โครงการวิจัย

"การวิจารณ์ในฐานะพลังทางปัญญาของสังคมร่วมสมัย"

รายงานผลการวิจัย

เล่มที่ 3 (3)

สรรนิพนธ์ สาขาศิลปะการละคร

ผู้วิจัย: ปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์

ผู้ร่วมวิจัย: พจนีย์ ฉัตรชัยวิวัฒนา

ภัทร ด่านอุตรา

อดิศร จันทรสุข

ได้รับทุนอุดหนุนจาก สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย (สกว.)

คำนำ

เพื่อให้บรรลุวัตถุประสงค์บางส่วนในการสร้างองค์ความรู้ด้านการวิจารณ์ของโครงการวิจัย "การวิจารณ์ในฐานะพลังทางปัญญาของสังคมร่วมสมัย" สาขาการละครจึงได้จัดทำสรรนิพนธ์ 50 บทพร้อมบทวิเคราะห์ แม้ว่าการแสวงหาผลงานที่จะนำมาบรรจุในสรรนิพนธ์นั้นเกิดจากการสำรวจข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับการวิจารณ์ตลอดระยะเวลานานถึง 75 ปี (2469-2544) และในจำนวนนี้พบว่ามีปริมาณของบทวิจารณ์ละครในประเทศไทยเพิ่มขึ้นมากในช่วงปี 2536 – 2544 (คือพบ 585 ชิ้น เมื่อเทียบกับจำนวนเพียง 98 ชิ้นในช่วงก่อนหน้านั้น) แต่คณะผู้วิจัยกลับพบว่า บทวิจารณ์ที่มีคุณสมบัติสอดคล้องหรือใกล้เคียง "แนวทางการคัดเลือกบทวิจารณ์สำหรับสรรนิพนธ์" กลับมีอยู่จำนวนค่อนข้างน้อย เนื่องจากบทวิจารณ์ส่วนใหญ่นั้น มักจะมีลักษณะของการประชาสัมพันธ์หรือรายงานประสบการณ์มากกว่าที่จะเป็นการวิจารณ์อย่างแท้จริง อีกทั้งงานที่มีลักษณะเชิงวิจารณ์นั้น มักจะถูกจำกัดด้วยลักษณะเฉพาะของสื่อสิ่งพิมพ์ ซึ่งเป็นหนังสือพิมพ์รายวัน หรือนิตยสารเพื่อความบันเทิง จึงไม่ค่อยเอื้อให้เกิดงานวิจารณ์ที่ตรงตามเกณฑ์ของการคัดเลือกสรรนิพนธ์ ซึ่งเรียกร้องงานเขียนที่มีคุณภาพเชิงวรรณศิลป์ค่อนข้างสูง(ซึ่งมักต้องใช้เวลาเขียนค่อนข้างมาก) หรือหากเป็นงานในลักษณะอื่นก็จำเป็นต้องสอดคล้องตามเกณฑ์ที่กำหนดไว้อย่างน้อยในข้อใดข้อหนึ่ง สาขาการละครพบว่า งานวิจารณ์ที่มีคุณภาพใกล้เคียงหรือตรงตามเกณฑ์ของโครงการวิจัยฯนั้น มักเกิดจากผลงานของผู้เขียนบทวิจารณ์อันเป็นปัจเจกบุคคล ซึ่งส่งผลให้การคัดเลือกนั้นมีความยากลำบากตรงที่ว่า จำเป็นต้องมีการคัดเลือกงานของบุคคลเดียวกันมากกว่า 1 ชิ้น ด้วยเหตุนี้ สาขาการละครจึงจำเป็นต้องศึกษาและค้นคว้าบทวิจารณ์จากต่างประเทศเพิ่มเติมเพื่อทำให้สรรนิพนธ์มีความหลากหลายมากขึ้น

สรรนิพนธ์ทั้ง 50 ชิ้นที่ได้จัดทำขึ้นในครั้งนี้ นอกเหนือจากบทวิจารณ์ละครแล้ว ยังประกอบด้วยงานที่มีลักษณะอื่นด้วยเช่น บทความเชิงวิชาการ บทปาฐกถา บทสัมภาษณ์ ซึ่งล้วนแต่มีความสำคัญในแง่ที่ใช้ "การวิจารณ์" เพื่อ "กระตุ้น" การเปลี่ยนแปลงในทางสร้างสรรค์ แต่**จุดมุ่งหมายในการทำสรรนิพนธ์นี้ ไม่ได้เน้นที่การรวบรวมตัวอย่างจากประวัติศาสตร์ของการวิจารณ์ หากแต่เป็นสรรนิพนธ์ที่ต้องการชี้ให้เห็นถึง "พลังทางปัญญา" ของการวิจารณ์ เพื่อให้ผู้อ่านได้แลเห็นถึงศักยภาพของการวิจารณ์**

แม้ว่างานวิจารณ์ที่ได้รับคัดเลือกมาบรรจุในสรรนิพนธ์ทุกชิ้นจะมีคุณลักษณะที่โดดเด่นหลายประการอยู่ในตัว(คือแสดงหลายบทบาทอยู่ในตัวเอง) แต่ทุกชิ้นมักจะมีมโนทัศน์ (Concept) หลักที่โดดเด่นพิเศษบางประการอยู่ในตัว เช่นเป็น

-งานวิจารณ์การแสดงตามขนบดั้งเดิมของไทย

-งานวิจารณ์ที่กระตุ้นการเปลี่ยนแปลงแนวคิดและบทบาทขององค์กรทางศิลปะ

-งานวิจารณ์องค์ประกอบของละครเวที

-งานวิจารณ์ที่สั่นคลอนระเบียบความคิดทางสังคมและการเมือง

-งานวิจารณ์ที่สะท้อนแนวคิดเชิงปรัชญา

-งานวิจารณ์ที่สะท้อนให้เห็นถึงสภาวะ ปัญหา อุปสรรคหรือแนวทางในการพัฒนาการวิจารณ์

-งานวิจารณ์ที่สะท้อนให้เห็นถึงแนวทางในการพัฒนาการศึกษา

-งานวิจารณ์ที่กระตุ้นให้เกิดสำนึกในคุณค่า และหน้าที่ของงานศิลปะ

-งานวิจารณ์ที่แนะนำหรือชี้ทางอันเป็นอุดมคติให้แก่ผู้สร้างงาน ฯลฯ

แนวทางการคัดเลือกสรรนิพนธ์

การคัดเลือกงานวิจารณ์ที่จะนำมาบรรจุในสรรนิพนธ์นั้น เป็นขั้นตอนที่ต้องใช้เวลามากที่สุด ผลงาน 50 ชิ้นที่นำมาบรรจุและวิเคราะห์ในสรรนิพนธ์(สาขาการละคร)ได้รับการคัดเลือกตาม "แนวทางการคัดเลือกบทวิจารณ์สำหรับสรรนิพนธ์" ซึ่งสามารถสรุปแนวทางที่ใช้คัดเลือกได้ดังนี้

1. งานที่จัดได้ว่าเป็นงานวิจารณ์ ไม่จำเป็นต้องอยู่ในรูปของบทวิจารณ์ที่จบในตัว อาจเป็นข้อความที่ตัดตอนมาจากงานเขียนที่เกี่ยวกับศิลปะในรูปแบบต่างๆ อันรวมถึงบทสัมภาษณ์ที่ได้รับการถ่ายทอดออกเป็นลายลักษณ์อักษรแล้ว กล่าวอีกนัยหนึ่ง รูปแบบมิได้มีความสำคัญเท่ากับเนื้อหาที่จำต้องมีลักษณะเป็นการวิจารณ์ที่เป็นพลังทางปัญญา ซึ่งมีนิยามดังนี้

   การวิจารณ์ หมายถึง *การแสดงความคิดเห็นเกี่ยวกับงานศิลปะ บริบทของศิลปกรรม และ/หรือปัจจัยอื่นๆที่เกี่ยวข้อง เพื่อสร้างความเข้าใจในความหมายและความสำนึกในคุณค่าของตัวงาน ตลอดจนศิลปะโดยทั่วไป นอกจากนี้ ยังอาจรวมถึงการแสดงทัศนะที่เกี่ยวกับความสัมพันธ์ระหว่างศิลปะกับชีวิตและสังคมอีกด้วย*

   พลังทางปัญญา หมายถึง *ความรู้และความคิดที่นำไปสู่ความเข้าใจในเรื่องของการสร้างสรรค์ของมนุษย์ ตลอดจนปัจจัยที่เอื้อให้การสร้างสรรค์นี้ทำหน้าที่จรรโลงสังคมและมนุษยชาติ*

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

จะเห็นได้ว่า แนวทางที่กล่าวโดยสรุปตามข้างต้นนี้ เป็นแนวทางที่เรียกร้องในเชิงคุณภาพเป็นหลัก และเปิดกว้างในเชิงเนื้อหาและรูปแบบของงานวิจารณ์ ดังนั้นงานที่คัดเลือกมาบรรจุในสรรนิพนธ์จึงไม่จำเป็นต้องเป็นบทวิจารณ์การแสดงละครเวทีแต่เพียงอย่างเดียว แต่อาจจะเป็นบทความประเภทอื่นๆได้ด้วย ในการคัดเลือกผลงานจำนวน 50 ชิ้นนั้น คณะผู้วิจัยได้ให้ความสำคัญกับผลงานของไทยก่อนเป็นสำคัญ และได้พยายามแสวงหาผลงานที่มีคุณภาพให้ได้มากที่สุดเท่าที่จะมากได้ และได้พบว่า ผลงานที่มีคุณภาพนั้น เกิดขึ้นจากความสามารถเฉพาะตนของปัจเจกบุคคลนั้นๆ **หากเลือกผลงานของบุคคลเหล่านี้มาบรรจุในสรรนิพนธ์ อาจจะทำให้เกิดกรณีของการรวบรวมผลงานของบุคคลเพียงไม่กี่คน ซึ่งจะนำไปสู่การขาดความหลากหลายในแง่ของแนวคิด รูปแบบและวิธีการ** ดังนั้น จึงมีความจำเป็นที่จะต้องแสวงหาผลงานที่มีคุณภาพจากผู้อื่นมาประกอบด้วย ในที่สุดความจำเป็นนี้จึงนำไปสู่การแสวงหาผลงานจากต่างประเทศมาประกอบ โดยคำนึงถึงคุณภาพและความหลากหลายของสรรนิพนธ์เป็นสำคัญ มากกว่าที่จะเป็นสรรนิพนธ์ที่สะท้อน "ภาพรวม" ของการวิจารณ์ละครในประเทศไทย

เมื่อคณะผู้วิจัยได้คัดเลือกงานวิจารณ์ที่คิดว่าเหมาะสมต่อการนำไปบรรจุในสรรนิพนธ์ได้จำนวนหนึ่ง จึงได้ทำการเขียนบทวิเคราะห์ หน้าที่หลักของผู้วิเคราะห์คือการอธิบายให้ได้ว่างานวิจารณ์ที่ได้คัดเลือกมานั้นเป็นพลังทางปัญญาอย่างไร นอกจากนั้น เพื่อเป็นประโยชน์ต่อผู้อ่าน ผู้วิเคราะห์ยังพยายามที่จะให้ข้อมูลเกี่ยวกับผู้วิจารณ์ ประกอบทั้งข้อมูลเชิงบริบทไว้ในเชิงอรรถตามสมควรอีกด้วย ในการวิเคราะห์งานวิจารณ์นั้น ผู้วิเคราะห์จะพยายามหลีกเลี่ยงลักษณะของการกล่าวแบบถอดความจากงานวิจารณ์ แต่จะพยายามชี้ให้เห็นลักษณะที่โดดเด่นของงานวิจารณ์ และพยายามสร้างวิวาทะร่วมกับงานวิจารณ์นั้นๆ เนื่องจากงานวิจารณ์ที่คัดเลือกมานั้น ประกอบด้วยงานเขียนที่มีลักษณะและความซับซ้อนแตกต่างกัน บางชิ้นเป็นงานวิจารณ์องค์ประกอบทางศิลปะ หรือเป็นการวิจารณ์บริบทต่างๆแต่บางชิ้นก็เป็นงานวิจารณ์ที่มีลักษณะของนิพนธ์เชิงปรัชญา ดังนั้นความซับซ้อนของการวิเคราะห์จึงขึ้นอยู่กับความซับซ้อนของงานวิจารณ์ด้วย เป็นที่น่าสังเกตว่า บทวิจารณ์บางชิ้นก็เป็น "โจทย์" ที่ดี ต่อการสร้างวิวาทะต่อกัน แต่บทวิจารณ์บางชิ้น โดยเฉพาะที่เป็นการวิจารณ์องค์ประกอบทางศิลปะนั้น เนื่องจากการไม่มีประสบการณ์ร่วมกับผู้วิจารณ์จึงไม่เอื้อต่อการสร้างวิวาทะกลับไป อย่างไรก็ดี บทวิเคราะห์ทุกชิ้นต่างก็มีการแสดงออกซึ่งความคิดเห็นของผู้วิเคราะห์เป็นส่วนประกอบอยู่บ้างไม่มากก็น้อย

การจัดเรียงลำดับงานประเภทต่าง ๆในสรรนิพนธ์ 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)

การนำสรรนิพนธ์ไปใช้ประโยชน์

ผู้วิจัยปรารถนาให้สรรนิพนธ์ฉบับนี้ ได้ถูกนำไปใช้ให้เกิดประโยชน์ต่อวงการศึกษา วงการศิลปะ และผู้สนใจทั่วไป เนื่องจากความหลากหลายของลักษณะและระดับการเขียนที่ปรากฏในสรรนิพนธ์ฉบับนี้ การนำไปใช้ประโยชน์นั้น บางครั้งจึงจำเป็นต้องอาศัย "กระบวนการ" ในการทำความเข้าใจ การเชื่อมโยงองค์ความรู้ เพื่อที่จะทำให้ผู้ศึกษาสามารถเข้าถึงตัวงานวิจารณ์ในสรรนิพนธ์ได้อย่างลึกซึ้ง นับตั้งแต่การศึกษาถึงประวัติ ภูมิหลังของละคร ตัวบุคคลที่มีการพาดพิงถึง ตลอดจนทฤษฎีและองค์ความรู้ต่างๆ และหากจะนำสรรนิพนธ์ฉบับนี้ไปใช้ประกอบการเรียนการสอนแล้ว การให้คำแนะนำและการให้คำอธิบายจากอาจารย์หรือผู้รู้ก็เป็นสิ่งที่ควรเกิดขึ้นควบคู่กับการศึกษาผลงานจากสรรนิพนธ์เสมอ

ผู้วิจัยสาขาการละครได้ทดลองเอาบทวิจารณ์จำนวน 7 ชิ้นจากสรรนิพนธ์ไปทดลองใช้เป็นส่วนหนึ่งของสื่อการสอนนักศึกษาระดับปริญญาตรีจำนวน 30 คน สาขาศิลปะการแสดง ในวิชาการวิจารณ์ละคร ณ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ในปีการศึกษา 2543 ปรากฏว่าได้ผลดีมาก ทำให้นักศึกษาเกิดความตื่นตัวต่อการวิจารณ์ บทวิจารณ์เหล่านี้ช่วยให้นักศึกษาแลเห็นรูปแบบและวิธีการวิจารณ์ที่หลากหลาย ช่วยให้นักศึกษาเกิดความกล้าในการเขียนงานวิจารณ์ที่ใช้มโนทัศน์ที่เป็นตัวของตัวเอง

คณะผู้วิจัย จึงหวังเป็นอย่างยิ่งว่า สรรนิพนธ์ฉบับนี้ จะเป็นจุดเริ่มต้นที่ดีสำหรับผู้ที่แสวงหาความรู้ อันว่าด้วยการวิจารณ์ในฐานะพลังทางปัญญา เพื่อที่จะนำไปสู่การพัฒนาการวิจารณ์ตลอดจนพัฒนางานสร้างสรรค์ เพื่อไปสู่จุดอุดมคติในที่สุด

ปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์

ผู้วิจัย สาขาการละคร

รายชื่อสรรนิพนธ์บทวิจารณ์ บทที่ 1-50

สาขาศิลปะการละคร

ที่	ชื่อบทวิจารณ์	ผู้เขียน	ผู้วิเคราะห์	หน้า
1.	สวัสดีละครใน	สมภพ จันทรประภา	ปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์	8
2.	จิตวิทยาสังคมจากการแสดงละครในเรื่องอิเหนาตอน'ศึกกระหมังกุหนิง'	ม.ล. บุญเหลือ เทพยสุวรรณ	เจตนา นาควัชระ	19
3.	ละครพันทาง 'อันตราคนี' ผู้มาหลังกาลเวลา	รัศมี เผ่าเหลืองทอง	ปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์	29
4.	รายการแสดงในวันสถาปนากรมศิลปากร	สัมพาที	ปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์	39
5.	'ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์' : ละครเบรคชท์กับสังคมไทย	เจตนา นาควัชระ	ปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์	46
6.	ข้อคิดเห็นเบื้องต้นเกี่ยวกับ การแสดงละครเวทีเรื่อง 'กาลิเลโอ' ของแบร์ทอลท์ เบรคชท์	เจตนา นาควัชระ	ปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์	69
7.	'อีดีปุสจอมราชันย์'	เจตนา นาควัชระ	ปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์	79
8.	'แม่ค้าสงคราม' ของ แบร์ทอลท์ เบรคชท์ ละครเยอรมันในบริบทไทย	พรสรรค์ วัฒนางกูร	พจนีย์ ฉัตรชัยวิวัฒนา	87
9.	'คือผู้อภิวัฒน์'...ทาง อันแจ่มใสของละครเวทีไทย	เจตนา นาควัชระ	อดิศร จันทรสุข	94
10.	'ผู้มาเยือน' : มนุษยธรรมที่ถูกซื้อด้วยความยุติธรรม ก้าวที่ไม่มั่นคง แต่มั่นใจของคณะละคร 28	พรสรรค์ วัฒนางกูร	อดิศร จันทรสุข	103
11.	ความฝันกลางเดือนหนาว ดุลาฯปะดิด	อนุสรณ์ อุณโณ	ปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์	110
12.	ละครไทย ฝรั่งทำ : คนนอกตาสดใส คนในตามัวซัว	สันติ จิตระจินดา	พจนีย์ ฉัตรชัยวิวัฒนา	116
13.	หยิบวรรณคดีมาดีเป็นละครกับ 'พิมพิลาไลย'	มณฑนา ยอดจักร์	กรกช อัตถวิริยะนุภาพ	124
14.	'แฮมเลต' หรือ ความล้มเหลวของอุดมศึกษาไทย	เจตนา นาควัชระ	ปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์	130
15.	'แจ็คเดอะริปเปอร์' โหดไม่ค่อยฮา	'สรณ์	อดิศร จันทรสุข	139
16.	เงาตัณหาภายใต้ดวงตาคุณธรรม	เมฆโมก	อดิศร จันทรสุข	144
17.	เสียงเพรียกของอิสตรีใน 'ลุยไฟ'	พรสรรค์ วัฒนางกูร	ปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์	150
18.	ว่าด้วยละครเรื่อง 'แม่' ของเบรคชท์	โรลองค์ บาร์ธส์	เจตนา นาควัชระ	156
19.	'แฮมเลต' ของ ปีเตอร์ ฮอล	โรแนลด์ ไบรเด้น	ภัทร ด่านอุดรา	162
20.	ไททัส แอนโดรนิคัส	สแตนลีย์ เวลส์	ปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์	171

ที่	ชื่อบทวิจารณ์	ผู้เขียน	ผู้วิเคราะห์	หน้า
21.	โอเลียนนา ณ โรงละคร Orpheum วันที่ 26 ตุลาคม ค.ศ. 1992	แฟรงค์ ริช	พจนีย์ ฉัตรชัยวิวัฒนา	180
22.	การแสวงหาของ โรแบร์ เลอปาจ	โรเบิร์ท บรูสไดน์	พจนีย์ ฉัตรชัยวิวัฒนา	186
23.	เมื่อละครโนกลับมาในร่างใหม่	เซนดะ อากิฮิโกะ	ภัทร ด่านอุดรา	192
24.	กลิกาในโลกยุคใหม่	เอ็ด โมราลีส	ปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์	200
25.	ใครคือเพียร์ กินท์ แล้วทำไมเราต้องให้ความสนใจ	เจซซี แม็คดินลีย์	บาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์	206
26.	หวาด(วิ)ตก หรือ การเข็น Master Builder ไปยังปลายสุด	เอลีเนอร์ ฟุคส์	พจนีย์ ฉัตรชัยวิวัฒนา	216
27.	มุ่งมองไปที่ปัจจุบัน จะทำละครเรื่อง ริชาร์ดที่2 ให้เป็นนิทานสอนใจเกี่ยวกับทรราชสมัยใหม่ได้หรือ	ไนเจล ซอย	เจตนา นาควัชระ	223
28.	ไม่มีลูกไม้ ไม่มีกลเม็ดเด็ดพราย ความสัตย์ซื่อของการตีความของการแสดงเรื่อง เฟาสต์ ของ ผู้กำกับฯ เพเตอร์ ซไตน์	ที.เจ.รีด	เจตนา นาควัชระ	228
29.	นี่ไม่ใช่ฉัน...	รูธ มอส	เจตนา นาควัชระ	234
30.	เพเตอร์ ซไตน์ เชิญท่านร่วมเดินทางเป็นเวลา 2 วันไปกับละครเรื่อง เฟาสต์ ฉบับสมบูรณ์	ปริทิดเดอ ซาลิโน	เจตนา นาควัชระ	241
31.	เพ่งพินิจชะตากรรมและเสรีภาพ	ดีธ บราวน์	เจตนา นาควัชระ	248
32.	จดหมายของนิธิ เอียวศรีวงศ์ ถึงกาลิเลโอ	นิธิ เอียวศรีวงศ์	ปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์	254
33.	ละครพูดกับวิญญาณประชาธิปไตย	เจตนา นาควัชระ	ปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์	259
34.	การแสดงทัศนะเกี่ยวกับการพัฒนารูปแบบนาฏศิลป์	ปัญญา นิตยสุวรรณ	ปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์	271
35.	คำวิจารณ์ของศาสตราจารย์ ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช ต่อบทบาทของกรมศิลปากร	ม.ล. วัลย์วิภา บุรุษรัตนพันธ์	ปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์	278
36.	การวิจารณ์ละครเป็นเรื่องง่าย	สันติ จิตระจินดา	อดิศร จันทรสุข	288
37.	การหยั่งรู้จิตมนุษย์	ดิแอริ โมนิเอร์	เจตนา นาควัชระ	294
38.	มรณกรรมของละครโศก	จอร์จ ซไตน์เนอร์	เจตนา นาควัชระ	298
39.	ว่าด้วยละคร	แบร์นาร์ด คอร์ท	เจตนา นาควัชระ	304
40.	เสียงยี้ต่อนักวิจารณ์	เอเดรียน เดียร์นานเดอร์	อดิศร จันทรสุข	310

ที่	ชื่อบทวิจารณ์	ผู้เขียน	ผู้วิเคราะห์	หน้า
41.	บทสัมภาษณ์คู่กัดนักวิจารณ์	*สัมภาษณ์โดย อไลซัน ริชาร์ดส*	*ภัทร ด่านอุดรา*	317
42.	สภาวะแห่งการวิจารณ์	*เมอเรย์ แบรมเวลล์*	*ภัทร ด่านอุดรา*	326
43.	การล่มสลายของวัฒนธรรมที่จริงจัง	*โรเบิร์ต บรูสไตน์*	*พจนีย์ ฉัตรชัยวิวัฒนา*	335
44.	การนัดพบครั้งสุดยอดของนักวิจารณ์	*โรเบิร์ด มาร์กซ*	*ปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์*	344
45.	เกณฑ์หลักแห่งการศึกษายุโรป ในยุคของชนชั้นกลาง	*แมนเฟร็ด เฟอร์มาน*	*เจตนา นาควัชระ*	355
46.	นักวิจารณ์ในฐานะผู้คลุกวงใน	*เบน คาเมรอน*	*อดิศร จันทรสุข*	359
47.	เรือแห่งกาลเวลา	*สัมภาษณ์โดย เอริกา มังค์*	*กรกช อัตถวิริยะนุภาพ*	365
48.	ละครคืออะไร	*ซาโตชิ มิยากิ*	*ปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์*	374
49.	ละครแบบนี้ทำให้หดหู่	*สัมภาษณ์โดย แกร์ฮาร์ด เยอร์เดอร์*	*กรกช อัตถวิริยะนุภาพ*	382
50.	เพ่งพินิจชะตากรรมและเสรีภาพ	*คีธ บราวน์*	*เจตนา นาควัชระ*	391

"สวัสดี-ละครใน"

สมภพ จันทรประภา

เขียนจากการดูละคอนในของกรมศิลปากร
เพื่อศึกษาดูว่าเพราะเหตุใด
ละคอนในจึงซบเซาไปในครั้งกระนั้น

เมื่อได้ยินว่ากรมศิลปากรเล่นละคอนในเรื่องอิเหนาก็ดีใจ เพราะอยากจะดูอีกสักหนว่า ละคอนในนั้นเป็นอย่างไร ครั้งสุดท้ายที่ได้ดูมันนานเต็มทีถึง ๓๗ ปี จำอะไรไม่ได้เลยนอกจากว่า อิเหนาแต่งตัวช้าเหลือเกินกว่าจะอาบน้ำผลัดผ้าเสร็จก็ง่วงแทบตาย ความอดทนอยู่เพียงสวมแหวนกว่าอิเหนาจะสวมเสร็จก็หลับพับไปเสียแล้ว ละคอนที่ได้ดูในครั้งนั้นเป็นละคอนในขนานแท้และดั้งเดิมชุดสุดท้ายของหลวง แสดงในสวนศิวาลัยภายใต้การควบคุมของเจ้าพระยาวรพงศ์เสนาบดีกระทรวงวังในสมัยนั้น เปลี่ยนการปกครองแล้วยังมีกระเสนกระสายให้ดูที่สวนมิสกวันแต่ก็เป็นโขนไม่ใช่ละคอน เจ้าคุณพระประยูรวงศ์ ท่านให้ละคอนของท่านเล่นที่โรงศรีอยุธยาก็เล่นละคอนดึกดำบรรพ์ไม่เล่นละคอนใน ถึงกรมศิลปากรเองก็น้อยเต็มทีหรือจะไม่มีเลยก็จำไม่ได้

การที่อยากดูครั้งนี้อยากดูแบบนักเรียน เพื่อจะหาเหตุผลให้แน่ชัดว่า เหตุใดละคอนในจึงซบเซา เหตุใดสมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศฯ จึงทรงปฏิรูปให้เป็นละคอนดึกดำบรรพ์ จริงอยู่ตามตำราว่ากันไว้ว่า ละคอนในเป็นละคอนผู้หญิง มีมาตั้งแต่ครั้งกรุงเก่าหลัง พ.ศ. ๒๓๓๐ และจะมีได้แต่ของหลวงเท่านั้น เจ้านายและขุนนางจะมีได้แต่ละคอนผู้ชาย เพิ่งจะมามีละคอนผู้หญิงได้เมื่อแผ่นดินสมเด็จพระจอมเกล้าฯนี่เอง เรื่องที่เล่นก็มีอยู่ ๒-๓ เรื่อง ไม่มากมาย แต่ความที่แต่ละเรื่องยืดยาว จึงดูกันได้ไม่เบื่อ เพราะอาจจะตัดตอนดูกันได้ ได้ทำใจไว้ว่าจะดูด้วยความตั้งใจและอดทนต่อการดำเนินเรื่องซึ่งย่อมจะชักช้า เพราะละคอนในนั้นมุ่งหมายอยู่ที่ศิลปแห่งการรำเป็นสำคัญ ไม่หวังอะไรหนักๆ ไม่หวังความขบขัน หวังแต่เพลงเพราะๆ รำงามๆ ...เท่านั้น

คนไทยที่รู้เรื่องอิเหนาดีนั้นไม่มีใครเกิน สมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระนครสวรรค์ ฯ เพราะนอกจากจะทรงรู้จักอิเหนาของไทยเป็นอย่างดีเท่าที่คนไทยที่รักศิลปะรู้จักแล้ว ท่านยังทรงสนพระทัยค้นคว้าถึงต้นตอในชวา ในขณะที่ประทับอยู่ในประเทศนั้น และทรงแปลเรื่องปันหยีสะมิหรังจากภาษามลายูออกเป็นภาษาไทย เพราะทรงเห็นว่าอิเหนาฉบับนี้แปลไปจากชวา และพอจะมีเค้าลงรอยกับอิเหนาของไทยบ้าง ทรงพระนิพนธ์ไว้ว่า

" มีเค้าที่จะลงรอยกับเรื่องอิเหนาของเรา แต่ในกระบวนชื่อเมือง ชื่อคน และวงศ์วารบ้างเท่านั้น ว่าโดยเนื้อเรื่องแล้วต่างกันมากอยู่ จะเทียบกับอิเหนาใหญ่หรืออิเหนาเล็กก็ไม่ตรงกันทั้งนั้น "

ทรงมีความเห็นเรื่องพระราชนิพนธ์อิเหนา รัชกาลที่ ๒ ว่า

" ทรงดัดแปลงร้อยกรองให้เป็นท่วงที งดงามดี เหมาะแก่การเล่นละคอนใน เชิงรำก็ให้ท่าทีจะรำได้ แปลก ๆ งาม ๆ ในเชิงจัดคุมหมู่ละคอนก็ให้ท่าทีจะจัดได้เป็นภาพงามโรง ในเชิงร้องก็ให้ทีที่จะจัดลู่ทางทำนองไพเราะเสนาะโสตร ในเชิงกลอนก็สละสลวยเพราะพริ้งไม่มีที่เปรียบ อาจเล่นละคอนให้สมบูรณ์ ครบองค์ห้า ของละคอนดีได้ คือ ๑.ตัวละคอนงาม ๒.รำงาม ๓.ร้องเพราะ ๔.พิณพาทย์เพราะ ๕.กลอนเพราะ ซึ่งสำเร็จเป็นทั้งทัศนานุตตริยะและ สวนานุตตริยะ อย่างไพบูลย์ "

กรมศิลปากรตั้งใจเป็นอย่างยิ่งที่จะให้เป็นละคอนในโดยแท้ดีนวันนั้น เพราะยึดหลักสำคัญให้อยู่ที่ศิลปการรำ รักษาแบบแผน ไม่มีตลกฟุ่มเฟือย นักร้องและนักดนตรีตั้งใจให้เป็นไปโดยความประณีตในขณะเดียวกันก็พยายามเอาใจใส่กับคนดูดีที่สุดที่จะทำได้ ลงทุนจัดกระบวนเสด็จพระราชดำเนินของท้าวดาหา เมื่อไปใช้บนเป็นการเริ่มเรื่องให้คนดูที่ยังใหม่ต่ออิเหนาเข้าใจในท้องเรื่องที่จะเดินต่อไป กระบวนการเสด็จของท้าวดาหานั้น ไม่ใช่กระบวนเล็ก ๆ เพราะนอกจากที่พระองค์จะทรงรถแก้วมณีศรีแล้วยังมี

รถประไหมสุหรีเทวี
อีกรถมะเดหวีลำดับกัน
แล้วรถระเด่นบุษบา
กับพระน้องสียะดราเฉิดฉัน
รถสามมเหษีเรียงรัน
รถประเทียบกำนัลนารี
เครื่องสูงชุมสายรายริ้ว
ธงทิวปลิวระยับสลับสี
เสียงประโคมโครมครื้นปัถพี
ออกจากบุรีรีบมา

ขนาดดัดพระมเหษีรถ พระประเทียบออกยังเต็มโรง แล้วยังทัพอิเหนา ทัพจรกาดิดตามมาเป็นทิว ออกมาแว้บเดียวแท้ๆ แล้วก็เข้าไปแก้เครื่อง เพราะตัวละครที่จะเล่นต่อไปมีไม่กี่ตัว คืออิเหนาสังคามารดา สี่พี่เลี้ยง และกิดาหยัน กับบุษบา สี่พี่เลี้ยง นางค่อม และข้าหลวงเป็นละคอนโรงอื่นเล่นไม่ได้ ขาดทุนค่าเครื่อง ค่าคนแต่งตัว ค่าตัวคนเล่น แต่ผลที่ได้สำหรับคนดูที่ไม่คุ้นกับ อิเหนาก็คุ้มอยู่

เปิดฉากก็มีศาลเทพารักษ์เห็นไกลๆ มีสระบัว มีแท่นใต้ต้นโศก บุษบาออกมากับพี่เลี้ยงนางกำนัล หลังจากสรุปว่าทูลถามประไหมสุหรีพระชนนีแล้ว เมื่อออกมาก็จับระบำชมศาล ด้วยเพลงชมตลาดตามบทพระราชนิพนธ์ ก็บุษบาชมศาลนั้น คนที่มีอายุ ๘๐ ลงมาจนถึงคนรุ่นใหม่ที่สนใจในการฟ้อนรำนั้นเคยกับบุษบาชมศาลของ สมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศฯ ที่แสดงที่โรงละคอนดึกดำบรรพ์ เมื่อกลอนผิดหูไปก็ชักกระสับกระส่ายสมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศฯ ตัดชมศาลออกมาก ทรงพระนิพนธ์ใหม่ใช้พระราชนิพนธ์เดิมประกอบและทรงให้เป็นบทของบุษบาและนางกำนัลชี้ชวนชมกัน ตามแบบที่ทรงปฏิรูปของเดิมซึ่งนั่งดูคืนนั้น เป็นการบรรยายของต้นเสียงและลูกคู่ บุษบาและนางกำนัลใช้บทดูแล้วซึมทราบ เพราะพบว่าฉากศาลเทพารักษ์ที่อยู่เบื้องหลังนั้นหมดความหมายเอาทีเดียว กลอนบรรยายโดยคนเสียง บุษบากับนางกำนัลทำมือทำไม้ประกอบ...เข้าใจ...รู้เรื่อง ศาลเทพารักษ์ที่บุษบาและคนเสียงบอกนั้นสวยนัก งามนัก ไม่ใช่ศาลในฉากนั้น การเล่นละคอนแต่ก่อนท่านไม่ใช้ฉากกัน เล่นในโรงเลย เราต้องสร้างจินตนาการกันเอาเอง ดังนี้ สมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศฯ เวลาที่ทรงจัดละคอนให้ ข้าฉากอย่างฝรั่ง ท่านจึงต้องทรงปฏิรูปการละคอน ให้ตัวละคอนพูดเอง ทำท่าเอง ร้องเอง และไม่มีการบรรยายตามแบบโบราณ เหมือนกับละครสากล

