปะ (ซึ่งละครเป็นผลงานแบบสหศิลป์อีกด้วย) เป็นแนวคิดเชิงสังคมนิยม ไม่ใช่ความคิดแบบทุนนิยม และการที่จะสร้างงานที่ใช้รากฐานทางความคิดแบบสังคมนิยมจะอยู่รอดได้ในสังคมนิยมนั้นก็เป็นเรื่องที่ลำบากมาก และนี่ก็คือเหตุผลว่า ทำไมคณะละครทางเลือกทั้งหลายจึงต้องอยู่ในสภาพ “ปางตาย” ในการที่จะรักษาไว้ซึ่งความบริสุทธิ์เพื่อให้หลุดพ้นจากความยั่วยวนทั้งปวง และมันก็เป็นภาระที่ยากเหลือเกินที่จะถูกระบบทุนนิยมกลืนกินเพียงเพื่อจะมีชีวิตอยู่ต่อไป

ถาม เมื่อคุณทั้งสองมองย้อนกลับไปผลงานของตัวเอง คุณค้นพบความคิดเห็นที่เปลี่ยนไปจากอดีตบ้างหรือไม่ และถ้าหากคุณต้องการจะเปลี่ยนแปลงบางสิ่ง มีอะไรบ้างที่คุณคิดว่า จะเปลี่ยนแปลงได้

ริช โดยมากแล้ว ความคิดเห็นของผมที่มีต่อผลงานละครแต่ละเรื่องนั้นคงไม่เปลี่ยน แต่ถ้าหากจะมีการเปลี่ยนอะไรไปบ้าง ก็คงจะเป็นเรื่องของส่วนที่ผมเคยเน้น การใช้คำเสียงที่ก้าวร้าวกินไป หรือบางครั้งก็ใจกว้างมากจนเกินไป และก็มิอะไรรื่นจุกหลายอย่างที่ผมต้องการจะเปลี่ยนแปลงในฐานะนักเขียน ผมคิดว่านักเขียนที่แข็งแกร่งความรู้สึกนึกคิดและแนวการเขียนตลอดเวลา 20 ปี นั้น น่าจะเป็นนักเขียนที่ตายแล้ว

บรูสไดน์ ผมได้กลับไปอ่านงานบางชิ้นที่ผมเขียนไว้ในหนังสือ *Season of Discontent* และรู้สึกตกใจกับความแข็งแกร่งก้าวร้าวของตัวเอง ผมเห็นความโง่ของตัวเองที่ไม่รู้อะไรเกี่ยวกับกระบวนการในการสร้างละคร และยังช่างไปพิพากษาคนอื่นด้วย สมัยนั้นผมคิดว่างานของผมเป็นงานที่พูดถึงศิลปะเท่านั้น แต่ผมเพิ่งจะมาตระหนักในภายหลังว่า จริงๆ แล้วงานวิจารณ์ก็เป็นการพูดถึงตัวมนุษย์ด้วย และเมื่อผมได้มีโอกาสเข้ามาสร้างละคร ได้ลงมือปฏิบัติมากเท่าไร ก็ยิ่งแลเห็นความยากลำบากของการทำงานเบื้องหลังมากเท่านั้น

เหตุผลหนึ่งที่ผมไม่รับข้อเสนอในการเป็นนักเขียนให้กับ Times ในยุค 60' ก็เพราะว่าผมคิดว่าผมสามารถดำรง ความแข็งแกร่งของตัวเองไว้ได้ ตราบใดที่ผมไม่ต้องไปกระทบกระเทือนชีวิตของใคร (สมัยนั้น งานวิจารณ์จากวารสารอย่าง New Republic ที่เขาเขียนให้ อาจจะไม่ได้รับความสนใจจากมหาชน เมื่อเทียบกับ Times ซึ่งมีอิทธิพลมากกว่ามาก เขาจึงคิดว่า งานของเขาคงไม่ไปกระทบกระเทือนใครมากนัก) ถ้าผมรับข้อเสนอของ Times ผมคงสร้างผลกระทบกระเทือนต่อชีวิตของคนจำนวนมาก นักแสดงเสนอตัวตนของเขาเป็นอุปกรณ์ในการแสดง (ละครเวทีเป็นศิลปะที่ใช้มนุษย์เป็นอุปกรณ์) ไม่ใช่เครื่องดนตรีอย่างฟลูต หรือ เชลโล่ ดังนั้น ผมจึงรู้สึกเสียใจต่อการแสดงความคิดเห็นอย่างโหดร้ายของนักวิจารณ์ทั้งหลาย ผมกำลังมองหาวิธีการที่ดีกว่านี้ในการทำงานวิจารณ์

ริช ประสพการณ์ของผมอาจจะไม่ใช่มาจากการเป็นนักปฏิบัติในโรงละคร แต่ประสพการณ์ชีวิตก็สามารถเปลี่ยนแปลงคุณได้เหมือนกัน หลังจากทำงานด้านนี้มานาน ผมก็เริ่มที่จะเข้าใจถึงความยากลำบากของผู้คนที่ทำละคร ผมได้กลับไปดูงานเก่าๆของตัวเอง แล้วก็ต้องพูดว่า "ไม่อยากจะเชื่อเลยว่าเขียนลงไปได้อย่างไร ทั้งก้าวร้าว รุนแรง และไม่ยอมให้อภัย ผมมัวแต่พะวงอยู่กับความถูกต้องตามหลักการทางศิลปะ จนลืมนึกถึงเรื่องของมนุษยธรรม" ในที่สุดคุณก็ต้องโศก ต้องมีวุฒิภาวะเมื่อวันใดก็วันหนึ่ง (แต่ก็มีเพื่อนร่วมอาชีพบางคนที่ไม่ยอมโศก) การเขียนให้ หนังสือพิมพ์ New York Times นั้นเป็นการเขียนให้คนอ่าน 1 ล้านคน ดังนั้น จึงเป็นการทำให้คุณต้องเขียนให้คนอ่านสามารถเข้าใจได้ว่า คุณมาจากจุดยืนแบบไหน และพวกเขา กำลังจะก้าวเข้ามาพบกับอะไร (ไม่เช่นนั้นแล้ว คนอ่านก็อาจจะมีความคาดหวังที่ผิดแผกไป และอาจจะไม่เข้าใจบทวิจารณ์ดีเท่าที่ควร)

บรูสไดน์ การเขียนให้กับ New Republic นั้นมีคุณค่าที่สำคัญประการหนึ่งอยู่ที่การมีกลุ่มผู้อ่านที่อาจจะไม่ใช่ผู้ที่ได้ชมละคร หรือผู้ที่จะไปชมละคร ดังนั้นผู้อ่านส่วนใหญ่จึงไม่ได้ต้องการข้อแนะนำในการเลือกชมละคร แต่ที่คณะละครของผม (ART) เรามักจะได้รับจดหมายจากผู้ชมที่ถามคำถามเข้ามา เช่น ถามว่า "คุณทำอย่างนี้กับบทละครคลาสสิกได้อย่างไร ทำไมคุณถึงได้คิดว่าเป็นบทละครที่ดีล่ะ" ผมมักจะตอบพวกเขาโดยตรงเป็นการส่วนตัว และเราก็พยายามสื่อสารกับกลุ่มผู้ชมของเรา ด้วยการจัดสัมมนา หรือ การจัดเสวนาก่อนเปิดการแสดงบ้าง เพื่อที่จะได้มีโอกาสนอธิบายให้ผู้ชมได้เข้าใจถึงวัตถุประสงค์และเหตุผลต่างๆในการปฏิบัติงานเช่นนั้นเช่นนี้ เราพยายามที่จะละมุนละม่อมในการตอบคำถามต่างๆเพื่อที่จะไม่ให้ผู้ชมรู้สึกว่ายอกว่า ผมคิดว่า สิ่งสำคัญที่สุดที่จะทำให้การวิจารณ์กลายเป็นเรื่องคดโกงไปได้ก็คือการขาดความน่าเชื่อถือในตัวบทวิจารณ์ ในฐานะนักวิจารณ์ เราต้องรับผิดชอบต่อผู้อ่านและบท.

ริช ใช่ เราต้องเป็นคนรับผิดชอบต่อสิ่งที่เราเขียน ผู้อ่านอาจจะมิปฏิกิริยาตอบโต้ ผมมักจะนึกถึงกรณีตัวอย่างที่เกิดขึ้นกับ บอสลีย์ โครวเธอร์ (Bosley Crowther) ที่เขียนวิจารณ์ภาพยนตร์เรื่อง Bonnie and Clyde ว่าเป็นเพียงแค่ภาพยนตร์แนวแก๊งค์มิจฉาชีพธรรมดา แต่ผมได้พบหลักฐานการตอบโต้จากผู้อ่านเป็นจดหมาย จากไมโครฟิล์มของ New York

Times ใน หน้า Arts and Leisure เต็ม 2 หน้ากระดาษ ผู้คนแสดงความโกรธเคืองที่นักวิจารณ์มองข้ามสาระสำคัญและความสำคัญของภาพยนตร์เรื่องนี้ ซึ่งเท่าทุกวันนี้ก็ยังดำรงคุณค่าของการเป็นภาพยนตร์ที่สร้างการเปลี่ยนแปลงให้กับโฉมหน้าของภาพยนตร์อเมริกัน ผู้อ่านได้จัดการกับเขาจริงๆ และผมก็คิดว่านี่อาจจะเป็นสาเหตุให้เขาถูกแทนที่ด้วย เรนาตา แอดเลอร์ (Renata Adler)

ถาม ยุคสมัยอันเฟื่องฟูของละครแนวทดลองในอเมริกาจบสิ้นแล้วหรือ

บรูสไดน์ ยังหรอก เรายังมี The Wooster Group, Richard Foreman, และมีคนอย่าง Bob McGrath ที่อยู่กับ Ridge Theatre คุณรู้ไหม เมื่อไรก็ตามที่เราสรุปอย่างง่าย ๆ ว่าละครเวทีถึงกาลอวสานแล้ว มักจะมีใครสักคนซบชีวิตมันขึ้นมาใหม่เสมอ สิ่งสำคัญคือศิลปินที่โดดเด่น ดูอาลี เชคคอฟ (Anton Chekhov) ซบชีวิตให้กับละครของรัฐเซีย เบรคท์ (Bertolt Brecht) ก็ซบชีวิตให้กับละครเยอรมัน ศิลปินที่ยิ่งใหญ่อยู่แถวๆ นั้นแหละ เดียวพวกเขาจะกลับมาปรากฏกายอีกครั้ง ทุกครั้งที่ใครถามผมว่า “อนาคตของละครเวทีจะเป็นอย่างไร” ผมก็มักจะตอบว่า “อนาคตของละครเวทีก็อยู่ตรงจุดไหนก็ได้ที่ศิลปินจะต้องกลับมาปฏิวัติมัน”

ริช ผมเห็นด้วยอย่างยิ่ง เราจำเป็นต้องมีเครือข่ายบางอย่างมารองรับศิลปินที่กำลังจะเกิดขึ้น เราจำเป็นต้องสร้างความแน่ใจให้พวกเขาว่างานของเขาจะมีคนดู (และจะได้รับการเผยแพร่ต่อไปในวงกว้าง) สมัยก่อน(เมื่อไม่นานมานี้) เรายังมีโอกาสได้เห็นละครฟอร์มเล็กที่มีคุณภาพเปิดแสดงที่ Broadway ไม่ว่าจะเป็นเรื่อง Glengarry Glen Ross หรือ Angels in America แน่ละ โปรดักชั่นประเภทนี้จะไม่ทำให้คุณร่ำรวยขึ้นมา แต่มันจะเป็นการช่วยให้บทละครเหล่านี้ได้มีลมหายใจต่อไปตามโรงละครที่อยู่รอบนอก หรือตามโรงละครที่ไม่แสวงหาผลกำไร บรอดเวย์เคยมีบทบาทในการช่วยทำให้บทละครเหล่านี้ได้รับการขยายผลไปอีกไกลแสนไกล (เช่นเรื่อง A Street Car Named Desire) ทุกวันนี้เรื่องทำนองนี้แทบจะไม่สามารถเกิดขึ้นได้เลย ถ้าไม่ใช่เรื่องที่สั่งเข้ามาจากอังกฤษ หรือ เรื่องที่มีดารานำแสดง การที่มีบริษัทยักษ์ใหญ่ควบคุมธุรกิจไปเสียหมดแบบนี้ ยิ่งนับวันก็ยิ่งทำให้สภาวะของพวกละครโรงเล็กอยู่ได้ลำบากขึ้น

ผมเห็นด้วยในประเด็นที่ว่า ศิลปินมักจะเดินผ่านเข้ามาอยู่เสมอ และคนที่รักละครก็ยังต้องการที่จะทำงานในด้านนี้ไม่ว่าใครจะว่าอย่างไร และไม่ว่าจะมีสื่อที่แปลกใหม่เกิดขึ้นมากมายอย่างไร แต่อย่างไรก็ดี การมีสถาบันละครรองรับงานละครย่อมจะเป็นเรื่องที่สำคัญเสมอ

ปาริชาติ จิ่งวิวัฒนาภรณ์: ผู้แปล และบรรณาธิการ

ที่มา: บทสัมภาษณ์ “การนัดพบครั้งสุดท้ายของนักวิจารณ์” แปลจาก Robert Marx

(Moderator). “A Critics’ Summit” American Theatre. (May/June 1999) : 16-19



## บทวิเคราะห์

บทความ "การนัดพบครั้งสุดท้ายของนักวิจารณ์" เป็นบทสัมภาษณ์ที่มีลักษณะพิเศษ 2 ประการคือ ประการที่ 1 บทสนทนาระหว่างนักวิจารณ์ 2 คนนี้ เป็นบทสนทนาที่แสดงถึงมุมมองในหลายๆด้าน ไม่ว่าจะเป็นด้านการวิจารณ์ ความคิดและหลักการของการเป็นนักวิจารณ์ และทัศนะเกี่ยวกับการเคลื่อนไหวของวงการละครเวทีในสหรัฐอเมริกา ตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน จากนักวิจารณ์ที่อยู่ในชั้นแนวหน้าที่สุดของอเมริกาพร้อมกันถึง 2 คน (ไม่ได้เป็นการสัมภาษณ์ทีละคนอย่างการสัมภาษณ์โดยทั่วไป และโอกาสที่นักวิจารณ์ซึ่งอยู่กันคนละรัฐจะมีโอกาสมาพบปะกันเพื่อการสัมภาษณ์ในลักษณะนี้คงเป็นเรื่องที่เกิดขึ้นได้ไม่บ่อยนัก) ประการที่ 2 แม้ว่ารายละเอียดของการสนทนาอาจจะพาดพิงถึงเหตุการณ์หรือละครที่เกิดขึ้นในประเทศสหรัฐอเมริกาค่อนข้างมาก ซึ่งอาจจะทำให้ผู้อ่านบางคนรู้สึกว่ารายละเอียดบางอย่างเป็นรายละเอียดที่เข้าใจได้เฉพาะคนอเมริกันเท่านั้น แต่การวิเคราะห์ปรากฏการณ์ต่างๆที่เกิดขึ้นตั้งแต่อดีตมาจนถึงปัจจุบันนั้น มีหลายประเด็นที่มีความเป็นสากลอยู่มาก ไม่ว่าจะเป็นประเด็นของการเสื่อมความนิยมในละครเวที ทัศนคติของคนทั่วไปที่มีต่อละครเวที บทบาท หน้าตาและปัญหาของนักวิจารณ์ ทิศทางการเปลี่ยนแปลงในการทำงานวิจารณ์ ไปจนถึงการชี้ทั้งปัญหาและทางรอดให้กับวงการละครเวที ซึ่งโดยประการที่สองนี้ ทำให้บทสนทนาของนักวิจารณ์ทั้งสองไม่ใช่บทสนทนาธรรมดา แต่เป็นบทสนทนาที่สะท้อนถึงผลลัพธ์ทางความคิดที่ได้มาจากการกลั่นกรองประสบการณ์และความมีวุฒิภาวะในอาชีพของการเป็นนักวิจารณ์ตลอดเวลามากกว่า 20 ปี (ในกรณีของ แฟรงค์ ริช) และกว่า 30 ปี (ในกรณีของ โรเบิร์ต บรูสไดน์) การสะท้อนผลลัพธ์ทางความคิดที่เกิดขึ้นนี้ได้แสดงให้เห็นถึงพลังทางปัญญาที่เป็นประโยชน์ต่อผู้อ่าน ไม่ว่าผู้อ่านนั้นจะคุ้นเคยกับละครเวทีในอเมริกาหรือไม่ก็ตาม

บทสนทนานี้ได้สะท้อนประเด็นที่มีความเป็นสากลดังต่อไปนี้

ประเด็นที่ 1 ไม่ใช่แต่เฉพาะคนรุ่นใหม่ในสหรัฐอเมริกาเท่านั้นที่เสื่อมความนิยมในการชมละคร คนรุ่นใหม่ในหลายๆประเทศก็อาจมีลักษณะคล้ายกัน ด้วยเหตุผลของราคา และเหตุผลของพื้นฐานการศึกษา และถ้าราคาค่าบัตรยังคงแพงมากเช่นนี้ต่อไป คนที่จะซื้อบัตรก็คงหนีไม่พ้นกลุ่มคนทำงานที่มีรายได้ดีเท่านั้น ละครเวที(สำหรับในบางสังคม)อาจจะไม่ใช่วัฒนธรรมของคนทุกระดับและทุกชนชั้นได้อีกต่อไป

ประเด็นที่ 2 แม้ว่าบรูสไดน์จะเน้นเรื่องความเชื่อของเขาที่ว่า คนอเมริกันมีพื้นฐานทางความคิดมาจากลัทธิพิวริตัน (Puritan) ที่เคร่งศาสนา (ที่ดูถูกละครว่าเป็นสิ่งที่หยาบช้า เมื่อเทียบกับดนตรี หรือวรรณกรรม) และอ้างว่าทัศนคติแบบนี้ส่งผลให้ สังคมอเมริกันยังคงให้ความสำคัญต่อศิลปะแขนงนี้น้อยกว่าแขนงอื่นๆ แต่ทัศนคติอันเกี่ยวข้องกับการเหยียดพวก "เดินกินรำกิน" เช่นนี้ ก็สามารถพบเห็นได้ในประเทศอื่นๆ ไม่ว่าจะเป็นแถบยุโรป หรือแถบเอเชีย รวมทั้งประเทศไทยด้วย นอกจากนี้ บรูสไดน์ชี้ว่าการพยายามเป็นผู้เคร่งในศีลธรรมของชาวพิวริตัน ก็น่าจะเป็นเหตุผลของการนำไปสู่การเสแสร้งได้ด้วย สิ่งที่น่าสนใจ คือการที่บรูสไดน์วิเคราะห์ไปได้ไกลถึงขั้นที่ว่า วัฒนธรรมในอดีต(ที่ผ่านไปถึง 200 กว่าปีแล้ว) ยังส่งผลในแง่ของ ทัศนคติ และจิตใจได้สำนึก

ของผู้คนในปัจจุบัน ถึงขั้นที่ว่า ทำให้เกิดกรณีในการที่รัฐพยายามจะเข้าไปมีบทบาทในการควบคุม และจำกัดเสรีภาพในการแสดงออกของศิลปิน (อย่างเช่นที่เขาพาดพิงถึงการกระทำของรัฐบาลคลินตัน) ดังนั้น ทศนคติที่ว่าละครเป็นอาชีพ “เดินกินรำกิน” ที่หยั่งรากลึกในสังคมไทย ก็น่าจะมีผลต่อผลของการทอดทิ้งศิลปะด้านนี้แทบจะโดยสิ้นเชิงในปัจจุบัน ในเมื่อรากเหง้าทางความเชื่อสามารถส่งผลต่อทัศนคติที่ตามมาในสังคมได้อย่างมีอิทธิพลถึงเพียงนี้ คำถามต่อไปก็คือ แล้วคนรุ่นนี้จะสร้างวัฒนธรรมใหม่ของตน ที่ก่อให้เกิดทัศนคติที่ดีงามได้บ้างหรือไม่

ประเด็นที่ 3 แนวความคิดที่ว่า “การสร้างละครที่เป็นงานศิลปะเป็นแนวความคิดแบบสังคมนิยม” ออกจะเป็นคำพูดของบรูสไดน์ ที่ใช้อวดวิสัยมาก แต่หากจะคิดถึง “กระบวนการ” ในการสร้างละครเรื่องหนึ่ง และเทียบกับการลงทุนแบบระบบทุนนิยมแล้ว กระบวนการที่ถูกต้องจริงๆ นั้นน่าจะสร้างงานที่มุ่งผลของงานมากกว่าผลกำไร ดังนั้น บรูสไดน์ได้แสดงพลังทางปัญญาที่เฉียบแหลมในการเปรียบเทียบเช่นนี้ ในขณะที่ศิลปินผู้ทำละครยังต้องต่อสู้อย่างหนักหน่วง กับระบบทุนนิยมที่ถาโถม ปัจจัยด้านอื่นๆ ก็ไม่ได้ช่วยเกื้อหนุน ไม่ว่าจะเป็นด้านประชาสัมพันธ์ ด้านการศึกษา แม้แต่การสนับสนุนจากรัฐบาล จึงชวนให้คิดต่อไปว่า แล้วชะตากรรมของศิลปะด้านนี้จะต้องลงเอยอย่างไร

ประเด็นที่ 4 ในเรื่องของบทบาท ปัญหา และหน้าที่ของนักวิจารณ์นั้น ดูเหมือนว่าจะมีส่วนคล้ายคลึงกับสภาวะการณ์ในประเทศไทยอยู่บ้าง เช่นเรื่องการขาดแคลนอาชีพรองรับนักวิจารณ์ กระแส “คู่มือผู้บริโภค” ที่มีมากกว่า “การวิจารณ์” ฯลฯ ทำให้ผู้อ่าน(คนไทย) สามารถเข้าใจได้ว่า แม้แต่ในประเทศที่การละครเจริญก้าวหน้ามากแล้ว ก็ยังหนีไม่พ้นปัญหาประเภทนี้ และการที่นักวิจารณ์ทั้งสองคนยืนยันว่า การมีความรับผิดชอบต่อสิ่งที่ตนเองเขียนออกไป นั้นเป็นเรื่องที่สำคัญที่สุดของการเป็นนักวิจารณ์ น่าจะเป็นข้อท้าทายจิตสำนึกของนักวิจารณ์บางคนในปัจจุบัน ที่เขียนงานวิจารณ์แบบสุกเอาเผากิน และปราศจากความรับผิดชอบ

ประเด็นที่ 5 จากการที่ ริช ยกตัวอย่างว่า ปฏิภานของผู้อ่านสามารถส่งผลถึงตัวนักวิจารณ์ได้ น่าจะเป็นตัวอย่างที่ดีสำหรับผู้อ่านบทสัมภาษณ์ชิ้นนี้ ที่แสดงให้เห็นถึงพลังของการเป็นผู้อ่านที่สามารถทำให้นักวิจารณ์ต้องหันมาพิจารณาการทำงานของตัวเอง

ประเด็นที่ 6 การที่นักวิจารณ์ทั้งสองคนวิจารณ์งานของตัวเองได้เผยให้เห็นถึงบทเรียนที่พวกเขาได้รับ ซึ่งบทเรียนจากประสบการณ์ของพวกเขาก็ล้วนแต่ให้ปัญญาต่อผู้อ่านทั้งสิ้น และทั้งสองคนพบว่า ตนเคยเป็นนักวิจารณ์ที่เชิงกร้าวมากจนเกินไป และมักจะลืมไปว่า การวิจารณ์ละครเวทีนั้น จะส่งผลกระทบถึงชีวิตจริงของนักแสดงได้ เพราะนักแสดงได้ใช้ “ตัวเอง” เป็นอุปกรณ์ในการแสดง และทั้งสองคน ได้หันกลับมาแสวงหาวิธีที่มีจะวิจารณ์ละครได้โดยไม่ทำร้ายจิตใจผู้ที่ถูกวิจารณ์มากเกินไป

ประเด็นที่ 7 บทสนทนาชิ้นนี้ได้ชี้ให้เห็นว่า ท่ามกลาง “ความสำเร็จ” ของละครฟอร์มใหญ่ โดยบริษัทข้ามชาติ (เช่นอังกฤษ) ที่กำลังเก็บเกี่ยวผลกำไรอยู่ในปัจจุบันนี้ (ซึ่งส่งผลต่อกระแสวัฒนธรรมแบบโลกาภิวัตน์) สังคมจะต้องสูญเสียอะไรไปบ้าง โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ในเรื่องของปริมาณ และคุณภาพ ของละครที่เป็นงานศิลปะที่แท้จริง



ประเด็นที่ 8 บรูสไดน์เสนอว่า ทางรอดของการสร้างวัฒนธรรมที่เข้มแข็งอยู่ที่การให้การศึกษาด้านศิลปะในโรงเรียน และการที่ชุมชนต่างๆ หันมาสนับสนุนงานศิลปะ ความเข้าใจที่ถูกต้องจะช่วยจรรโลงความอยู่รอดของศิลปะได้ ข้อเสนอของบรูสไดน์ เป็นข้อเสนอเชิงนโยบาย เป็นการแก้ปัญหาที่ต้นเหตุ ดังนั้น น่าจะเรียกว่าเป็นการแก้ปัญหาด้วยปัญญา

ประเด็นที่ 9 นักวิจารณ์ทั้งสองแสดงให้เห็นถึงจุดยืนทางปรัชญาในการเป็นนักวิจารณ์ ที่จำต้องกอปรไปด้วยความซื่อสัตย์ต่อประชาชน และรับผิดชอบต่อการแนะนำประชาชน ตลอดระยะเวลาที่เขาทั้งสองเป็นนักวิจารณ์ เขาสามารถดำรงไว้ซึ่งความเชื่อในคุณค่าของงานที่เป็นงานศิลปะ ที่อยู่เหนือคุณค่างานเชิงพาณิชย์

นอกเหนือจากประเด็นสำคัญทั้ง 9 ข้อนี้แล้ว นักวิจารณ์ทั้งสอง ก็ยังมีการชี้ให้เห็นถึงประเด็นปลีกย่อยอื่นๆ อีกมากมาย บทสนทนานี้ทำหน้าที่ของการเปิดเผยให้เห็นถึงความคิดรอบด้านของนักวิจารณ์ทั้งสองคนได้เป็นอย่างดี ทั้งในด้านศิลปะ ประวัติศาสตร์ สังคม การเมือง ความคิด ความเชื่อ และปรัชญา ก่อให้เกิดประโยชน์ต่อผู้อ่านทั้งในระดับความรู้ ข้อเท็จจริง ไปจนถึงระดับความคิด ความเข้าใจที่ลึกซึ้งด้วย

ปาริชาติ จิ่งวิวัฒนาภรณ์ : ผู้วิเคราะห์

## “เกณฑ์หลักแห่งการศึกษายุโรปในยุคของชนชั้นกลาง”

(Der europäische Bildungskanon des bürgerlichen Zeitalters)

Manfred Fuhrmann

ในช่วงปลายศตวรรษที่ 18 มีปรากฏการณ์ใหม่เกิดขึ้นที่พอสังเกตได้ในยุโรปซึ่งรู้จักกันในนามว่า “การปรับสถาบันกษัตริย์ให้เป็นชนชั้นกลาง” กลุ่มขุนนางและกลุ่มชนชั้นกลางปรับตัวเข้าหากันทีละเล็กละน้อยในรูปแบบของการดำรงชีวิต ที่เป็นเช่นนั้นก็ด้วยเหตุผลทางเศรษฐกิจพระราชสำนักทั้งหลายจำเป็นต้องลดค่าใช้จ่าย และไม่อยู่ในฐานะที่จะแยกตัวออกมาจากชนชั้นอื่นๆดังที่เป็นมาก่อนหน้านั้นได้ด้วยการใช้จ่ายที่ฟุ่มเฟือย ในขณะเดียวกันกระแสความคิดแห่งยุค “แสงสว่างแห่งปัญญา” ก็เข้ามาครอบงำกลุ่มชนชั้นปกครองและแวดวงของพวกเขาเพิ่มขึ้นเรื่อยๆ ปรากฏการณ์พื้นฐานของประวัติศาสตร์สังคมที่ว่าย่อมจะต้องมีผลกระทบต่อวิวัฒนาการของละครด้วย นั่นก็คือการปรับเปลี่ยนไปในทิศทางที่กลายเป็นสถาบันของชนชั้นกลางอันก่อปรด้วยคุณลักษณะเฉพาะของกลุ่มชนชั้นนี้ด้วย...