มีข้อสังเกตอยู่อย่างหนึ่งก็คือ บทของบุษบาชมศาลนี้ เมื่อมาถึงตอนที่ว่า

ที่สถานลานวัดจังหวัดวง
บรรจงปรายโปรยโรยทราย

นั้น กรมศิลปากรได้จัดให้ นางค่อมเชิญพาน ซึ่งสงสัยตั้งแต่ออกฉากแล้วว่า พานอะไร... พานทราย...ในพานนั้นมีทรายนางค่อมเชิญมาให้บุษบา "บรรจงปรายโปรยโรยทราย" ดูแล้วแปลกใจว่าทำไมต้องให้บุษบาโรยทรายเอาจริงๆ เพราะตามบทคนเสียงเล่าให้ฟังถึงความสะอาดในวัดว่าในลานวัดนั้นโรยทรายไว้สะอาด การโรยทรายนั้นปกติเป็นหน้าที่ของกรมเมือง (หรือเทศบาลในปัจจุบัน) เวลามีแขกบ้านแขกเมืองมา หรือมีแห่ มีเสด็จพระราชดำเนิน กรมเมืองก็จะเก็บกวาดท้องถนนให้ดูสะอาดตา ก็ถนนสมัยนั้นส่วนใหญ่เป็นถนนดิน ตรงไหนเป็นยก เลอะเทอะ เปรอะเปื้อน เขาก็แก้ไขโดยการเอาทรายมาเกลี่ย จึงไม่เข้าใจว่าทำไมไม่ให้บุษบาทำท่าบอกว่า เขาบรรจงปรายโปรยโรยทรายเอาไว้ ก็ท่าฝนยังทำได้ ท่าลมพัดยังทำได้ ไม่เห็นต้องใช้น้ำจริงหรือลมจริง ๆ พูดนี้ก็ตามประสาคนดู ถ้าท่านโกรธก็กราบ ที่จริงเรื่องที่เป็นปัญหาสำหรับคนดูรุ่นใหม่ๆ กับละคอนไทยนั้นมีเสมอ อย่างโขนคราวที่แล้ว ลิงเข้าไปทำลายพิธียักษ์ เป่าเทียนดับก็พยามได้ แต่ถึงกับยกม้ามิ่งทองล่องชาดที่วางเทียนเอามาเก็บในโรงก่อน แล้วจึงกลับไปรอต่อนั้นไม่เข้าใจ หน้าสิ่วหน้าขวานอย่างนั้น แล้วยังไปห่วงของสองอัฐพส ถีบให้มันล้มลงไปให้ดูเป็นจริงเป็นจังก็ยังทำได้

ถึงตอนลงสรงในสระบัวในพระราชนิพนธ์ ใช้เพลงพระทองหวน ให้นางลงไปในสระมีบัวจริง ๆ ถ้าทำได้ถึงตอนที่ว่า

น้ำใสไหลเย็นเห็นตัวปลา
ว่ายแหวกประทุมาอยู่ไหวไหว

ก็คงทำให้เห็นปลาจริงๆ แต่ทำไม่ได้จึงมีแต่ดอกบัว สระที่นางจมหายลงไปก็ดี ดอกบัวต่าง ๆ ก็ดี กินท่ารำอันควรจะดูไปเสียเป็นก่ายเป็นกอง นึกไม่ออกที่พอถึงบทที่ว่า

ลางนางบ้างกระทุ่มน้ำเล่น
บ้างโกรธว่ากระเซ็นถูกเกษา
บ้างว่ายแซงแข่งเคียงกันไปมา
เกษมสุขทุกหน้ากำนัลใน

นั้น จะรำกันอย่างไร ที่ท่านเล่นกันแต่ก่อน

อาบน้ำเสร็จแล้ว บุษบาก็จับระบำด้วยเพลงปะหลิ่ม ซึ่งสมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศ ฯ ทรงจัดให้บุษบาและนางกำนัลร้องเองด้วยเพลงคำหวาน และแขกประเทศรับปี่พาทย์ แทรกแม่ศรีสาวสะ พูดมาถึงตอนนี้ต้องกราบพระบาทสรรเสริญสมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศ ฯ ที่ท่านได้ทรงทำบทนั้นได้อย่างวิเศษ บุษบาชมศาลนี้ท่านทรงกลับเอาไปไว้ตอนกลาง เวลาท่านเล่นท่านเอาดัดดอกไม้ขึ้นก่อน ไม่ตรงตามบทพระราชนิพนธ์ แต่ฉายกริชเอาไว้ตอนท้ายเช่นกัน ฉากนี้จบลงด้วยการที่นางค่อมถูกใช้ให้ไปหาดอกลำเจียก

ฉากสองเปิดเห็นอิเหนาในพลับพลา ซึ่งถ้าเป็นละคอนในแต่ก่อนคงรำออกมานั่งเตียงเอาดื้อๆ บทพระราชนิพนธ์ให้ร้องเพลงปีนตลิ่งใน หรุ่ม แล้วก็ร่ายเมื่อเสด็จออกจากพลับพลา พอมาถึงหน้าศาลม่านก็ปิด ร้องชมตลาดชมศาลอีก ถึงตอนนี้ที่ต้องกราบพระบาทสรรเสริญสมเด็จ ฯ ดังกล่าวมา เพราะเพื่อนคนหนึ่งที่ไปดูด้วยกัน เป็นสถาปนิกที่ฉลาด สมัยใหม่เจี๊ยบ ชอบทางระบำรำเต้นเห็นเก้อที่ชมศาลซ้ำอีกในเวลาไม่ห่างกัน ที่จริงเขาฟังกลอนไม่ถนัด ถ้าฟังถนัดเขาจะพบว่าถึงซ้ำก็ชมไม่เหมือนกัน และเขาไม่รู้มาก่อนเลยว่า สมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศ ฯ ทรงดัดแปลงแก้ไขเอาตอนนี้ขึ้นก่อน และแทนที่จะร้องชมตลาด แต่ให้อิเหนาและเสนาร้องชมดงแทน ไม่มีการพรรณนาถึงสถาปัตยกรรมเลย ทั้ง ๆ ในบทพระราชนิพนธ์มี

ตอนนี้ นางยุบลค่อม ออกอย่างตามแบบละคอนในธรรมดาๆ ซึ่งสมเด็จเจ้าฟ้า ฯ ทรงให้นางยุบลร้องเพลงแขกถอนสายบัว ที่ขึ้นต้นด้วยคำว่า "อาเยรปาขัง" มาแต่ในโรง แล้วเดินออกมาร้องแขกลันดาดง และอื่น ๆ จนคนรู้จักกันแพร่หลาย ดังนั้น เมื่อนางค่อมออกมาตามแบบเดิม คนที่คุ้นเคยกับบทของนางค่อมใหม่ก็กระสับกระส่ายอีกวาระหนึ่ง

ฉากสามเป็นฉากป่ามีต้นลำเจียกอิเหนาทำบท "แลลอดสอดหาดอกปะหมัน" ครั้นพบก็ดั้งพิธีชักกฤชออกตัดอยู่อีกนาน ซึ่งไม่เคยพบเห็นมาก่อน ร้างามจริง ๆ ตอนนี้ของสมเด็จเจ้าฟ้า ฯ ท่านไม่มี อิเหนาหายเข้าไปในโรง ปล่อยให้นางค่อมป่นอยู่ครู่หนึ่งแล้วก็ออกมาเอาดอกลำเจียกยื่นให้ แต่ละคอนในเล่นละเอียดจนถึงเมื่อ

ได้บุหงาปะหงันทันใด
ภูวไนยลิขิดด้วยนะขา
เปิดอักษรทุกกลีบมาลา
แล้วกลับคืนมายังคีรี

ฉากสี่อันเป็นฉากสุดท้ายเรียกว่า ตอนฉายกฤช ซึ่งเด็ก ๆ สมัยนี้ขันว่า ฉายทำไม ต้องตอบว่าฉายเพื่อเรียกร้องความสนใจจากนางเอก เด็ก ๆ ถามต่อไปว่า แล้วทำไมต้องสลบ ต้องตอบว่านางเอกเป็นคนขวัญอ่อน กลัวฟ้า เห็นแสงแวบมาโดยไม่ทันรู้ตัวก็ตกใจถึงสลบ สมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศ ฯ ทรงจัดเอาไว้ตอนหลังตามบทพระราชนิพนธ์ ฉากนี้เป็นฉากสำคัญที่จะต้องพูดถึงมาก เรื่องที่พูดไม่ใช่ฉาก ไม่ใช่ท่ารำ ไม่ใช่ดนตรี แต่เป็นเรื่องกลอน เพราะตอนนี้มีฉากไม่เก้อเหตุที่ไม่มีการบรรยาย ท่ารำฉายกฤชไม่ต้องพูดถึงเพราะเห็นคนดูหลายคนตาค้างดนตรีนั้นฟังสบายหู กลอนที่จะพูดถึงนั้นคือกลอนในสารที่อิเหนาจารลงมาบนกลีบลำเจียกด้วยเล็บ บทพระราชนิพนธ์เดิม ความว่า

รูปชั่วต่ำช้าทั้งศักดิ์ศรี
ทรลักษณ์พิกลอินทรีย์
ดูไหนไม่มีจำเริญใจ
เกษานาสิกขนงเนตร
สมเพชพิปริดผิดวิไสย
เสียงแหบแสบสั่นเป็นพันไป
รูปร่างช่างกระไรเหมือนยักษ์ มาร
เมื่อยิ้มเหมือนหลอกหยอก เหมือนรู้
ไม่ควรคู่เคียงภักตร์สมัครสมาน
ดังกากาจชาติช้าสาธารณ์
มาประมาณหมายหงษ์พงศ์พระยา
แม้แผ่นดินสิ้นชายที่พึงเชย
อย่ามีคู่เลยจะดีกว่า
พี่พลอยร้อนใจแทนทุกเวลา
ฤาวาศนาน้องจะต้องกัน

สารนี้ในบทพระราชานิพนธ์ให้ร้องเพลงช้า ซึ่งถ้าร้องจบ เด็กสมัยนี้ไม่หลับก็เกือบไป สมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศ ฯ ทรงเห็นในความจริงตามสมัย จึงทรงให้บาหยันและสามพี่เลี้ยงช่วยกันอ่านเป็นเอกบท โดยทรงดัดทอนให้สั้นลง แต่รักษาหัวใจของสารไว้ ความว่า

จรการูปชั่วต่ำศักดิ์
ไม่ควรคู่เคียงภักดร์สมัครสมาน
ดังกากาจชาติช้าสาธารณ์
มาประมาณหมายหงษ์พงศ์ พระยา
แม้แผ่นดินสิ้นชายที่พึงเชย
อย่ามีคู่เลยจะดีกว่า
พี่พลอยร้อนใจแทนทุกเวลา
หรือวาสนาน้องจะต้องกัน

ใครที่เคยอ่านอิเหนาจะจำคำที่ว่า

"ดังกากาจชาติช้าสาธารณ์
มาประมาณหมายหงษ์พงศ์พระยา
แม้แผ่นดินสิ้นชายที่พึงเชย
อย่ามีคู่เสียเลยจะดีกว่า"

ไว้ได้ เพราะผู้หญิงที่อยู่เป็นโสดอันมีอยู่เป็นจำนวนมากมักจะยกคำนี้ขึ้นมาบอกกับตัวเองบ้าง บอกกับเพื่อนฝูงบ้างอยู่บ่อย ๆ

ละคอนในของกรมศิลปากรคราวนี้ คิดถึงความยาวเช่นเดียวกับสมเด็จ ฯ และยังรักษาแบบแผนที่ให้เพลงตามพระราชนิพนธ์เพียงแต่ดัดต่อสารให้สั้นลง ความว่า

ในลักษณ์นั้นว่าจรกา
รูปชั่วต่ำช้าทั้งศักดิ์ศรี
ทรลักษณ์พิกลอินทรีย์
ดูไหนไม่มีจำเริญตา
แม้นแผ่นดินสิ้นชายที่พึงเชย
อย่ามีคู่เลยจะดีกว่า
พี่พลอยร้อนใจแทนทุกเวลา
ฤาวาศนาน้องจะต้องกัน

กรมศิลปากรแก้ "จำเริญใจ" เป็น "จำเริญตา" เป็นการแก้ที่ไม่เลว เพราะ "ดูไหนไม่มีจำเริญตา" เข้าท่า เพราะ "ตา" เป็นเครื่องมือของการดู แต่ที่ตัดตรงไปต่อเอาที่ "แม้นแผ่นดินสิ้นชายที่พึงเชย" เพื่อที่จะให้ "ตา" สัมผัสกับ "กว่า" ของคำที่ว่า "อย่ามีคู่เลยจะดีกว่า" นั้น กระทัดรัดจริง แต่ขาดน้ำหนัก เพราะน้ำหนักของสารฉบับนี้อยู่ตรงที่คำว่า

"ดังกากาจชาติช้าสาธารณ์ มาประมาณหมายหงษ์พงศ์พระยา"

กรมศิลปากรทำให้ลักษณะของอิเหนาเปลี่ยนแปลงไป จากความเป็นคนเจ้ายศคนเกเอาแต่ใจตนเป็นประมาณมาเป็นแต่เพียงคนช่างค่อนเบา ๆ คนหนึ่ง

ดูแล้วนึกว่าเมื่อไหร่จะได้ดูละคอนรำที่จัดอย่างให้เล่นเข้าฉาก และแสดงโดยชายจริงหญิงแท้สักที เพราะจะน่าดูมาก ถ้ายังจำกันได้ เมื่อไม่กี่วันมานี้ กรมศิลปากรเล่นเรื่องพระคเณศเสียงาทางทีวี ใช้ผู้ชายเป็นปรศุราม เด็กรุ่นใหม่ทึ่งกันมากเพราะไม่เคยเห็นการรำทึ่งดงามผึ่งผายองอาจอย่างนั้นโดยไม่ต้องสวมหัวมาก่อน เด็ก ๆมักจะผิดหวังที่เห็นพระเอกในละคอนป้อแป้ทั้ง ๆที่ก็ใช้ท่าพระอย่างถึงบท เพราะคติของเด็กทุกวันนี้ไม่ยอมรับพระเอกแบบนั้น ใครที่เคยดูการชัดชาตรีจะต้องยอมรับว่า ผู้ชายชัดได้น่าดูกว่าผู้หญิง สมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศ ฯ ได้ทรงปฏิรูปแบบการเล่นของละคอนมาชั้นหนึ่งแล้วและทรงพบความสำเร็จการปฏิรูปอันดับต่อไปจะเป็นไปในรูปใดยังไม่มีใครทายได้ เวลานี้ทายได้อย่างเดียวว่า อนาคตของละคอนในนั้นมืดมน ถึงแม้ว่าจะแก้กลับไปเล่นในโรงละคอนตามแบบไม่เข้าฉากก็ตามที ถ้าเป็นไปได้ขอดูละคอนที่เล่นตามแบบของสมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระนริศ ฯ ที่ทรงปฏิรูปใหม่สักเรื่อง โดยทำบทขึ้นใหม่ และใช้ชายจริงหญิงแท้ และให้ผู้รำใช้ท่ายักษ์หรือท่าปรศุราม เพราะโขนที่รำดี และอาจฝึกร้องได้คงหาไม่ยากถ้าพยายาม การเสนอนี้มิใช่เสนอไม่ยาก เพราะพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงมีลายพระราชหัตถ์เลขาไว้หลังจากที่ทรงลองกำกับการแสดงละคอนเรื่องพระลอว่า

"คนที่จะเล่นละครมันต้องเป็นคนคิดได้ทั้งบทและทั้งคุมเรื่อง ให้ท่า จำต้องคิดเรื่อง คิดใหม่ประกอบกับตัวคนที่มีอยู่ จึงจะเล่นได้ดี เพราะฉะนั้นคนที่เล่นละคอนดีมาแต่ก่อน ๆ พระพุทธเลิศหล้า ตาเจ้ากลับ นายเนตร นายต่าย เจ้าพระยามหินทร เหล่านี้เขานึกของเขาเองทั้งนั้น ถ้าเล่นละครมีผู้มาคอยดิว่า ที่นี่ต้องอย่างนั้น ที่นั่นต้องอย่างนี้จึงจะถูกแล้ว เล่นอย่างไร ๆ ก็สู้เมื่อกระนั้น (คือ คนที่เล่นแรกไม่ได้)"

ที่มา: สมภพ จันทรประภา.สวัสดี-ละคอนใน. สยามรัฐสัปดาหวิจารณ์ ปีที่ 14 ฉบับที่ 11 วันอาทิตย์ 3 กันยายน 2510.
สมภพ จันทรประภา.สวัสดี-ละคอนใน. สยามรัฐสัปดาหวิจารณ์ ปีที่ 14 ฉบับที่ 12 วันอาทิตย์ 10 กันยายน 2510.