แนวโน้มอีกประการหนึ่งที่อาจจะสำคัญกว่านั้นเป็นเรื่องของผลกระทบของละครเวทีอันรวมไปถึงองค์นิพนธ์แห่งบทละครและมาตรฐานที่กำกับงานเหล่านี้ที่ผู้คนตีค่าไว้สูงมาก กระแส “แสงสว่างแห่งปัญญา” อันรวมถึงการปรับวัฒนธรรมให้เป็นเรื่องของพวราชสย่อมจะต้องส่งผลกระทบต่อละครด้วย ความถดถอยของศาสนาจากเวทีสาธารณะทำให้เกิดช่องว่าง และพลังอื่นๆก็ย่อมจะต้องเบียดตัวเข้ามาแทนที่ ดังตัวอย่างของปรัชญา และแน่นอนที่สุดละครก็ติดตามมาด้วย ตั้งแต่ไหนแต่ไรมาแล้วผู้คนยอมรับว่าวรรณคดีมีจุดประสงค์ซ่อน ดังนั้นละครก็อยู่ในสถานะเดียวกัน นั่นคือ “ถ้าไม่มุ่งก่อประโยชน์ ก็จะต้องให้ความมหัศจรรย์” ดังที่กวีโรมัน ฮอราซ (Horaz) ได้กล่าวเอาไว้ใน *กวีศาสตร์* (Ars poetica) ของเขา เวลามาถึงแล้วที่ทิศทางจะต้องเปลี่ยนไปในอีกกระแสหนึ่ง โดยเฉพาะอย่างยิ่งในการมุ่งเน้นบทบาทของการสร้างประโยชน์ อันได้แก่ ประโยชน์ในเชิงจริยธรรมและจุดประสงค์ที่จะสร้างคนดี...

การที่ชนชั้นกลางอันรวมถึงสามัญชนทั่วไปมีสิทธิ์เข้าชมละคร การมุ่งเน้นบทบาททางการศึกษาของละคร การใส่เนื้อหาที่เป็นชีวิตของชนชั้นกลาง และเราอาจจะกล่าวถึงปัจจัยที่ 4 รวมไว้ในที่นี้ด้วย นั่นก็คือพนักงานของโรงละคร อย่างน้อยที่สุดส่วนหนึ่งของพนักงานก็ประกอบด้วยชนชั้นกลาง ผู้สันทัดกรณีจากกลุ่มชนชั้นกลางเข้ามารับหน้าที่บริหารโรงละครต่างๆแทนกลุ่มขุนนาง นอกจากนี้การประกอบอาชีพในฐานะนักแสดงก็ได้ถูกเหยียดหยามว่าเป็นการเดินกินรำกีนอีกต่อไป ปัจจัยต่างๆเหล่านี้มีผลทำให้บทบาทในการให้การศึกษาของสถาบันละคร ซึ่งแต่เดิมมิใช่เป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมชนชั้นกลาง ได้ปรับเปลี่ยนทิศทางเข้ามาสู่โลกของชนชั้นกลางมากขึ้นทุกทีในช่วงศตวรรษที่ 19 ทั้งนี้มิใช่ในแง่ของการใช้เวลาว่าง แต่ในแง่ของการสร้างอิทธิพลทางศีลธรรมอย่างจริงจัง...

เราจะต้องไม่มองข้ามประเด็นที่ว่าละครนั้นเมื่อได้เริ่มเปิดทางให้แก่ชนชั้นกลางในศตวรรษที่ 18 แล้วก็เป็นกระแสใหม่ที่ไม่มีการหยุดยั้งได้ ละครจึงดึงดูดชนชั้นอื่นๆซึ่งในแง่ของสังคม เศรษฐกิจและการศึกษา อาจจะอยู่ในสถานะที่ต่ำกว่าชนชั้นกลางเข้ามาด้วย นับแต่นั้นเป็นต้นมา

ละครก็มีใช่เป็นเพียงปรากฏการณ์ร่วมของวัฒนธรรมยุโรป เมื่อเวลาผ่านไป ละครได้กลายเป็นสถาบันที่สื่อสารกับสังคมทั้งหมดได้ อันรวมทั้งชาวบ้านและคนเมือง สภาพที่วุ่นวายที่เกิดขึ้นโดยอัตโนมัติ ใครๆก็หาความบันเทิงได้จากละคร และบทละครที่ได้รับการนำมาแสดงโดยส่วนใหญ่ก็มีได้มีเนื้อหาหนักหน่วงจนเกินไป และมีได้เรียกร้องว่าผู้ชมจะต้องมีสติปัญญาและการศึกษาที่สูงส่งเป็นทุนเดิมอยู่แล้ว ปรากฏการณ์ที่วุ่นวายนี้เป็นไปตามทฤษฎีแบบชนชั้นกลางที่ต้องการจะมอบบทบาทในการให้การศึกษาสำหรับประชาชนให้กับละครด้วย สมดังคำคมของกวี ซิลเลอร์ที่กล่าวเอาไว้ว่า “ข้อคิดที่ถูกต้องยิ่งขึ้น หลักการที่สูงส่งยิ่งขึ้น ความรู้สึกที่บริสุทธิ์ผุดผ่องยิ่งขึ้น(ที่มีอยู่ในละคร) แทรกซึมเข้าไปอยู่ในสายเลือดของมหาชน...”

ละครมีใช่เป็นเอกลักษณ์ของชนชั้นนำ ซึ่งอันที่จริงสถาบันทางวัฒนธรรมอื่นๆยังไม่สามารถปลดแอกจากการครอบงำนี้ได้ ไม่ว่าจะเป็นโรงเรียนมัธยมแผนคลาสสิก<sup>1</sup> พิพิธภัณฑสถานดนตรี วรรณคดีชั้นสูง ปรัชญา หรือขนบการเดินทางเพื่อเพิ่มพูนความรู้ แม้ว่าในช่วงปลายของศตวรรษที่ 19 เกณฑ์หลักอันรวมถึงการเลือกบทละครที่มุ่งให้ประโยชน์ในเชิงการศึกษาจะก่อตัวขึ้นมา (ในด้านของละครเวทีมากกว่าอุปรากร) เราก็คงจะเห็นได้ว่าผลสะท้อนจากเกณฑ์ทางวรรณศิลป์ได้แทรกตัวเข้ามาแล้ว นั่นก็คือชนชั้นกลางพยายามทำละครซึ่งแต่เดิมมีจุดประสงค์อื่นๆให้มาทำหน้าที่ในการเอื้อประโยชน์ต่ออุดมการณ์ทางการศึกษา แต่ละละครก็ยังมีลักษณะเฉพาะอยู่แน่นอน คือไม่มีการปิดกั้นชนชั้นล่างแต่ประการใด...

องคณิพนธ์ของละครในเยอรมนีซึ่งให้ความสำคัญต่อผลงานของนักประพันธ์คลาสสิกของยุโรปนั้นได้รับแรงสนับสนุนจากระบบโรงเรียนด้วย ในระบบการศึกษาที่กล่าวมานี้ ผลงานของนักประพันธ์คลาสสิกเยอรมันแห่งไวมาร์<sup>2</sup> ได้เข้ามาเป็นแกนกลางของหลักสูตรในช่วงกลางศตวรรษที่ 19 ในขณะที่เดียวกันเกณฑ์หลักของละครก็มีได้สะดุดหยุดลงที่ ณ ระดับที่ได้ตั้งเอาไว้แล้ว แนวโน้มที่บุกเบิกทิศทางใหม่เช่น“ธรรมชาตินิยม” และ“สัญลักษณ์นิยม” ก็เบียดตัวเข้ามาได้ โดยมีที่อยู่เคียงข้างกับงานที่ได้รับการยอมรับนับถือกันแล้ว และไม่ช้าไม่นานก็กลายเป็นองค์ประกอบหลักของละครที่เอื้อต่อการศึกษ ด้วยวิธีการเช่นนี้สิ่งใหม่จึงเกิดขึ้นเคียงข้างสิ่งเก่าได้โดยทั่วไปในยุโรป ฝรั่งเศสเริ่มต้นก่อนด้วยการก่อตั้ง “ละครอิสระ” (Théâtre libre) ขึ้นในกรุงปารีส เมื่อปี 1887 จากนั้น “เวทีอิสระ” ของเยอรมัน (Freie Bühne) แห่งกรุงเบอร์ลินก็ตามมาในปี 1889 และ “ละครเสรี” (Independent Theatre) แห่งกรุงลอนดอนก็เกิดขึ้นเมื่อปี 1891

เจตนา นาควัชร : ผู้แปล

ตัดตอนมาจาก “เกณฑ์หลักแห่งการศึกษายุโรปในยุคของชนชั้นกลาง” (Der europäische Bildungskanon des bürgerlichen Zeitalters ) โดย Manfred Fuhrmann, Frankfurt am Main und Leipzig, Insel 1999, pp. 138-147.

<sup>1</sup> โรงเรียนมัธยมที่เรียกเป็นภาษาเยอรมันว่า humanistisches Gymnasium เน้นการสอนภาษากรีก และละติน และวัฒนธรรมโบราณของกรีก และโรมัน

<sup>2</sup> เมือง Weimar ในปลายศตวรรษที่ 18 ต่อกับต้นศตวรรษที่ 19 เป็นศูนย์กลางทางวัฒนธรรมที่โดดเด่นไม่ใช่แต่เฉพาะในประเทศที่พูดภาษาเยอรมันเท่านั้น แต่รวมไปถึงยุโรปด้วย

## บทวิเคราะห์

ข้อความที่คัดมาข้างต้นแปลมาจากหนังสือวิชาการที่ว่าด้วยวัฒนธรรมและการศึกษาในยุคที่ชนชั้นกลางมีบทบาทสูงขึ้นทุกทีในยุโรป แม้ว่าจะเป็นหนังสือที่มุ่งให้ความรู้อันเป็นพื้นฐาน แต่ผู้แต่งคือ Manfred Fuhrmann ซึ่งเป็นศาสตราจารย์ด้านวรรณคดีคลาสสิก (กรีกและโรมัน) ก็สามารถให้ข้อคิดในเชิงวิจารณ์ได้อย่างชัดเจนและแหลมคม ผู้วิจัยมีความเห็นว่า ประสพการณ์จากยุโรปที่ผู้เขียนได้วิเคราะห์มาให้เห็นนี้เป็นประโยชน์อย่างยิ่งสำหรับวงการของไทย เขามักจะตั้งคำถามว่า เหตุใดวัฒนธรรมละครในยุโรปจึงยังมิได้ถดถอยไป ทั้งๆที่สื่อทั้งหลายถาโถมเข้ามาอย่างเต็มที่ เช่นเดียวกับที่ประเทศไทยของเราได้ประสบมาและกำลังประสบอยู่ การวิเคราะห์ให้เห็นพื้นฐานทางวัฒนธรรมและสังคมจึงสามารถให้คำตอบที่ชัดเจนได้ นั่นก็คือ ภูมิคุ้มกันต่อกระแสโลกาภิวัตน์ในเชิงลบมาจากความแข็งแกร่งทางวัฒนธรรมอันมีประวัติศาสตร์อันยาวนานหลายศตวรรษ

ในขั้นแรกเราจะเห็นได้ว่า ความเปลี่ยนแปลงทางสังคมอันมีลักษณะเฉพาะที่เห็นได้จากการปรับตัวของชนชั้นสูงและการก่อตัวของชนชั้นกลาง มิใช่เป็นเพียงเรื่องการแก่งแย่งอำนาจกันหรือการถ่ายโอนอำนาจหรือการเปลี่ยนที่ของศูนย์อำนาจ แต่เป็นความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นพร้อมกับอุดมการณ์ทางวัฒนธรรมและสังคม นั่นก็คือแนวความคิดของยุค "แสงสว่างแห่งปัญญา" ที่รู้จักกันเป็นภาษาอังกฤษว่า "The Age of Enlightenment" การเปลี่ยนแปลงดังกล่าวมิใช่เป็นการเปลี่ยนแปลงเฉพาะด้านเฉพาะเรื่อง แต่เป็นการคิดใหม่ในเชิงปรัชญา และที่น่าชื่นชมยิ่งไปกว่านั้นก็คือ มีผู้แปลความคิดให้เป็นการปฏิบัติได้ จะเห็นได้ว่า หลักการของการศึกษา (เรียกเป็นภาษาเยอรมันว่า Bildung) มีความหมายกว้างกว่าการจับคนมาเข้าโรงเรียน หรือการศึกษาที่เป็นทางการเท่านั้น แต่รวมไปถึงการศึกษาที่ไม่เป็นทางการในลักษณะต่างๆ และการหล่อหลอมทางวัฒนธรรมในรูปแบบต่างๆด้วย ละครเป็นเพียงปัจจัยหนึ่งในหลายปัจจัยที่เข้ามาเปลี่ยนโฉมหน้าของยุโรป อันรวมถึงปรัชญา ศิลปะแขนงต่างๆ และโดยเฉพาะอย่างยิ่งการศึกษา ผู้เขียนเน้นให้เห็นว่าชนชั้นกลางมิใช่ชนเผ่าใหม่ที่ไร้รากฐานทางปัญญา แต่เป็นคนกลุ่มใหม่ที่มากับกระแสความคิด "แสงสว่างแห่งปัญญา" และก่อร่างสร้างตัวขึ้นมา มิใช่ด้วยกลไกทางเศรษฐกิจเท่านั้น แต่เป็นผู้ที่มีความสำนึกสูงมากในเรื่องของการสร้างตัวทางวัฒนธรรม และโดยเฉพาะอย่างยิ่ง ในเรื่องของการสร้างคน รากฐานทางความคิดที่มาจากยุคคลาสสิกของกรีกและโรมัน ก็เอื้อต่อการปรับบทบาทของศิลปะการละครไปด้วย เพราะตามแนวคิดของกวีฮอราซ(Horace) นั้น ศิลปะย่อมให้ทั้งความบันเทิงและทำหน้าที่เอื้อประโยชน์ (หรือสั่งสอน) ไปได้พร้อมกัน จะเห็นได้ว่าชนชั้นกลางที่เข้ามา "ยึด" เวทีละครไปจากชนชั้นสูงนั้นมิได้มองปัญหาแต่เพียงด้านเดียว แต่พร้อมที่จะให้ทั้งความบันเทิงและบทเรียนอันกระตุนปัญญาความคิดไปด้วย ในขณะเดียวกันก็ได้ปิดกั้นกลุ่มชนชั้นล่างที่อาจจะยังอ่อนด้อยในเรื่องของการศึกษาและวัฒนธรรม ละครซึ่งแต่เดิมเป็นเอกลักษณ์ของชนชั้นสูงจึงกลายเป็นสมบัติกลางของชนทั้งชาติ ไม่มีวรรณะ ไม่มีขอบเขต เป็นโอกาสใหม่ให้นักเขียน นักคิด และศิลปินที่จะสร้างสังคมใหม่อันเป็นสังคมแห่งปัญญา ค่าคมของกวีวิลเลอร์ที่

อ้างมาก็บ่งบอกไว้อย่างชัดเจนแล้วว่าละครไม่ใช่ทั้งสิ่งบันเทิงแบบสัพเพเหระ ไม่ใช่ทั้งบทเรียนที่แข็งแกร่งและน่าเบื่อหน่าย แต่เป็นอุดมการณ์ใหม่ที่จะสร้างมนุษย์กลุ่มใหม่ซึ่งสูงด้วยอุดมคติ วัตถุประสงค์ของซิลเลอร์ที่ตอบท้ายแต่ละคำด้วย... " ข้อคิดที่ถูกต้องยิ่งขึ้น หลักการที่สูงส่งยิ่งขึ้น ความรู้สึกที่บริสุทธิ์ผุดผ่องยิ่งขึ้น (ที่มีอยู่ในละคร) แทรกซึมเข้าไปอยู่ในสายเลือดของมหาชน..." จึงเป็นสัญญาะบ่งบอกให้เห็นว่าละครมีพลวัตที่จะขับเคลื่อนไปข้างหน้า

สังคมใหม่จึงเป็นสังคมที่ถูกกำกับด้วยวิญญูณประชาธิปไตย ผู้คนในแวดวงละครหลุดพ้นจากสถานะต่ำต้อยที่ถูกเหยียดหยามว่าเป็นพวกเดินกินรำกิน มหากวีแห่งไวมาร์ อันได้แก่ เกอเซ และซิลเลอร์ ก็หันมาสร้างงานประเภทละครเอาไว้ ซึ่งได้กลายเป็นงานอมตะไป โรงเรียนเปิดทางให้ละครรุ่นใหม่เข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของหลักสูตร เพราะตระหนักดีในคุณค่าทางปัญญาความคิด แม้แต่กระแสใหม่ ๆ ในปลายศตวรรษที่ 19 ซึ่งอาจจะยังมีลักษณะของการทดลองอยู่มากก็มิได้ถูกกีดกัน จะเห็นได้ว่าศิลปะเป็นเครื่องมืออันดียิ่งให้แก่การศึกษา ยิ่งไปกว่านั้น ในด้านขององค์นิพนธ์ (repertoire) การละครที่ผู้เขียนได้วาดภาพให้เราเห็นก็มีลักษณะข้ามชาติอยู่แล้วตั้งแต่ต้น แม้ว่าในที่นี้จะยังจำกัดวงอยู่ในหมู่ของประชาชาติยุโรปเสียเป็นส่วนใหญ่ เราอาจกล่าวเสริมได้ว่าน่าประหลาดใจมากที่ยุโรปยุคหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 รวมตัวกันขึ้นเป็นสหภาพยุโรปด้วยจุดเริ่มต้นของผลประโยชน์ทางการค้าและอุตสาหกรรม เพราะอันที่จริงแล้วพวกเขามีวัฒนธรรมร่วมกันอยู่อย่างแน่นแฟ้นแล้ว และละครก็เป็นองค์ประกอบหนึ่งที่สร้างความแข็งแกร่งทางวัฒนธรรม และเอกภาพให้แก่ยุโรป

งานวิจารณ์ในลักษณะที่คัดมาข้างต้นจึงเป็นแนวทางที่น่าศึกษาเป็นอย่างยิ่ง เพราะมิได้จำกัดวงอยู่แค่การวิจารณ์บทละคร หรือการแสดงละคร หรือแม้แต่วัฒนธรรมการละครเท่านั้น หากแต่มองเห็นภาพของสังคมในลักษณะข้ามชาติ ข้ามวรรณะ ข้ามพรมแดนของศิลปะ ข้ามกาลเวลา และให้คำตอบที่น่าจะเป็นกำลังใจ มิใช่แต่เฉพาะคนยุโรปเท่านั้น แต่อาจส่งผลมาถึงชนชาติใดก็ได้ ซึ่งพร้อมที่จะวิเคราะห์เจาะลึกเพื่อหาแก่นแท้แห่งวัฒนธรรมของตน อันจะมีใช่เป็นเพียงแคयरักษาใจ หากแต่เป็นภูมิคุ้มกันต่อกระแสการเมือง เศรษฐกิจและวัฒนธรรมข้ามชาติที่มุ่งแสวงหาประโยชน์ทางวัตถุ ด้วยการข่มขี่ประชาชาติทั้งหลายที่อ่อนแอเพราะไม่รู้จักตัวเอง

เจตนา นาควัชร : ผู้วิเคราะห์

## นักวิจารณ์ในฐานะผู้คลุกวงใน

เบน คาเมอร์อน

หนึ่งในความลับอันเกือบจะมีตมในอดีตของผม คือผมได้รับการฝึกฝนในฐานะนักวิจารณ์ และนักวรรณกรรมการละคร ซึ่งการฝึกดังกล่าวนี้ มีวุฒิปรินญาให้แก่สำหรับโอกาสที่จะได้รับการว่าจ้างนั้นมีน้อยเต็มที ในตอนที่ผมเดินออกจากห้องโถงศักดิ์สิทธิ์ของมหาวิทยาลัยเยลนั้น ผมยังไม่แน่ใจนักว่าอนาคตข้างหน้าจะนำพาอะไรมาสู่ชีวิตของผมบ้าง อาจารย์สแตนลีย์ คอฟฟีแมนน์ (Stanley Kauffmann) ซึ่งเป็นอาจารย์ที่ปรึกษาของผมได้กล่าวกับผมในระหว่างการสัมภาษณ์ก่อนจบว่า "ฉันไม่รู้หรอกว่าเธอจะทำอะไรกับชีวิตของเธอบ้าง แต่ไม่ว่าเธอจะทำอะไรก็ตาม ขออย่าเป็นนักเขียนก็แล้วกัน" (พวกคุณอาจจะส่งจดหมายชื่นชมไปหาเขาก็ได้ สำหรับการลงความเห็นที่แหลมคมยิ่งนัก) ผมได้มาทำอาชีพปัจจุบันโดยบังเอิญ เป็นงานที่ให้ผลที่น่าพอใจ มีทั้งการกำกับการแสดง, การกำกับเวที, การแสดง, การสอน, การจัดการวรรณคดีและการช่วยเหลือเพื่อนมนุษย์ แต่ไม่ใช่ในความหมายเดียวกับที่ใช้ในการฝึกฝนที่ผมได้รับอย่างเป็นทางการ

นับมาถึงขณะนี้ก็เป็นเวลากว่าสองทศวรรษแล้วหลังจากที่การฝึกฝนนั้นได้เริ่มต้นขึ้น ผมมองย้อนกลับไป และคิดว่ามันน่าจะมีข้อผิดพลาดอะไรบางอย่าง ในขณะที่การฝึกฝนของผมได้ให้พื้นฐานทางด้านวรรณคดีการละคร ซึ่งเน้นที่ทฤษฎีการวิจารณ์โดยปราศจากการเน้นเปรียบเทียบกับการปฏิบัติงานจริงในโรงละคร เราอภิปรายกันในเรื่อง Deconstruction และ เดอร์ริดา (Derrida), บาร์ธส์ (Barthes) และโบล (Boal), มานุษยวิทยากับละครเรื่องแอนนา คริสตี (Anna Christie) เราถูกห้ามเข้าเรียนในชั้นการแสดงหรือการกำกับการแสดง และถูกมองอย่างเคลือบแคลงสงสัยจากนักออกแบบ โดยเนื้อแท้เรามีความชำนาญเป็นพิเศษในด้านทฤษฎีการละครและขาดความรู้ที่น่าสงสารในเรื่องการปฏิบัติ ผลก็คือ ความพยายามจะทำตัวเป็นประโยชน์ของเราหากไม่ไร้ผลแล้วก็เกิดผลทางลบไปเลย คุณลองอธิบายให้นักแสดงฟังว่า เขาต้องแสดงอย่างเป็นอุปลักษณ์ดูสิ แวดวงไม่เข้าใจ(หรือไม่เป็นมิตร)ที่คุณจะได้รับนั่นแหละที่จะทำให้คุณเข้าใจที่ผมพูด

ผมคิดถึงเรื่องนี้ตอนที่ได้อ่านเนื้อหาของบทสนทนาระหว่างโรเบิร์ต บรูสไตน์ (Robert Brustein) กับแฟรงก์ ริช (Frank Rich) ซึ่งปรากฏอยู่ในหน้า 16 เล่มเดียวกันนี้ แม้จะไม่ได้เจาะจงถกคำพูดเรื่องใดเป็นพิเศษ ทั้งสองก็ยอมรับว่า งานช่วงแรกๆ นั้น บางครั้งมีลักษณะที่ก้าวร้าว โหดร้าย และขาดความเห็นอกเห็นใจอย่างไม่ควรจะเป็น โดยทั้งคู่ได้ทำงานเหมือนกับเป็นผู้คุ้มกันอันโหดร้ายเพื่อปกป้องหลักการสำคัญที่ถูกกรอกหูซ้ำแล้วซ้ำเล่าในหัวของพวกเขาในสมัยเรียนปริญญาโท นั่นคือ การวิจารณ์อย่างเป็นอัตนัย, การมีความยุติธรรม, การเป็น "ผู้มีโนธรรมของละครเวที" โดยปราศจากการสำนึกถึงผลที่ตามมา

ถึงเวลาแล้วหรือยังที่จะคิดทบทวนหลักการสำคัญในการวิจารณ์ใหม่ และถามตัวเราเองว่า เราต้องการให้นักวิจารณ์ของเราทำอะไรบ้าง?