บทวิเคราะห์

การพบหลักฐานการวิจารณ์อันเป็นลายลักษณ์ที่ว่าด้วยเรื่องของละครไทยนั้นไม่ใช่เรื่องง่าย แต่การที่พบหลักฐานที่วิเคราะห์ในระดับลึกไปถึงการเปรียบเทียบเชิงประวัติในแง่ของบทละคร ขนบในการแสดง และองค์ประกอบต่างๆนั้นเป็นเรื่องที่พบได้ยากยิ่งกว่า บทวิจารณ์ของ สมภพ จันทรประภา ชิ้นนี้ เป็นบทวิจารณ์ "ละครใน"[1] ของกรมศิลปากรที่มีการตีพิมพ์ติดต่อกันถึง 2 ฉบับใน สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์ เป็นหลักฐานชิ้นสำคัญที่สะท้อนให้เห็นถึงอิทธิพลของยุคสมัยและบริบททางสังคมที่มีต่อผู้สร้างงาน แม้ว่ากรมศิลปากรจะจัดการแสดงละครในขึ้นในคราวนี้นัยว่าเพื่อเป็นการอนุรักษ์ก็ตามที แต่ก็หนีอิทธิพลของยุคสมัยและรสนิยมของผู้ชมในยุคใหม่ไปไม่พ้น บทวิจารณ์ชิ้นนี้ยังเป็นตัวอย่างการวิจารณ์ละครไทยที่แสดงให้เห็นถึงทัศนคติของผู้วิจารณ์ต่อการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นกับละครใน และแสดงให้เห็น "วิธีคิด" หรือ "วิธีการประเมินคุณค่าการแสดง" (ในครั้งนี้)จากพื้นความรู้ทางวรรณคดีและขนบของละครในอย่างมีเหตุผล มีหลักฐานอ้างอิง และมีความใจกว้างในฐานะผู้ชมในเวลาเดียวกัน

จุดมุ่งหมายของผู้วิจารณ์ในการเขียนบทวิจารณ์ชิ้นนี้ ก็เพื่อที่จะเปรียบเทียบการชม " ละครใน" ของกรมศิลปากรในครั้งนี้ กับ ประสบการณ์ในการชมละครในของตนตั้งแต่ 10 ปี ที่แล้ว (พ.ศ. 2463 มีการแสดงละครในของแท้ที่เป็นของหลวงครั้งสุดท้าย) ว่ามีอะไรที่แตกต่างกัน จากการพิจารณา "ข้อเปลี่ยนแปลง" ของ "ละครใน" ในครั้งนี้จะช่วยให้ผู้วิจารณ์เข้าใจถึงสาเหตุที่ทำให้ละครใน(ตามแบบฉบับก่อนยุค 2475)นั้นต้องมีอันซบเซา (จนสมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระนริศฯต้องทรงปฏิรูปให้เป็น "ละครดึกดำบรรพ์")[2] วิธีการในการประเมินคุณค่าของผู้วิจารณ์นั้นกระทำโดย 3

---

[1] แม้ว่ามีหลักฐานว่าละครผู้หญิงเกิดขึ้นมาแต่สมัยพระเจ้าบรมโกศ และมีการพัฒนา สืบทอดกันมาในแต่ละยุคสมัย จวบจนถึงสมัยรัชกาลที่ 2 แห่งรัตนโกสินทร์ ซึ่งเป็นยุคทองของละครรำ จึงปรากฏแบบแผนที่มุ่งเรื่องความปราณีตในการร่ายรำโดยเฉพาะ และแม้ว่าคำว่าละครในมักจะถูกเข้าใจว่าหมายถึงละครจากข้างในวังที่แสดงโดยผู้หญิง แต่ละครในมิได้หมายถึงละครผู้หญิงเฉพาะของหลวงเท่านั้น แต่หมายถึง การแสดงที่มีแบบแผนเฉพาะไม่เหมือนการแสดงอย่างอื่น และในบางครั้งก็ใช้ผู้แสดงชายของเจ้านายบางองค์ สิ่งสำคัญคือ จุดประสงค์ของการแสดงละครในจะมุ่งดูความงดงามปราณีตของท่ารำและฟังความไพเราะของดนตรี นอกจากนี้ ยังมีการจำเพาะเรื่องที่เล่นอยู่ในบทละครเพียง 3 เรื่อง คือ รามเกียรติ์ อิเหนา และ อุณรุท (โดย วิมลศรี อุปรมัย, นาฏกรรมและการละคร. สมุทรปราการ : สำนักพิมพ์หนอน, 2526, หน้า148 - 156.)

[2] "ละครดึกดำบรรพ์" เกิดขึ้นในสมัยราวๆรัชกาลที่ 4 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ ทั้งนี้เพราะได้รับอิทธิพลของการแสดงตะวันตกคือ คือ "โอเปรา" (opera) ละครดึกดำบรรพ์เริ่มขึ้นเพราะสภาพสังคมและวิถีชีวิตที่เปลี่ยนไป ดังนั้น ละครดึกดำบรรพ์จึงมาในลักษณะที่แปลก ผสมผสานกันในระยะที่คนไทยกำลังเห่อศิลปวัฒนธรรมตะวันตก รัชกาลที่ 4 และพระบรมวงศานุวงศ์โปรดเกล้าให้มีการแสดงละครเพื่อต้อนรับแขกเมืองโดยให้เจ้าพระยาเทเวศร์ ฯ (ม.ร.ว. หลาน กุญชร) อธิบดีกรมหรสพ จัดกระบวนท่ารำ ส่วนสมเด็จกรมพระนริศรานุวัติวงศ์อำนวยการทางดนตรีและเพลง ซึ่ง กรมพระนริศฯได้ทรงปรับปรุงแก้ไขการร้องในบทร้องให้เป็นเนื่องติดต่อกัน โดยนำบทพระราชนิพนธ์เรื่องอิเหนาและเรื่องรามเกียรติ์มาดำเนินเรื่อง โดยที่ยังอาศัยเค้าโครงการร้องแบบชายหญิงเหมือนเดิม ต่อมา เจ้าพระยาเทเวศร์ได้ให้สร้างโรงละครขึ้นใหม่ในที่ของท่านตรงริมถนนอัษฎังค์ เรียกชื่อว่า "โรงละครดึกดำบรรพ์" โดยประสงค์จะใช้คำว่า "ดึกดำบรรพ์" เป็นชื่อคณะละคร โรงละครนี้เริ่มแสดงครั้ง

ทาง คือ 1. เปรียบเทียบกับ "ละครใน" ที่เคยชมเมื่อ 10 ปี ที่แล้ว 2. เปรียบเทียบกับ "ละครดึกดำบรรพ์" ของสมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระนริศรานุวัติวงศ์ 3. เปรียบเทียบกับความต้องการความสมจริงของคนดูรุ่นใหม่

เมื่อเปรียบกับ"ละครใน"ที่เคยชมเมื่อ 10 ปีที่แล้ว (ซึ่งเป็น"ละครใน"ของแท้ชุดสุดท้ายของหลวง) ผู้วิจารณ์เห็นว่าเหตุผลหลักของการที่คนรุ่นใหม่ไม่มีความอดทนในการชม "ละครใน" นั้น เป็นเพราะความช้าของลีลานาฏศิลป์ ซึ่งมักจะเป็นการรำประกอบ "การบรรยาย" ต่างๆ ไม่ว่าจะเป็นการบรรยาย "ฉาก" "เหตุการณ์" หรือ "กิริยาอาการความรู้สึก" ของตัวละคร จึงทำให้การดำเนินเรื่องเกิดขึ้นอย่างช้าๆ ส่งผลให้ไม่เป็นที่ทันใจคนดูรุ่นใหม่ซึ่ง "อยู่นอกวัง" การปรับตัวของผู้สร้างงานละครไทยจึงหนีไม่พ้นการที่ต้องประนีประนอมกับคนดู (ซึ่งไม่ใช่กษัตริย์และเจ้านายผู้มีความเข้าใจที่ลึกซึ้งในนาฏศิลป์แบบราชสำนักอีกต่อไป) ผู้วิจารณ์แสดงความชื่นชมในการ "ปรับตัว" ของ "ละครดึกดำบรรพ์" ในอดีตอย่างเห็นได้ชัด แต่การแสดง "ละครใน" ที่กรมศิลปากรพยายามปรับปรุงใหม่ในครั้งนี้ดูเหมือนจะส่งผลไปในทางที่ "ไม่น่าอภิรมย์" ไปเสียหน่อย นับตั้งแต่เรื่องของกระบวนแห่ต่างๆที่ยืดยาว เรื่องของการสร้างฉากศาลเทพารักษ์ และการใช้อุปกรณ์ประกอบฉากที่สมจริง ไปจนถึงการผสมผสานการแสดงแนวเหมือนจริง จนกระทั่งทำให้ "ละครใน" (ที่เคยเล่นกับจินตนาการของผู้ชมในแง่ของฉากและความปราณีตของท่ารำ)มีอันต้องสูญเสียความบริสุทธิ์ทางศิลปะไป ในการนี้ ใช่ว่าผู้วิจารณ์จะไม่เข้าใจถึงเหตุผลของการ "เสริมความตระการตาและความสมจริง" ของกรมศิลปากร ดูเหมือนว่าผู้วิจารณ์จะเข้าใจดีถึงความจำเป็นในการปรับตัวของละครไทย (เพราะแม้แต่การชมละครในของหลวงที่ผู้วิจารณ์เคยชมมาก่อน ก็แทบจะทำให้ผู้วิจารณ์หลับมาแล้ว) นอกจากนี้ผู้วิจารณ์เองก็พาดพิงอยู่ตลอดเวลาว่า หากจะ "ปฏิรูป" แล้วก็ควรทำให้ "ได้ระดับ" อย่างสร้างสรรค์เช่นละครดึกดำบรรพ์ของสมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระนริศฯ เพราะท่านสามารถใช้ฉากสมจริงแทนการบรรยายฉาก ตัดบทบรรยาย ให้ผู้แสดงเป็นผู้พูด ร้องและรำเอง ทำให้สามารถ "ลดทอนและดัดแปลง" บทละครดั้งเดิมได้อย่างไม่เก้อเขิน และสามารถนำเสนอการแสดงได้อย่างลงตัวโดยไม่ให้คนดูต้อง "กระสับกระส่าย" เช่นที่ทำในคราวนี้[3] นอกจากนี้ การ "ตัดทอน" และ "เปลี่ยนแปลง" บทกลอน ในครั้งนี้ แทนที่จะเป็นการช่วยเสริมการแสดง

แรกเมื่อปี พ.ศ. 2442 และเล่นมาถึง พ.ศ. 2452 ก็เลิกเล่น (โดย วิมลศรี อุปรมัย. นาฏกรรมและการละคร. สมุทรปราการ : สำนักพิมพ์หนอน. 2526. หน้า 157-159.)

[3] เป็นที่น่าสังเกตว่า แม้ว่าผู้วิจารณ์ไม่ได้ใช้ "ทฤษฎี" ในการวิจารณ์ แต่การใช้ "อัตวิสัย" และ ประสบการณ์ของตนในการวินิจฉัยคุณค่าของงานสร้างสรรค์ นั้น ก็ทำให้ผู้อ่านได้เข้าใจถึงปัญหาในการแสดงได้เหมือนกัน (แม้ว่าจะต้องใช้เวลามากขึ้น) อันที่จริงแล้ว ปัญหาที่ผู้วิจารณ์ได้บรรยายมาโดยตลอดนั้น ล้วนแต่เป็นปัญหาของการขาด "เอกภาพ" (unity) ขาดความ "จัดเจนที่คงที่" (consistency of style) ของ "ขนบ" (convention)ในการแสดง ซึ่งสามารถใช้อธิบาย "ปฏิกิริยา" ของผู้วิจารณ์ โดยใช้ทฤษฎีในแง่ของสุนทรียศาสตร์ที่เป็นแนวคิดของทฤษฎีตะวันตกได้เช่นเดียวกัน จึงเป็นที่น่าสนใจว่า ในยุค พ.ศ. 2510 นั้น แนวคิดเรื่องสุนทรียศาสตร์ของละคร(แบบตะวันตก) ยังไม่ได้ถูกนำมาใช้ในแง่ของการวิจารณ์แสดง การวิจารณ์แบบไทยๆจึงเป็นการ "เล่าเรื่อง" ให้เห็นภาพตาม และโดยเปรียบเทียบแกมเหน็บแนมและเสนอแนะในเวลาเดียวกัน

ให้คงไว้ซึ่งความเป็น "ละครใน" แต่กลับเป็นตัวที่ลดทอนโอกาสที่จะได้แสดงศิลปะของการรำตามแบบฉบับของ"ละครใน"โดยสิ้นเชิง[4] แต่แทนที่ผู้วิจารณ์จะกล่าววิจารณ์ออกมาตรงๆ กลับใช้การ "เปรียบเทียบให้เห็นภาพ" ระหว่าง"ละครใน"ชุดนี้กับของดั้งเดิมรวมทั้งเปรียบกับ"ละครดึกดำบรรพ์"ด้วย หรือ ใช้การ "เล่นสำนวน" ให้ผู้อ่านไปคิดเองว่าผู้วิจารณ์คิดอย่างไรต่อการแสดง[5] และเมื่อพบว่ากรมศิลปากรพยายามที่จะทำ"ละครใน" "ที่เอาใจคนดู" ด้วยแล้ว ผู้วิจารณ์จึง "ชี้ทาง" ให้เห็นว่า วิถีแบบ "ละครดึกดำบรรพ์" นั้นได้รักษาไว้ซึ่ง "หัวใจของสาร" ได้เป็นอย่างดีการทำละครไทยให้เป็นไปตามแนวนี้ จึงน่าจะเป็นการ "ปฏิรูป" ที่เป็นไปได้มากกว่าการพยายามเปลี่ยนแปลงละครในที่มีกฎ กติกา หลายๆอย่างที่เป็นแบบฉบับอยู่แล้ว เพราะนอกจากจะมีความเป็นได้ในแง่ของการ "คิดบทใหม่" และ "การใช้องค์ประกอบด้านฉาก" แล้ว ยังสอดคล้องต่อคนดูยุคใหม่ซึ่งพอใจที่จะเห็นความสมจริงในแง่ของพระเอกเป็นผู้ชายและนางเอกเป็นผู้หญิง มากกว่าความปราณีตอ่อนช้อยแบบละครในที่แท้

แม้ว่าผู้วิจารณ์จะบอกว่า *"อนาคตของละครในนั้นมืดมน"* และมีน้ำเสียงท้อแท้เมื่อต้องแถลงในรายละเอียดของการชมละครในฉบับกรมศิลปากรในครั้งนี้ แต่ผู้วิจารณ์ก็มิได้ปฏิเสธแนวทางการพัฒนาละครไทยให้คนดูร่วมสมัยสามารถดูได้ การที่นักวิจารณ์ผู้หนึ่งจะชี้ให้เห็น "ข้อบกพร่อง" หรือ "ปัญหา" ของการแสดงละครในนั้นจำต้องอาศัยองค์ความรู้มากมายหลายด้าน อีกทั้งยังต้องมีประสบการณ์ในการชมและการแสดงที่มั่งคั่ง การวิจารณ์เชิงลายลักษณ์ฉบับนี้ นอกจากจะแสดงให้เห็นถึงทัศนะที่ผู้วิจารณ์มีต่อตัวผลงานแล้ว ยังเป็นการใช้พลังทางปัญญาที่ช่วยส่องทางให้ผู้สร้างงานสามารถ "เดินทางต่อไป" ในฐานะผู้ที่เข้าใจในความบกพร่องของตนเอง นับว่าเป็นงานวิจารณ์ละครไทยที่มีคุณค่าต่อผู้สร้างงาน ผู้ชม ผู้อ่าน และต่อประวัติศาสตร์ของการพัฒนาละครไทย ที่สมควรจะต้องได้รับการจารึกไว้ งานวิจารณ์ชิ้นนี้ เป็นหลักฐานสำคัญที่ช่วยชี้ให้เห็นว่าผลของการการเปลี่ยนแปลงการปกครองจากระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชมาเป็นระบอบประชาธิปไตยหลังปี 2475 มานั้น ภายใต้ลัทธิ "ชาตินิยม" จากนายกรัฐมนตรี จอมพลป. พิบูลสงคราม[6] ซึ่งมีส่วนทำให้ศิลปะการแสดงของราชสำนักอันเคยอยู่ในความอุปถัมภ์ของกษัตริย์และ