ขออนุญาตให้ผมได้กล่าวถึง เดบอราห์ โจวิทท์ (Deborah Jowitt) นักวิจารณ์นาฏลีลา ประจำเดอะ วิลเลจ วอยซ์ (The Village Voice) ในฐานะของบุคคลที่ผมรู้สึกชื่นชม เธอเป็นผู้เห็น ได้ชัดเจนว่า มีความรักอย่างลึกซึ้งต่องานศิลปะชนิดนั้น ใช้ภาษางดงาม มีการวิเคราะห์ที่โดย พิจารณาอย่างรอบคอบ มีมาตรฐานที่เคร่งครัด มีความคาดหวังที่ไม่ยอมประนีประนอม มีความ สามารถในการสื่อสารและแก่นแท้ของการแสดงนั้นๆ ออกมา และมีจิตวิญญาณที่อ่อนโยน มี เมตตาและความห่วงใย แม้ในยามที่แสดงความคิดเห็นพื้นฐานในเชิงลบก็ตาม

ปัจจุบัน นักการละครมืออาชีพทุกแห่งล้วนเป็นประจักษ์พยานได้ว่า นักวิจารณ์จำนวนมาก ที่เขียนเกี่ยวกับพวกเรานั้นล้มเหลวที่จะทำได้เทียบเท่ากับมาตรฐานของโจวิทท์ และในขณะที่เรา อาจให้อภัยพวกเขาต่อความล้มเหลวนั้นมากมายเหล่านั้น เรากลับไม่อาจให้อภัยต่อความล้มเหลว ในความรักที่มีต่องานศิลปะได้ มีนักวิจารณ์จำนวนมากเกินไปด้วยซ้ำที่ได้รับมอบหมายงานจาก บรรณาธิการอาวุโสโดยปราศจากการพิจารณาถึงคุณสมบัติ หรือบางครั้งพวกเขาก็เสนอตัวทำงาน ด้วยตนเอง โดยคิดแต่เพียงอย่างเดียวว่าจะสามารถทำได้ไม่ยาก จากคำกล่าวที่ว่า "ทุกคนคือนัก วิจารณ์" กลับยิ่งทำให้ทุกอย่างเลวร้ายลง ไม่เพียงแต่มาตรฐานของการวิจารณ์ที่ผ่อนคลายลงเท่า นั้น แต่ยังหมายถึงความล้มเหลวในการได้มาซึ่งความคิดและหัวใจที่ภักดีต่อวิชาชีพนี้อีกด้วย

บรูสไดน์ได้ชี้ให้เห็นเป็นพิเศษว่า การเป็นนักปฏิบัติด้านละครเวทีนั้นได้เปลี่ยนแปลงการ ทำงานวิจารณ์ของเขา การได้ลงมือปฏิบัติช่วยขัดเกลาการเขียนงานวิจารณ์ของเขาทั้งในด้านเนื้อหา สารและลีลา ดังนั้น เราจึงควรหรือไม่ หรืออีกนัยหนึ่ง เราจะทำอย่างไรที่จะส่งเสริมให้นักข่าว ของเราเกิดความเอาใจใส่ต่อกระบวนการผลิตละครด้วยตนเอง แม้จะเป็นเพียงช่วงระยะเวลาสั้นๆ ก็ตาม ทั้งนี้ แนนอนที่ย่อมไม่มีใครจะแสดงความคิดเห็นว่า การมีประสบการณ์ส่วนตัวในฐานะนัก กีฬาจะส่งผลเสียต่อการเป็นนักข่าวกีฬา หรือการเคยเป็นพ่อครัวมาก่อนจะเป็นผลเสียต่อการเป็น บรรณาธิการคอลัมน์ทำอาหาร ซึ่งการมีประสบการณ์และการได้ลงมือปฏิบัติจริง ดังที่เราได้รับการ เน้นย้ำมาเป็นเวลาช้านานในบริบทอื่นย่อมจะเป็นการเอื้อให้มากกว่าจะส่งผลเสีย

พูดง่าย ๆ ก็คือ การเปิดเผยต่อกันเช่นนี้ ไม่ได้นำไปสู่การลดมาตรฐานหรือการไม่ยอมลง ความเห็นขึ้นเด็ดขาด ความสัมพันธ์ที่มีความหมายและมีส่วนช่วยเหลืออย่างยิ่งในชีวิตผมล้วนแต่ พัฒนาขึ้นมาจากความผูกพันส่วนตัวที่มีความหมายมากกว่าที่จะถูกบดบังโดยความผูกพันนั่นเอง บรรดาครูอาจารย์ บรรดานายจ้าง และแม้กระทั่งนักบำบัด(มีแค่คนเดียว)ที่มีอิทธิพลยิ่งใหญ่ต่อผม นั้น ทุกคนต่างก็ทำงานร่วมกันกับผมมากกว่าที่จะมาคอยนั่งตัดสินผม ซึ่งความเข้าใจ, ความ สามารถที่จะแนะนำ และการนำทางของพวกเขาเหล่านั้นจากการมีปฏิสัมพันธ์ส่วนบุคคลระหว่าง



เราได้ก่อเป็นรูปร่างมากกว่าที่จะเป็นการทอนทำลาย แต่กระนั้น ทุกคนก็สามารถวิพากษ์วิจารณ์หรือเล่นบทโหดกับผมได้เมื่อสถานการณ์เรียกร้อง เราไม่ควรจะคาดหวังอะไรเช่นนั้นจากนักวิจารณ์ของเราบ้างหรือ?

ปฏิสัมพันธ์เช่นนี้ หมายถึง ความเสี่ยงสำหรับพวกเรา เนื่องจากในท้ายที่สุดนั้น เราจะต้องทำหน้าที่เปิดประตูและจัดองค์กรของพวกเราด้วยวิธีการแบบใหม่ เราจะอย่างไรจึงจะสามารถดึงให้นักวิจารณ์เข้ามามีส่วนเกี่ยวข้องกับกระบวนการซ่อมได้อย่างไร? เราจะเชื่อเชิญพวกเขาให้รู้สึกเป็นส่วนหนึ่งขององค์กรเราแทนที่จะรักษาระยะห่างอยู่ตลอดเวลาได้อย่างไร? บรูสไดน์ซึ่งเป็นหนึ่งในนักวิจารณ์เพียงไม่กี่คนในประเทศนี้ซึ่งเป็นนักปฏิบัติ(อันเป็นสิ่งที่รักษาสมดุลไว้ได้ยาก จนยังเป็นเรื่องให้โต้เถียงกันอยู่ในหลายวงการ)พูดถึงการแสวงหาแนวทางใหม่ในการวิจารณ์ ทำอย่างไรเราจึงจะช่วยไม่ให้การแสวงหานี้เป็นการแสวงหาโดยลำพัง?

แน่นอนที่ว่า การพูดคุยกับบรรณาธิการมีโอกาทำให้เกิดความเข้าใจผิด นี่ไม่ใช่การเรียกร้องให้มีบทวิจารณ์ในแง่ลบน้อยลง แต่เป็นการเรียกร้องสำหรับพลวัตที่แตกต่างออกไปในการวิจารณ์ นักวิจารณ์ของเรามีพลังมหาศาลในการกล่อมเกลาคความสนใจและรูปแบบการซื้อของผู้ชม และด้วยอำนาจเช่นนั้นเองที่นำมาซึ่งความรับผิดชอบ ความร่วมมือกันมากกว่าจะเป็นการแยกกันทำ การร่วมมืออย่างหนักแน่นจริงใจมากกว่าจะเป็นอึดนัยทางการวิจารณ์ แต่สำหรับการสร้างพลวัตใหม่ๆ นั้นย่อมจะต้องเริ่มต้นขึ้นที่พวกเราเอง

พจนีย์ ฉัตรชัยวัฒนา และ อติศร จันทรสุข : ผู้แปล

แปลจาก "The Critic as Insider." In : Ben Cameron. *American Theatre* (May-June, 1999) : p.4.



## บทวิเคราะห์

หนึ่งในกลวิธีการเรียกร้องความสนใจจากผู้อ่านที่ได้ผลเสมอคือการเปิดเรื่องด้วยประสพการณ์แง่ลบในอดีตหรือข้อด้อยบางประการของผู้เขียน ซึ่งเบน คาเมรอน (Ben Cameron) บัณฑิตสาขาการวิจารณ์จากมหาวิทยาลัยเยลที่ผันตัวเองมาเป็นนักปฏิบัติการละครจนมีชื่อเสียงทั่วสหรัฐอเมริกา ได้ใช้กลวิธีดังกล่าวนี้เช่นกันในการเกริ่นนำบทความของเขาในนิตยสารอเมริกัน เธียเตอร์ (American Theater) ฉบับประจำเดือนพฤษภาคม / มิถุนายน ค.ศ. 1999 หัวข้อ “นักวิจารณ์ในฐานะผู้คลุกวงใน” ซึ่งบทความดังกล่าวนี้มีลักษณะของการวิเคราะห์และวิจารณ์การทำงานของนักวิจารณ์ละครเวทีในสหรัฐอเมริกา ในขณะเดียวกันก็นำเสนอให้เห็นถึงทางเลือกที่ “เป็นไปได้” และ “น่าจะเป็น” ที่สามารถเกิดขึ้นได้และควรค่าแก่การพิจารณาเป็นอย่างยิ่งแม้กระทั่งในบริบทของสังคมไทย

สำหรับภาพรวมของบทความนี้ จะเห็นได้ว่าผู้เขียนพยายามถ่ายทอดความคิดของตนด้วยสำนวนภาษาที่เรียบง่ายแฝงด้วยอารมณ์ขันและการเปรียบเทียบ ดังจะเห็นได้จากบทเกริ่นนำที่กล่าวถึงไว้ในตอนต้น ซึ่งผู้เขียนจงใจถ่ายทอดสิ่งที่เกิดขึ้นจริงด้วยอารมณ์ขันและแสดงให้เห็นถึงความน่าเย้ยหยันจากประสบการณ์ชีวิตของตนเพื่อกระตุ้นให้ผู้อ่านสามารถจินตนาการตามได้อย่างชัดเจนถึงความขัดแย้งที่เกิดขึ้นระหว่างโลกแห่งการศึกษาและโลกแห่งความเป็นจริงที่ดูราวกับว่าจะมีทิศทางตรงข้ามกันเสมอ โดยในที่นี้ ผู้เขียนได้เล่าถึง ประสบการณ์ที่ได้รับจากการเข้าศึกษาในสาขาการวิจารณ์แห่งมหาวิทยาลัยเยล ซึ่งเป็นสถาบันการศึกษาที่ถือได้ว่ามีชื่อเสียงมากที่สุดแห่งหนึ่งของสหรัฐอเมริกา แต่ท้ายที่สุด ผู้เขียนกลับค้นพบว่าสิ่งที่ตนเองได้เรียนรู้มานั้นกลับเชื่อมโยงกับโลกของการปฏิบัติจริงน้อยมาก ซึ่งจากเหตุผลดังกล่าวนี้ จึงอาจเป็นที่มาของความกังขาสำหรับคนทำงานละครที่จะยอมรับฟังความคิดเห็นจากนักวิจารณ์อย่างปราศจากอคติ ทั้งนี้ถึงแม้ว่าความคิดเห็นดังกล่าวของผู้เขียนจะถือได้ว่ามีความเป็นอัตนัยค่อนข้างสูง แต่ก็ต้องยอมรับว่า นี่คือข้อมูลเชิงประสบการณ์จากบุคคลที่เคยผ่านการเรียนรู้ในโลกทั้ง 2 แบบมาแล้ว อีกทั้งประเด็นดังกล่าวยังชี้ให้เห็นถึงแง่มุมที่คนส่วนใหญ่มักมองข้ามไป ไม่เว้นแม้กระทั่งในสังคมไทยก็ตาม

อย่างไรก็ดี ผู้เขียนได้นำเสนออีกตัวอย่างหนึ่งเพื่อขยายประเด็นให้เห็นอย่างชัดเจนมากยิ่งขึ้นถึง “ความเป็นศัตรู” ระหว่างนักวิจารณ์กับคนทำงานละครเวที โดยผู้เขียนได้อ้างถึงความเห็นของโรเบิร์ต บรูสไตน์ (Robert Brustein) และแฟรงค์ ริช (Frank Rich) นักวิจารณ์ชาวอเมริกันที่มีชื่อเสียงจนเป็นที่ยอมรับในวงกว้าง ซึ่งในบทสนทนาระหว่างบุคคลทั้งสองที่ปรากฏในนิตยสารอเมริกัน เธียเตอร์ ฉบับเดียวกับบทความนี้ บรูสไตน์และริชได้ยอมรับถึง “ความไม่สมเหตุสมผล” ที่มักปรากฏอยู่ในผลงานในอดีตที่ผ่านมาของพวกเขาซึ่งมักเต็มไปด้วยถ้อยคำที่รุนแรงและไม่คำนึงถึงจิตใจของคนทำละครที่ถูกวิพากษ์วิจารณ์แต่อย่างใด ถึงแม้ว่าการกระทำดังกล่าวนี้อาจจะ

เคยได้รับการยกย่องบูชาจากบุคคลในวงการวิจารณ์ก็ตาม ซึ่งในแง่นี้ชี้ให้เห็นว่า นักวิจารณ์เองก็มี ความจำเป็นที่จะต้องรู้จักตรวจสอบและประเมินลักษณะวิธีการทำงานของตนเช่นเดียวกัน ดังนั้น คำถามอันเป็นประเด็นหลักของบทความที่ว่า "ถึงเวลาแล้วหรือยังที่จะคิดทบทวนหลักการสำคัญ ในการวิจารณ์ใหม่ และถามตัวเราเองว่าต้องการให้นักวิจารณ์ของเราทำอะไรบ้าง?" จึงถือเป็นแรง กระตุ้นอันทรงพลังและท้าทายต่อรูปแบบการคิดของคนในสังคมให้ลุกขึ้นมาเรียกร้องสิ่งที่ดีที่สุด จากนักวิจารณ์หลังจากที่เคยมีบทบาทเป็น "ผู้รับ" มาโดยตลอด

ในขณะเดียวกัน ผู้เขียนได้เสริมความชัดเจนและความเป็นไปได้มากยิ่งขึ้นโดยการอ้างถึง เดบอราห์ โจวิทท์ (Deborah Jovitt) นักวิจารณ์นาฏลีลาแห่งเดอะ วิลเลจ วอยซ์ (The Village Voice) ในฐานะตัวอย่างที่แสดงลักษณะอันตรงกันข้ามกับบรูสไดน์และริชในแง่ของการ "ใช้ภาษา งดงาม" และ "มีจิตวิญญาณที่อ่อนโยน มีเมตตา และความห่วงใย แม้ในยามที่แสดงความคิดเห็น พื้นฐานในเชิงลบก็ตาม" แต่ขณะเดียวกันก็ยังคง "มีการวิเคราะห์โดยพิจารณาอย่างรอบคอบ มี มาตรฐานที่เคร่งครัด มีความคาดหวังที่ไม่ยอมประนีประนอม มีความสามารถในการสื่อสารและ แก่นแท้ของการแสดงนั้นๆ ออกมา" ซึ่งอาจกล่าวได้ว่าเป็นคุณลักษณะอันสำคัญที่นักวิจารณ์ทุก คนจำเป็นต้องมี โดยการที่ผู้เขียนยกตัวอย่างเปรียบเทียบเช่นนี้ ก็เพื่อต้องการจะนำเสนอให้เห็น ว่า คุณสมบัติของการเป็นนักวิจารณ์ที่ดีไม่ได้มีลักษณะตายตัวดังเช่นที่หลายคนเคยเข้าใจ

นอกจากนั้น ผู้เขียนยังชี้ให้เห็นถึงสาเหตุแห่งความล้มเหลวในการเป็นนักวิจารณ์ที่ดี โดย การแสดงทัศนะที่ขัดแย้งกับคำกล่าวที่ว่า "ทุกคนคือนักวิจารณ์" ซึ่งผู้เขียนเห็นว่าเป็นการลดระดับ และคุณค่าของการวิจารณ์เชิงอาชีพให้ด้อยลงไป ทั้งนี้ จะเห็นได้ว่า ทัศนะดังกล่าวของผู้เขียนได้ สร้างความท้าทายต่อความเชื่อเดิมของสังคม ซึ่งมักกลายเป็นหลุมพรางให้ผู้ที่อยากเป็น "นัก วิจารณ์" ร่วงหล่นลงไป พร้อมกันนั้น ผู้เขียนก็ได้ดอกย้ำให้เห็นอีกครั้งหนึ่งว่า นักวิจารณ์ก็เป็นผู้มี สิทธิได้รับการวิพากษ์วิจารณ์เช่นเดียวกัน หากคุณภาพของงานมีลักษณะที่ไม่ได้มาตรฐานเพียง พอ

สำหรับทางเลือกที่ผู้เขียนเสนอแนะโดยการอ้างทัศนะของบรูสไดน์อีกครั้ง ในแง่ที่เขาก้าว มาเป็นผู้ปฏิบัติ ซึ่งประสบการณ์และโอกาสดังกล่าวช่วยเอื้อต่อพัฒนาการในแง่บวกสำหรับงาน เขียนวิจารณ์ของเขาในเวลาต่อมา ซึ่งทางเลือกดังกล่าวนี้ ผู้เขียนชี้ให้เห็นว่าขึ้นอยู่กับความรับผิดชอบของนักวิจารณ์แต่ละคนในการที่จะขวนขวายหาทางเลือกใหม่ๆ ให้กับตนเองหรือไม่ ทั้งนี้ ผู้ เขียนได้ชี้ให้เห็นถึงประโยชน์ที่จะเกิดขึ้นหากนักเขียนมีความรู้ที่ได้จากการปฏิบัติจริงมาก่อน โดย การยกตัวอย่างกับอาชีพนักเขียนในวงการอื่นๆ เพื่อช่วยสร้างความหนักแน่นและเป็นรูปธรรมที่ ชัดเจนต่อผู้อ่าน

นอกจากนั้น ผู้เขียนยังย้ำให้เห็นถึงความพอดีของความสัมพันธ์อันยอมจะต้องเกิดขึ้นระหว่างนักวิจารณ์และคนทำงานละคร หากนักวิจารณ์ก้าวมาเป็นผู้ปฏิบัติ โดยถึงแม้ว่า ความสัมพันธ์ดังกล่าวอาจมีลักษณะของความสัมพันธ์เชิงซ้อน (dual relationship) ซึ่งหมายถึง การที่นักวิจารณ์อาจมีบทบาทที่มากกว่าหนึ่งในปฏิสัมพันธ์กับคนทำละคร อันยอมจะนำมาซึ่งความไม่สะดวกใจในการทำงานวิจารณ์และอาจกระทบต่อจรรยาบรรณเชิงวิชาชีพได้ แต่ในที่นี้ ผู้เขียนก็ได้แสดงตัวอย่างถึงความพอดีในปฏิสัมพันธ์ดังกล่าว โดยอ้างถึงประสบการณ์ส่วนตัวกับบุคคลในวิชาชีพอื่นๆ ซึ่งถึงแม้จะเป็นเรื่องที่น่าใจได้ยากและขัดต่อกติกาแห่งสังคมที่คนส่วนใหญ่พึงระวังอยู่เสมอ แต่ก็นับได้ว่า ทางเลือกดังกล่าวนี้เป็นสิ่งที่สามารถเกิดขึ้นได้ และเป็นทางเลือกที่น่าสนใจสำหรับนักวิจารณ์ในแง่ของโอกาสในการสร้างสรรค์สิ่งใหม่ๆ

ทั้งนี้ ผู้เขียนได้แสดงทัศนะเพิ่มเติมโดยการวิเคราะห์ลักษณะของปฏิสัมพันธ์ข้างต้นที่ยอมจะต้องเกิดขึ้นในลักษณะ 2 ทางว่า คนทำละครก็จำเป็นจะต้องมีบทบาทในการยอมเปิด "ประตู"ต้อนรับให้นักวิจารณ์ได้มีโอกาสเข้ามาสัมผัสโลกแห่งการปฏิบัติจริงในโรงละคร ความสัมพันธ์ที่ดีระหว่างบุคคลทั้ง 2 ฝ่ายจึงจะสามารถเกิดขึ้นได้ ซึ่งถึงแม้ผู้เขียนจะยอมรับว่า ความสัมพันธ์ในลักษณะดังกล่าวยังเป็นเรื่องได้เถียงกันอยู่ แต่อย่างไรก็ตามในฐานะของนักวิจารณ์ก็ยอมที่จะต้อง "แสวงหาแนวทางใหม่ในการวิจารณ์" อยู่เสมอ ซึ่งนี่เองจะเป็นสิ่งที่ช่วยรักษาคูณค่าแห่งการวิจารณ์ให้คงอยู่ในสังคมต่อไป

จากบทความดังกล่าวนี้ จะเห็นได้ว่า คุณค่าหลักที่ผู้เขียนพยายามชี้ให้เห็นตลอดทั้งบทความก็คือ ความกล้าที่จะมองด้วยมุมที่แตกต่างและการรู้จักตั้งคำถามท้าทายต่อกฎเกณฑ์หรือรูปแบบเดิมๆในสังคม ซึ่งบางครั้งอาจจะต้องใช้เวลานานกว่าที่จะได้รับการยอมรับและเกิดการเปลี่ยนแปลงในเวลาต่อมา แต่ที่สำคัญก็คือ วิธีการคิดดังกล่าวจำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องมีความหนักแน่น, มีตัวอย่างประกอบที่ชัดเจนและมีความเป็นไปได้จริง จึงจะก่อให้เกิดพลังทางปัญญาโดยเฉพาะสำหรับสังคมไทยในปัจจุบัน ซึ่งกำลังขาดแคลนนักวิจารณ์ที่มีคุณภาพเป็นอย่างมาก

อดิศร จันทรสุข : ผู้วิเคราะห์

## เรือแห่งกาลเวลา

บทสัมภาษณ์ ดับบลิว เดวิด แชนค็อก

สัมภาษณ์โดย เอรिका มังก์

มังก์: ดูเหมือนว่าคุณพยายามนำเสนองานด้วยวิธีสังนัยรูปแบบใหม่ โดยพยายามใช้วิธีการจินตนาการแบบใหม่เกี่ยวกับวัตถุ อันรวมถึง การละทิ้งจากวัยเด็ก การยั่วชวน และความรุนแรง ซึ่งเป็นสิ่งที่ถูกทำให้หมดความหมายไปด้วยสังนัยจอมปลอมของโทรทัศน์และหนังสือพิมพ์แนวตื้นตัน

แชนค็อก: ผู้กำกับ แมททิว ไวลด์เตอร์ เรียกสิ่งที่ผมทำว่าธรรมชาตินิยมแบบเคจ (Cagean Naturalism) ละครทดลองแนวธรรมชาตินิยมของผมเป็นสิ่งที่ตรงความจริง เช่นเดียวกับงานของโซลา (Zola) ทั้งนี้ไม่ได้หมายความว่าผมกำลังทำการสำรวจเชิงวิทยาศาสตร์ในส่วนที่เกี่ยวข้องกรรมพันธุ์หรือสิ่งแวดล้อม หรือการแบ่งแยกเป็นเขาเป็นเราในวิธีการที่โซลามองชนชั้นล่าง ผมสนใจเรื่องความสัมพันธ์ระหว่างการเชื่อในสิ่งที่ถูกกำหนดไว้แล้วหรือโชคชะตา กับความต้องการที่จะอิสระเสรี การล้มล้างความแตกต่างระหว่างศิลปะกับชีวิตนั้นเป็นเรื่องดีเมื่อมันเปิดทางให้เราจ้องหยุดยังความไม่เชื่อใดๆ เสียชั่วขณะหนึ่ง

ธรรมชาตินิยมเป็นละครรูปแบบหนึ่งในจำนวนไม่กี่รูปแบบที่ยังสามารถทำให้เกิดเราเต็มใจที่จะหยุดยังความไม่เชื่อเสีย ซึ่งเป็นสิ่งที่เกิดยากขึ้นเรื่อยๆ สำหรับผู้ชมละคร เนื่องมาจากการถูกรอรับโดยวัฒนธรรมมวลชน ในสายตาของผู้ชอบดูภาพยนตร์ ละครเป็นเพียงภาพยนตร์ที่งบประมาณต่ำเท่านั้น มีเพียงรูปแบบเดียวที่จะทำให้เราหยุดยังความไม่เชื่อได้ นั่นก็คือ "ความเป็นจริง" ผมใช้เทคนิคแบบธรรมชาติเข้ามาทำลายความแตกต่างระหว่างศิลปะกับชีวิต และใช้สิ่งที่เหมือนจริงจนทำให้เกิดการเชื่อขึ้นโดยไม่รู้ตัวตั้งแต่ตอนต้นของละคร และเมื่อคุณรู้ตัวว่าคุณกำลังชมละครอยู่ การหยุดยังความไม่เชื่อของคุณจะกลายเป็นความเต็มใจแทนที่จะเป็นไปโดยไม่รู้เนื้อรู้ตัว [...]

มังก์: ทำไมคุณถึงต้องการสร้างความไม่แน่นอน ทำไมถึงให้ผู้ชมเป็นคนเลือกวัตถุต่างๆ ซึ่งจะเป็นตัวกำหนดลำดับของการเล่าเรื่อง

\* จอห์น เคจ (John Cage) เป็นนักประพันธ์เพลงแนวก้าวหน้า ซึ่งมีบทบาทในกิจกรรมศิลปะต่างๆ เราได้อธิบายเกี่ยวกับโครงสร้างในการนำเสนอละครไว้ว่า โครงสร้างที่เราควรจะต้องคิดถึงคือโครงสร้างของผู้ชมละครแต่ละคน หากละครเปิดโอกาสให้ผู้ชมได้สัมผัสกับเหตุการณ์ต่างๆ ที่ไม่เกี่ยวข้องกัน หรือหลายๆ เหตุการณ์ในเวลาเดียวกัน ผู้ชมแต่ละคนจะนำภาพเหตุการณ์ต่างๆ เหล่านั้นไปประกอบกันเองในจินตนาการของคนเหมือนกับภาพจิกรอร์

แอนค็อก: องค์ประกอบแบบเชิงก็คือการนำประเด็นทางจิตวิญญาณเข้ามาเกี่ยวข้อง เป็นเรื่องความบังเอิญ ไม่ใช่การสุ่ม การแสดงในคำคินนี้มีลักษณะเฉพาะและเกิดขึ้นแบบบังเอิญ แต่ก็ทำให้เกิดประกายจรัสแสงของความบังเอิญขึ้นได้ แนวการเลือกจะแตกต่างกันออกไปในการแสดงแต่ละรอบ ชีวิตของฟอสเตอร์นั้นแตกออกเป็นส่วนๆ ในการแสดงทุกคืน บางคืนก็อาจเป็นเรื่องความสัมพันธ์ระหว่างเขากับจิลลีมาก ในขณะที่บางคืนอาจมีเรื่องราวความสัมพันธ์ระหว่างเขากับฟิเนียมากกว่า [...] ตัวละครของผมมักจะพยายามสร้างสาระจากเศษที่พวกเขาอยู่ สำหรับผมแล้ว การที่ได้เห็นพวกเขาต่อสู้กับเงื่อนไขประวัติศาสตร์ กับผลที่ตามมา และกับสภาวะที่ไม่อาจเลี่ยงได้ในขณะที่แสดงอยู่นั้น เป็นสิ่งที่สำคัญ มันเป็นการเน้นความจริงที่ว่าเหตุการณ์นั้นเป็นเหตุการณ์ที่ไม่สามารถผลิตซ้ำได้อีก เป็นเหตุการณ์ที่จะเกิดขึ้นได้ ณ สถานที่นั้น ในเย็นวันนั้นเท่านั้น บทละครดำเนินเรื่องไปในทางนั้นก็เพราะผู้ชมมารวมกันที่ตรงนั้น ส่วนหนึ่งของละครเรื่องนี้ก็เป็นประจุกเกมที่เล่นกันในหมู่เพื่อนฝูง ลำดับเรื่องจะเปลี่ยนไป แต่วัตถุต่างๆ ไม่ได้เปลี่ยน แต่จริงๆ แล้วละครก็เป็นเรื่องเกี่ยวกับเกมประเภทนี้อยู่แล้ว [...]