---

[4] ผู้วิจารณ์ยกตัวอย่าง "การตัดแปลงบทกลอน" ของกรมศิลปากรในฉาก "ฉายกริช" ซึ่ง ซึ่งนอกจากฝีมือด้านนาฏศิลป์จะอ่อนด้อยแล้วยังมีการ "ตัดทอนหัวใจของบทกลอน" ที่สำคัญออกไป ซึ่งทำให้บทละครตอนนี้ "ขาดน้ำหนัก" จนมีผลส่งให้" *ตัวละครอิเหนาเปลี่ยนไปจากความเป็นคนเจ้าชู้ยศคนเกเร เอาแต่ใจตนเป็นประมาณ มาเป็นคนช่างค่อนเบาๆคนหนึ่ง*"

[5] ตัวอย่างเช่น การพูดให้เห็นว่าผู้วิจารณ์เข้าใจในเจตนารมย์ของกรมศิลปากร แต่ก็มีความขัดข้องใจต่อผลที่ออกมา แม้กรมศิลปากร "*ตั้งใจอย่างยิ่งที่จะให้เป็นละครในโดยแท้ในคืนวันนั้น...*" แต่ "*ในขณะเดียวกันก็เอาใจใส่คนดูดีที่สุดที่จะทำได้*" จึงทำให้เกิดการไปลงทุนในแง่ของความอลังการในด้านกระบวนเสด็จและกองทัพต่างๆจนเต็มเวที "*แต่ผลที่ได้สำหรับคนดูที่ไม่คุ้นกับอิเหนาก็คุ้มอยู่*" (แต่ก็มีการชี้เป็นนัยว่าผู้ชมที่อายุ 80 ลงมาที่สนใจในนาฏศิลป์และละครไทยย่อมจะคุ้นอยู่กับเรื่องอิเหนา คงมีแต่คนรุ่นใหม่ที่ขาดรากเท่านั้นที่จะดูไม่รู้เรื่อง)

[6] เป็นผู้ทำการรัฐประหาร ปี 2494 และเป็นผู้นำรัฐบาลระหว่าง พ.ศ. 2495 – 2501 ระหว่างนี้ ได้วางนโยบายทางด้านศิลปวัฒนธรรมต่างๆให้เป็นไปในแนวของลัทธิ "ชาตินิยม" (ซึ่งขึ้นตรงต่อรัฐ ไม่ใช่กษัตริย์) 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 จึงวิวัฒนาภรณ์ : ผู้วิเคราะห์

รัฐบาลจึงได้รับผลกระทบจากนโยบายเหล่านี้ และแม้ว่าเวลาจะล่วงเลยมาถึง 10 ปี แล้ว แต่บทวิจารณ์ชิ้นนี้ได้สะท้อนให้เห็นถึงผลกระทบนั้น (โปรดดูข้อมูลเพิ่มเติมจาก Jirapom Witayasakpan, "Nationalism and the Transformation of Asethetic Concepts Theatre in Thailand during the Phibun Period" A dissertation Presented to the Graduate School of Cornell University, May 1992.)

จิตวิทยาสังคม จากการแสดงละครใน ตอนศึกกะหมังกุหนิง

ม.ล. บุญเหลือ เทพยสุวรรณ

เนื่องในการฉลองการครบสองศตวรรษแห่งพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ซึ่งเรามักเรียกกันเพื่อความสะดวกว่า รัชกาลที่ 2 กรมศิลปากรหรืออีกนัยหนึ่งโรงเรียนนาฏศิลป์ ได้แสดงละคร โดยใช้พระราชนิพนธ์บทละครเรื่อง อิเหนา ตอนศึกกะหมังกุหนิง ข้าพเจ้ามีโชคดีได้รับเชิญไปชมในวันที่ทรงพระกรุณาเสด็จพระราชดำเนินในวันเปิดงานฉลอง คือ วันที่ 24 กุมภาพันธ์ 2511 อันเป็นวันที่คณะกรรมาธิการแห่งชาติว่าด้วยยูเนสโก ถือว่าเป็นวันครบสองร้อยปี นับแต่วันพระราชสมภพ และซื้อบัตรไปดูอีกเป็นคำรบสองในสัปดาห์ต่อมา

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

การแสดงละครเรื่องอิเหนาในงานฉลองสองศตวรรษแห่งพระพุทธเลิศหล้านภาลัย (หมายถึงสองร้อยปีที่มีองค์และอิทธิพลของท่านปรากฏขึ้น เป็นสมบัติของมนุษยชาติ) เป็นการแสดงละครครั้งสำคัญ ได้ผลที่เป็นที่น่าชื่นชมแก่คนจำนวนไม่น้อยที่มีความรักในนาฏศิลป์ไทยสมุด

วรรณคดีไทย มีเรื่องควรชมมาก ยกมาไม่หมด ขอยกแต่เพียงสองสามอย่าง อาทิ ตัวแสดงเป็นกะหมังกุหนิงนั้น เห็นจะหาให้ได้ดีเท่านี้ได้ยาก อาจต้องรอไปเป็นสิบปีก็ได้ การมีตัวละครรำถึงบทโดยเฉพาะบทพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่สองนั้น ขึ้นต่อโชคของบ้านเมือง หรือเรียกอย่างใหม่ว่าสังคม บางคราวก็หาได้ถึงขั้น บางคราวก็หาไม่ได้ไปนาน เป็นเช่นนี้เหมือนกันหมด ในกรณีบทละครที่เป็นวรรณคดีไปด้วยในตัว เช่น บทละครของเชกสเปียร์ แม้ในประเทศที่มีพลเมืองมากมายและในภาษาที่มีชนชาติหลายชาติใช้ร่วมกันหลายประเทศ บางระยะก็ขาดตัวที่จะแสดงเป็นตัวบางตัวในบทละครของเชกสเปียร์ ในประเทศไทย อันไม่ค่อยมีผู้สนใจกับนาฏศิลป์นักนี้ ย่อมจะมีบางคราวยาวนานที่ตัวละครบางตัวจะขาดไป มีตัวกะหมังกุหนิงเกิดขึ้นอย่างในละครที่แสดงคราวนี้ ย่อมเป็นที่น่ายินดีเป็นอันมาก

ที่น่าชื่นชมต่อไปก็คือ หาตัววิหยาสะกำได้มีรูปสมบัติเหมาะสม และศิลปะการรำก็ไม่หย่อน และยังตัวสังคามารตาได้ขนาดกัน และรำไม่ย่อหย่อนกว่ากันอีกด้วย ท่ารำทั้งหลายก็ดีถึงขนาด (นัยน์ตาคนเรานั้นไม่เสมอกัน ถึงขนาดในที่นี้หมายถึงขนาดหรือมาตรฐานของผู้เขียน) สิ่งที่น่าชื่นชมอีกอย่างหนึ่งที่จะเว้นที่จะกล่าวเสียไม่ได้ก็คือ ดนตรีและการร้อง ในเรื่องดนตรีนั้น ในระยะนี้มีผู้แสดงฝีมือบรรจุในการละครอย่างน่ายินดี พร้อมกันนั้นก็ออกนึกเป็นห่วงว่า อาจารย์มนตรี ตราโมท บุคคลสำคัญในเรื่องนี้ได้คิดหาลูกศิษย์รองมือท่านลงไปแล้วหรือยัง คนไทยเรานับถือพระพุทธศาสนา ไม่น่าจะตั้งในความประมาท ควรสำนึกถึงความไม่เที่ยงแท้อยู่เป็นนิจ

ในเรื่องการร้องมีที่น่ายินดีมาก แต่ยังมีไม่ถึงขนาดของสมัยนี้อยู่บ้าง คือการร้องของลูกคู่ การใช้ลูกคู่ในสมัยก่อนนั้น คงจะเพื่อประโยชน์หลายประการ คือ ให้ต้นบทได้พัก และทำให้ผู้ดูฟังเรื่องง่ายเพราะลูกคู่ร้องตอบเรียบๆ ไม่มีการเอื้อนที่ร้องยากและฟังยาก ในสมัยก่อนนั้นเราไม่ได้ใช้ไมโครโฟน เมื่อลูกคู่ร้องขึ้นมาพร้อมๆ กันหลายๆ คน ก็ได้ยินดังขึ้น แต่ไม่ดังมากนัก ในสมัยนี้เราใช้ไมโครโฟน ถ้าลูกคู่ร้องดังพร้อมกันขึ้นมาก็มีเสียงดังจนเกินไป ข้าพเจ้าทราบดีกว่า ลูกคู่ในสมัยก่อน คือในรัชกาลที่ 5 (ไม่เคยได้ยินไปถึงรัชกาลที่ 2) ร้องไม่ดีกว่าในสมัยนี้ เพราะเคยได้ยินลูกคู่ของคณะละครของเจ้าพระยาเทเวศรฯ ซึ่งว่าได้รับการฝึกซ้อมกวดขันมาก ร้องโดยไม่คำนึงถึงศิลปะการร้องเลย ตัวข้าพเจ้าเองและพี่น้องของข้าพเจ้าได้เคยเป็นลูกคู่ร้องละครในงานวันประสูตรพระราชวงศ์คราวหนึ่ง ลูกคู่คณะนั้น ถูกกล่าวว่า ร้องไม่เป็นลูกคู่ ร้องราวกับเป็นต้นบท กระแสเสียงที่กล่าวนี้ จะฟังว่าเป็นการติหรือการชมก็ได้ทั้งสองอย่าง เพราะบังเอิญมีการเมืองเข้ามาปะปนอยู่ด้วย อย่างไรก็ตาม ลูกคู่นั้น ตามธรรมดาร้องอย่างเรียบๆ อันธรรมชาติของคนนั้น ถ้าพูดพร้อมกันหลายๆ คนมักจะแข่งเสียงกัน เพื่อจะได้ยินเสียงของตัวเอง ลูกคู่ที่ใช้ไมโครโฟนจะทำดังนั้นไม่ได้ เพราะเสียงดังเกินไป ในคราวแสดงศึกกะหมังกุหนิงนี้ ลูกคู่ของโรงเรียนนาฏศิลป์ร้องดีขึ้นมากทีเดียว แต่การแข่งเสียงก็ยังมีอยู่บ้าง ควรทำให้ดีขึ้นต่อไปได้ เพราะในระยะ 30 ปีที่การละครอยู่ในความควบคุมของกรมศิลปากรนี้ การร้องดีขึ้นมาก โดยเฉพาะภายใน 10 ปีหลังนี้ ต้นบทดีๆ มีหลายคน แต่ถ้าจะให้ดีกว่านี้ ก็มีทางทำให้ดีขึ้นไปอีก

ในเรื่องฉากนั้น คนดูมีความเห็นแตกต่างกัน ที่พอใจก็มี ที่ไม่พอใจก็มี ชาวต่างประเทศดูเหมือนจะพอใจเปลี่ยนฉากจากห้องนางจินดหรา ไปเป็นห้องนางมาหยารัศมีและนางสการวาดีมากว่าเป็นวิธีการที่แปลกตา แต่คนไทยบางคนว่า มองดูเหมือนฉากหุ่น ตัวข้าพเจ้าไม่ติดใจเรื่องฉากมากนัก สำหรับการแสดงคราวนี้ รวมๆ แล้วอยู่ในขั้นที่พอใช้ได้ เพราะไม่เป็นอุปสรรคต่อการรำและการแสดงในด้านอื่น การมีฉากนั้นไม่ใช่ลักษณะของละครใน ข้าพเจ้าได้กล้าหาญเกินของเขตไปอธิบายแก่ชาติต่างประเทศก่อนการแสดงว่า การแสดงคราวนี้ไม่มีฉาก (Scenery) เพราะคิดว่าจะแสดงเป็นละครใน ให้เป็นตำนานที่ระลึกถึงสมัยรัชกาลที่ 2 แต่ก็เห็นใจผู้นำเสนอ คือโรงเรียนนาฏศิลป์ หรือกรมศิลปากร สุดแล้วแต่จะเรียก ว่าถ้าไม่อาศัยฉาก ในวันต่อๆ ไปจากการเสด็จพระราชดำเนิน คงจะจำหน่ายบัตรได้น้อย แม้เท่าที่มี ก็ยังมีคนหนุ่มสาวที่เคยชินกับการแสดงฝีมือทางการแต่งฉากของกรมศิลปากรมีความเห็นว่า ฉากไม่สวยเหมือนทุกคราว นี่แหละข้าพเจ้าว่าได้เห็นจิตวิทยาสังคมจากการแสดงละครคราวนี้ ผู้ใดเคยชินกับสิ่งใด ก็มักเรียกร้องสิ่งนั้น ถ้าจะถือใจข้าพเจ้าแล้ว ข้าพเจ้าคิดว่า การแสดงละครรำอย่างที่ปฏิบัติในปัจจุบันนี้ ควรเรียก ละครรำ(เฉยๆ) และอาจเพิ่มเติมคำอธิบายว่า พยายามยึดถือแบบแผนของละครในหรือละครนอกก็แล้วแต่ เพราะสมัยนี้เราจำเป็นต้องคำนึงรสนิยมของผู้ดูในสมัยของเราเขาชอบดูฉากกัน เพราะความเข้าใจในศิลปะการรำยังมีน้อย ต้องอาศัยสิ่งดึงดูดอื่นเข้ามาผสม เรามีสิทธิ์ที่จะปรับศิลปะไม่ว่าแขนงใดไปตามกาลสมัย เราก็น่าจะหาชื่อกลางๆ จะเรียกว่า ละครกรมศิลปากร ก็มีสิทธิ์ทำได้อย่างสมบูรณ์ ถ้าเรียกว่าละครใน ในโอกาสเช่นนี้ ก็น่าจะแสดงตามแบบฉบับของละครในให้ใกล้เคียงที่สุด

เมื่อกล่าวถึงฉาก ก็เห็นสมควรกล่าวถึงสิ่งประกอบการแสดงอย่างอื่นซึ่งครึ่งใหม่ครึ่งเก่าต่อไป การใช้ช้างชนิดที่ใช้ในการแสดงในคราวนี้ ได้ยินความคิดเห็นของคนดูแตกแยกกันเป็นสองพวก บ้างก็ชมว่าน่าดู บางคนก็ว่าน่าเสียดายเป็นการกระทำอย่างเด็กๆ ชาวต่างประเทศที่ไม่เข้าใจนาฏศิลป์นัก ก็มีบางคนที่ชมว่า ช่างคิดช่างทำ แต่คนที่เข้าใจก็ว่าไม่ถูกหลักของนาฏศิลป์ชั้นสูง เพราะนาฏศิลป์ชั้นสูง เช่น บัลเลต์ของฝรั่ง ถ้ามีสิ่งมีชีวิตที่มีส่วนในการแสดง ต้องใช้ให้สอดคล้องกับหลักของนาฏศิลป์ชั้นสูง คือลวดลายหรือกระบวนรำนั้นไม่ถือความจริงเหมือนชีวิตเป็นหลัก กระบวนรำเป็นการพัฒนาจากการเคลื่อนไหวของมนุษย์ตามธรรมดา เป็นสัญลักษณ์ต่างๆ เช่น คนเราไม่ได้จีบนิ้วแล้วโบกออกไป แล้วจึงม้วนเข้ามาจับหน้าผากพลางก้มหน้าลง เขยื้อนตัวไปมาในเมื่อเราจะร้องไห้ แต่ท่าโลกของละครนั้น ต้องทำการเคลื่อนไหวดังกล่าวมานั้น และยังมีกฎเกณฑ์ใช้แต่มือซ้ายอีกด้วย หรือจะเก็บดอกไม้ก็ต้องกรีดนิ้วและเคลื่อนท่อนล่างของแขนเข้ามาเก็บในบัลเลต์ ถ้าตัวบัลเลต์จะไปยกตะกร้า ก็ต้องยกเท้าและเคลื่อนขาสองจังหวะเป็นอย่างน้อยแล้วจึงจะกรายแขนไปยกตะกร้า การแต่งกายของละครรำ ก็ไม่ถือตามการแต่งกายของมนุษย์ ไม่มีนักรบคนไหนใส่มงกุฎหัวแหลมยาว ห้อยอุบะ สวนแหวนหลายๆ วงออกไปรบ จึงไม่มีความจำเป็นที่จะต้องใช้ช้างให้เหมือนของจริง