มังก์: อะไรทำให้คุณสนใจเขียนบทละครแทนที่จะเป็นนิยาย กวีนิพนธ์ หรือบทภาพยนตร์

แอนค็อก: ละครคือสิ่งเสมือนจริงได้ หรืออาจเป็นเช่นนั้นได้ [...] โดยปกติแล้วละครก็เหมือนกับโทรทัศน์ถูกๆ ผมพยายามเขียนบทละครที่สามารถเป็นบทละครเวทีได้อย่างเดียวเท่านั้น ทันทันทีที่ผมเขียนบทละครที่เป็นบทภาพยนตร์หรือนวนิยายได้ด้วย ผมจะรู้ทันทีว่าถึงเวลาแล้วที่จะต้องเปลี่ยนไปทำอย่างอื่น ผมรู้ว่าละครได้ลดความสำคัญไปมากเพียงไรในวัฒนธรรมของเรา มีปัจจัยทางการตลาดจากภายนอกเพียงไม่กี่อย่างเท่านั้นที่บอกคุณได้ว่าจะพูดอะไรหรือพูดเรื่องนี้ได้อย่างไร ละครเป็นเหมือนงานอดิเรก เราเหมือนกับคนที่คลั่งไคล้รถไฟจำลอง เราจะมาพบกันเพียงครั้งคราวเพื่อจะจัดการเรื่องซื้อขายหรือนำของมาสาธิต แต่ส่วนใหญ่แล้วเรามักจะใช้เวลาอยู่ที่ชั้นใต้ดินของเราและง่วนอยู่กับการวางแผนให้ถูกต้อง [...]

มังก์: คุณคิดอย่างไรเกี่ยวกับละครในศตวรรษที่ 21

แอนค็อก: แคร์ล เซอร์ซิล (Caryl Churchill) นำกลเม็ดของละครแอบเสิร์ดมาใช้และทำให้เกิดบูรณาการกับเรื่องราวในบทละครของเธอ ดังนั้น เมื่อผมดูละครของเธอ ผมรู้สึกตัวผมได้รับแรงกระตุ้นทางปัญญา ในทำนองเดียวกับที่งานของพวกละครแอบเสิร์ดกระตุ้นผมได้ (แม้ว่าผมจะไม่อยู่ข้างพวกแต่งละครแอบเสิร์ด เว้นไว้เสียแต่คุณจะเหมาว่า ฟินเตอร์ [Pinter] เป็นพวกนี้ไปด้วย ไม่ว่าผู้เชี่ยวชาญ มาร์ติน เอสลีน [Martin Esslin] จะว่าอย่างไร) ในขณะเดียวกันตัวละครต่างๆ ก็กระทบอารมณ์ของผมเช่นกัน เซอร์ซิลยังทำให้ผมคิดถึงเรื่องตัวละคร 1 ตัวที่เล่น 2 บทบาท และถึงขั้นที่บทบาท 2 บทบาทนี้เป็นคนละเพศกันด้วย และผมก็ชอบเรื่องมิติเรื่องเวลาในบทละครของเธอ [...]

เธโอโดร์ สกิปิตาเรส (Theodora Skipitares) สอนผมให้รู้จักสร้างบทละครที่หลายก้าพวง ด้านที่ 4 ลงได้ โดยไม่ต้องรุกรำจนเกินไป ซึ่งเป็นวิธีการแบบชู้ๆ ที่ทำให้ผู้ชมมีส่วนร่วมด้วย

เธอสอนผมเกี่ยวกับละครที่ไม่เน้นคำพูดแต่ใช้การสื่อสารทางกาย การเคลื่อนไหว และฉากในการสื่อสาร และความสำคัญของการให้รายละเอียด เธอสามารถผสมผสานองค์ประกอบของประติมากรรมและทัศนศิลป์อื่นๆ เข้ามาอยู่ในบทละครของเธอได้ด้วย และทำให้บทละครของเธอดูใกล้ชิดกับคนดูมากขึ้นด้วย [...]

มังก์: มาร์กซ์ (Marx) ลูเธอร์ (Luther) และแมรี เบเกอร์ เอ็ดดี้ (Mary Baker Eddy) มาผสมผสานกันได้อย่างไรในการคิดของคุณ

แอนด็อก: บุคคลต่างๆ เหล่านี้ ช่วยให้ผมจัดการกับตัวเองได้ในฐานะนักเขียนบทละครที่อยู่เหนือตัวละครโดยมีความเชื่อทั้งหมดของผมอยู่เบื้องหลังตัวละครและเหตุการณ์ต่างๆ ไม่ใช่ไปฝากไว้กับผู้ชม การที่มาร์กซ์พูดถึงเรื่องคุณค่าและการสร้างคุณค่านั้น เขาหมายความว่าคุณค่าไม่ได้มีอยู่แล้วในโลก แต่จะต้องสร้างขึ้นมา สิ่งนี้เกี่ยวข้องกับโดยตรงกับคำถามที่ว่าคุณค่าของละครนั้นอยู่ที่ไหน คุณไม่ได้ขายเหตุการณ์ แต่เป็นเพียงการขายโอกาสให้ได้เห็นเหตุการณ์ เหตุการณ์นั้นไม่ได้เป็นเพียงสิ่งของหรือวัตถุเท่านั้น อาจไม่ใช่เรื่องถูกต้องที่จะพูดถึงเรื่องอูตรภาพในทุกวันนี้ แต่คุณไม่สามารถทำละครได้โดยไม่สร้างสิ่งที่อยู่เหนือกระบวนการผลิตแบบทุนนิยม

ลูเธอร์ เป็นผู้ทำลายกำแพงที่สี่ของศาสนา คุณพูดกับพระเจ้าได้โดยตรงแล้ว โดยไม่ต้องผ่านศาสนจักร ผมกำลังพูดกับผู้ชมโดยตรง ไม่ได้ผ่านสถาบันใดๆ ไม่ได้ผ่าน Theater Communications Group หรือ Humana หรือกระบวนการพัฒนาใดๆ แมรี เบเกอร์ เอ็ดดี้ (Mary Baker Eddy) เป็นตัวแทนแนวคิดเกี่ยวกับความแตกต่างระหว่างจิตวิญญาณกับวัตถุ มีบางสิ่งบางอย่างในชีวิตที่ไม่ใช่วัตถุ ไม่ได้มีयाสำหรับรักษาทุกสิ่งทุกอย่างได้ นี่เป็นความคิดที่สะท้อนเรื่อง "การไม่สามารถหลีกเลี่ยงได้" ของชีวิตนั่นเอง พวกกลุ่มวิทยาศาสตร์ศาสนาคริสต์ (Christian Scientists) เชื่อว่าคุณสามารถได้ทุกสิ่งทุกอย่างที่จำเป็นจากพระผู้เป็นเจ้า และส่วนหนึ่งของชีวิตก็คือการสำนึกว่าคุณไม่ต้องการอะไรมากไปกว่านี้แล้ว เวลาสองชั่วโมงที่คุณมานั่งชมละครนั้นถูกจำกัดอย่างไม่อาจหลีกเลี่ยงได้ แต่คุณก็สามารถหลอกตัวเองได้ว่าคุณมีทางเลือกและมีความรับผิดชอบ

มังก์: แล้วคนอื่นๆ

แอนด็อก: [...] ไฮเดกเกอร์ (Heidegger) สอนผมเรื่องเวลาและความสมจริง ผมเข้าใจเรื่องความสัมพันธ์ระหว่างอดีต ปัจจุบัน และอนาคตได้ดีขึ้นหลังจากอ่านงานของเขา จอห์น เบอร์กเกอร์ (John Berger) ทำให้ผมระลึกว่า ความสัมพันธ์ระหว่างผู้ที่ถูกจ้องมองกับผู้ที่จ้องมองผู้อื่นนั้นเป็นสิ่งสำคัญ บอร์เกส (Borges) กระทบอารมณ์ต่างๆ ของผมโดยปัญญา นี่เป็นบางสิ่งที่ผมหวังว่าบทละครของ ผมจะสร้างให้เกิดขึ้นได้ เขาเป็นทุกสิ่งทุกอย่างเกี่ยวกับความมหัศจรรย์แห่งความคิด

มังค: แล้วงานของคุณพัฒนาขึ้นมาอย่างไร

แซนค็อก: บอแรกสกล่าวว่ “เราเป็นผู้คิดประดิษฐ์คนรุ่นก่อนเราขึ้นมาเอง” และเราก็เป็นผู้ประดิษฐ์คิดค้น “พัฒนาการ” ของตัวเราเองขึ้นมา ผมเคยเขียนผลงานที่เป็นกำแพงที่สี่แบบเลวๆ เมื่อตอนผมหนุ่มๆ มันไม่เป็นไปอย่างที่ต้องการด้วยเหตุผลบางประการ เพราะผมไม่คิดว่าเราควรทำให้อะไรบางอย่างเกิดขึ้นในห้องนั้น ซึ่งไม่น่าจะเกิดขึ้นได้ในห้องนั้น ซึ่งในเรื่องนี้ภาพยนตร์อาจเป็นสื่อที่ทำให้ได้ดีกว่า ทันทีที่ผมค้นพบกฎที่ว่านี้ ผมเริ่มนำเอาผู้ชมเข้ามาสัมผัสกับบทบาทในบทละครของผม และเขียนบทละครในแบบที่ผมเขียนอยู่ในขณะนี้ [...]

มังค: คุณคิดว่า การฝึกฝนในมหาวิทยาลัยสามารถพัฒนาสิ่งต่างๆ ได้หรือไม่

แซนค็อก: หลักสูตรต่างๆ ในมหาวิทยาลัยนั้นเป็นการพยายามที่จะสอนคนเสียจนเขาเขียนบทละครไม่ได้ หลักสูตรเหล่านี้ได้ลบความเป็นเอกลักษณ์และพลังผลักดันที่อยู่ในตัวผู้เขียนแต่ละคน โดยการหลอกให้คนหลงเชื่อว่ามี “กลวิธี” บางอย่างที่เราเรียนกันได้ การเขียนบทละครต้องมีปัจจัยสำคัญอย่างหนึ่งคือ ความสงสัย หากไม่มีความสงสัยแล้วก็จะไม่มีความศรัทธา และการทำละครนั้นจำเป็นต้องอาศัยการก้าวกระโดดอันเกิดจากความศรัทธา ความแน่นอนชัดเจนนั้นมีไว้สำหรับผู้ติดตามคนอื่น แต่ความสงสัยมีไว้สำหรับผู้สร้างนวัตกรรม หลักสูตรพวกนี้ยังทำให้เกิดความไม่ชัดเจนระหว่างโทรทัศน์ ภาพยนตร์ และละครอีกด้วย ซึ่งเป็นเรื่องที่เกิดขึ้นในภาควิชาการละครทุกแห่ง เพราะต้องการจะผลิตนักเขียนให้ทำอะไรได้ทุกอย่าง เช่นเดียวกับกรณีของช่างประปาที่จะต้องต่อสายไฟได้ และขับเครื่องบินได้ด้วย [...]

มังค: ทำไมบทละครนี้จึงมีคำอ้างอิงเกี่ยวกับศาสนาอยู่มากมาย ไม่ว่าจะเป็น เรือโนอา น้ำท่วมโลก หรือชุมชนแห่งความหวัง

แซนค็อก: วิทยาศาสตร์ศาสนาคริสต์ (Christian Science) เป็นส่วนสำคัญในวัยเด็กของผม [...] การดิ้นรนต่อสู้กับความเชื่อของผมเองดูเหมือนว่าจะสะท้อนออกมาให้เห็นอยู่บ่อยๆในงานของผมสำหรับผมแล้ว พระเจ้าเป็นกระบวนการแห่งการให้ กระบวนการทางละครก็เป็นการให้ความหมายแก่ผู้ชม ผมไม่อยู่ข้างฝ่ายที่เชื่อว่าเราวิวัฒนาการ(แบบดาร์วิน) วิวัฒนาการเป็นรูปแบบที่แยสำหรับในการทำละคร การแสดงแต่ละครั้งจะต้องมีก้าวกระโดดแห่งการสร้างสรรค์ แต่รูปแบบในปัจจุบันนั้นเป็นวิวัฒนาการ และนี่ก็เป็นสาเหตุที่ว่าเหตุใดนักเขียนบทละครจำนวนมากจึงติดอยู่กับเรื่องการพัฒนาและกลัวที่จะแสดงความง่อกออกมาต่อหน้าผู้คน [...]

มังค: การนำเสนอละคร Ark ทั้ง 2 งาน คือ ที่หอศิลป์ PS 122 ที่นิวยอร์ก และที่โรงละครฟรอนเทนนา (Frontena Theater) ที่ออสตินนั้นเป็นอย่างไรบ้าง



แอนด็อก: โปรดักชั่นทั้ง 2 ที่นั้นมีความแตกต่างกัน แต่ก็เป็นที่น่าชื่นชมทั้งคู่ การแสดงที่นิวยอร์กเน้นในเรื่องการทำให้ฟอสเตอร์ดูสมจริง และการแสดงก็ดูใกล้ชิดและน่ากลัว ความสัมพันธ์ระหว่างตัวละครทั้ง 2 ตัวนั้นชัดเจน และได้รับการเน้น ผู้กำกับ คือ เมลานี โจเซฟ (Melanie Joseph) และ มัทท์ มาเฮอร์ (Matt Maher) ซึ่งเป็นผู้แสดงนั้น ไม่ได้กลัวที่จะทำให้ผมซึ่งเป็นผู้เขียนบทละครนั้นไม่มีตัวตน นั่นก็คือ ทำให้เย็นวันที่มีการแสดงนั้นสมจริงเสียจน "การเขียน" บทละครนั้นเป็นการเอื้อให้เกิดภาพลองของการเล่าเรื่องออกมาตรงๆ การแสดงแบบนี้มีอันตรายนตรงที่จะเป็นไปได้เลยหากว่าผู้ชมถูกดักย้อยู่ตลอดเวลาว่าตนกำลังชมละครอยู่ เมื่อตอนที่มัทท์เรียกผีของนายฟินนิย์นั้น ผมแทบจะไม่อยากนั่งอยู่ในห้องนั้นเลย เพราะมันน่ากลัวมาก มันเหมือนจริงมากเกินไป และเป็นธรรมชาติมากเกินไป การแสดงซึ่งจัดที่หอศิลป์ PS 122 จุผู้ชมได้เพียง 25 คนเท่านั้น ผู้แสดงอยู่ใกล้จนแทบจะนั่งตักเราอยู่แล้ว ดังนั้นฟอสเตอร์จึงเหมือนกับเป็นส่วนหนึ่งในโลกแห่งความเป็นจริง มันใกล้เคียงจนคนดูสามารถได้กลิ่นนักแสดงเลย และคุณก็จะเริ่มรู้สึกว่ามันเป็นจริงและออกเดินทางไปกับเรื่องที่แต่งขึ้นนั้น

ที่ออสตินนั้น ผู้กำกับ คือวิกกี บูน(Vicky Boone) และผู้แสดง คือ เจสัน เฟลป์ Jason Phelps) ให้ความสำคัญต่อโครงสร้างของละคร พวกเขาทำให้ฟอสเตอร์และฟินนิย์สมบูรณ์แบบมากขึ้นในรายละเอียด ทั้งในด้านกายภาพและในทางอารมณ์ โดยปกติแล้วผมเป็นคนประกอบหรือสร้างวัตถุต่างๆ สำหรับบทละครของผม แต่สำหรับโปรดักชั่นที่ฟรอนเทน่านั้น มีการสร้างฉากและวัสดุประกอบฉากขึ้นใหม่ มีการทำแผ่นเล่าเรื่องใหม่ แม้กระทั่งเรื่องราวของเรือก็แตกต่างออกไป มันไม่ได้เป็นของเล่นวินเนบาโก (Winnebago) แล้ว ตอนแรกๆผมรู้สึกทนไม่ได้ การปราศจากการควบคุมทำให้ผมรู้สึกกังวล แต่เมื่อผมได้เห็นผลที่ออกมาผมรู้สึกเหมือนยกภูเขาออกจากอก แผ่นเล่าเรื่องและวัตถุต่างๆ นั้นดีกว่าที่ผมทำเองอีก แผ่นเล่าเรื่องนั้นดูเหมือนกับทำมาจากหนังมนุษย์เลย เจสันมีวิธีการทำให้ฟอสเตอร์นั้นมีลักษณะบอบบางแต่ดูอันตราย ผมรู้สึกเสียใจกับฟอสเตอร์ แต่ไม่อยากจะอยู่ในห้องเดียวกับเขาเลย เจสันทำให้เกิดความรู้สึกเช่นนี้ได้โดยอาศัยการเคลื่อนไหว ท่าทางต่างๆ ของเขาเป็นการปลุกเร้า ความแตกต่างระหว่างฟอสเตอร์และฟินนิย์นั้นยังไม่ชัดเจนมากขึ้น ฟินนิย์กลายเป็นเงาติดของฟอสเตอร์ไปแล้ว

ที่ออสตินนั้นเหมือนกับผมได้เห็นการแสดง ผู้ชมเริ่มต้นจากความฝันและถูกบังคับให้กลายเป็นส่วนหนึ่งของมัน ละครแสดงที่โรงละครที่จุคนได้ 60 คน ซึ่งประกอบขึ้นจากไม้อัด ดูราวกับไม่ได้ใช้มาเสียนาน ภายในนั้นชวนให้หดหู่ เพดานถูกรื้อออกไป พรหมถูกดึงออก และมีการพ่นข้อความเลอะเทอะไว้เต็มผนัง มันดูเหมือนโรงละครที่กิจการล้มเหลว จนโรงละครต้องกลายมาเป็นสมบัติของพวกขายของที่ตลาดนัด เมื่อคน 60 คนเข้ามาอยู่ในนั้น มันยากที่จะเริ่มการแสดงได้ เพราะผู้คนต้องเข้ามาเผชิญกับสภาพเสียงเครื่องเสียงจนนักแสดงเองก็ไม่รู้ว่าตนอยู่ที่ไหน

ที่นิวยอร์กนั้น ตลาดนัดเริ่มต้นอย่างเล็กๆ เพราะมีชิ้นงานอื่นๆ อยู่ในหอศิลป์แห่งนั้นด้วย ในขณะที่มีการแสดงละคร เมลานีค่อยๆ ให้มันเติบโตขึ้นอย่างมีชีวิตโดยอาศัยเวลา เมื่อถึงตอนท้ายก็ปรากฏว่ามีข้าวของกระจุกกระจายไปทุกหนทุกแห่ง มัทท์ มาเฮอร์ รู้จักขยะพวกนั้นดี เขาแสดง



ทั้งหมด 40 รอบ ดังนั้นเขาจึงมีเวลาที่จะค่อยๆ พัฒนาบทขึ้นมาได้ จนทำให้การแสดงนั้นเป็นธรรมชาติและ "เป็นจริง" ที่เทกซ์สนั้น จำนวนรอบจำกัดกว่า คือแสดงเพียง 16 รอบเท่านั้น ดังนั้น มุมมองที่เป็นสามมิติ จำเป็นต้องมีการวางแผนไว้ตั้งแต่ต้น เนื่องจากนักแสดงไม่ได้มีเวลาที่จะพัฒนาการแสดงบทบาทได้อย่างสบายๆ

มั่งคั่ง: คนเทกซ์สนีปฏิบัติอย่างไร เมื่อเทียบกับชาวนิวยอร์ก

แฮนค็อก: ที่ออสตินนั้นละครกลายเป็นกิจกรรมทางศาสนาอย่างหนึ่งที่ผู้คนจะกลับมาชมละครซ้ำในคืนถัดๆ ไป เพื่อจะมาชมลำดับเรื่องแบบใหม่ๆ และเพลิดเพลินกับการเล่าเรื่อง ลักษณะเช่นนี้เกิดขึ้นได้นอกเมืองนิวยอร์ก เพราะผู้ชมไม่ได้มีแนวโน้มที่จะต้องการรับรู้งานศิลปะในทำนองที่เป็น การ "เข้าใจทะลุปรุโปร่ง" มากกว่าการเพลิดเพลินกับมัน เมื่อใดที่ผู้คนคิดว่าเขา "เข้าใจทะลุปรุโปร่ง" ทุกอย่างแล้ว เขาก็จะรู้สึกเหนือกว่า มีแต่ในนิวยอร์กเท่านั้นที่ผู้คนคิดกันว่าผมกำลังพยายามดึงอะไรออกมาจากตัวเขา แต่กระนั้นก็ตาม ถ้าดูตามตัวเลขแล้ว ผู้สนับสนุนงานของผมนั้นส่วนใหญ่จะอยู่ที่นิวยอร์ก [...]

มั่งคั่ง: อะไรทำให้คุณยังอยู่ในวงการละคร คุณมองอนาคตในแง่ดีหรือเปล่า

แฮนค็อก: จะเรียกผมว่าเป็นพวกชอบไว้อย่างไรก็ได้ หรือจะเรียกว่าหัวโบราณก็ได้ แต่ผมกังวลเกี่ยวกับเรื่องฟาสซิสต์ การเชื่อว่าทุกอย่างถูกกำหนดมานั้นเป็นฟาสซิสต์ระดับชาติพอๆ กับระดับปัจเจกบุคคล วัฒนธรรมป๊อปที่มายุกับแก่นเรื่องก็เป็นส่วนหนึ่งของแนวคิดนี้ สงครามอ่าวเปอร์เซียทำให้ผมได้คิด - ผมเห็นได้กับดาว่าวิธีการที่โทรทัศน์เล่าเรื่องเกี่ยวโยงกับชะตากรรมของมนุษย์อย่างไร ทุกสิ่งทุกอย่างที่เกิดขึ้นเบื้องหน้าผม มีระบบระเบียบเชื่อมโยงจาก ก ไก่ ไปหา ข ไข่ ไปหา ค ควาย เป็นครั้งแรกในช่วงชีวิตที่ผมจดจำได้อย่างมาก ศิลปะจำต้องกลายเป็นสิ่งที่เราถามว่า "นี่มันหมายความว่าอย่างไร" เป็นที่ซึ่งเมื่อเราเข้าไปแล้วจะไม่ติดอยู่กับคำถามว่า "แล้วจะเป็นอย่างไรต่อไป" [...] ละครอเมริกันในช่วงหนึ่ง หลังสงครามโลกครั้งที่ 2 สามารถยืนโรงได้นานๆ แต่ตอนนี้มีแต่เพียงภาพยนตร์เท่านั้น ผู้ชมไม่รู้สึกเบื่อหน่ายหรือ แต่นักเขียนบทละครเริ่มเบื่อแล้ว

มั่งคั่ง: คุณมีข้อเสนออะไรบ้าง เราจำเป็นต้องมีกลุ่มแนวคิดก้าวหน้ากลุ่มใหม่หรือไม่

แฮนค็อก: [...] ผมว่าเราต้องการอะไรที่เหมือนไวรัลคอมพิวเดอร์ คือต้องรูกจากภายใน แล้วค่อยทำลายระบบเมื่อมันไม่ทันตั้งตัว เราต้องคอยติดตามความเคลื่อนไหวต่างๆ อยู่ตลอดเวลา ต้องจู่โจมระบบปฏิบัติการโดยใช้กลยุทธ์แบบไม่ใช้การเผชิญหน้าแบบกลุ่มดาตา ไวรัลจะสามารถอยู่ในคอมพิวเตอร์ได้โดยไม่ทำให้มันพัง และที่จำเป็นอีกเรื่องหนึ่งก็คือ ต้องทำสิ่งที่คนอื่นเข้าใจได้ ใคร

ก็ตามทีไปดู *Race of the Ark Tattoo* สามารถรับรู้เรื่องราวของเด็กที่ถูกขอมมาเลี้ยงคนหนึ่งได้ เพราะทุกสิ่งทุกอย่างว่ากันซึ่งๆหน้า

ผมไม่ได้หมายความว่า你不ควรใส่ใจหลักสูตรหรือสถาบันต่างๆ แต่คุณไม่สามารถทำอะไรได้โดยไม่มีอิสระ ไม่ใช่รับเงินอุดหนุนแล้วก็เขียนบทละครที่ไม่ต้องลงทุนในการทำออกแสดง การเป็นศิลปินหมายความว่า คุณต้องเข้าใจข้อจำกัดของคุณในวัฒนธรรมนั้นๆ คุณจำเป็นต้องมีสถาบัน แต่ไม่ใช่เขียนโดยมีความคิดที่ยึดติดกับสถาบันหรือเขียนเพื่อเอาใจสถาบัน

การเขียนบทละครนั้นเป็นวิกลจริตอย่างหนึ่ง "คุณคิดว่าผู้ชมจะเลือกสรรวัตถุต่างๆ จากของเล่นวินเนอบาโกหรือ คุณล้อเล่นนะสิ" เราจะทำให้เกิดสภาพเช่นนี้ในอเมริกาในปี 1998 ได้อย่างไร เพื่อที่เราจะได้มองดูผู้คนทำอะไรบางอย่างโดยที่ไม่ใช่เพื่อเงิน โดยที่เดิมพันอย่างเดียวในที่นี้คือการสัมผัสระหว่างมนุษย์ด้วยกัน

กรกช อัดตวิริยะนภาพ : ผู้แปล

ที่มา: Hancock, David W. "Arks of Time". Theater. Yale Repertory Theatre. Vol. 29, No. 1 (1999): pp.44 - 53

## บทวิเคราะห์

บทความนี้ตัดตอนมาจากบทสัมภาษณ์ผู้เขียนบทละครเรื่อง "The Race of the Ark Tattoo" คือ ดับบลิว เดวิด แฮนค็อก (W. David Hancock) โดยเอริกา มังก์ (Erika Munk) เนื้อหาของบทความครอบคลุมหลายประเด็นด้วยกัน โดยเริ่มต้นจากบทละครเรื่องนี้ซึ่งมีผู้นำไปแสดง 2 ที่ คือ นิวยอร์กและออสติน นอกจากผู้ให้สัมภาษณ์จะกล่าวถึงแนวคิด และลักษณะการทำงานของตนแล้ว ยังได้ให้ทัศนะเชิงวิจารณ์ไว้มากมายทั้งที่เกี่ยวกับการแสดงละครจากบทละครที่เขาเขียนและเกี่ยวกับวงการละครและการศึกษาด้านการละคร ซึ่งมีประเด็นที่น่าสนใจดังนี้

แฮนค็อกเป็นผู้ที่ได้วิเคราะห์ความคิดและพัฒนาการทางความคิดของตนเองไว้ได้อย่างลึกซึ้ง โดยได้กล่าวถึงบุคคลต่างๆ ที่ส่งอิทธิพลต่อแนวคิดของเขา จากบทสัมภาษณ์นี้จะเห็นได้ว่าเขาเป็นผู้ที่เน้นในเรื่องคุณค่าเชิงมนุษยนิยมที่สละทิ้งซึ่งกรอบแพชชั่นต่างๆ ที่เป็นของเทียม เขาชี้ให้เห็นถึงความสำคัญของละคร โดยเน้นว่าเป็นการเปิดโอกาสสำหรับการสัมผัสระหว่างมนุษย์ด้วยกัน ซึ่งเป็นสิ่งที่มนุษย์โหยหาในยุคที่สังคมถูกครอบงำด้วยวัฒนธรรมป๊อป หรือวัฒนธรรมมวลชน โดยที่คนในสังคมถูกครอบงำให้ "เชื่อ" หรือ "ไม่เชื่อ" ในสิ่งเดียวกัน แฮนค็อกจึงสนใจนำเสนอละครในแนวธรรมชาตินิยม ในระหว่างที่ชมละคร ผู้ชมจะหยุดยั้งความไม่เชื่อของตนไว้ชั่วขณะหนึ่ง ซึ่งเริ่มจากการไม่รู้ตัว จนพัฒนาไปสู่ความเต็มใจที่จะหยุดยั้งความไม่เชื่อเสีย ประสบการณ์ดังกล่าวจะทำให้ผู้ชมได้รับผลกระทบทางอารมณ์อันเกิดจากการใช้ความคิด

ในส่วนที่เป็นการวิจารณ์การแสดงนั้น เขาได้เปรียบเทียบข้อดีและข้อด้อยของการแสดงละครที่เขาเป็นผู้เขียนบทไว้ได้อย่างชัดเจนและเป็นเหตุเป็นผล การเริ่มต้นจากทัศนะที่เป็นอัตวิสัยเนื่องจากเขาเป็นผู้เขียนบทละครและมีภาพของละครนั้นอยู่ก่อนล่วงหน้า ไม่ได้ทำให้เขาเกิดอคติในการที่จะประเมินคุณค่าการแสดงละครทั้ง 2 ที่ เขาได้ชี้ให้เห็นว่าผู้กำกับการแสดงและนักแสดงตีความบทละครของเขาอย่างไร และนำเสนอออกมาในรูปแบบใด โดยที่ชี้ให้เห็นทั้งข้อดีและข้อจำกัดของการแสดงละครในแต่ละที่ เช่น กล่าวถึงประเด็นที่ว่าผู้แสดงที่นิวยอร์กมีโอกาสพัฒนาบทได้ดีกว่าเนื่องจากจำนวนรอบในการแสดงมีมากกว่า ในขณะที่การแสดงที่ออสตินนั้นผู้แสดงมีเวลาจำกัด แต่ผู้กำกับก็มีทางออกโดยการวางโครงสร้างที่สมบูรณ์แบบมากกว่า เป็นต้น

นอกจากจะวิจารณ์ฝ่ายศิลปินผู้สร้างสรรค์แล้ว แฮนค็อกยังได้ให้ทัศนะเชิงวิจารณ์ที่น่าสนใจเกี่ยวกับผู้ชมละครไว้ด้วย จากคำถามที่ต้องการให้เขาเปรียบเทียบปฏิกิริยาของผู้ชมละครที่เท็กซัสกับที่นิวยอร์ก เขาได้ให้ภาพของผู้ชมในนิวยอร์กที่ต้องการจะรับรู้งานศิลปะอย่างที่สามารถ "เข้าใจได้ทะลุปรุโปร่ง" ซึ่งเขาได้วิจารณ์ว่าทำให้ขาดความเพลิดเพลินในการเสพงานศิลปะไป

ประเด็นที่สำคัญและสะท้อนให้เห็นพลังทางปัญญาของบทสัมภาษณ์นี้มากที่สุดก็คือ การที่แฮนค็อกสามารถกล่าวถึงศักยภาพและข้อจำกัดของสื่อ "ละครเวที" ตลอดจน "การเขียนบทละคร" ได้อย่างชัดเจน ในแง่ศักยภาพของสื่อประเภท "ละครเวที" นั้น เขาได้ชี้ให้เห็นถึงความสำคัญของการทำให้ละครเป็น "ประสบการณ์ที่ไม่อาจผลิตซ้ำได้" เป็นการขายโอกาสให้คนมาอยู่รวมกัน รับรู้เรื่องราวด้วยกัน และเกิดการพัฒนาทั้งในด้านความคิดและอารมณ์ ซึ่งประสบการณ์มนุษย์สัมผัส

มนุษย์ระหว่างผู้แสดงและผู้ชม การสร้างสถานการณ์ที่เหมือนจริงได้มากที่สุด เป็นสิ่งที่สื่ออื่นๆ ไม่อาจทำได้เท่ากับละครเวที ในทางตรงกันข้ามผู้เขียนบทละครต้องยอมรับข้อจำกัดว่าไม่สามารถจะกำหนดให้ทุกสิ่งทุกอย่างเกิดขึ้นบทเวทีละครในช่วงเวลาหนึ่ง ดังที่เขาได้เล่าถึงการที่เขาไม่ประสบความสำเร็จในวัยหนุ่ม การมองเห็นศักยภาพและข้อจำกัดของละครเวทีทำให้เขาเน้นความสำคัญในการที่จะเขียนบทละครที่เป็นบทละครได้อย่างเดียวเท่านั้น ไม่ใช่บทละครที่สามารถนำไปทำเป็นภาพยนตร์ได้ด้วย เป็นต้น ประเด็นดังกล่าวยังเชื่อมโยงกับการที่เขากล่าวถึงวงการการศึกษาที่มองว่าการเขียนบทละครนั้นเป็นกลวิธีที่สามารถเล่าเรียนกันได้ โดยเขาได้ชี้ให้เห็นถึงข้อเสียของแนวคิดดังกล่าว เนื่องจากทำให้ผู้เขียนขาดนวัตกรรม ซึ่งเป็นสิ่งจำเป็นในการสร้างสรรค์งานศิลปะ

บทสัมภาษณ์นี้จึงสะท้อนให้เห็นความสามารถในการวิเคราะห์แนวคิดต่างๆ ทั้งของตัวเอง แชนคือเองและแนวคิดต่างๆ ที่ส่งอิทธิพลต่อเขา ซึ่งทำให้เขาสามารถเชื่อมโยงแนวทางต่างๆ เข้าด้วยกัน การเข้าใจตนเองของเขานำไปสู่ความสามารถในการกำหนดทิศทางของตนเอง เข้าใจสภาพสังคม ตลอดจนสามารถเสนอทางออกให้แก่สังคมได้ ดังที่เขาเสนอไว้ในตอนท้ายว่า ผู้ทำละครจะต้องมีกุศโลบาย เข้าใจข้อจำกัด และดองย้าแนวคิดเกี่ยวกับมนุษยนิยมของเขาด้วยการกล่าวว่า "เดิมพัน" ของละครเวทีนั้นก็คือ "สัมผัสระหว่างมนุษย์ด้วยกัน" นั่นเอง ทักษะของแชนคืออกนั้นมิใช่ประโยชน์อย่างยิ่งสำหรับฝ่ายผู้สร้างสรรค์ ไม่ว่าจะเป็นผู้กำกับ นักแสดง หรือผู้เขียนบทละคร แต่ในขณะเดียวกันก็ให้ความรู้ต่อฝ่ายผู้รับ และชี้ให้เห็นคุณค่าของ"ศิลปะการละคร" จึงเป็นการนำเสนอความคิดที่เป็นพลังทางปัญญา

กรกช อัดตวิริยะนุภาพ : ผู้วิเคราะห์

## ละครคืออะไร ?

(What is "the theatre"?)

ชาโดชิ มียากิ

(หมายเหตุ ข้อความตัวเอนที่อยู่ในวงเล็บเป็นการขยายความโดยผู้แปลเป็นภาษาไทย)

การนำเอาบทละครที่ถูกเขียนขึ้นมาเมื่อ 2500 ปีที่แล้วมาทำการแสดงในปัจจุบันเป็นการทำงานศิลปะที่มหัศจรรย์ แต่การที่บทละครมีความเก่าแก่นั้นไม่ได้หมายความว่าผลงานของละครเรื่องนั้นจะต้องมีคุณค่าทางศิลปะที่สูงส่งเสมอไป ในฐานะที่พวกเราเป็น "คนทำงานละคร" เราจำเป็นต้องถามตัวเองว่า "ละครที่เราทำหรือที่เราดูอยู่ทุกวันนี้ยังคงทำหน้าที่ของตัวเองได้อย่างมีประสิทธิภาพหรือไม่ ?" "ละครยังคงมีคุณค่าในตัวเองเพียงพอที่จะหยั่งยืนในอนาคตต่อไปหรือไม่ ?" ความจริงแล้วละครเคยทำหน้าที่เป็นตัวกลางในการสื่อความหมายต่อมหาชนในประวัติศาสตร์ที่เพิ่งผ่านไปเพียงไม่นานนี้เอง สื่อเพื่อมวลชนที่เราพบเห็นในปัจจุบัน ไม่ว่าจะเป็นสื่อสิ่งพิมพ์ ภาพยนตร์ สื่อโทรสาร ไปจนถึง สื่อเส้นใยเครือข่ายในโทรทัศน์ ก็ล้วนแต่เป็นสื่อคู่แข่งที่เพิ่งถือกำเนิดขึ้นเมื่อไม่นานมานี้เอง สรุปแล้ว ในอดีตนั้นละครเคยอยู่ในสถานภาพที่เรียกได้ว่าแทบจะถือเอกสิทธิ์ในการให้ความบันเทิงแก่มหาชน และในบางแง่มุมที่สุดชั้นห้อย ละครก็ยังเป็นสื่อมวลชนที่ถือเอกสิทธิ์ในแง่ของการสร้างพลังดึงดูดใจทางความคิดทางการเมือง อีกทั้งเรื่องราวในละครยังเป็นเสน่ห์ชวนให้ผู้คนติดตามเหมือนติดยาเสพติดเลยทีเดียว

ถ้าหากเรารู้สึกว่าคุณวันนี้ ละครได้สูญเสียอำนาจ(ที่เคยมี)ของตัวเองไปเสียแล้ว เราจะโทษใครได้ นอกจากพวกเรา "คนทำงานละคร" เองนี้แหละ เป็นที่น่าเสียดายว่า คนทำงานละครทุกวันนี้พอใจกับเพียงแค่การนำเสนอเรื่องอย่างง่าย ๆ หรือไม่ก็สู้ดสำหรับทำงานหนักเพื่อที่จะสร้างละครออกมาหนึ่งเรื่อง ทั้งๆที่บทความธรรมดาสักชิ้นก็อาจจะทำหน้าที่เดียวกันนี้ได้

สื่ออื่นๆได้เข้ามาทดแทนบทบาท(ที่เคยเป็นเอกสิทธิ์)ของละครจนแทบหมดสิ้น หรือจะพูดอีกอย่างก็คือ ภาพยนตร์ โทรทัศน์ วิทยุ และการเล่นบทบาทสมมติ ได้เข้ามาสวมบทบาทแทนละครโดยสิ้นเชิง แม้กระนั้นก็ดูราวกับว่า จะมีสื่อมวลชนแนวไฮ-เทคชนิดใหม่เพิ่มเข้ามามากขึ้นเรื่อยๆ อำนาจของละครได้ถูกลดลงเรื่อยๆ มิน่าล่ะ ผู้คนในยุคนี้ถึงได้มี "ภาพลักษณ์" เกี่ยวกับ "ละคร" ว่าเป็นอะไรที่โบราณ คล้ายกับงานอดิเรกประเภทหนึ่ง เป็นเรื่องระดับ หรือคล้ายกับการลงทุนเพื่ออะไรอย่างอื่น เช่นการฝึกนักแสดงเพื่อที่จะได้ไปเปิดตัวในสื่อมวลชนชนิดอื่น แต่ถึงอย่างไรก็ดี ปัจจุบันนี้ผู้คนทั่วโลกที่ทำงานละครก็ยังเพิ่มจำนวนมากขึ้นเรื่อยๆ พวกเขาเหล่านี้ล้วนพยายามแสวงหาสิ่งเดียวกัน นั่นก็คือความเฉพาะตัวมากที่สุดของละคร ละครจะสามารถครองเอกสิทธิ์ของตัวเองได้จากอะไร และท้ายที่สุดแล้วหน้าที่ที่สำคัญที่สุดของละครคืออะไร พวกเขาเหล่านี้ล้วนแต่สร้างสรรค์สิ่งที่ยอดเยี่ยมที่สุดให้กับศิลปะโบราณที่เรียกว่า "ละคร"

พัฒนาการที่รวดเร็วและไม่หยุดนิ่งของเทคโนโลยีข่าวสารได้กดดันให้ละครต้องแตกดับและได้เกิดใหม่อีกครั้ง และนี่ก็คือเหตุผลว่าทำไมช่วงปลายศตวรรษที่ 20 จึงเป็นช่วงเวลาแห่งการเปลี่ยน

แปลงอย่างมหาดลสำหรับละคร ผมรู้สึกทั้งเคารพ เห็นใจ และทั้งรู้สึกถึงความเป็นคู่แข่งระหว่างผมกับคนทำงานละครร่วมสมัยนี้กับผม พวกเราทุกคนต่างก็ไขว่คว้าหาทางรอด หรือคุณลักษณะบางอย่างที่เราคิดว่าละครเท่านั้นจะสามารถทำได้ พวกเราตั้งคำถามว่าแก่นแท้ของละครคืออะไร และพยายามแสวงหาคำตอบ การหมกมุ่นอยู่กับคำถามนี้ก็เพื่อที่จะเอาชนะความคิดในด้านลบที่ว่าละครไม่มีแก่นอะไรที่แท้จริง เมื่อผ่านการแสวงหาอย่างสุดชีวิตกันมาแล้ว ผมพูดได้ว่าความรักอันเปี่ยมล้นในละครก็ได้สำแดงตัวเองออกมา

“ละครคืออะไร” เมื่อผมนึกถึงคำถามนี้ ผมนึกถึงประเด็นสำคัญ 2 ข้อที่ทำให้ละครมีเอกลักษณ์เฉพาะตัว ในประเด็นแรก การแสดงละครนั้นจำต้องเผชิญหน้ากับชีวิตจริง ๆ (ในที่นี้หมายถึงความสดของละครเวทีเป็นสิ่งที่เกิดขึ้นจากการมีอยู่จริงของผู้แสดง ชีวิตที่ปรากฏอยู่บนเวทีแม้ว่าจะเป็นเรื่องสมมติแต่เป็นความจริงในทางกายภาพ) และอีกประเด็นหนึ่ง ก็คือ ละครเป็นวิธีการหนึ่งที่ช่วยให้ผู้ชมได้สังเกตเห็นถึงข้อแตกต่างของผู้อื่น (ในที่นี้หมายถึงการที่ผู้ชมเป็นฝ่ายติดตามสังเกตตัวละครบนเวที ซึ่งมีความแตกต่างจากตัวผู้ชมในชีวิตประจำวัน) ทั้งสองประเด็นนี้ต่างก็มีส่วนเชื่อมโยงกัน

ในช่วงนี้ ผมจะขออภิปรายถึงประเด็นแรกก่อน เราน่าจะลองคิดถึง องค์ประกอบพื้นฐานที่ทำให้ ละครมีความแตกต่างจากศิลปะแขนงอื่น ในความคิดของผม ผมคิดว่ามีปัจจัย 3 ข้อที่ทำให้ละครมีเอกลักษณ์ที่พิเศษ นั่นก็คือ การใช้ภาษา การดำรงอยู่จริงของร่างกาย และกลุ่มคน (หรือผู้ชม) และลักษณะที่ว่าเป็นลักษณะที่ศิลปะแขนงอื่นๆไม่สามารถมีพร้อมกันครบทุกข้อในเวลาเดียวกัน หรือจะพูดอีกแบบหนึ่งก็คือว่า หากเราพบเห็นงานศิลปะที่ประกอบด้วยลักษณะสามประการนี้ที่ไหน เราก็จะได้พบกับละครที่นั่น องค์ประกอบเหล่านี้ก็เป็นองค์ประกอบในชีวิตจริงด้วยเช่นกันและผู้คนทั้งหลายก็ไม่มีทางที่จะหนีไปจากมันได้ องค์ประกอบทั้งสามอย่างนี้เป็นสิ่งที่ผูกผู้คนไว้กับชีวิตจริง (เมื่อไรก็ตามที่ผู้คนต้องการจะหนีจากสภาพชีวิตจริง นั่นก็หมายความว่าผู้คนเหล่านั้นกำลังฝันว่าตัวเองได้หนีจากองค์ประกอบใดองค์ประกอบหนึ่ง) ลักษณะที่ว่าเป็นแหละ ที่แสดงให้เราเห็นถึงข้อจำกัด(ที่เหมือนในชีวิตจริง)ของละคร ในขณะที่ผู้เสพย์ศิลปะแขนงอื่นไม่ว่าจะเป็นดนตรี ทัศนศิลป์ หรือนวนิยาย สามารถที่จะหนีจากโลกแห่งความจริงที่แล่นอยู่เบื้องหน้าในตอนนั้นได้ แต่ทั้งละครและชีวิตจริงไม่สามารถเกิดขึ้นซ้ำกันได้ ดังนั้น ละครจึงมีข้อจำกัดเหมือนกับชีวิตจริงและในขณะเดียวกันก็เป็นข้อได้เปรียบที่สุดเช่นกัน เมื่อศิลปินได้เลือกละครเป็นตัวแทนในการสื่อสารความคิดของเขา เขาสามารถที่จะนำเสนอความคิดของเขาโดยตรงต่อผู้เสพย์งาน และถ้าจะมองจากมุมของผู้ชมบ้าง ในเมื่อละครเชื่อมโยงอย่างแนบแน่นกับความสดราวชีวิตจริง ละครย่อมจะสามารถส่งอิทธิพลต่อชีวิตจริงของผู้ชมได้ด้วยเช่นกัน ในที่นี้ ผมไม่ได้หมายความว่าละครทุกเรื่องสามารถบรรลุผลข้อนี้ได้สำเร็จ กล่าวโดยสรุปก็คือ ละครสามารถและควรที่จะเปลี่ยนแปลงชีวิตของผู้ชม

ศิลปะเกือบทุกรูปแบบมีลักษณะบางอย่างเหมือนเหล่าตรงที่มันช่วยให้ผู้เสพย์ได้หนีจากชีวิตจริงชั่วคราว ยกเว้นละคร

เหล่าเบียร์ดูจะมีอำนาจมากกว่าละครตรงที่ว่ามันสามารถทำให้คนลืมชีวิตที่หม่นหมองและช่วยให้ผู้เสพย์ “สร้างภาพลวงตา” ได้ แต่เมื่อไรที่ผู้เสพย์สร้างเม้า เขากลับพบว่าตัวเองตกอยู่ในสภาพชีวิตจริงที่หม่นหมองนั้นอย่างเดิม ไม่มีอะไรเปลี่ยนแปลง ไม่มีอะไรที่สามารถเชื่อมระหว่างความฝันที่ลวงตากับความจริงของเขาได้ ในทางตรงข้ามกับงานศิลปะในรูปแบบอื่นๆ ละครไม่นิยมที่จะผลักให้ผู้ชมหลุดเข้าไปสู่โลกแห่งความลวงตา (ในที่นี้หมายถึงว่าผู้เสพย์ละครมักจะไม่ได้หลุดหนีจากสภาพความเป็นชีวิตจริงของตัวเองในขณะที่นั่งชมละคร กล่าวคือผู้ชมมักจะมีสติว่ากำลังชมละครอยู่นั่นเอง) แต่เมื่อไรก็ตามที่ละครสามารถผลักผู้ชมให้หลุดเข้าไปในโลกแห่งความฝัน(ที่ปรากฏอยู่จริงในขณะที่ชมละคร)ได้สำเร็จ ผลพวงบางอย่างจากประสบการณ์นั้นจะต้องติดตัวเขาไปในชีวิตจริง การแสดงออกซึ่งผลกระทบนี้อาจจะเป็นไปอย่างช้าๆแต่ท้ายที่สุดแล้วย่อมมีผลต่อชีวิตของผู้ชมผู้นั้น ถึงแม้ว่าละครพยายามจะจูงผู้ชมเข้าไปในโลกแห่ง “ความฝัน” แต่ก็เป็นความฝันที่เปรียบได้กับชีวิตจริง สิ่งที่ผมพยายามจะพูดก็คือ “ความฝัน” ที่เกิดขึ้นท่ามกลางข้อจำกัดนั้นมักจะมีอิทธิพลสูงต่อผู้ฝัน และถ้าจะให้ “ความฝัน” นั้นปรากฏผลกระทบมากที่สุด มันก็ควรเกิดขึ้นด้วยองค์ประกอบครบทั้งสามข้อ ในทำนองเดียวกัน หากเราต้องการละครที่ไม่ค่อยมีผลกระทบอะไร เราย่อมสามารถสร้าง “ภาพลวงตา” ด้วยการสร้างงานที่ขาดองค์ประกอบบางข้อไป แต่การทำเช่นนั้นเป็นสิ่งที่สื่อมวลชนแขนงอื่นๆก็สามารถทำได้โดยง่าย

ในประเด็นที่สอง ที่ได้เกริ่นไว้ตั้งแต่แรก คือประเด็นที่ว่า ละครเป็นวิธีการหนึ่งที่ช่วยให้ผู้ชมได้สังเกตเห็นถึงข้อแตกต่างของผู้อื่น (ในที่นี้หมายถึงการที่ผู้ชมเป็นฝ่ายติดตาม สังเกตตัวละครบนเวที ซึ่งมีความแตกต่างจากตัวผู้ชมในชีวิตประจำวัน)

ในโลกปัจจุบันที่การรับรู้ข่าวสารข้อมูลเป็นไปในอัตราที่รวดเร็วและมหาศาลอย่างไม่น่าเชื่อ ผู้คนต่างมีชีวิตอยู่ท่ามกลางข้อมูลที่ท่วมล้น ยังมีปริมาณข้อมูลเพิ่มขึ้นมากเท่าไร โอกาสที่ผู้คนจะได้พบปะกันก็ยิ่งน้อยลงเท่านั้น เราสามารถดูตัวอย่างได้จากขั้นตอนการจับจ่ายซื้อของ เช่นในประเทศญี่ปุ่น เมื่อไม่ถึงหนึ่งร้อยปีที่แล้วนั้น ผู้ซื้อและผู้ขายจะต้องรวบรวมข้อมูลของแต่ละฝ่ายจากการได้พบปะแลกเปลี่ยนบทสนทนากัน ทำให้คนทั้งสองฝ่ายต้องเผชิญหน้ากับลักษณะเฉพาะที่แตกต่างของแต่ละปัจเจกบุคคล แต่การซื้อของผ่านหนังสือแสดงสินค้าหรือผ่านสื่ออินเทอร์เน็ตทำให้ผู้คนไม่จำเป็นต้องพบหน้ากันเลย ในเมื่อทั้งสองฝ่ายต้องคิดแต่เรื่องของ สินค้าเท่านั้น จุดนี้ทำให้ทั้งสองฝ่ายไม่จำเป็นต้องสนใจเรื่องความแตกต่างของอีกฝ่ายหนึ่งแต่อย่างใดดังนั้นจึงสามารถเพิ่มความจุในเรื่องของข้อมูลได้อีกเป็นเท่าทวีคูณ สังคมที่อยู่ในระบบแบบนี้จึงน่าเป็นห่วงเนื่องจากว่าไม่ว่าผู้คนจะนั่งอยู่ที่บ้านหรืออยู่ที่โรงเรียนพวกเขากลับไม่สามารถเข้าใจได้ถึงการดำรงอยู่ของผู้อื่นและไม่สามารถยอมรับในความแตกต่างได้ นี่ไม่ใช่ปัญหาเฉพาะแต่เยาวชนเท่านั้นแต่เป็นปัญหาของคนทุกวัย

ดังนั้นพวกเราในฐานะที่เป็นคนทำสื่อละคร พวกเราจำเป็นต้องสร้างโอกาสให้ผู้ชมของเราได้พบกับลักษณะที่แตกต่างของผู้อื่นและหวังว่าผู้ชมจะเรียนรู้ที่จะยอมรับสภาวะแบบนี้ ละครเป็นศิลปะที่พยายามจะนำเสนอความคิดบางอย่างโดยตรงจากผู้สร้างงานซึ่งปรากฏตัวตนอยู่จริงกับผู้ชมซึ่งมีตัวตนอยู่จริงเช่นกัน นอกจากนี้ความสัมพันธ์ระหว่างนักแสดงด้วยกัน กับผู้กำกับฯ และ