ผู้นำเสนอหรือผู้อำนวยการแสดงจะต้องตัดสินใจเมื่อได้วางวัตถุประสงค์จะอวดการรำ จำเป็นต้องช้าสักหน่อยก็ต้องยอมให้ช้า การร้องเพลงชนิดนี้ด้วยวิธีรุกนั้น ไม่ทำให้คนที่ไม่รักศิลปะพอใจว่าเร็วและไม่ทำให้คนที่รู้ชื่นอกชื่นใจ การแสดงละครนั้น การแสดงละครนั้น เหมือนกับการสื่อสารกับประชาชนด้วยวิธีอื่น คือต้องตัดสินใจว่าจะ "พูด" กับคนชนิดไหน แล้วก็พูดไปตามที่เหมาะสมแก่ผู้ฟังหรือผู้อ่านหรือผู้ดูชนิดนั้น การร้องเพลงโทน (เพลงซึ่งใช้ในการลงสรง สำหรับละครใน) ถ้าร้องเร็วเกินไป ก็เสียลีลาทั้งการร้องและการรำ ช้าลงไปอีกนิดหน่อยไม่ถึงกับทำให้เสียเวลามากเกินไป ดังได้กล่าวแล้ว การฟ้อนรำก็คือการพัฒนาอิริยาบทของมนุษย์ขึ้นให้เป็นแบบและลวดลายที่งดงาม จะทิ้งธรรมชาติเสียเลยย่อมไม่ได้ ไม่มีมนุษย์คนไหนจะรีบร้อนแต่งตัวอย่างเต็มยศได้ จะแต่งตัวอย่างคล่องแคล่วรวดเร็วจะต้องเป็นการแต่งกายประจำวัน แต่ถ้าจะทรงเครื่องกันเต็มที่สำหรับออกงานใหญ่ เช่น ออกรบ ต้องบรรจงแต่ง คนโบราณถือว่าการรบเป็นกีฬาและมหรสพมโหฬาร ยิ่งเป็นกษัตริย์ก็จะต้องแต่งองค์ทรงเครื่องกันอย่างเต็มที่ จะมีการเคลื่อนไหวอย่างรวดเร็วไม่ได้ ท่านลองคิดถึงเวลาท่านจะออกไปงานราตรีสโมสรหรืองานใดก็ตามที่ท่านไม่ได้ทำเป็นประจำ ท่านจะต้องแต่งตัวอย่างบรรจงเพียงใด ผู้ที่สนใจนาฏศิลป์จะต้องสนใจในจิตวิทยาประวัติศาสตร์ตำนานต่างๆ จะทำไปตามความสะดวกไม่ได้ เผื่อจะมีการปรับปรุงสิ่งใด ต้องพินิจพิเคราะห์ทุกด้านทุกทาง

นอกจากด้านการฟ้อนรำ ก็มีด้านอื่นที่จะต้องกล่าว ที่สำคัญคือด้านวรรณคดี ผู้ที่นำละครซึ่งใช้บทที่เป็นวรรณคดีเสนอต่อมหาชนเป็นผู้ที่อยู่ในฐานะลำบากมาก ยิ่งบทละครนั้นมีอายุยืนนาน ก็ยิ่งลำบากขึ้นตามส่วน ผู้ดูมักได้อ่านบทที่เป็นวรรณคดีมาแล้ว และได้วาดภาพไว้ในมโนหรือจินตนาการตามรสนิยมของแต่ละคน ผู้นำละครเสนอไม่สามารถทำให้ถูกใจทุกคนได้ แต่ถ้าคนดูมีความเข้าใจทางศิลปะพอสมควร ก็รู้จักใช้จินตนาการให้สอดคล้องเข้ากับตัวละครที่เห็นได้เหมือนกัน หลังจากที่ได้ดูละครตอนศึกกะหมังกุหนิงแล้ว ข้าพเจ้าต้องไปดูละครซึ่งในกรุงเทพฯ แสดงเรื่อง ออเธลโล เป็นบทละครของเชกสเปียร์ ซึ่งแสดงยากมาก เหตุการณ์เป็นไปอย่างแปลกประหลาด ไม่ค่อยสมเหตุสมผลเมื่อคิดอย่างคนในศตวรรษนี้ คนที่ไปดูละครเชกสเปียร์ จะต้องได้รับการฝึกหัดให้ใช้จินตนาการกลับไปศตวรรษของเชกสเปียร์ คือ 400 ปีมาแล้ว ถ้อยคำภาษาก็ไม่เหมือนภาษาอังกฤษปัจจุบัน มีคำที่มีความหมายไม่เหมือนอย่างที่ใช้ในปัจจุบันนี้อยู่จำนวนไม่ใช่น้อย คำพูดของตัวละครเป็นกาพย์ชนิดหนึ่ง ไม่มีสัมผัสสระเลย หรือเรียกง่ายๆ ไม่คล้องกันอย่างกาพย์กลอนไทย แต่ฝรั่งที่มาอยู่ในกรุงเทพฯ ไกลจากบ้านเมืองของเขา ได้ใช้ความพยายามอย่างสูงยิ่งที่จะท่องจำบท ฝึกซ้อมกันจนได้มาตรฐานและนำเสนอชาวพระนครทั้งไทยและเทศ ขณะที่นั่งฟังบทละครเชกสเปียร์อยู่นั้น ข้าพเจ้าหวนคิดไปถึงศึกกะหมังกุหนิงบ่อยๆ มีความแปลกใจว่าตัวข้าพเจ้าได้รับการฝึกหัดเพียงเล็กน้อยในทางวรรณคดีอังกฤษ เพราะเรียนในประเทศไทยนี่เอง หาได้ไปเรียนที่มหาวิทยาลัยออกซฟอร์ดหรือที่ใดที่หรูหรามีชื่อเสียงของอังกฤษ แต่ทุกระยะที่ข้าพเจ้ามีความรู้สึกว่าบทตอนนี้ผู้แสดงควรเน้นอย่างไร ตอนไหนควรเบา ตอนควรแสดงอารมณ์

อย่างไร ตัวละครในการแสดงคืนนั้นก็ทำตามความคาดคะเน อย่างที่ข้าพเจ้าวาดในมโนภาพ หรือในจินตนาการ แต่ในละครตอนศึกกะหมังกุหนิง ในด้านวรรณคดีแล้วไม่ตรงกันเลย

จินตะหราเป็นคนไม่ยอมง่ายๆ จึงรำพันออกมาดังๆ เนื้อความเป็นถ้อยคำประชดประชันอย่างฉลาดที่สุด กิริยาในกระบวนรำจึงควรเป็น พูดโดยไม่ดูหน้า ชำเลืองดูบ้าง หันไปพูดต่อกับคนที่ไม่ได้อยู่ในที่นั้นบ้าง จินตะหราเริ่มรู้แล้วว่าจะแพ้ เพราะตัวเองย่อมรู้ประเพณีกษัตริย์เท่ากับอิเหนา เมื่อได้ยินว่า "บัดนี้เกิดศึกก็สุดคิด จ่นจิตที่จะขัดพระบรรหาร" ก็มีความหวาดหวั่น พร้อมกันนั้นก็โกรธความบังเอิญทั้งหลาย แต่ธรรมดาคนที่เอาแต่ใจตัว ย่อมยกความผิดให้ผู้อื่นหมด ไม่ได้คิดว่าจินตะหราเองก็ได้ร่วมกับอิเหนาในการทำผิดประเพณีต่างๆ โดยจงใจจะแย่งเอาคู่หมั้นของญาติจึงมีความแค้นเป็นที่ตั้ง แต่การแสดงอารมณ์แค้นย่อมช่วยพิสูจน์ว่าชายที่รักยังอาลัยแค่ไหน ถ้าได้เห็นความแค้นถึงที่สุดแล้ว ก็ยังคงปลอบอยู่ไม่โกรธตอบ ก็เรียกว่าความรักออกจะหนักแน่นพอจะเสี่ยงให้ไปรบได้ ยิ่งอิเหนาปลอบโดยอ้างถึงความอับอายอย่างยิ่งยวด และการที่จะถูกนินทา จินตะหราก็ต้องยอมแพ้ในที่สุด การแสดงควรจะทำให้เห็นอารมณ์เป็นชั้นๆ ไป จึงจะจับใจคนดู คนสมัยนี้ถึงแม้จะไม่ได้ดูการแสดงชั้นสูงที่ไหนกี่มากน้อย แต่ก็ได้ดูภาพยนตร์ ภาพยนตร์นั้นแสดงอารมณ์ของตัวละครให้คนดูเห็นประจักษ์แจ้งมากทีเดียว ดังนั้น การที่จะตัดลำดับของอารมณ์ออกย่อมจะดึงดูดความสนใจไม่ได้ พระราชนิพนธ์ของรัชกาลที่ 2 นั้น ที่ดึงดูดใจคนอ่าน ก็เพราะเหตุว่า แสดงอารมณ์เป็นลำดับด้วยถ้อยคำที่ประณีต ผู้มิได้ศึกษาถ้อยคำด้วยความประณีตย่อมจะเข้าถึงรสของพระราชนิพนธ์ไม่ได้

ในขณะที่ประเทศไทยร่ำร้องกันว่า เยาวชนไม่สนใจกับของที่เป็นไทย ไม่สนใจกับศิลปวัฒนธรรม ร่ำร้องว่าเราอาจถูกชาติอื่น วัฒนธรรมอื่นมากลืนเราไปเสีย แต่ก็เหตุใดเล่า เราจึงไม่ขยับเขยื้อน หรือเขยื้อนกันคนละเล็กละน้อย ไม่มีการร่วมใจร่วมมือกันในอันที่จะผดุงรักษาสิ่งที่งาม สิ่งที่ไพเราะ 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 ตนเอาอย่างเขา กับพวกที่ชอบค้นหาสิ่งแปลกใหม่ของตนเองจากที่ต่างๆ เอามาปรับปรุงเกิดสิ่งที่ใหม่ๆ จริงๆ ขึ้นมา ทั้งนี้ย่อมไม่ลืมธรรมชาติในข้อที่ว่าไม่มีอะไรจริงๆ ในโลก อย่างไรก็ตาม ก็ถือว่าใหม่ได้เพราะพวกนี้ถึงจะได้ดันคิดมาจากอะไรก็ดี แต่ก็มาปรับปรุงแก้ไขจนเป็นของตนเอง ไม่เลียนเจ้าของเก่า พวกนี้มักถูกพวกที่เป็นฝ่ายคงที่โจมตีและตั้งตัวเป็นศัตรู แต่ความก้าวหน้าที่เราเห็นมีมาในสังคมเกิดขึ้นเพราะพวกที่ชอบเปลี่ยนแปลงหาใช่พวกชอบคงที่ ในเรื่องศิลปกรรมในประเทศไทย มีสิ่งที่น่าเสียดายสำหรับผู้ที่รักของไทยก็คือทั้งพวกที่ชอบความคงที่และพวกที่ชอบความเปลี่ยนแปลงไม่ค่อยมีโอกาสจะแสดงความคิดเห็นสู่กันและกัน ทั้งนี้เพราะเหตุที่ว่าเรายังไม่ค่อยชอบพูดจากันให้เข้าใจ ถ้าความเห็นไม่ตรงกัน ก็เริ่มไม่อยากเจรจากัน ไม่พยายามฟังความคิดเห็นสองด้าน และที่น่าเสียดายอีกอย่างหนึ่งคือ เราไม่ค่อยรู้ความจริงเกี่ยวกับประเทศของเราเอง เช่น น้อยคนจะรู้ว่า เด็กนักเรียนที่เรียนจบชั้นมัธยมศึกษาเพียงแค่จังหวัดเชียงใหม่ ไม่เคยเห็นละครรำของชาวพระนคร และชาวพระนครก็เคยเห็นแต่การฟ้อนของชาวเชียงใหม่อย่างผิวเผิน คนที่ไม่รู้จักตัวเองจะทำอะไรกับตัวเองได้สักกี่มากน้อย ย่อมมีความผันผวนปรวนแปร จะวางแผนการอะไรให้ดำเนินงานตามแผนนั้นไม่ได้ เพราะทำไปไม่ได้เท่าไร ก็รู้สึกไม่พอใจก็ด้วยเหตุที่เมื่อตั้งต้นนั้นก็ไม่รู้แจ่มชัดว่าความต้องการคืออะไร

การแสดงศิลปกรรม เช่น ละครนั้น ในสมัยปัจจุบัน เราจะต้องตัดสินใจว่าแสดงให้ใครดู สิ่งที่เราไม่ค่อยได้รู้กันอย่างหนึ่งนั้นก็คือ ทั้งที่การศึกษาของเราไม่ดีถึงขนาดหนัก เยาวชนของเราก็ฉลาดขึ้นในบางด้านมาก โดยเฉพาะในเรื่องการดูละครพูดหรือภาพยนตร์ ซึ่งในเรื่องนี้ ต้องได้รับการฝึกหัด เหมือนเด็กฝรั่งได้รับการฝึกหัดให้ดูละครเชกสเปียร์ และให้ดูบัลเลต์ ขณะเดียวกันบัลเลต์ก็ปรับปรุงวิธีการทั้งในด้านแสงเสียงและขบวนการของนาฏศิลป์ให้เข้ากับสมัยการที่จะรักษาศิลปกรรมของชาติ และการดำรงความเป็นชาติไม่ว่าในด้านใดล้วนต้องอาศัยความพยายามจะอาศัยการเรียกร้องเอาจากเพื่อนร่วมชาติด้วยการประณามไม่ได้ ทำนองถามว่าผู้เขียนบทความนี้เขียนทำไม คำตอบก็คือ เขียนเพื่อชักชวนให้เกิดความเข้าใจตนเอง เพื่อให้มีการร่วมมือร่วมใจกันดำรงศิลปะของชาติ ดำรงกับพัฒนานั้นจะแยกจากกันเสียมิได้ พัฒนาก็เพื่อดำรง และเพื่อที่จะดำรงก็ต้องพัฒนา แต่ก่อนที่จะทำอะไร ควรเริ่มต้นด้วยการศึกษาตนเอง รู้จักตนเอง เข้าใจตนเอง ในที่นี้หมายถึงสังคมไทย เช่น ชาวพระนครต้องรู้จักชีวิตชาวเชียงใหม่ ชาวอิสาน ชาวปักษ์ใต้ และชาวภาคต่างๆ ก็เช่นกัน และเมื่อมีความจำนงจะให้เยาวชนนิยมในสิ่งใด ก็ต้องศึกษาความนึกคิดใจจิตของเยาวชน การแสดงละครต้องไม่แสดงไปกลางๆ เพื่อให้ถูกใจคนมีรสนิยมหลายๆ ชั้น ต้องทำให้ดีพอถูกรสนิยมของคนชั้นดีโดยคำนึงถึงความสะดวกของชีวิตเช่นเกี่ยวกับเวลา จำเป็นต้องใช้เวลาน้อย นี่ไม่เกี่ยวกับรสนิยมแต่เกี่ยวกับการดำเนินชีวิต เราจำเป็นต้องกลับบ้าน มาอยู่ดูละครกันเป็นวันๆ คืนๆ ไม่ได้ สิ่งใดที่มีรสนิยมสูง สิ่งนั้นย่อมดึงดูดใจคนทุกชั้น เช่น วัดพระแก้ว วัดเบญจมบพิตร พระพุทธชินราช บัลเลต์ของฝรั่ง การพัฒนาศิลปะในสมัยนี้ต่างอาศัยหลักดังว่ามานี้

เท่าที่กล่าวมานี้ ยังไม่หมดจด ไม่แจ่มแจ้งดีนัก แต่แม้กระนั้นก็ทำให้บทความนี้ยืดยาวเกินไปแล้ว จึงจำเป็นต้องยุติไว้เพียงเท่านี้ ความประสงค์ของการเขียนก็เพื่อชักชวนให้ช่วยกันคิด หาใช่จะบอกเล่าเนื้อเรื่องเนื้อหา อาจเป็นประโยชน์มากกว่าการเงียบงัน ไม่มีเสียงของความคิดนึกอย่างใดในเรื่องจิตวิทยาสังคม ในด้านที่เกี่ยวเนื่องกับศิลปกรรมการแสดง ซึ่งเรามักเรียกคลุมๆ ว่า ละคร

ที่มา: บุญเหลือ เทพยสุวรรณ (ม.ล.). "จิตวิทยาสังคม จากการแสดงละครใน ตอนศึกกะหมังกุหนิง." สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์ ปีที่ 14 ฉบับที่ 45 (28 เมษายน 2511) : 21, 34-37.

_____. "จิตวิทยาสังคม จากการแสดงละครใน ตอนศึกกะหมังกุห นิง." สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์ ปีที่ 14 ฉบับที่ 46 (5 พฤษภาคม 2511) : 19, 49-51.

_____. "จิตวิทยาสังคม จากการแสดงละครใน ตอนศึกกะหมังกุห นิง." สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์ ปีที่ 14 ฉบับที่ 47 (12 พฤษภาคม 2511) : 19, 31-37.