ทีมงานทั้งหมดย่อมส่งผลกระทบไปสู่ผลงานแสดง (และผู้ชม) ผลที่ตามมาก็คือ การวัดความละเอียดอ่อนที่ต่างฝ่ายต่างจะรู้สึกได้ถึง "ข้อมูลจากฝ่ายตรงข้าม" ซึ่ง "ข้อมูล" ที่ว่านี้เป็นข้อมูลที่เกิดขึ้นโดยธรรมชาติไม่ใช่ข้อมูลที่ถูกสมมติขึ้นแบบข้อมูลดิจิทัล

การที่คณะนักแสดงและผู้กำกับฯต่างมีความรู้สึกบางอย่างที่แปลกต่อกันในตอนที่เราเริ่มทำงานด้วยกันใหม่นั้นเป็นสิ่งที่ดีและควรจะพยายามรักษามันไว้ ผมคิดว่า เรามีหน้าที่ที่ต้องทำให้ผู้ชมสัมผัสถึงความรู้สึกทำนองนี้ก่อนที่จะรู้สึกคุ้นเคยกับละครที่เขา กำลังจะได้ชม นั่นหมายความว่า หากผู้ชมรู้สึกแปลกกับตัวละครนั้นแสดงว่าเขา กำลังลองชิมรสชาติของความแตกต่างของมนุษย์ ดังนั้นหากนักแสดงทำในสิ่งนี้ไม่ได้ นั่นอาจจะหมายถึงว่าเขาอาจจะล้มเหลวในการสร้างมนุษย์ที่มีความแตกต่างมากจากตัวผู้ชม กล่าวคือ การปรากฏอยู่จริงของผู้อื่นมักจะให้ความรู้สึกที่ประหลาดใจกับเรา และสภาวะที่เกิดขึ้นนี้ย่อมเป็นจังหวะที่แสดงให้เราเห็นถึงความแตกต่างของแต่ละปัจเจกบุคคล

ดังนั้น เมื่อผู้ชมได้เผชิญหน้ากับนักแสดงชั้นเลิศที่ปรากฏร่างบนเวทีเมื่อไร ผู้ชมผู้นั้นมักจะรู้สึกอึ้งอรรถยใจและรู้แปลกอย่างบอกไม่ถูก

ความรู้สึกแปลกที่ว่านี้เอง ที่ทำให้ทั้งฝ่ายผู้แสดงและฝ่ายผู้ชมตระหนักถึงการมีอยู่ของกันและกัน และทำให้ทั้งสองฝ่ายยังรู้สึก(ถึงความเป็นชีวิตหรือรู้สึกหลาย ๆ อย่าง)ต่อกันและกัน

แต่ความรู้สึกแปลกที่ว่านี้ไม่ได้เป็นสภาวะที่แข็งแกร่งไปตลอด หากแต่มันกลับถูกใช้เป็นเครื่องมือที่จะเป็นกระจกเงาให้พวกเราเห็นว่า ท้ายที่สุดแล้วทุกคนต่างก็มีความเป็นมนุษย์เหมือนกัน(นั่นก็คือเราได้เรียนรู้ถึงแก่นแท้ของความเป็นมนุษย์ร่วมกันด้วย)

อย่างไรก็ดี เครื่องมือประเภทนี้ไม่สามารถที่จะถูกนำมาใช้แบบมั่งง่าย และการที่จะทำให้ผู้คนที่ใช้ชีวิตในโลกที่ทันสมัยสามารถเข้าถึงความรู้สึกเหล่านี้ก็เป็นกระบวนการที่ยากลำบาก ดังนั้นมันจึงเป็นภารกิจที่สำคัญของ"คนทำงานละคร" ที่จะต้องสร้างปรากฏการณ์ที่ว่านี้ให้ผู้คนได้ประจักษ์ ไม่เช่นนั้นแล้ว ภารกิจอันนี้อาจจะตกไปอยู่ในมือของเจ้าลัทธิใหม่ๆ ด้วยวิธีการที่ ง่ายดายก็ว่าได้

การได้เผชิญหน้ากับผู้อื่นที่แตกต่างนั้นมักจะเป็นกระบวนการที่เริ่มต้นด้วยการสังเกตเห็นความแตกต่าง จากนั้นก็จะเป็นการพยายามแสวงหาความเหมือน และในขั้นสุดท้ายก็คือการที่ได้พบกับความอึ้งอรรถยใจที่ความเหมือนกันนั่นเอง

ประสบการณ์ละคร(ที่มีคุณภาพชั้นเลิศ)มักจะทำให้ผู้ชมได้ผ่านกระบวนการที่ว่านี้อย่างครบถ้วน กล่าวคือ เมื่อผู้ชมได้เผชิญหน้ากับตัวละคร ในตอนแรกผู้ชมจะรู้สึกอึ้งอรรถยใจ จากนั้นเขาก็จะเริ่มแสวงหาซึ่งความเหมือน ท้ายที่สุดเขาก็จะได้พบกับความเป็นมนุษย์ที่เหมือนกับ ตัวละคร

แต่สิ่งทีพิเศษที่สุดก็คือการที่ผู้ชมสามารถที่จะนำเอาการค้นพบที่ทำให้เขาประหลาดใจนี้กลับไปใช้ในชีวิตจริง และนี่ก็เป็นวิธีการอีกแบบหนึ่งที่สามารถใช้บำบัดความป่วยไข้ของ สังคมสมัยใหม่

สุดท้ายแล้ว เราจึงขนานนามให้ละครว่า "ละครคือศิลปะที่มหัศจรรย์"



แปลจาก

"What is "the theatre" ?" : Satoshi Miyagi, translated from Japanese into English by Kazuko Kawamoto. Ku Nauka Theatre Company (10<sup>th</sup> Anniversary's Production Program for 1999 – 2000). Tokyo. Japan.

## บทวิเคราะห์

บทความ "ละครคืออะไร" ซึ่งเขียนโดย ซาโตชิ มียากิ<sup>1</sup> นี้เป็นบทความที่ปรากฏอยู่ในโปรแกรมการแสดงเรื่อง "มีเดีย" (Medea) ในโอกาสครบรอบ 10 ปี ของคณะละคร "คานูกา" แม้ว่าบทความชิ้นนี้จะไม่ใช่บทวิจารณ์โดยตรง แต่ก็ เป็นบทความเชิงทฤษฎีที่สอดแทรกเนื้อหาที่มีลักษณะเชิงวิจารณ์อันเป็นสากลที่สามารถจะถ่ายทอดข้ามชาติ ข้ามภาษาได้

โดยทั่วไปแล้ว เรามักจะไม่ค่อยได้พบเห็นงานเขียนเชิงทฤษฎีจากนักปฏิบัติบ่อยมากนัก และงานเขียนที่พยายามอธิบายสภาวะการดำรงอยู่ของศิลปะการละครในเชิงปรัชญานั้นก็จำเป็นต้องใช้ทักษะการคิดและทักษะการเขียนที่ค่อนข้างแตกต่างไปจากการเป็นนักปฏิบัติ ดังนั้นบทความที่ยกมานี้จึงอาจจะไม่ใช่บทความที่สมบูรณ์แบบสำหรับงานวิชาการ แต่ทว่าเป็นบทความที่มีคุณลักษณะที่น่าสนใจในเชิงความคิดและเนื้อหาหลายประการ

ประการแรก ซาโตชิ มียากิ ไม่ได้เป็นนักปฏิบัติที่พึงพอใจแต่เฉพาะการเป็นนักปฏิบัติที่อยู่ในระดับผู้สร้างงานละครทั่วไป หากแต่เขาเป็นนักปฏิบัติที่คิดไปไกลถึงระดับความหมายเชิงอภิปรัชญาของศิลปะของละครและความหมายเชิงอภิปรัชญาของตัวงานด้วย กล่าวคือ เขาไม่ได้คิดว่า การที่ผู้ทำละครสามารถ "เล่าเรื่อง" หรือ "นำเสนอการแสดง" ผ่านสื่อละครนั้นจะเป็นภารกิจที่สำคัญที่สุด (ทุกวันนี้ ละครเวทีส่วนใหญ่ก็มักจะทำหน้าที่ในการเล่าเรื่องหรือนำเสนอความบันเทิงเป็นหลัก ซึ่งความจริงแล้วสื่อแขนงอื่นก็ทำได้ด้วยเช่นเดียวกัน) เขาตั้งคำถามว่า "ละครคืออะไร" "ละครมีลักษณะเฉพาะตัวหรือไม่" และ "ละครมีความหมายอย่างไรต่อชีวิตในปัจจุบันและอนาคต" ในบทความชิ้นนี้เขาได้พยายามที่จะแสวงหาคำตอบด้วยการถ่ายทอดความคิดออกมาเป็นตัวอักษร ซึ่งบางครั้งผู้อ่านก็ต้องใช้การตีความอย่างระมัดระวังในการทำความเข้าใจกับความคิดของเขา เราอาจจะพูดได้ว่า มียากิ ได้ใช้สัญชาตญาณของความรักในละครมาทำให้เขาต้องสวมบทบาทนักปรัชญาการละครไม่ว่าเขาจะรู้ตัวหรือไม่ก็ตาม

ประการที่สอง ในฐานะที่มียากิเป็นนักปฏิบัติ เขาพยายามจะแสวงหาเหตุผล(ที่เป็นสากลและยั่งยืน)ที่จะทำให้นักปฏิบัติทุกคนได้มีโอกาสพินิจถึงบทบาทของละคร ตั้งแต่ในอดีตมาจนถึงปัจจุบัน เขาได้แสดงข้อสังเกตต่อสิ่งที่กำลังเกิดขึ้นและกำลังเปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็วในโลกยุคปัจจุบันไม่ เขาวิเคราะห์ว่าทำไมละครจึงถูกมองว่าเป็นงานอดิเรกที่โบราณ อะไรได้เข้ามาทำหน้าที่ทดแทนละคร มียากิ ไม่เพียงแต่ต้องการนำเสนอข้อสังเกตของเขาต่อบทบาทที่เสื่อมลชนประเภทต่างๆได้เข้ามาทำหน้าที่แทนละครเท่านั้น แต่เขาต้องการแสวงหาบทบาทที่ยังคงมีความจำเป็น

<sup>1</sup> ซาโตชิ มียากิ เกิดเมื่อปีค.ศ. 1959 ณ กรุงโตเกียว เขาจบการศึกษาด้านสุนทรียศาสตร์จากมหาวิทยาลัยโตเกียว ในปี 1980 เขาได้เริ่มกำกับละครเวทีตั้งแต่สมัยเป็นนักศึกษา และได้มีนักแสดงด้วยวิธีการที่เรียกว่า "ยิมนาสติกแบบตะวันออก" ในปี 1990 ได้ก่อตั้งคณะละคร "คา นูก้า" (Ka Na'uka Theatre Company) ซึ่งนิยมให้นักแสดงสองคนแสดงเป็นตัวละครตัวเดียวกัน คณะละครคณะนี้มักจะนำเสนอละครประเภทกรีก คลาสสิกหรือละครที่ดัดแปลงจากละครคาบูกิของญี่ปุ่น

และยังเหลืออยู่ในสังคมของละคร ดังนั้นเขาจึงจำเป็นต้องทำการสำรวจอย่างเอาจริงเอาจังถึงลักษณะเฉพาะที่เป็นเอกลักษณ์ที่สุดสำหรับละคร

ประการที่สาม การนำเสนอลักษณะที่สำคัญสามประการของละครที่มียากิได้นำเสนอนั้น มีมิติที่แปลกใหม่และแตกต่างจากทฤษฎีที่นำเสนอโดยนักการละครชาวตะวันตกอยู่บ้าง กล่าวคือ เขาเลือกใช้คำว่าการใช้ภาษา (แทนที่จะใช้คำว่า "การกระทำ" ) ใช้ "การดำรงอยู่จริงของร่างกาย" แทนที่จะใช้ คำว่า "นักแสดง") และ กลุ่มคน (ในที่นี้มียากิใช้ในความหมายที่รวมทั้งทีมงานทั้งหมดและผู้ชม แทนที่จะใช้คำว่า "ผู้ชม")<sup>6</sup> เป็นที่น่าสังเกตว่า มียากิมีความ "จงใจ" ที่จะใช้คำที่แตกต่างจากนักการละครชาวตะวันตก ด้วยเหตุผลที่มาจากทฤษฎีที่เขาเรียกว่า "ความแปลก" (incongruity) ซึ่งเมื่อเราสามารถทำความเข้าใจกับแนวคิดเรื่อง "ความแปลก" ของมียากิได้แล้ว เราก็จะเข้าใจได้ว่า ทำไมเขาจึงต้องใช้คำพูดแบบนั้น ลักษณะทั้งสามที่ว่านี้ล้วนเกี่ยวข้องกับเรื่องของประสบการณ์ที่ "ใกล้" ชีวิต และเป็นประสบการณ์ที่ต่างจากประสบการณ์อื่นๆตรงที่ การชมละครนั้นเป็นประสบการณ์ที่ยืนอยู่บนเส้นแบ่งของ "สติสัมปชัญญะ" กับ "ความฝัน" (หรือประสบการณ์สมมติ)เสมอ เนื่องจากการที่จะเกิดประสบการณ์กับละครได้นั้น ผู้ชมต้องได้ชม "ของจริง" ที่มียากิเรียกว่า "ชีวิต" บนเวที ไม่ใช่สิ่งที่เกิดจากผลิตผลทางเทคโนโลยี หรือสื่อสิ่งพิมพ์ เขาคิดว่าลักษณะทั้งสามนี้เองที่ทำให้ละครยังคงมีความเป็นเอกลักษณ์ที่พิเศษไม่เหมือนใคร การ "ค้นพบ" ในครั้งนี้ของมียากิ นับว่ามีความสำคัญในการอธิบายปรากฏการณ์งานสร้างสรรค์ของมนุษย์อย่างยิ่ง ทำให้เราสามารถเข้าใจในความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวของ "ละคร" ได้ดีขึ้น

ประการที่สี่ เมื่อเราเข้าใจถึงเอกลักษณ์ทั้งสามประการของละครแล้ว คำถามที่ตามมาก็คือ จะทำอย่างไร ละครจึงจะสามารถดำรงอยู่ในโลกแห่งสื่อมวลชนที่ก้าวหน้าด้วยภารกิจบางอย่าง (ที่สำคัญและเฉพาะตัว) เพื่อที่จะยัง "ความหมาย" ของการมีอยู่ต่อผู้ชมไม่ว่าเวลาจะผ่านไปนานสักเท่าไรก็ตาม

ดังนั้น การนำเสนอทฤษฎี "ความแปลก" (incongruity) ของเขานั้น ทำให้เขาเริ่มหาคำตอบได้ว่า ละครจะทำหน้าที่ของตัวเองอย่างมีความสำคัญในโลกใบนี้ต่อไปได้อย่างไร

เขาสังเกตเห็นว่าการที่สื่อมวลชนได้เข้ามาทำหน้าที่ในหลายๆด้านแทนละครนั้น แม้ว่าจะมีผลดีในแง่ของ "ปริมาณ" ของข้อมูล แต่พฤติกรรมด้านปฏิสัมพันธ์ของมนุษย์กลับลดน้อยลงและเกิดความแปลกแยกต่อกันและกันมากขึ้นไปทุกที เขาค้นพบว่าสิ่งสำคัญที่ผู้คนได้สูญเสียไป ก็คือการเรียนรู้ซึ่งความแตกต่างจากซึ่งกันและกัน และนี่เป็นเหตุที่ทำให้ผู้คนในยุคใหม่นี้มีความอดทนต่อความแตกต่างของผู้อื่น(หรือต่อวัฒนธรรมอื่น)ได้น้อย หากข้อค้นพบของเขาได้รับการพิสูจน์ว่าจริง นั้นย่อมหมายความว่า มนุษย์กำลังก้าวเข้าสู่การเผชิญหน้ากับวิกฤตการณ์ชนิดใหม่ นั่นก็คือ วิกฤตการณ์แห่งความแปลกแยกกับความเป็นมนุษย์ของตัวเองและของผู้อื่น

ดังนั้น มียากิจึงคิดว่า ในฐานะที่ลักษณะเฉพาะของละครสามารถลดความแปลกแยกนี้ลงไปได้ จึงเป็นภารกิจอันสำคัญที่ผู้สร้างละครควรจะต้องตระหนักถึงความเฉพาะตัวของ "ละคร" และ

<sup>6</sup> เป็นที่น่าสังเกตว่านักการละครตะวันตกหลายคนมักจะกล่าวกันว่าองค์ประกอบพื้นฐานของละครได้แก่ นักแสดง การกระทำของตัวละคร และผู้ชม

แสวงหาหนทางที่จะช่วยบรรเทาปัญหาที่เกิดขึ้นจากวิถีชีวิตในโลกปัจจุบันด้วยเครื่องมือ ที่เรียกว่า "ละคร" นั้นเอง

การที่มียากิถอยห่างจากการทำละครและหันมาทำความเข้าใจในความหมายของละครในเชิงอภิปราย ตลอดจนการแสวงหาบทบาทและหน้าที่ของละคร เพื่อที่จะทำให้ศิลปะสาขานี้สามารถดำรงอยู่ในสังคมต่อไปได้นั้น นับว่าเขาได้แสดงบทบาทของนักคิดทางด้านการละครที่สำคัญ ข้อคิดของเขาจึงเป็นที่น่าสนใจไปครุ่นคิดกันต่อ และหากเป็นไปได้ข้อคิดเหล่านี้อาจจะกลายเป็นทฤษฎีที่สำคัญต่อการวิจัยและทดลองในอนาคต

ปาริชาติ จีงวิวัฒนาภรณ์ : ผู้วิเคราะห์

## ละครแบบนี้ทำให้หดหู่

(คัดตอนจากบทสัมภาษณ์ผู้กำกับละคร มัทธิอาส ลังฮอฟฟ์ [Matthias Langhoff])

ในนิตยสาร DIE ZEIT โดย แกร์ฮาร์ด เยอร์เกอร์ เป็นผู้สัมภาษณ์)

[...]

คุณว่าเมืองเบอร์ลินในตอนนี้ให้ภาพที่ได้เคยเห็นมาแล้วซ้ำซากจำเจหรือไม่

ผมไม่อยากจะวิจารณ์แบบครอบจักรวาลเช่นนั้น ที่นี้มีผู้กำกับการแสดงที่ยอดเยี่ยม มีนักแสดงที่วิเศษ แต่ผมเชื่อว่าในสภาพโครงสร้างต่างๆ ของการละครในเยอรมนีนั้น คนทำละครมักนำเสนอแต่ผลงานที่เขาคิดไว้จนเกือบจะเสร็จเรียบร้อยแล้วในหัวออกมาเท่านั้น มีหลายสิ่งที่ผมคิดว่าสะท้อนถึงการมีความสามารถสูงและน่าสนใจมาก แต่ส่วนใหญ่ผมจะเดาเรื่องได้แล้วเมื่อละครเริ่มไปสักสองสามนาที แล้วผมก็จะเริ่มรู้สึกเบื่อ มีหลายคนเกินไปที่ทำงานละครออกมาในลักษณะที่เป็นเหมือนสัญลักษณ์ประจำตัวเขา

ในช่วงนี้ในวงการละครเมืองเบอร์ลินมีการพูดกันมากถึงเรื่องการปรับปรุงใหม่

อ้อ ใช่ ก็ท่านมนตรีฝ่ายวัฒนธรรมที่เลอะเทอะคนนั้นนะสิที่คอยประกาศอยู่ตลอดเวลาว่าต้องการปรับปรุงการละครเสียใหม่โดยอาศัยคนรุ่นใหม่ๆ มันไม่จริงสักหน่อย กรณีของ เคลาส์ เพย์มันน์(Claus Peymann)<sup>1</sup> นั้นก็ไม่ใช่คนรุ่นใหม่แล้วอย่างแน่นอน สำหรับผมแล้วยังคงสงสัยประเด็นที่ถกเถียงกันในเรื่องการเปลี่ยนรุ่นของคนทำงานอยู่ดี เราทำกันราวกับว่านี่เป็นปัญหาเรื่องความอ่อนเยาว์ มันไม่ใช่สักหน่อย สิ่งที่เก่าและเสื่อมโทรมมันอยู่ภายในระบบต่างหากละ ทั้งในเรื่องกำแพงการกำหนดอัตราค่าตอบแทนตายตัวให้แก่คนละคร ระบบที่กำหนดความสัมพันธ์ของทุกสิ่งไว้ตายตัว และความสัมพันธ์อันเย็นชาที่คนทำละครมีต่อผู้ชม ลองมาดูกันสิว่าคนอย่าง โทมัส โอสเตอร์ไมเออร์(Thomas Ostermeier) ที่โรงละครSchaubühne จะมีกำลังพอที่จะล้มระบบต่างๆ เหล่านี้แล้วหาวิธีการทำงานแบบอื่นได้หรือไม่

ในความเห็นของคุณ อะไรที่มันแย่ในวงการละครเยอรมัน

ละครเยอรมันถูกกลบด้วยการเรียกร้องมาตรฐานทางศิลปะ เราควรที่จะหยุดพูดถึงละครแบบที่เราพูดถึงงานศิลปะได้แล้ว และกลับมาเข้าใจละครในฐานะที่เป็นกระบวนการทางการเมือง เป็นการแลกเปลี่ยนกันในระดับสาธารณะที่เราไม่อาจคาดการณ์ล่วงหน้าได้ คงจะมีเพียงไม่กี่กรณีเท่านั้นที่จะมีงานศิลปะปรากฏบนเวทีละครจริงๆ อย่างเช่นผลงานของ เคลาส์ มิชาเอล กรือเบอร์(Klaus Michael Grüber) ซึ่งเป็นงานที่จุดประกายมากเสียจนผู้คนพากันคิดว่าจะต้องสร้างละครให้ออกมาเป็นแบบนี้เหมือนกันหมด แน่นอนว่าการวิจารณ์มีบทบาทมากในวงการละครของ

<sup>1</sup> Claus Peymann ผู้กำกับเยอรมันวัย 53 ปี ซึ่งเคยสร้างผลงานอันเลื่องชื่อมาแล้วที่ Stuttgart, Bochum และ Vienna เพิ่งเข้ามารับตำแหน่งผู้อำนวยการคณะละคร Berliner Ensemble ซึ่ง Bertolt Brecht เป็นผู้ก่อตั้ง

เยอรมัน ละครมักจะถูกทำขึ้นเพื่อให้สื่อหนังสือพิมพ์ดู เวทีละครที่น่าสนใจนั้น จริงๆ แล้วควรจะอยู่ในที่ซึ่งไม่มีสนามบิน และคนหนังสือพิมพ์ไปไม่ถึง  
ถ้าผมเข้าใจไม่ผิด โรงละครในเยอรมนีเป็นเหมือนที่นัดพบกันระหว่างกลุ่มผู้เสพงานวัฒนธรรมอยู่เป็นประจำใช้ไหม

ใช่แน่ มันผูกอยู่กับระบบการละครอย่างเหนียวแน่น เป็นระบบที่กลุ่มผู้เสพงานวัฒนธรรมเหล่านี้ได้สร้างขึ้นมาโดยอาศัยระบบการสั่งจองบัตรล่วงหน้าและการได้รับสิทธิพิเศษต่างๆ นั้นเอง ทุกๆ คนกลัวที่จะนำงานแสดงของตนออกมาสู่สายตาคนเฉยๆ แล้วค่อยรอดูว่าจะเกิดอะไรขึ้น ในฝรั่งเศสจะไม่ใช่เช่นนี้ ถ้าเราไม่ได้เข้าไปดูละครในโรงละครอย่าง Comédie Française<sup>2</sup> หรือไปดูละครของ Ariane Mnouchkine<sup>3</sup> ซึ่งทั้งสองแห่งบ่งบอกถึงความมีชื่อเสียง ก็จะถือว่าไม่ได้ไปดูละคร แต่เรียกว่าไปชมการแสดง ความสัมพันธ์ที่มีต่อการแสดงครั้งหนึ่งๆ นั้นจะเป็นความรู้สึกที่ออกมาตรงๆ มากกว่า คนทำละครจึงต้องกระตุ้นให้เกิดความสนใจขึ้นให้ได้จริงๆ มิฉะนั้นก็จะไม่เกิดผลใดๆ ขึ้นเลย จะไปหวังพึ่งผู้ชมประจำนั้นไม่ได้

นี่เป็นข้ออุทธรณ์ที่คัดค้านระบบละครแบบ Repertoire<sup>4</sup> และเรียกร้องระบบ En-suite<sup>5</sup> ตามแบบฝรั่งเศสและอังกฤษใช่หรือไม่

แน่นอน แล้วคุณไม่คิดหรือว่า การแลกเปลี่ยนกันของคณะนักแสดงรับเชิญแบบ En-suite ระหว่างเมืองต่างๆ หลายๆ เมืองจะเป็นการนำเสนอทางเลือกให้แก่คนดูได้โดยอัตโนมัติ และการทำเช่นนี้ยังทำให้มีการจัดทำแผนการแสดงละครที่น่าตื่นเต้นเร้าใจได้อีกด้วย

การทำละครแบบละครรับเชิญนั้นจะไม่ใช่การปฏิเสธแนวความคิดของการสร้างคณะละครประจำโรงละคร(ensemble) แบบดั้งเดิม ซึ่งเป็นองค์ประกอบสำคัญของโรงละครประจำเมืองและโรงละครแห่งรัฐในขณะนี้ละหรือ

ความคิดเรื่องคณะละครประจำโรงละครนั้น มาถึงตอนนี้มันเป็นการเข้าใจกันผิดๆ แล้ว ถ้าจะถือตามแนวคิดนี้กันจริงจังแล้วละก็ เราจะต้องยอมรับในอันดับแรกเลยว่าจะต้องพูดถึงกลุ่มที่เล็กมากๆ ไม่ใช่หมายถึงการรวมกลุ่มขนาดมหึมา แนวคิดเรื่องคณะละคร(ensemble) นั้นผูกติดอยู่กับความรู้สึกอันละเอียดอ่อนที่ทุกคนในคณะละครมีให้กันอย่างแนบแน่น และนี่ไม่ใช่เรื่องที่จะ

<sup>2</sup> โรงละครแห่งชาติฝรั่งเศส ซึ่งดำเนินการต่อเนื่องมาตั้งแต่ศตวรรษที่ 17

<sup>3</sup> ผู้กำกับการแสดงสตรีชาวฝรั่งเศสที่ได้รับการยอมรับกันว่าเป็นผู้บุกเบิกทิศทางใหม่เมื่อ 20 ปีที่แล้ว คณะละคร Théâtre du Soleil ของเธอได้รับการยกย่องมาก

<sup>4</sup> การจัดละครแบบ Repertoire (Repertoire-Betrieb) หมายถึง การจัดแสดงละครหลายเรื่องๆ ภายในหนึ่งสัปดาห์ ละครเรื่องหนึ่งๆ จะแสดงเพียง 1-2 วัน ในขณะที่มีละครเรื่องหนึ่งแสดงอยู่ก็จะมีละครเรื่องใหม่อยู่ตลอดเวลา

<sup>5</sup> การจัดละครแบบ En-suite (En-suite-Betrieb) หมายถึงการให้ละครแต่ละเรื่องขึ้นโรงนานๆ โดยมีการแสดงเรื่องเดียวกันหลายๆ รอบ เป็นเวลาต่อเนื่องกันหลายวัน หลายสัปดาห์ หรือเป็นเดือน

ขยายวงออกไปได้ กลุ่มคนที่เป็นคณะละครจริงๆ อย่างเช่น เบรชท์ในเบอร์ลิน สถานีสลาฟที่โรงละครศิลปะ(Art Theatre) แห่งมอสโคว์ ล้วนเป็นคณะละครเล็กๆ เท่านั้น คณะละครเบรชท์ก็เช่นกัน สมาชิกทุกคนมักจะทำงานที่อื่นอยู่ด้วย คณะละครเป็นจุดที่คนเราจะมาพบกันเป็นครั้งคราว ผมก็เห็นว่าควรจะเป็นเช่นนั้น ผมมีกลุ่มนักแสดง ช่างเทคนิค และผู้ทำฉากประจำที่จะกลับมารวมตัวกันอยู่เสมอ เรามีแกนของกลุ่ม แต่ไม่ได้เป็นการผูกมัดกันตายตัว มีการเปลี่ยนหน้าคนเข้าๆ ออกๆ บ้าง แต่สิ่งสำคัญก็คือ การที่ทุกคนได้ออกไปเก็บเกี่ยวประสบการณ์ใหม่ๆ จากภายนอกแล้วนำติดตัวกลับมาแลกเปลี่ยนกัน

คุณไม่ได้เป็นคนเดียวที่ชี้ให้เห็นผลเสียของโครงสร้างในระบบละครเยอรมัน มีหลายคนกล่าวว่า เจ้าไดโนเสาร์ตัวนี้ช่างเชื่องช้า เกียจคร้าน และเหนียวอ่อนเต็มที เป็นสิ่งที่ถูกต้องหรือเปล่าที่คนทำละครจะคอยคาดหวังความช่วยเหลือจากนโยบายส่งเสริมศิลปวัฒนธรรม หรือว่าทางโรงละครต่างๆ จำเป็นต้องมีความคิดริเริ่มสร้างสรรค์เอง

จำเป็นอย่างยิ่ง ความคิดริเริ่มต่างๆ เกิดได้จากคนละครเองเท่านั้น บางที่เราอาจต้องมีการรวมกลุ่มต่างๆ ขึ้นใหม่ภายในโครงสร้างใหญ่ที่มีอยู่ ซึ่งเป็นกลุ่มที่เป็นอิสระ ไม่ขึ้นต่อกัน แต่ไม่ใช่ต่างคนต่างทำงานโดยไม่สนใจกัน กลุ่มเหล่านี้ควรเป็นกลุ่มที่พร้อมที่จะบริหารจัดการตัวเอง พร้อมที่จะรับผิดชอบ และพร้อมที่จะเสี่ยงด้วย นี่น่าจะเป็นการเริ่มต้นได้

คุณต้องการผู้บริหารโรงละครในเยอรมนีที่กล้าจะทำการทดลองแบบนี้ในโรงละครของเขาใช่ไหม

ต้องมีใครสักคนนำหน้าก่อน และก็ต้องมีอะไรบางอย่างเกิดขึ้นบ้าง คุณรู้ไหม จริงๆ แล้วการทำละครนั้นเป็นความป่วยไข้อย่างหนึ่ง มันไม่ได้ทำให้เรามีความสุขเสมอไป บ่อยครั้งที่เดียวที่มันเป็นการทรมาน เวลาที่เราต้องยืนอยู่หน้าผู้คน และพวกเขาไม่เข้าใจเราเลย เราต้องทดลองทุกสิ่งทุกอย่างที่จะทำให้เป็นเช่นนั้น ที่จะทำให้อาชีพนี้สนุกมากขึ้น มีชีวิตชีวามากขึ้น

ในวงการละครเยอรมันมีคนจำนวนมากที่ไม่มีความสุขอีกแล้วใช่ไหม

ถูกแถมเลย ถ้าผมจะขอฟุดให้เวอร์สก็หนอยก็คือ ละครแบบทุกวันนี้เป็นที่ซึ่งทำให้รู้สึกหดหู่เหมือนกับเยอรมันตะวันออกในอดีตเลย

ถ้าอย่างนั้นแล้วทำไมการทดลองโครงสร้างใหม่อย่างกล้าหาญแบบที่ Roberto Ciulli ทำที่โรงละครริมแม่น้ำรัวร์(Ruhr) เมืองมิลไฮม์(Mülheim) จึงไม่มีใครคิดทำตามอย่าง

ผมจะขอฟุดให้มันจะๆ ออกไปเลย บางทีอาจเป็นเรื่องที่เหนื่อยยากและขาดความมั่นคงทางอาชีพที่จะทำงานโดยปราศจากเครื่องประกันความปลอดภัย บางทีสิ่งนี้อาจรบกวนความสงบที่อยู่ภายใน ที่จริงก็แปลกอยู่แล้วที่ในเยอรมนีนั้นละครไม่ได้มีบทบาทในการทำให้เกิดการปฏิรูปใดๆ ทั้งสิ้น

สิ่งที่คุณว่ามันขาดหายไปก็คือการเคลื่อนไหวเปลี่ยนแปลงนั่นเอง แต่ในช่วงหลังนี้ได้เกิดกระแสที่ว่าโรงละครที่ได้รับเงินอุดหนุนต่างๆ ซึ่งถูกปรามาสไว้มากนั้น ได้พยายามก้าวออกมาจากเขตคุ้มกันของพวกเขา และต้องการก้าวออกมาต่อสู้กับตลาด บางคนอาจจะให้ความสัมพันธ์ดำเนินไปแบบอเมริกันด้วยซ้ำ คุณคิดเช่นนั้นด้วยไหม

ไม่เลยเด็ดขาด ผมไม่ได้เรียกร้องให้ลดการสนับสนุนส่งเสริมทางวัฒนธรรมแต่อย่างใด แต่ผมอยากให้มีการเปลี่ยนแปลงการจัดการภายในระบบต่างหาก

คุณจะแยกออกมาจากพวกผู้ให้คำแนะนำแนวเสรีนิยมแบบใหม่เหล่านี้ได้อย่างไร

ง่ายมาก ผมไม่ได้ต้องการให้ยกโรงละครให้ไปอยู่ในความรับผิดชอบของผู้จัดเจนในการแบ่งโควตา ละครควรอยู่ในมือของคนละคร และความคิดของคนเหล่านี้ก็ออกนอกกลุ่มนอกทางเกินกว่าที่จะเข้ากับกลไกการตลาดได้ แต่ผมไม่ได้เรียกร้องให้เกิดการก่อกวน หรือทำอะไรเกินตัว ตัวผมเองเห็นว่าแย่เสียด้วยซ้ำไป ถ้าหากศิลปินจะไม่ต้องมารู้เรื่องกำไรขาดทุน นั่นเป็นสิ่งที่เราควรจะได้ และก็จะเปิดโอกาสอันดีที่จะทำให้พนักงานในเมืองไม่สามารถเข้ามาก้าวร้าวได้ด้วย

เรามาพูดถึงคนดูกันบ้าง แม้ว่าบรรดาคอลัมน์วัฒนธรรมต่างๆ จะไม่รู้จักเห็นดีเห็นงามที่จะเขียนว่ากลุ่มประชาชนที่มีการศึกษานั้นตายแล้ว คุณว่าคนดูละครในอนาคตจะเป็นอย่างไรบ้าง

ผมไม่เคยนึกภาพนั้นไว้เลย ในขั้นแรกเราควรจะรู้ว่า ด้วยรถใต้ดินเพียง 4 ขบวนในเย็นวันหนึ่งก็จะสามารถทำให้โรงละครในเมืองเบอร์ลินทั้งหมดเต็มได้แล้ว ยังมีผู้คนอีกจำนวนมากทีเดียวที่อาจจะยังไม่เคยไปดูละครเลยในชีวิต แม้แต่ตัวผมเองยังไม่ได้เป็นคนขยันไปดูละครเลย ในโรงหนังผมจะรู้สึกสบายกว่า และผมก็เชื่อว่าทุกๆ คนที่ไปดูละครมากกว่าสองครั้งต่อปีนั้นต้องมีอะไรติดปึกติแน่น หรือไม่ก็ต้องมีอาชีพที่เกี่ยวข้อง ถ้าหากว่าโรงละครต่างๆ จะสามารถอยู่ได้โดยสภาพที่ว่าคนธรรมดาๆ คนหนึ่งนั้นได้ไปดูละครสักห้าถึงหกเรื่องในชีวิต แต่เป็นห้าหกครั้งที่พวกเขาจะไม่มีวันลืมเลย ผมว่าแค่นี้ก็ดีพอแล้ว ปัญหาที่ใหญ่ที่สุดก็คือ เราไปดูละครกันมากเกินไป ดูบ่อยเกินไป จนรู้สึกผิดหวังและเหนื่อยหน่ายกับมัน

[...]

คุณไม่ได้คาดหวังให้ในโรงละครมีผู้ชมที่เป็นขาประจำที่เป็นกลุ่มพิเศษ แต่คาดหวังกลุ่มผู้ชมที่เป็นขาจรอย่างนั้นหรือ

แน่นอนที่สุด ผมเล่นกับผู้ชมที่เป็นขาจร คนที่จะมารับรู้ละครในฐานะประสบการณ์ที่สำคัญอีกครั้งหนึ่ง ที่มาเป็นบางครั้งบางคราว หรือโดยบังเอิญ

หมายความว่าระบบละครเยอรมันเป็นตัวกีดขวางไม่ให้เกิดกลุ่มผู้ชมที่ว่านี้ ผมเข้าใจถูกใช่ไหม

มันเป็นเช่นนั้นจริง เราลองนึกภาพดูสิว่าหากในการแสดงรอบปฐมทัศน์ของละครเรื่อง "The Women of Trachis" ของผมมีคนสองหรือสามคนที่ไม่เคยดูละครเลยนั่งอยู่ด้วย อาจจะเป็นคนอายุน้อยหรืออายุมากก็ได้ คนเหล่านี้เขาอาจประทับใจกับละครที่ได้ชมและกลับไปบอกต่อกับ



เพื่อนบ้านว่าให้ไปดูละครเรื่องนี้ให้ได้ เพื่อนบ้านก็เชื่อพวกเขาเพราะว่ารู้จักกัน แต่แล้วกลับพบว่าละครเรื่องนั้นแสดงแค่เพียงสองสามครั้งในหนึ่งเดือน และกว่าจะมีการแสดงครั้งต่อไปก็ต้องรอไปอีกสัปดาห์ ความสนใจของพวกเขาจะอยู่ได้นานแค่ไหนกัน ให้ตายสิ ผมไม่ต้องไปโรงหนังโดยที่ต้องเตรียมตัวล่วงหน้ากันอย่างนี้หรอก ผมไปดูหนังเรื่องที่กำลังฉายอยู่และผมสนใจ

ก็หมายความว่าคุณยืนยันให้จัดการละครแบบ *En-suite* อย่างนั้นหรือ  
ถูกต้อง

แล้วคุณคิดว่ากลุ่มคนดูชากรที่มาดูละครโดยบังเอิญแบบนี้พบในฝรั่งเศสได้บ่อยกว่าหรือ  
แน่นอน กลุ่มคนดูประเภทที่เราพบกันทั่วไปในโรงละครเยอรมันทุกๆ แห่งนั้น ในฝรั่งเศสมีแต่ที่ Comédie Française เท่านั้นแหละ

มีอีกประเด็นหนึ่งที่เกี่ยวข้องซึ่งเป็นการถกเถียงกันทางสุนทรียศาสตร์ ละครควรจะหันไปใช้สื่ออิเล็กทรอนิกส์ ภาพยนตร์ หรือวิดีโอ เพื่อเข้ามาช่วยดึงดูดความสนใจของคนธรรมดาๆ เหล่านี้หรือไม่

การทำละครไม่ควรแยกตัวออกจากอะไรทั้งนั้น แต่ควรจะเข้าไปใช้ทุกสิ่งที่สามารถดึงเข้ามาเกี่ยวข้องด้วยได้ แต่ไม่ควรมุ่งผลทางเทคนิคมากเกินไป มิฉะนั้นจะเป็นการวิ่งตามหลังสื่ออื่นๆ อยู่ร่ำไป

ดูเหมือนว่าคุณจะให้ความสำคัญกับองค์ประกอบหลักของละคร และสนใจในละครโบราณมากยิ่งขึ้นเรื่อยๆ ใช่ไหม

มันเกี่ยวพันกับความเข้าใจในเรื่องการเมืองของผม นิตเชอ(Nietzsche) เคยกล่าวไว้ครั้งหนึ่งว่า คณะคอร์สในละครโศกนาฏกรรมโบราณนั้นคือสิ่งที่เป็นอยู่จริงๆ ในขณะที่องค์ประกอบอื่นๆ ของละครเป็นเพียงผลของจินตนาการเท่านั้น คอร์สคือสะพานที่นำละครไปสู่ผู้คนที่เข้ามาชมละคร เรื่องการเมืองตามความเข้าใจของผมก็คือความคิดดั้งเดิมเกี่ยวกับสังคมเมือง เป็นเรื่องของความสามารถในการที่จะอยู่ร่วมกัน มีคำถามมากกว่าคำตอบ ซึ่งทั้งหมดนี้คือสิ่งที่แสดงออกมาในละครโบราณ มันเป็นเรื่องเกี่ยวกับอำนาจ ความรัก ความตาย เหมือนกับที่ โทมัส บราช(Thomas Brasch) ได้นำมาเขียนเป็นชื่อรองของเรื่อง "The Women of Trachis" ในฉบับของเขา มันเหมือนกับที่เรากลับไปสู่วัยเด็กอีกครั้ง และที่จริงก็เป็นวิธีการที่ชัดเจนที่สุดในการที่จะอยู่กับโลกนี้ให้ได้ ใช่ อาจจะแปลกสักหน่อย แต่งานละครเก่าๆ เหล่านี้ทำให้ผมรู้สึกมีชีวิตชีวาามากที่สุด

ตอนนี้คุณจะไปทำงานในทะเลทราย

ใช่ ผมจะไปทำละครเรื่อง "Prometheus" ของ Aeschylus ที่ Burkina Faso ผมไปอัฟริกาบ่อย แต่นี่จะเป็นงานชิ้นแรกของผมที่นั่น มันเป็นละครที่ยังไม่ได้เริ่มต้น สิ่งที่จะเกิดขึ้นจริงก็คือจะ

มีหินก้อนหนึ่งอยู่ตรงกลาง มีก้อนหินก้อนอื่นๆล้อมรอบ บนก้อนหินกลางวงก็จะมีคนเล่าเรื่องมานั่ง ผู้ชมก็จะมานั่งเป็นวงกลมและพูดคุยกับเขา ในอัฟริกายังคงมีปัญหาอยู่ในการนำเสนองานละครโบราณต่างๆ การทำละครเรื่อง Prometheus ใน Burkina Faso นั้นเชื่อมโยงกับสิ่งที่ผมกำลังแสวงหา นั่นคือ ละครการเมืองและสุนทรียศาสตร์แห่งการต่อต้านอยู่ ผมไม่มีวันล้มเลิกความคิดนี้แน่

กรกช อัดตวิริยะนุภาพ : ผู้แปล

แปลจาก Gerhard Jörder. "Dieses Theater macht depressiv." Kulturchronik nr. 2,2000 (18 Jahrgang) Bonn : VG Bild -Kunst.

## บทวิเคราะห์

บทความนี้ตัดตอนมาจากบทสัมภาษณ์มัทธิดาส ลังฮอฟฟ์ (Matthias Langhoff) ผู้กำกับละครชาวเยอรมัน เคยอยู่ที่เมืองเบอร์ลิน แต่ไปใช้ชีวิตและทำงานอยู่ที่ปารีสเป็นเวลากว่า 20 ปี และเปลี่ยนสัญชาติเป็นฝรั่งเศสแล้ว เขากลับมาที่เบอร์ลินอีกครั้งพร้อมกับผลงานละครเรื่อง "The Women of Trachis" ของ Sophocles ในฐานะผู้ที่จากบ้านเกิดไปเป็นเวลานาน เขาสามารถมองวงการละครเยอรมันอย่างคนที่รู้จักดีแต่ถอยห่างออกมา ทศนวิจารณ์ของผู้ให้สัมภาษณ์ในหลายประเด็นน่าสนใจ โดยเฉพาะอย่างยิ่งกระตุ้นให้ผู้อ่านจากต่างวัฒนธรรมเกิดความคิดเปรียบเทียบและคิดต่อเนื่องออกไปได้อีก

ลังฮอฟฟ์วิจารณ์วงการละครเยอรมันทั้งระบบ พร้อมทั้งชี้ให้เห็นจุดบกพร่องในแต่ละส่วนย่อยๆ ซึ่งเมื่ออ่านบทสัมภาษณ์นี้แล้วผู้อ่านจะสามารถมองภาพโครงสร้างและการบริหารจัดการด้านการละครในเยอรมนีได้ แม้เราอาจจะไม่เคยได้ไปสัมผัสด้วยตนเอง การที่วงการศิลปวัฒนธรรมในเยอรมนีเป็นระบบที่เข้มแข็ง โดยอาศัยการจัดการระดับท้องถิ่นมาสนับสนุนการจัดการทางวัฒนธรรมนั้น อาจทำให้คนที่อยู่ภายนอกมองว่าเป็นระบบที่อยู่ตัวแล้ว แต่ในที่นี้ผู้ให้สัมภาษณ์กลับหยิบยกประเด็นที่ดูเหมือนกับจะเป็นข้อดีมาชี้ให้เห็นข้อด้อย จึงเป็นความกล้าที่จะแสดงจุดยืนที่ชัดเจนของผู้วิจารณ์ โดยได้ชี้ให้เห็นว่าระบบของการละครในเยอรมนีได้ทำให้การนำเสนองานขาดความแปลกใหม่ ซึ่งความแปลกใหม่ที่ว่านี้ไม่อาจทดแทนได้ด้วยการหาคนรุ่นใหม่ๆ มาบริหารโรงละครเท่านั้น ดังเช่นกรณีของเคลาส์ เพย์มันน์ (Claus Peymann) ผู้กำกับการแสดงที่ครองเวทีชั้นนำต่อเนื่องกันมากกว่า 20 ปี เพราะตามความเห็นของลังฮอฟฟ์นั้น ความโบราณของละครเยอรมันแฝงอยู่ภายในตัวระบบ ไม่ใช่อายุของคนทำงาน

ในเรื่องเกี่ยวกับผู้ชมละครนั้น ลังฮอฟฟ์มีภาพของผู้ชมที่ชัดเจน ซึ่งขัดแย้งกับสภาพความเป็นจริงในเยอรมนีอย่างสิ้นเชิง เขาได้อธิบายและให้ตัวอย่างที่สนับสนุนจุดยืนของเขาได้เป็นอย่างดี เขาให้ความสำคัญกับผู้ชมมากกว่าตัวงานที่สำเร็จรูปในความคิดของคนทำละคร และไม่เห็นด้วยกับโครงสร้างทางการละครของเยอรมันที่ทำให้เกิดการผูกขาดขึ้นในวงการละคร ไม่ว่าจะเป็นในแง่ของผู้สร้าง และผู้รับ ทั้งนี้เขาได้ชี้ให้เห็นข้อเสียของระบบที่ตายตัวต่างๆ ที่ทำให้กลุ่มคนดูละครจำกัดอยู่กับแค่กลุ่มผู้เสพงานวัฒนธรรมกลุ่มเล็กๆ เขาได้ยกเอาระบบการจัดละคร 2 รูปแบบคือ แบบ Repertoire และแบบ En-suite มาอภิปรายให้เห็นข้อดีข้อเสีย เขาคาดหวังให้ละครยืนโรงนานๆ และมีการแลกเปลี่ยนกันระหว่างคณะละครของเมืองต่างๆ ทั้งนี้เพราะผู้ชมที่เขาคาดหวังนั้นคือสาธารณชน การที่ละครเรื่องหนึ่งยืนโรงนานๆ หมายความว่าผู้คนจำนวนมากจะมีโอกาสได้เข้าชม ได้พูดคุยกันถึงละคร และประเด็นความคิดที่ละครเรื่องนั้นๆ นำเสนอ จากนั้นเมื่อละครเรื่องนั้นย้ายไปแสดงในเมืองอื่นๆต่อไป ก็จะขยายกลุ่มผู้ชม และกระตุ้นให้เกิดความคิดต่อเนื่องในสังคม ภาพของผู้ชมในสายตาของเขาจึงผูกอยู่กับความเป็นละครการเมืองดังที่เขาได้กล่าวเน้นมาโดยตลอด และเมื่อนั้นศิลปะสาขานี้จึงจะมีบทบาทเป็นพลังทางปัญญาของสังคมได้ และด้วยเหตุที่ระบบละครเยอรมันทำให้เกิดอภิสิทธิ์ชนผู้เสพงานวัฒนธรรมนั่นเอง จึงทำให้ละคร

เยอรมันไม่อาจเข้าไปมีบทบาทกระตุ้นให้เกิดการเปลี่ยนแปลงหรือปฏิรูปใดๆ ในสังคมได้ เพราะกลุ่มเป้าหมายของคนทำละครเยอรมันนั้นจำกัดอยู่แค่เพียงคนกลุ่มนี้ และกลุ่มนักวิจารณ์ที่มีบทบาทโดดเด่นในสื่อสิ่งพิมพ์เท่านั้น

จุดเด่นของบทสัมภาษณ์นี้ก็คือ คำตอบของล้งฮอฟฟ์ต่อทุกคำถามซึ่งเป็นประเด็นย่อยๆ นั้น มีตรรกะภายใน สะท้อนกระบวนการคิด ตลอดจนแนวทางปฏิบัติของตัวเขาเองอย่างเด่นชัด จนนำไปสู่ข้อเสนอนี้และข้อเรียกร้องเป็นองค์รวมของเขาในที่สุด กล่าวคือ การเรียกร้องให้มีการปฏิรูปภายในระบบที่มีอยู่แล้ว แต่มิใช่การสร้างระบบใหม่ขึ้น(ซึ่งเป็นเรื่องที่คนเยอรมันถนัด - ผู้วิเคราะห์) เขาแสดงความคิดเห็นเกี่ยวกับวงการละคร วัฒนธรรมการสร้างและรับละคร ประชาคมผู้ชมละครในความเป็นจริงกับกลุ่มเป้าหมายที่ควรจะเป็น รูปแบบของคณะละคร ระบบการจัดการแสดงละคร ระบบการอุดหนุนและสนับสนุนงานศิลปวัฒนธรรม ทศนคติของคนทำละคร ความสนใจส่วนตัวของเขาในเรื่องละครโบราณ เขาได้หยิบยกประเด็นที่เกี่ยวกับการละครทั้งระบบ ตั้งแต่ฝ่ายผู้สร้าง กระบวนการจัดการ และฝ่ายผู้รับ โดยเฉพาะในฝ่ายผู้สร้างนั้นเขาได้พูดถึงลักษณะความเป็นกลุ่มของคณะละคร และอธิบายให้ผู้อ่านเข้าใจรูปแบบของคณะละครประจำโรงละครได้ชัดเจนว่าควรเป็นอย่างไร การที่โครงสร้างของโรงละครแห่งรัฐ หรือโรงละครประจำเมืองในเยอรมนีผูกติดอยู่กับการมีคณะละครประจำ บุคลากรได้รับเงินเดือนหรือค่าตอบแทนที่ตายตัว ทำงานอยู่กับที่ ทำให้คนทำละครมีโลกทัศน์ที่แคบได้ เพราะไม่ต้องต่อสู้ ไม่ต้องเสี่ยงกับสิ่งใด ไม่ว่าจะเป็นเรื่องรายได้ หรือจำนวนผู้ชมละครในแต่ละรอบ

แม้ล้งฮอฟฟ์กล่าวว่า “ละครเยอรมันถูกกลบด้วยการเรียกร้องมาตรฐานทางศิลปะ” แต่เขาได้แสดงให้เห็นว่าเขาไม่ได้ปฏิเสธมาตรฐานของละคร เขาเรียกร้องมากกว่าคนทำละครเยอรมันทั่วไปด้วยซ้ำ การที่เขาคาดหวังกลุ่มคนดูที่ยังมองไม่เห็น การคาดหวังคนดูที่เป็นชาวนั้นย่อมเป็นโจทย์ที่ยากทีเดียว และคงมิได้หมายความว่ามาตรฐานของละครไม่จำเป็น การชี้ให้เห็นบริบทที่ก่อให้เกิดความอ่อนด้อยนั้นมิได้เป็นการโจมตีเพื่อทำลาย แต่เป็นการแสดงความปรารถนาดี ดีเพื่อก่อ และเสนอแนะทางออกให้แก่วงการละครเยอรมันด้วย โดยเฉพาะอย่างยิ่งในประเด็นเรื่องการจัดการ เช่น การเสนอแนะให้คนละครรู้จักบริหารจัดการด้วยตนเอง โดยที่ไม่ได้สนับสนุนให้คนละครเยอรมันฆ่าตัวเองด้วยการออกมาแข่งขันกับตลาด หรือวิ่งไล่ตามสื่ออื่นๆ

บทสัมภาษณ์นี้แม้จะเกี่ยวข้องโดยตรงกับบริบทในเยอรมนี แต่ก็สะท้อนภาพของการถอยห่างออกมาแล้วมองตนเองอย่างพินิจพิเคราะห์ ลักษณะการนำเสนอความคิดของผู้กำกับละครชาวเยอรมัน/ฝรั่งเศสผู้นี้ แม้มีลักษณะเป็นอัตวิสัยค่อนข้างมาก แต่ก็กระตุ้นให้ผู้อ่านคิดอะไรต่อเนืองออกไปได้อีกหลายประเด็นที่มีนัยต่อวงการละครของไทยด้วยเช่นกัน สถานการณ์เช่นนี้อาจเป็นสถานการณ์ที่ไม่เกิดขึ้นในประเทศไทย เนื่องจากเรายังไม่มีระบบการบริหารจัดการวัฒนธรรมที่เข้มแข็งดังเช่นเยอรมนี ข้อเสนอของล้งฮอฟฟ์ที่มีต่อฝ่ายผู้สร้างสรรค์และฝ่ายจัดการ อันได้แก่การรวมกลุ่มในลักษณะต่างๆ ที่ทำงานโดยอิสระ ไม่ขึ้นต่อกัน หากแต่สนใจและรู้จักเรียนรู้ซึ่งกันและกันนั้น เป็นสิ่งที่มีอยู่แล้วในวงการละครของไทย และน่าจะเสริมให้แข็งแกร่งขึ้นได้ โดยที่ไม่ต้องไปคาดหวังสิ่งที่อยู่ไกลเกินตัวอย่างเช่นการสร้างโครงสร้างใหญ่ๆ มาสนับสนุนศิลปะ ทศน

วิจารณ์ของเขาสามารถกระตุ้นให้มีการมองสภาวะการณ์ต่างๆ ได้รอบด้านขึ้น เราคงไม่ต้องรู้สึกหดหู่ เพียงเพราะไม่มีระบบมารองรับกระบวนการการสร้างและรับศิลปะการละคร เพราะการยึดติดกับสถานที่ ความคิด หรือการสร้างระบบที่ตายตัวอาจเป็นการผูกมัด และล้อมกรอบให้ติดอยู่ในระบบนั้นจนทำให้รู้สึกหดหู่ก็เป็นได้

กรกช อัดตวิริยะนุภาพ : ผู้วิเคราะห์

## เพ่งพิจน์ชะตากรรมและเสรีภาพ

โดย คีธ บราวน์ (Keith Brown)

อิงมาร์ แบร์กมันน์ (Ingmar Bergmann) เกิดเมื่อปี ค.ศ. 1918 และเริ่มงานกำกับการแสดงละครเมื่อยังเป็นนักศึกษา ก่อนที่นายกรัฐมนตรีอังกฤษ เนวิล เชมเบอร์เลน (Neville Chamberlain) จะไปพบฮิตเลอร์<sup>1</sup> เมื่อตอนที่ฝรั่งเศสพ่ายแพ้ (ต่อเยอรมัน) เขาได้ทำงานกับคณะละครอาชีพอยู่แล้ว เวลาผ่านไปรวม 55 ปีแล้วที่ภาพยนตร์และละครที่เขาได้ออกแสดงเริ่มดึงดูดความสนใจของผู้ที่มีสายตากว้างไกลเพียงไม่กี่คนนอกประเทศสวีเดนในช่วงที่ยุโรปยังคงอยู่ในห้วงของสงครามอันเลวร้าย เมื่อถึงตอนที่ประชาชนชาวอังกฤษลุกฮือขึ้นประมาทหนึ่งทศวรรษหลังจากนั้น<sup>2</sup> เขาก็เริ่มมีชื่อเสียงระดับนานาชาติด้วยการสร้างภาพยนตร์ที่โดดเด่นต่อเนื่องกันหลายเรื่อง อาทิ Smiles of a Summer's Night, The Seventh Seal, Wild Strawberries.