บทวิเคราะห์

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

บทวิจารณ์ชื่อ "จิตวิทยาสังคมจากการแสดงละครในตอนศึกกะหมังกุหนิง" เขียนขึ้นเมื่อปี 2511 อันเป็นช่วงที่ม.ล.บุญเหลือ เทพยสุวรรณ กำลังเริ่มงานบุกเบิกทางด้านวรรณคดีศึกษาและศิลปวิจารณ์ขึ้นอย่างจริงจัง การวิจารณ์ละครในลักษณะนี้จัดได้ว่าเป็นนวัตกรรมอันยิ่งใหญ่ซึ่งผู้วิจารณ์ได้เปิดทางเอาไว้ เพราะในแวดวงของศิลปวัฒนธรรมไทยนั้นไม่นิยมหรือไม่กล้าวิจารณ์กันอย่างเปิดเผยและเป็นลายลักษณ์อักษร ม.ล. บุญเหลือ ไม่ลังเลที่จะให้ข้อวินิจฉัยที่เรียกได้ว่าเป็นอัตวิสัย แต่ในขณะเดียวกันก็สามารถใช้เหตุผลอันหนักแน่น ประสบการณ์อันกว้างขวาง และหลักวิชาอันลุ่มลึกมาสนับสนุนความคิดเห็นของตน แม้ในบางประเด็น ผู้อ่านบางคนอาจจะไม่เห็นด้วย แต่ก็คงจะต้องยอมรับในข้อวินิจฉัยอันทรงปัญญาของนักวิจารณ์ท่านนี้ เป็นที่สังเกตได้ว่า แม้จะเริ่มต้นด้วยการวิจารณ์การแสดง แต่บทวิจารณ์นี้ก็จบลงด้วยข้อสรุปรวมทั่วไปที่มีนัยสำคัญต่อวงการศิลปวัฒนธรรมของไทย อาจเรียกได้ว่าเป็นตัวอย่างของการวิจารณ์ที่ดี ซึ่งขยายวงจากการวิจารณ์งานศิลปะเพียงชิ้นเดียวไปสู่ความคิดและหลักการที่มีผลกระทบในเชิงสังคมอย่างกว้างขวาง ข้อสรุปในตอนท้ายชัดเจนและหนักแน่น นั่นก็คือ ท่านเขียนงานวิจารณ์บทนี้ "เพื่อชักชวนให้เกิดความเข้าใจตนเอง" และวิธีการที่จะชักชวนผู้อื่นให้มาร่วมสร้างกระบวนการเข้าใจตนเองของม.ล. บุญเหลือ นั้น จัดได้ว่าเป็นขั้นเป็นตอน มีดรรกะ และน่าจะนำไปปฏิบัติได้

ท่านกล่าวไว้อย่างชัดเจนแต่เริ่มแรกว่า ก่อนจะเขียนบทวิจารณ์นี้ ท่านได้ไปชมการแสดงแล้ว 2 ครั้ง ซึ่งต่างจากนักวิจารณ์จำนวนมากในปัจจุบันซึ่งอาจจะไม่ใส่ใจที่จะตรวจสอบปฏิกิริยา

ของตนเองด้วยการชมการแสดงหลายครั้ง ในการวิจารณ์นั้น ม.ล. บุญเหลือ มองประเด็นรอบด้านวิพากษ์ทั้งตัวแสดง โดยเฉพาะตัวเอก 2 คน ที่ท่านยกย่องว่าแสดงได้อย่างดีเยี่ยม นอกนี้ ท่านยังตั้งข้อสังเกตไว้ว่าผู้ที่มีความสามารถสูงส่งเหล่านี้มักจะมีอยู่เป็นช่วงๆเท่านั้นในประวัติศาสตร์การละครไม่ว่าของประเทศใด เรื่องของดนตรีก็เช่นกัน ท่านมองว่าการฝึกฝนด้วยปรมาจารย์ของไทยต่อเนื่องกันมาทำให้การบรรเลงดนตรีมีคุณภาพ แต่ท่านก็อดไม่ได้ที่จะเตือนคณะผู้แสดงมิให้ตั้งอยู่ในความประมาทในกรณีที่มหาครูท่านนั้นอาจมีอันเป็นไปเมื่อใดก็ได้ (บังเอิญท่านผู้นี้มีอายุยืนยาวจนกระทั่งถึง 99 ปี : ผู้วิเคราะห์) ในด้านของการร้อง ม.ล. บุญเหลือ แสดงถึงความเข้าใจอย่างลึกซึ้งว่า ควรร้องแบบใดในตอนใด เมื่อมาถึงเรื่องฉาก ผู้วิจารณ์ก็จำเป็นต้องให้ข้อวินิจฉัยว่าเป็นของใหม่ที่คณะผู้แสดงนำมาใช้เพื่อให้เข้ากับรสนิยมของคนดูยุคใหม่ ทั้งๆที่ขัดกับขนบของละครในซึ่งไม่ใช้ฉาก ณ จุดนี้ ม.ล. บุญเหลือ ยกประเด็นที่ท่านกำหนดไว้เป็นหัวเรื่องในเรื่องของจิตวิทยาสังคมออกมาอภิปรายโดยพิสดาร ท่านไม่ปฏิเสธว่าการเปลี่ยนแปลงไปจากขนบดั้งเดิม มิใช่เป็นสิ่งที่เสียหายเสมอไป แต่จำต้องกระทำจากพื้นฐานของความรู้ ในประเด็นนี้ ท่านไม่ลังเลที่จะติติงการปรับบทและตัดตอนบทเพื่อให้เกิดความรวดเร็วในการแสดง ซึ่งในทัศนะของท่านทำให้เสียรส ประเด็นที่เป็นปัญหาก็คือ การที่ผู้จัดการแสดงขาดความกระจ่างชัดในแง่ที่ว่า การแสดงครั้งนี้ต้องการจะสื่อกับผู้ชมกลุ่มใด จึงดูเคว้งคว้าง หาจุดยืนที่หนักแน่นไม่ได้ สิ่งที่พึงสังเกตก็คือ ผู้วิจารณ์มิใช่แต่เพียงติ แต่มีข้อเสนอแนะที่เป็นรูปธรรมในส่วนที่เกี่ยวกับการดำเนินเรื่องมิให้ยืดยาดเกิน ทั้งนี้ ได้เสนอให้มีการปรับใช้เพลงที่เหมาะสมกับเนื้อเรื่องและลีลาของการดำเนินเรื่อง

จากการที่ผู้วิเคราะห์ได้เคยสนทนากับกลุ่มผู้กำกับการแสดงและผู้แสดงละครร่วมสมัยของไทยในขณะนี้ ฝ่ายผู้แสดงชอบที่จะเรียกร้องว่า นักวิจารณ์ควรจะมีความรู้ในด้านการละครไม่ด้อยกว่าหรืออาจดีกว่าผู้กับกับการแสดง ในแง่นี้ ม.ล. บุญเหลือดูจะตอบสนองข้อเรียกร้องดังกล่าวได้ทั้งนี้ ด้วยเหตุผล 2 ประการ *ประการแรก* ท่านเดิบโตขึ้นมาในแวดวงของคณะละคร ซึ่งบิดาของท่านเองเป็นหัวหน้าคณะ แม้ว่าผู้รู้เคยกล่าวต่อผู้วิเคราะห์ว่า ม.ล. บุญเหลือไม่มีความสามารถในเรื่องนาฏศิลป์ แต่ก็เป็นที่ประจักษ์ชัดว่า ถึงแสดงไม่เป็นหรือแสดงได้ไม่ดี แต่ก็*ดูเป็น* และเมื่อดูเป็นแล้วก็วิจารณ์ตรงเป้า *ประการที่สอง* ความจัดเจนในด้านวรรณคดีเป็นสิ่งที่เอื้อต่อการวิจารณ์การแสดงพระราชนิพนธ์เรื่อง อิเหนา เพราะท่านใช้กลวิธีในการอ่านละเอียด (close reading) ในการตีบทเพื่อให้เห็นว่าการตีความตัวบทที่ละเอียดลึกซึ้งเท่านั้นจะนำไปสู่การแสดงออกซึ่งบุคลิกภาพของตัวละครแต่ละตัวได้ การวิเคราะห์บทของนางจินตะหราที่ต่อว่าต่อขานอิเหนานั้น มีลักษณะเป็นตำราการแสดงละครประเพณีของไทยที่ลุ่มลึกอย่างหาที่เปรียบได้ยาก ทำให้เราเข้าใจได้ว่าละครกับวรรณคดีส่องทางให้แก่กันได้อย่างไร

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

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

เรื่องของจิตวิทยาสังคมที่ม.ล. บุญเหลือเย่ยถึงจึงเป็นประเด็นท้าทายต่อทั้งศิลปิน นักวิชาการ นักวิจารณ์ และมหาชนที่จะต้องช่วยกันหาทางออกว่า จะทำอย่างไรให้งานศิลปะอันทรงคุณค่าที่สร้างขึ้นในอดีตยังคงสื่อสารกับสังคมปัจจุบันได้ และตัวผู้วิจารณ์เองก็ได้ชี้ให้เห็นอย่างเป็นขั้นเป็นตอน อย่างเป็นเหตุเป็นผล และอย่างมีหลักวิชาว่าคำตอบก็คือ *การรู้จักตนเอง* และทางไปสู่การรู้จักตนเองนั้นควรจะดำเนินไปในแนวใด เป็นที่น่าเสียดายว่า ตั้งแต่พ.ศ. 2511 มาจนถึงปัจจุบัน (2543) ไม่มีนักวิจารณ์กับนาฏศิลป์ไทยที่จะสานงานต่อจาก ศ. ม.ล. บุญเหลือ เทพยสุวรรณ อีกเลย *สรรนิพนธ์*ฉบับนี้จึงอาสาเข้ามาทำหน้าที่ขุดคุ้ยผลงานในอดีต (ที่หาใช่อดีตอันไกลโพ้นไม่) มาแสดงให้เห็นว่า การวิจารณ์เป็นพลังทางปัญญาให้แก่สังคมได้อย่างไร

เจตนา นาควัชระ : ผู้วิเคราะห์

ละครพันทาง 'อันตราคนี' ผู้มาหลังกาลเวลา

รัศมี เผ่าเหลืองทอง

ใครหลาย ๆ คนคิดเอาไว้ว่าละครเรื่อง *อันตราคนี* ที่กำลังลงโรงอยู่ที่หอประชุมเล็กมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์เวลานี้ จะเป็นการกลับมาของยักษ์ใหญ่ซึ่งหลับไปเสียนาน หลังจากละครเรื่อง วัยวุ่น ปิดฉากไปเมื่อสามปีก่อน ใคร ๆ ก็คิดว่า มัทนี รัตนิน ซึ่งเคยสร้างความเกรียวกราวมาแล้วนับแต่ละครเรื่อง อวสานของเชลล์แมน ออกแสดงจะกลับมาอย่างน่าจับตาดูอีกครั้งภายหลังจากที่หยุดผลิตงานละครในเมืองไทย และใช้เวลาศึกษาหาความรู้เพิ่มเติมขณะนั้น

แน่นอนการเลือกเอาเรื่อง "อันตราคนี" ซึ่งแปลมาอย่างชนิดรักษาต้นฉบับเดิมของ ฌอง อานุยห์ ไว้ค่อนข้างมาก เว้นแต่การดัดแปลงชื่อ และสอดใส่ความคิดบางประโยคเพิ่มเติมเข้าไป (ไม่นับการตัดบทบาทบางตอนออกเพื่อความกระชับ ซึ่งอาจถือเป็นของธรรมดา) ย่อมเป็นความจงใจไม่มากก็น้อย ในอันที่จะแสดงความรู้สึกบางอย่างที่กลุ่มผู้จัดทำมีต่อสภาพสังคมไทยปัจจุบันที่พวกเขามีชีวิตอยู่ 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 ที่สุดหล่อนจึงฆ่าตัวตาย โดยมีคู่หมั้นหนุ่มและแม่ของเขาฆ่าตัวตายตามไปด้วย

ละครเรื่องนี้จัดเข้าประเภทโศกนาฏกรรม ที่ยังรักษาแนวของโศกนาฏกรรมของกรีกอยู่ คือตัวละครสำคัญ ๆ มักจะทำสิ่งที่ถูกถือกันว่าเป็น "ความผิดอันใหญ่หลวง" และต้องเผชิญกับชะตากรรมร้ายแรงสุดขีด ซึ่งส่วนมากมักจะเป็นความตาย

เริ่มมาตั้งแต่ประวัติของอันตราคนี ซึ่งมีพ่อที่ฆ่าตัวตายเพราะได้รับรู้ความจริงว่า ตนฆ่าพ่อของตัวเองตายและเอาแม่มาเป็นเมีย ซึ่งเป็นเค้าโครงมาจากตำนานเทพเจ้าของกรีกและความ ทรนงในศักดิ์ศรีแห่งความเป็นมนุษย์ที่เคารพตัวเองนั้น ก็ตกทอดจากพ่อมาถึงอันตราคนี

อานุยห์ เจ้าของบทละครเดิมพยายามจะให้เหตุผลแก่ตัวละครทั้งสองฝ่ายคือ อันตราคนีและคีรีธร ลุงของหล่อนอย่างเท่าเทียมกัน บร็อคเก็ตและฟินด์เลย์ นักการละครชาวอเมริกันเขียนถึงอานุยห์ไว้ว่า "ละครทุกเรื่องของเขาจะมีแนวความคิดพื้นฐานเหมือนกันหมดคือเป็นความขัดแย้งระหว่างฝ่ายยึดมั่นในหลักการ กับฝ่ายประนีประนอม แต่ดูเหมือนว่า เขามักจะเอนเอียงไปทางฝ่ายที่ไม่ยอมประนีประนอมมากกว่า "ขณะเดียวกันมัทนี รัตนิน และ สุชาวดี ดัณฑวนิช ผู้นำละครออกแสดงในภาคภาษาไทยดูจะเห็นตรงกันข้ามดังที่มีแถลงไว้ในสูจิบัตรว่า "ประสพการณ์ในชีวิตทำให้เห็นอกเห็นใจผู้ใหญ่ที่ต้องรับภาระปกครองบ้านเมืองและเสียสละความสุขส่วนตัว เช่นคีรีธร"

และมีการเดิมบทพูดของอันตราคณี นอกเหนือไปจากที่ปรากฏอยู่ในต้นฉบับภาษาอังกฤษ ซึ่งเข้าใจว่าใช้ในการแปล เมื่ออันตราคนีถกเถียงกับลุง เพื่อยืนยันในสิ่งที่ตนกระทำอยู่สองตอนคือ *"เราต้องมีสิทธิเสรีภาพที่จะเลือกโดยไม่ต้องคำนึงถึงอะไรอื่นทั้งสิ้น"* และแปลประโยค " I had my faith " ว่า "เราต้องศรัทธาเชื่อมั่นในสิ่งที่เราทำ *ไม่ว่ามันจะผิดหรือถูกอย่างไรก็ตาม"* ซึ่งเข้าใจว่าเป็นการตีความหมายพฤติกรรมของอันตราคนี ให้ดูเป็นคนสับสนกับสิ่งที่เรียกว่า เสรีภาพและศรัทธามากยิ่งขึ้นจากที่อานุยห์เขียนไว้

หรือจะเป็นเพราะความสับสนของผู้ต่อเติมเอง ต่อสิ่งที่เรียกว่าเสรีภาพก็ไม่อาจทราบได้ เพราะเห็นผู้อำนวยการสร้างตีความได้ว่าอันตราคนี "เป็นเอ็กซิสเต็นเชียลลิสต์ที่อยู่และตายเพื่อตัวเอง"

อานุยห์อาจจะต้องการแสดงภาพของคนหนุ่มสาวยุโรปที่กำลังแสวงหาสิ่งที่เรียกว่าเสรีภาพอันแท้จริงของความเป็นมนุษย์ ในช่วงสับสนและสูญเสียศรัทธาต่อสิ่งเก่า ๆ ระหว่างและหลังสงคราม แต่ภาพของอันตราคนีที่เห็นในละครนั้น มิใช่เอ็กซิสเต็นเชียลลิสต์แน่ ๆ หรือถึงหากผู้ปลุกอันตราคนีให้มีชีวิตขึ้นมาจะเรียกร้องว่าเธอเป็น เธอก็คงเป็นได้แค่เอ็กซิสเต็นเชียลลิสต์แบบปลอม ๆ เท่านั้น เพราะเธอไม่รู้ว่าเสรีภาพต้องมาพร้อมกับความรับผิดชอบ มิใช่ "ไม่ต้องคำนึงถึงอะไรอื่นทั้งสิ้น" ไม่เชื่อลองไปถามซาดร์ดูก็ได้ ถึงแม้แกจะแก่จนตาอ่านอะไรไม่ค่อยเห็นแล้วในตอนนี้ แต่ก็คงไม่เลอะเลือนถึงขนาดอธิบายเรื่องเอ็กซิสเต็นเชียลลิสต์กับเสรีภาพให้เป็นที่เข้าใจไม่ได้

อันตราคนี นอกจากจะเป็นสัญญลักษณ์ของการหลับหูหลับตาทำตาม "อุดมการณ์" ชนิดหัวชนฝาแล้ว ยังเปิดโอกาสให้ดีรีธรผู้ลุงรำพึงออกมาอย่างเข้ากับสภาพของเมืองไทย ตามความคิดของคณะผู้จัดแสดงว่า *"นี่คงเป็นเด็กหนุ่มสาวที่ถูกพวกนักการเมือง นักวิชาการ มันปั่นหัวใช้เป็นเครื่องมือ ไอ้พวกนี้มันคอยกอบโกยผลประโยชน์ เวลาที่บ้านเมืองวุ่นวาย ใช้เด็กบังหน้า เป็นเครื่องมือให้มาก่อกวน ถ้าเราปราบก็ต้องนองเลือด เราก็ถูกด่าเป็นทรราช"*

ผู้ใกล้ชิดกับงานละครเรื่องนี้บอกจตุรัสว่า อันตราคนี เป็นฝีมือกำกับการแสดงของสุชาดา ตัณฑวนิช ในห้าสัปดาห์แรก และมัทนี รัตนิน ในสามสัปดาห์หลัง สุชาดากล่าวว่าใช้รูปแบบสมจริงในการกำกับ และรู้สึกพอใจกับงานที่ออกมาพอสมควร ทว่าข้าพเจ้าในฐานะของผู้ดูมิได้รู้สึกเช่นนั้น