ในปัจจุบัน แทบจะเป็นไปไม่ได้เลยที่เราจะสื่อความรู้สึกตื่นเต้นของผู้คนเป็นจำนวนมากที่ได้รับจากการเผยแพร่ที่มากับภาพยนตร์เหล่านั้น ซึ่งรวมถึงประเทศที่พูดภาษาอังกฤษด้วย ซึ่งอยู่ในฐานะเดียวกับสวีเดนที่ปลอดพ้นจากผลกระทบทางการเมืองที่สร้างความปวดร้าวให้แก่ยุโรปแผ่นดินใหญ่ ผู้กำกับการแสดงชาวอเมริกัน วู้ดดี้ แอลเลน (Woody Allen) กล่าวแทนคนรุ่นนั้นได้ทุกคน เมื่อเขาพูดว่าโรงหนังอาจจะถูกไฟผลาญไปจนราบแล้วโดยที่เขาไม่รู้สึกอะไรเลยเพราะมันแต่เดิมต่ำอยู่กับงานของแบร์กมันน์ นับเป็นครั้งแรกที่คนจำนวนมากซึ่งอดเคลือบแคลงสงสัยไม่ได้ว่าการพูดโอ้อวดเกี่ยวกับ "ศิลปะแห่งภาพยนตร์" เป็นเรื่องไร้สาระ กลับถูกชักนำให้ยอมรับได้ว่า ภาพยนตร์สามารถสื่อการดำรงอยู่ของมนุษย์ได้อย่างลึกซึ้งโดยไม่ต้องมีใครมาแปลซ้ำ คือทำได้ดีเท่าๆ กับกวีนิพนธ์

สำหรับพวกเราส่วนใหญ่ แบร์กมันน์ที่เรารู้จักก็คือนักสร้างภาพยนตร์ชื่อแบร์กมันน์ซึ่งในขณะนี้ถือกันว่าเป็นผู้ยิ่งใหญ่ในอดีต และก็เลยเหมือนกันเอาว่าท่านได้เกษียณตนเองไปแล้วอย่างมีเกียรติ ไม่มีอะไรที่ไกลความจริงไปกว่านั้น ภาพยนตร์เรื่องใหม่ซึ่งแบร์กมันน์เป็นคนเขียนบทแม้จะไม่ได้กำกับเองก็กำลังออกฉายอยู่ในขณะนี้ แต่ที่สำคัญยิ่งไปกว่านั้นก็คือความผูกพันอันไม่เสื่อมคลายที่เขาติดรักครั้งแรกของเขา นั่นก็คือละครเวที ด้วยอายุ 82 เขายังทำหน้าที่ต่อไปในฐานะผู้กำกับการแสดงนำของโรงละครแห่งชาติสวีเดน และแม้ว่าเขาจะมีข้อผูกพันอื่นๆ และความสนใจอื่นๆ แต่เขาก็กังหนัดที่ปักจิตด้วยการกำกับละครเวทีอย่างน้อยปีละเรื่อง ผลงานกำกับการแสดงของเขาบ่งชี้ถึงการใช้ความคิดอย่างลึกซึ้ง อันเป็นสิ่งที่สะท้อนให้เห็นถึงความเชื่อมั่นของ

<sup>1</sup> นายกรัฐมนตรี เนวิล เชมเบอร์เลน ไปเจรจากับฮิตเลอร์ที่เมืองมิวนิคเมื่อปี 1938 โดยยินยอมให้ฮิตเลอร์ผนวกดินแดนทางทิศตะวันตกของเชกโกสโลวาเกียเข้ามา ทั้งนี้ โดยหวังว่าฮิตเลอร์จะพอเพียงเท่านั้นและสงครามจะไม่เกิดขึ้น แต่ก็เป็นความผิดพลาดอย่างมหันต์

<sup>2</sup> ประชาชนชาวอังกฤษลุกฮือขึ้นมาต่อต้านการปกครองของรัฐบาลคอมมิวนิสต์ในปี 1956 และก็ถูกปราบปรามอย่างรุนแรงโดยรัฐบาลอังกฤษ ด้วยความร่วมมือของกองทัพโซเวียต ชาวอังกฤษจำนวนไม่น้อยรวมทั้งนักปราชญ์และศิลปินลี้ภัยออกไปอยู่ในประเทศตะวันตกเป็นจำนวนมาก

แบร์กมันน์ว่า ตัวบทของละครที่สำคัญนั้นจำเป็นจะต้องได้รับการศึกษาอย่างละเอียดโดยผู้กำกับ การแสดงเองอย่างน้อย 6 เดือนก่อนที่จะเริ่มซ้อมละคร มีเรื่องเล่ากันว่าครั้งหนึ่งเขาไม่ยอมที่จะละเว้นกฎเกณฑ์อันน่าสรรเสริญนี้ และก็ตัดสินใจยกเลิกการเดินทางไปแสดงปาฐกถาในอเมริกา ซึ่งอาจจะทำให้เขาได้รับค่าตอบแทนถึง 5 แสนเหรียญ ในช่วงระยะเวลาเพียงไม่กี่สัปดาห์

การที่ผู้กำกับการแสดงครุ่นคิดพินิจนี้อย่างต่อเนื่องในเรื่องของบทละครนั้นอาจจะเป็นได้ ทั้งจุดอ่อนและจุดแข็ง ด้วยแรงกดดันที่มาจากการเพ่งมองอย่างไม่ลดละเช่นนี้ ความเสี่ยงอาจจะเกิดขึ้นได้ในทำนองที่ว่า สิ่งที่ถูกพินิจนั้นอาจจะสูญเสียอัตลักษณ์ที่แท้จริงไปบ้างโดยที่ถูกรอบงำ ด้วยความคิดของผู้ที่กระทำการเพ่งมอง และในกรณีของละครเรื่อง มารีอา สจิวต (Maria Stuart) อันเป็นละครที่เปี่ยมด้วยวาทกรรมแห่งความคิดอันสูงส่งนั้น เมื่อบทละครนี้ตกไปอยู่ในมือของผู้กำกับการแสดงยุคใหม่ที่สร้างตัวมาด้วยภาพยนตร์โดยที่แรงคลไคลที่เขาได้รับมักจะมาจากพื้นฐานทางอารมณ์ของเขาเองมากกว่าความสนใจที่มีต่อโลกแห่งความคิด การเปลี่ยนรูปจึงเป็นสิ่งที่เลี่ยงไม่ได้

การแสดงครั้งนี้สะท้อนให้เห็นถึงการเตรียมงานอย่างละเอียดถี่ถ้วน โดยที่ฝ่ายผู้สร้างฝากใจไว้กับละครฉากที่ใช้ทั้งเรียบและทั้งลึกสื่อความได้ดี ในบางขณะงามจดโดยเหมือนกับจะไม่ต้องออกแรงอะไรเลย มีหน้าซ้ำยังโดดเด่นด้วยฝีมือของผู้แสดงนำ คือ เลนา เอนเดร (Lena Endre) ในบทของพระนางเอลิซาเบธ (Elisabeth) คำถามเดียวที่เราอยากจะถามก็คือ นี่มันงานของซิลเลอร์หรือ แ่นละเราจะไม่ติแบร์กมันน์ ที่ตัดทอนตัวบทลงไปบ้าง ข้อมูลที่จำเป็นอันเกี่ยวกับภูมิหลังซึ่งเดิมซิลเลอร์บรรจุไว้ในบทเจรจา ก็ถูกตัดไปและทดแทนด้วยกลวิธีอื่น อันได้แก่ แผ่นป้ายสองแผ่นที่บรรจุคำอธิบายเรื่องราวประวัติศาสตร์เอาไว้ และนำมาตั้งบนเวทีก่อนที่จะเริ่มการแสดง บทพูดไม่ว่าจะยาวมากหรือน้อยถูกตัดไปประมาณเศษหนึ่งส่วนสาม แต่ก็ไม่ทำให้การดำเนินเรื่องขาดความชัดเจนแต่ประการใด ในกรณีที่ผู้กำกับการแสดงต้องการจะเน้นความชัดเจนและลดความยืดเยื้อของละครก็ได้มีการนำฉากบางฉากจากองก์ที่ 1 และที่ 2 มาเชื่อมโยงต่อกันได้อย่างดี ถ้าเราเพียงแต่ฟังบทละครเราก็จะรู้สึกว่าเป็นละครของซิลเลอร์อยู่ อันที่จริงการเน้นบทของเอลิซาเบธให้เรียกร้องความเห็นอกเห็นใจจากผู้ดูผู้ชมน่าจะใกล้เคียงกับนัยของตัวบทของซิลเลอร์เองมากกว่าที่ผู้กำกับอื่น ๆ มักจะทำกัน

แต่ข้อกังขาที่ยังมีอยู่ มารีอา สจิวต เป็นข้ออภิปรายเชิงวิภาษวิธีที่ว่าด้วยเสรีภาพหรือการขาดเสรีภาพในรูปลักษณะต่าง ๆ กัน และตัวแทนของข้อขัดที่ว่านี้ก็คือราชินีทั้งสอง ผู้ซึ่งแม้จะเดินไปในทางที่ต่างกัน แต่โดยตรรกของบทละครเองก็พบกับชะตากรรมอันโศกสลดเช่นเดียวกัน ซึ่งก็ถูกวางกรอบไว้แล้วในคำพูดตอนต้นเรื่องของพระนางเอลิซาเบธที่ว่าด้วย "กฎแห่งธรรมชาติ" ซึ่งครอบคลุมสรรพสิ่ง<sup>3</sup> (แต่แบร์กมันน์ก็จงใจตัดออกไปเสีย) ในการแสดงครั้งนี้ ชะตากรรมที่เดินไปเป็นคู่ขนานระหว่างเสรีภาพกับการไร้เสรีภาพถูกลดทอนลงไปด้วยการที่พระนางแมรีราชินีแห่งชาวส

<sup>3</sup> พระนางเอลิซาเบธรำพึงว่า แม้จะทรงอิสริยยศอันยิ่งใหญ่ แต่ก็ไร้ซึ่งเสรีภาพที่จะทำกิจทั้งหลายตามพระประสงค์ของพระองค์เอง แม้แต่การจะมีคู่ครองก็ถูก "วางกรอบ" ไว้ด้วยการเมือง

ก็อดถูกกำหนดให้เล่นบทราวกับเป็นลูกสาวชาวนาที่ได้รับการศึกษาอันดีแบบชนชั้นกลางติดตัวมา  
เดินเท้าเปล่า ใส่หมวกทำงานแบบยุคพระนางเจ้าวิกตอเรีย และใส่เสื้อคลุมสีเทาหม่นแบบเรียบๆ  
การทำเช่นนี้เท่ากับเป็นการทำให้เสียศูนย์เมื่อถึงตอนที่ราชีนีทั้งสองต้องเผชิญหน้ากัน โดยให้ภาพ  
ของพระนางแมรีที่น่าสมเพชเพื่อที่จะช่วยให้เธอในช่วงสุดท้ายของชีวิตได้กลายรูปเป็นโจน อ็อฟ  
อาร์ค ไปตามที่ถูกกำหนดกับการแสดงตีความ ซึ่งอาจจะไม่ใช่เป็นวัตถุประสงค์ของกวีผู้สร้างสรรค์งาน  
แต่มันก็ออกมาเป็นละครที่ดีได้ ทั้งๆที่นักวิจารณ์ชาวสวีเดนคนหนึ่งกล่าวไว้อย่างถูกต้องว่า แบร์ก  
มันน์ได้สร้างละครอีกเรื่องหนึ่งขึ้นมาในรอบของโศกนาฏกรรมของซิลเลอร์

เจตนา นาควัชระ : ผู้แปล

ที่มา: บทวิจารณ์เรื่อง "Staring at fate and freedom" โดย Keith Brown: The Times Literary  
Supplement. January 5, 2001. p.18.



## บทวิเคราะห์

บทวิจารณ์นี้แม้จะเป็นบทวิจารณ์การแสดงที่ผู้วิจารณ์ได้ไปชมมาด้วยตนเอง แต่ก็ให้ข้อคิดหลายประการที่จัดได้ว่ามีคุณค่าเกินกรอบของการวิจารณ์การแสดง ผู้วิจารณ์มีความสามารถในการเขียนงานที่ดึงดูดความสนใจได้เป็นอย่างดี บางครั้งก็มีกลเม็ดเด็ดพรายที่จะหลอกล่อผู้อ่านไปในทิศทางหนึ่ง แล้วจึงหันกลับมาจูงผู้อ่านไปในอีกทางหนึ่ง ดังเช่นในกรณีของผู้กำกับการแสดงชาวสวีเดน อิงมาร์ แบร์กมันน์ ที่กล่าวถึงในครั้งนี้ ผู้วิจารณ์เริ่มต้นราวกับจะเป็นการเขียนอาศรวาท ยกย่องคุณความดีของแบร์กมันน์ว่าเป็นคนที่ทุ่มเทให้แก่งานศิลปะโดยไม่เห็นแก่อาภิสินจ้าง ทั้งที่ประสบความสำเร็จต่อเนื่องกันมาเป็นเวลากว่าครึ่งศตวรรษ แต่ก็ยังทำงานบุกเบิกต่อเนื่องไปอย่างไม่ลดละ จัดได้ว่าเป็นปูชนียบุคคลแห่งวงการศิลปะการแสดง ถึงกระนั้นก็ดี ผู้วิจารณ์ก็ไม่ลังเลที่จะชี้ให้เห็นว่า ผู้กำกับการแสดงที่ยิ่งใหญ่ก็พลาดเป้าได้เช่นกัน ดังเช่นในกรณีของการตีความบทละครเอก เรื่อง มารีอา สจิวต (Maria Stuart) ของมหากวีชาวเยอรมัน ฟรีดริช ชิลเลอร์ (Friedrich Schiller) ซึ่งไม่ใช่เพียงแต่ผู้วิจารณ์เองเท่านั้น แต่นักวิจารณ์ชาวสวีเดนอีกคนหนึ่งก็ลงความเห็นพ้องต้องกันว่า แบร์กมันน์ตีความไปไกลจากความหมายของตัวบทต้นแบบ และเขาก็ชี้ให้เห็นว่าเหตุใดผู้อาวุโสจึงตีความไปในลักษณะเช่นนี้

ประเด็นที่น่าสนใจมากก็คือ ความสามารถของแบร์กมันน์ทั้งในฐานะผู้กำกับภาพยนตร์และผู้กำกับละคร ซึ่งบทบาทหลังนี้ผู้คนโดยเฉพาะอย่างยิ่งชาวต่างประเทศมิได้ทราบ การที่ผู้วิจารณ์ให้ความสำคัญย้อนหลังไปไกลมาก โดยอ้างเหตุการณ์ประวัติศาสตร์ที่สำคัญๆ ดังที่ระบุไว้ในตอนต้นของบทวิจารณ์ ก็เพื่อต้องการจะชี้ให้เห็นว่าแบร์กมันน์นั้น ยิ่งใหญ่ขึ้นมาได้ โดยมีได้เป็นผลผลิตของสังคมยุคใหม่ที่ขึ้นอยู่กับเทคโนโลยี แต่เขาต้องทำงานหนักและทำงานต่อเนื่องเพื่อสร้างบารมี สิ่งที่ชัดเจนที่สุดก็คือ คุณภาพของภาพยนตร์ที่ทำให้เขาโด่งดังไปทั่วโลกนั้น มีความลึกซึ้งเชิงปรัชญาเทียบได้กับกวีนิพนธ์ทีเดียว เพราะภาพยนตร์สามารถสื่อสภาวะการดำรงอยู่ของมนุษย์บนผืนโลกนี้ได้ เรื่องของความสามารถในการสื่อความก็เช่นกัน เขาเห็นว่าภาพยนตร์สื่อความได้อย่างลึกซึ้งและตรงไปตรงมา โดยไม่ต้องมีการ “แปลซ้ำสอง” ในโลกปัจจุบันซึ่งภาพยนตร์ได้รับการยอมรับกันอย่างกว้างขวางว่าเป็นศิลปะการแสดงที่มีคุณค่าแขนงหนึ่ง งานบุกเบิกของแบร์กมันน์จึงเป็นสิ่งที่ควรได้รับการยกย่อง และบรรดานักมีวิธีการเขียนที่ชวนประทับใจด้วยเช่นกัน ด้วยการอ้างคำคมของ วูดดี แอลเลน (Woody Allen) เอาไว้

ผู้ดูผู้ชมละครในยุโรปเข้าใจดีว่าผู้กำกับการแสดงมีความสำคัญเพียงใด และละครมิได้ดำรงอยู่ได้ด้วยความเด่นดังของดารานักแสดงดังเช่นในบางประเทศ ในเยอรมนี “ละครของผู้กำกับการแสดง” (ซึ่งรู้จักกันดีในนามของ Regietheater) พัฒนาไปไกลเสียจนผู้กำกับการแสดงส่วนใหญ่หลงตัวเองแบบไม่ฟังใคร และไม่ฟังข้อทักท้วงใดๆ แบร์กมันน์ไม่เลยเถิดไปถึงขนาดนั้น แต่นักวิจารณ์ชี้ให้เห็นปัญหาซึ่งเลี่ยงไม่ได้ นั่นก็คือ บุคลิกภาพอันโดดเด่นและเข้มข้นของผู้กำกับการแสดงเองย่อมต้องมีการตีความตัวบทละคร ซึ่งในบางครั้งก็เป็นการเปลี่ยนทิศทางที่อาจจะแตกต่างไปจากวัตถุประสงค์ของผู้แต่ง มโนทัศน์ที่ว่าด้วยวัตถุประสงค์ของผู้เขียนบทละครนั้น

อาจจะเป็นมโนทัศน์ที่ล้าสมัย โดยเฉพาะอย่างยิ่งในแง่ของทฤษฎีของมนุษยศาสตร์สมัยใหม่ ซึ่งถือว่าบทบาทของผู้รับสำคัญไม่น้อยกว่าบทบาทของผู้สร้าง และในบางกรณีก็เรียกร้องให้ลิ้มผู้สร้างไปเสียเลย ดังเช่นในบทความอันเลื่องชื่อของปราชญ์ชาวฝรั่งเศส โรลองด์ บาร์ธส์ ที่ว่าด้วย "มรณกรรมของผู้แต่ง" ในที่นี้ คีธ บราวน์ (Keith Brown) ได้แย้งการตีความของอิงมาร์ แบร์กมันน์อย่างตรงไปตรงมา ซึ่งประเด็นที่นำมาอภิปรายนั้นก็ประเด็นหลักที่ได้แย้งกันมาเป็นเวลา 2 ศตวรรษแล้ว นั่นก็คือ ภาพของราชินีทั้งสอง ว่าฝ่ายใดดำ ฝ่ายใดขาว หรือมีดำมีขาวหรือไม่ หรือจะสร้างความสมดุลระหว่างดำกับขาวอย่างไร นักวิจารณ์เห็นด้วยกับมโนทัศน์หลักของอิงมาร์ แบร์กมันน์เองที่ไม่ต้องการจะวาดภาพพระนางอลิซาเบธ ให้ดำหรือหม่นเกินไป โดยต้องการให้ผู้ดูผู้ชมให้ความเห็นใจต่อพระนาง แต่ในขณะเดียวกันความเป็นคนละครและการหมกมุ่นอยู่กับความเป็นละครผลักดันให้แบร์กมันน์สร้างบทของพระนางแมรี่ขึ้นมาที่กระเจิดไปในทางความเห็นอกเห็นใจมากเกินไป อันรวมไปถึงการสร้างภาพที่ทำให้เห็นถึงความดกดำของพระองค์ในเชิงกายภาพด้วย ข้อติติงของบราวน์ที่ว่าผู้กำกับการแสดงมุ่งจะทำให้พระนางแมรี่กลายเป็น โยน อ็อฟ อาร์ค ไปนั้น เท่ากับเป็นการกล่าวหาว่าการแสดงครั้งนี้ขาดดุลยภาพที่ซิลเลอร์เองต้องการไปเสียแล้ว

ละครเรื่อง มาริอา สจ๊วต จัดได้ว่าเป็นละครเอกของยุคคลาสสิกเยอรมันที่โด่งดังและโดดเด่นในระดับ "นานาชาติ" ยิ่งกว่า เฟาสต์ ของเกอเธ่มากนัก เพราะ เฟาสต์ ความเป็นเยอรมันสูง มีความซับซ้อนและไม่เดินตามแบบแผนของการละครใดๆ จึงเป็นละครเวทีที่แสดงยากมาก แต่มาริอา สจ๊วต เป็นละครที่หลอมรวมขนบอันยิ่งใหญ่ 2 กระแสของยุโรปเข้าด้วยกัน คือ ขนบที่มาจากเชกสเปียร์ ซึ่งให้อิสระในการแสดงมาก และขนบของละครคลาสสิกฝรั่งเศสซึ่งเน้นเอกภาพและลักษณะที่กระชับ ซิลเลอร์ประสบความสำเร็จมากในต่างประเทศ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในประเทศซึ่งจัดได้ว่าเป็นสังคมที่มีแบบแผนการแสดงที่เคร่งครัด และกอปรด้วยรสนิยมอันดี คือ ฝรั่งเศส มาริอา สจ๊วต ได้รับการบรรจุเข้าไว้ในองคณิพนธ์แห่งละครของโรงละครแห่งชาติฝรั่งเศสมาตั้งแต่ปี 1820 และก็ได้รับการนำออกแสดงต่อเนื่องมาตลอด นอกจากนี้โรงละครระดับชาติในแทบทุกประเทศก็มักจะสนใจที่จะแสดงละครเรื่องนี้ เพราะเป็นละครที่มีเนื้อหาเข้มข้น มีบทที่ซาบซึ้งกินใจ มีการดำเนินเรื่องที่น่าตื่นเต้น และยิ่งไปกว่านั้น เปิดโอกาสให้นักแสดงได้แสดงความสามารถอย่างเต็มที่ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในบทของราชินีทั้งสองพระองค์ ซึ่งผู้วิจารณ์ชาวอังกฤษเองก็ยกย่องการแสดงของ เลนา อันเดรอ (Lena Andre) ในบทของพระนางอลิซาเบธอย่างมาก (ได้เคยมีผู้นำละครเรื่องนี้มาดัดแปลงบทเป็นภาคไทย แต่เนื่องจากผู้แสดงเป็นเพียงระดับสมัครเล่น จึงไม่สร้างความประทับใจ) นอกจากนี้ก็ยังมีผู้นำมาดัดแปลงเป็นภาพยนตร์หลายครั้ง จัดได้ว่าเป็นละครที่มีผู้รู้จักกันมากในกรอบของวัฒนธรรมการแสดงตะวันตก

การโต้แย้งกันในเรื่องของการตีความจึงจัดได้ว่าเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมการวิจารณ์ที่ผู้วิจารณ์มีสิทธิ์ที่จะแสดงความคิดเห็นอย่างเปิดเผยต่อสาธารณชน และในกรณีนี้ก็กล่าวมานี้ ผู้วิจารณ์วางตัวได้อย่างเหมาะสม คือแม้จะยกย่องผู้กำกับการแสดงเพียงใดก็ตาม แต่เมื่อเห็นว่าเขาไม่ตีความอย่างยุติธรรมต่อตัวบทต้นแบบ ก็พร้อมที่จะติติง แม้ว่าเราจะไม่ทราบว่าคุณำกับการ

เจตนา นาควัชระ : ผู้วิเคราะห์

[illegible]