ถ้าจะดูกันที่รูปแบบล้วน ๆ โดยตัดส่วนที่เกี่ยวกับเนื้อหาออกไป อัตราคนีก็มิได้มีอะไรพัฒนาขึ้นมาหลังจากละครคณะนี้ลาโรงไปเสียนาน โดยเฉพาะอย่างยิ่งในด้านการกำกับนักแสดงและการตีความหมายบทละครออกมาเป็นภาพ รวมทั้งเครื่องแต่งกายที่จะดูเป็นแขกก็ไม่ใช่ ฝรั่งก็ไม่เชิง คล้าย ๆ กับละครปิดภาคเรียนของเด็กนักเรียนสมัย ๑๐ ปีที่แล้ว ที่มักจะเล่นเรื่องกึ่งจินตนิยาย กึ่งจักร ๆ วงศ์ ๆ แต่เด็กนักเรียนเหล่านั้นยังดีกว่าตรงที่เคารพในความเป็น *"เมืองสมมติ"* มากพอที่จะไม่ให้บทพูดบางตอนมาทำลายสภาพนั้นเสียเช่นที่ในอันตราคนี ใช้ชายหญิงซึ่งแต่งกายในชุดรุ่มร่ามเหล่านั้นพูดถึงการไปเที่ยวไนท์คลับหรือการแข่งขันกันขับรถเร็ว เป็นต้น

จากบทพูดและเรื่องราวที่ดำเนินไป ละครเรื่องนี้น่าจะเป็นละครที่ทำให้เห็นความขัดแย้งอันลึกซึ้งทั้งภายในบุคคล และระหว่างบุคคลที่ยึดถือหลักการในชีวิตแตกต่างกัน แต่ต้องมาตกอยู่สภาพการณ์ทางการเมืองเดียวกัน ความซับซ้อนที่มีอยู่ในจิตใจหรือความรู้สึกนึกคิดของตัวละครแต่ละตัว โดยเฉพาะตัวเอกทั้งสองเป็นสิ่งที่ผู้กำกับไม่สามารถดึงออกมาให้เห็นได้ ทุกคนเป็นเพียงแต่นักท่องบทที่ทำท่าทางประกอบเท่านั้น คือเล่นกันอย่างแบนๆ ผู้ชมมองไม่เห็นสิ่งผลักดันความคิดและการกระทำ มองไม่เห็นพัฒนาการทางอารมณ์ซึ่งปรากฏอยู่ในบท แต่ไม่ปรากฏออกมาในการแสดง โดยเฉพาะในตอนที่อันตราคนีและคีรีธรถกเถียงกันอย่างยืดยาว ทั้งคู่จะมีลักษณะเดียวอยู่ตลอกเวลาเหมือนภาพนิ่งทั้งการเคลื่อนไหวบนเนื้อที่ของเวทีก็เป็นไปอย่างจำกัดจำเขี่ยและไม่ค่อยใช้ประโยชน์ในการเคลื่อนไหวแต่ละครั้ง ให้เป็นเครื่องส่งเสริมการแสดงให้มีความหมายมากขึ้นเลย การพูดของตัวละครเช่นอันตราคนีมักจะไม่มีจังหวะ ช้าเร็วหรือหยุดพักพอๆกับที่เหมาธรคู่หมั้นของอันตราคนีทำตัวแข็งตลอดเรื่องและหัสมณีพี่สาวอันตราคนีใช้มือซ้ายถือกระโปรงแทบไม่ยอมปล่อยไม่ว่าจะอยู่ในอารมณ์อย่างไรก็ตาม อย่าเพิ่งว่าถึงรายระเอียดปลีกย่อยลงไปกว่านี้เลย เพราะหน้ากระดาษจำกัด

คนที่เล่นพอจะเข้าท่าคนเดียว คือ ทหารที่วิ่งมาบอกข่าวการตาย ซึ่งมีบทไม่มากนัก

น่าเสียดายที่ฉากซึ่งถูกออกแบบมาอย่างดี มิได้ใช้ไปอย่างคุ้มค่ารอบที่ไปดูแสงยังบกพร่องและผิดคิวหลายครั้ง จะมีก็ตอนที่อันตราคนีถูกกักขังอยู่รอการลงโทษ ทำฉากได้ดีมาก แสงที่ใช้เหมือนแสงที่ส่องเข้ามาจากหน้าต่างเล็กๆของคุกที่สูงใหญ่และดูวังเวง มีทหารยามเดินไปมาเป็นการแสดงบริเวณเล็กๆดับแคบขณะเดียวกันก็ให้ความรู้สึกอ้างว้างโดดเดี่ยวไปด้วย

หากจะลองอาจหาญตัดสินให้คะแนนละครเรื่องนี้ ในฐานะคนดูบางทีคงต้องใช้มาตรฐานที่คณะผู้จัดแสดงตั้งเอาไว้เข้าช่วยพิจารณา จากข้อความที่ว่า "เราได้ตั้งปณิธานไว้ว่า การละครของเราจะมุ่งเพื่อการสร้างสรรศิลป และจรรโลงวัฒนธรรมไทยให้เจริญก้าวหน้าต่อไปอย่างไม่หยุดยั้ง มิใช่เป็นเครื่องมือการเมือง เพื่อทำลายอารยธรรมไทย ค่านิยมอันดีงามของคนไทย..." และ " ความศรัทธาและความพร้อมเพรียงของกลุ่มนักศึกษาและอาจารย์ที่ได้มาร่วมสร้างละครของเราเป็นประจักษ์พยานอันหนึ่ง แม้จะไม่ใช่แสงไฟโชติช่วง ก็เป็นแสงเทียนเล่มน้อยที่ส่องริบหรี่ในโลกมืดยามวิกฤตนี้ เราเพียงแต่หวังว่า แสงนี้จะมีผู้สืบทอดส่องสว่างต่อไปในโลกกว้างเท่านั้น"

ข้าพเจ้าคิดว่าอันตราคนีไม่อาจเป็นทั้ง *"แสงไฟโชติช่วง"* หรือ *"แสงเทียนเล่มน้อย"* ของ วงการละครไทยได้ตามประสงค์ เพราะนอกจากเราจะมิได้อยู่ใน *"โลกมืดยามวิกฤต"* ทางละครอย่างที่ผู้จัดเข้าใจแล้ว ข้าพเจ้าเห็นว่าอันตราคนี ซึ่งเป็นเครื่องมือแสดงความความคิดทางการเมืองแบบหนึ่ง ก็ไม่ประสบความสำเร็จในแง่ของการจรรโลงงานศิลป์อีกด้วย

ข้าพเจ้าเห็นว่า อันตราคนี ซึ่งเป็นเป็นเครื่องมือแสดงความคิดเห็นทางการเมืองแบบหนึ่งออกมานั้น ไม่อาจเป็น "แสงไฟโชติช่วง" หรือ "แสงเทียนเล่มน้อย" ได้ดังประสงค์ เพราะนอกจากจะไม่ประสบความสำเร็จแล้วในแง่ของงานศิลปการละครแล้ว เรายังมิได้อยู่ใน "โลกมืดยามวิกฤต" ของวงการละครไทยอย่างที่คณะผู้จัดแสดงเข้าใจอีกด้วย เพราะเราเคยมี "คน" "ก่อนอรุณจะรุ่ง" "นี่

แหละโลก" ฯลฯ เป็นดวงไฟที่ใหญ่กว่า "อันดราคนี" มาแล้วทั้งในแง่จรรโลงศิลปวัฒนธรรมของคนไทย และการสื่อความหมายจากละครไปสู่ผู้ชม

ที่มา: รัศมี เผ่าเหลืองทอง. ละครพันทาง อันดราคนี ผู้มาหลังกาลเวลา. " หนังสือข่าวกรองประจำสัปดาห์ จตุรัส " ปีที่ ๒ ฉบับที่ ๕๕ [๒๕๑๙]: [๕๑–๕๓]

เนื่องมาจากอันตราคนี

(จดหมายโต้ตอบบทวิจารณ์ "ละครพันทาง อันตราคนี ผู้มาหลังกาลเวลา")

1. ขอฝากคำนำสั้น ๆ เกี่ยวกับ Existentialism in the Theatre และความสัมพันธ์ระหว่าง Antigone ของ Anouilh กับ Sourtre มาให้อ่านเพื่อเพิ่มพูนความรู้เกี่ยวกับบทละครฝรั่งสมัยใหม่และ Existentialism ยังมีตำราฝรั่งเศสและอังกฤษอีกมากที่ยินดีจะให้อ่าน และอธิบายให้คุณเข้าใจดีขึ้นในเรื่องนี้ เพราะสังเกตว่าการวิจารณ์ในแง่นี้ของคุณยังขาดความรู้กว้างขวางและลึกซึ้งเพียงพอ น่าจะอ่านต้นฉบับภาษาฝรั่งเศสและตำรา Existentialism ดี ๆ กว่านี้

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

3. เครื่องแต่งกายนั้นเป็นเมืองสมมติซึ่งสะท้อนของจริง หากคุณจะมีโอกาสเดินทางไปในอินเดียและรัฐเล็ก ๆ น้อย ๆ ทางเหนือของอินเดียจะเห็นว่าได้รับ inspiration นี้ จากคนในยุคปัจจุบัน เช่นในหมู่ชนชั้นสูงของแคว้น Pathan เป็นต้น พวกนี้ได้รับการศึกษาสมัยใหม่จากตะวันตก แต่แต่งกายครึ่งฝรั่งกึ่งแขกเช่นนี้ขับรถสปอร์ตและเที่ยวไนท์คลับ

4. ขอบคุณที่อุตส่าห์ชมแสงและฉากบางตอน ขอยอมรับในข้อบกพร่องของไฟ เพราะหอนี้ทำไฟยากมาก และช่างควบคุมก็ไม่ได้มี training มาก่อน

5. ถ้าจำไม่ผิด "เผ่าเหลืองทอง" ไม่เคยวิจารณ์ Production ขอองธรรมศาสตร์ในแง่ positive เลย และ negative มาทุกเรื่อง ในขณะที่มักจะชมเชยแต่ของจุฬา ฯ และพระจันทร์เสี้ยว หวังว่าการถือ "สี" "พวก" และ "การเมือง" รวมทั้งอคติต่อ "บุคคล" ของคุณจะลดลงบ้าง เพื่อบทวิจารณ์จะไม่ลำเอียงนัก และได้มาตราฐานกว่านี้ 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 Anovilh และนักเขียนฝรั่งเศสอื่นเป็นเรื่องที่ยากที่คนไทยจะเข้าใจ รวมทั้งตัวคุณรัศมีด้วย โดยเฉพาะเรื่องสิทธิและเสรีภาพที่จะปฏิเสธค่านิยมทั่วไปของสังคม ที่จะเลือก (" Le choix, the choice ") วิถีของตนเอง เป็นพระเจ้าตนเอง เพราะ " Dieu est mort " (พระเจ้าตายเสียแล้ว) สำหรับพวกเขาการเลือกนั้นเมื่อเลือกแล้ว เราต้องรับผิดชอบเฉพาะในส่วนที่กระทำนั้น มิใช่รับผิดชอบต่อสังคม ซึ่งในสายตาของ Existentialism แบบไทย ๆ มากกว่า ที่จะให้มีเสรีภาพและความรับผิดชอบต่อสังคมควบคู่กันไป ควรอ่านงานของ Sartre (หนุ่ม) , Camus , Simone de Beauvois โดย

เฉพาะบทละครของ Sartre & Camus เป็นภาษาฝรั่งเศส ถ้าทำได้ อ่านแล้วจึงค่อยมาวิจารณ์ Existentialism ฝรั่งเศสกัน ดิฉันเรียนสำนักนี้จากกันกุฏิ Sartre ในฝรั่งเศส ตอนนั้นคุณรัศมียังดงเด็กอยู่มาก จึงอาจจะรู้กันคนละแบบ

7. "โลกมืดยามวิกฤต" นั้นมิได้หมายถึง วงการละครไทยจนนิดเดียว แต่หมายถึงสภาพบ้านเมืองปัจจุบันทั่วโลกต่างหาก ในเรื่องนี้ความหมายของการแสดง "อันตราคนี" ก็คือการกระตุ้นให้คนไทยได้คิดปัญหาต่าง ๆ กันบ้าง โดยไม่ได้อาสาจะให้คำตอบที่ดีอะไร แต่ทิ้งให้คนดูคิด ส่วนด้านการละครก็ได้เอ่ยถึงกิจกรรมด้านนี้ว่ากำลังขยายตัวไปมาก ซึ่งเป็นที่น่ายินดี แต่ละครที่ดีมีศิลปนั้น น่าจะคำนึงถึงศิลปมากกว่าความคิดทางการเมือง ที่พยายามยัดเยียดให้คนดูโดยอาศัยละครเป็นสื่อ ซึ่งไม่น่าถือว่า "ดวงไฟโซดิซ่วง" เลย

มัทนี รัตนิน
ม.ธรรมศาสตร์

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

อันตราคนียังไม่จบ

(จดหมายโต้ตอบ ดร.มัทนี รัตนิน ในลักษณะของบุคคลที่ 3)

ผมเป็นคนหนึ่งซึ่งดูละครเรื่องอันตราคนี และคิดที่จะเขียนบทวิจารณ์อยู่เหมือนกัน เผอิญได้อ่านบทวิจารณ์ของคุณรัศมี เผ่าเหลืองทอง ในหนังสือจตุรัสปีที่ ๒ ฉบับที่ ๕๕ เสียก่อน จึงหยุดความคิดที่จะเขียนถึง เพราะความคิดเห็นที่คุณรัศมีแจกแจงในบทวิจารณ์ดังกล่าวตรงกันกับความคิดของผมเป็นส่วนใหญ่ และเชื่อว่าก็คงจะตรงกับความรู้สึกนึกคิดของผู้ชมท่านอื่น ๆ อีกเป็นอันมากเช่นกัน แต่เมื่ออ่านจดหมายของอาจารย์มัทนี รัตนิน ในหนังสือจตุรัส ปีที่ ๒ ฉบับที่ ๕๗ แล้วทำให้เกิดความสลดหดหู่ใจขึ้นมาอีกครั้งหนึ่ง เพราะไม่คิดว่าอาจารย์มัทนีจะกลายเป็นอีลาสติคที่ยืดขยายจนหดตัวกลับเข้าที่ไม่ได้ ถึงขนาดเขียนจดหมายด้วยอารมณ์มาดอบโต้กับเด็กระดับลูกศิษย์ลูกหาด้วยสำนวนเช่นนั้น

ถ้าลองประเมินค่าของละครเรื่องอันตราคนี ก็คงจะได้ค่าน้อยเต็มทน เพราะในขณะที่ละครปัจจุบันกำลังพยายามปลดเปลื้องพันธนาการต่าง ๆ รวมทั้งพยายามสื่อสารกับผู้ชมด้วยความง่ายและความสมจริงให้มากที่สุด อันตราคนี กลับเดินสวนทางลมในรูปแบบ "ขวากระทบซ้าย" ด้วยปรัชญาฝรั่งเศสที่ล้าสมัย, การแต่งกายที่ชวนให้นึกถึงลิเกหอมหวนยุควิกตลาดยอด, ชื่อตัวละครประเภทแขกเกิดเมืองไทย[1] ตลอดจนบทสนทนาและแนวเรื่องประเภทวิมานเมฆที่พร้อมจะสลายไปเพราะแรงลม ยิ่งได้อ่านบทนำตอนทิ้งท้ายของคณะผู้จัดแสดงในสูจิบัตรประกอบการแสดงซึ่งหมายจะให้การแสดงดังกล่าว "เป็นแสงเทียนเล่มน้อยที่ส่องริบหรี่ในโลกมืดยามวิกฤต" ด้วยแล้วก็ยิ่งชวนให้สงสัยอีกนานัปการ ว่าโลกมืดที่กล่าวถึงนั้นคือโลกมืดของการละครในระบบความคิดของอาจารย์มัทนีหรืออะไรกันแน่

ผมเองไม่เคยรู้จักทั้งคุณรัศมี และอาจารย์มัทนี แต่เพียงติดตามผลงานของบุคคลทั้งสองมาตลอด ความสำเร็จในละครเรื่องอวสานของเซลล์แมน รถรางคันนั้นชื่อปรารถนาหรือวัยวุ่น คือความสำเร็จซึ่งเกิดจากความสมจริง และการที่ไม่พยายามเดินสวนทางกับความเป็นจริงของสังคมปัจจุบัน อันตราคนีมิได้เกิดขึ้นเพียงสนองจิตใต้สำนึกของอาจารย์มัทนี รัตนิน ที่ซาบซึ้งใจของละครเรื่องนี้มาตั้งแต่ยังสาว จนกระทั่งฝันว่าตัวเองคือนางเอกของเรื่อง และยังฝังใจมาจนกระทั่งแก่ เมื่อมีโอกาสก็อยากจะเห็นละครเรื่องนี้กลายเป็นภาคไทย มีชีวิตจิตใจโลดแล่นอยู่บนเวทีบ้าง เหมือนดังที่อาจารย์มัทนี เขียนระบายความในใจไว้ ในสูจิบัตรประกอบการแสดงอันตราคนี ก็อาจจะประสบความสำเร็จมากกว่านี้ แต่ในเมื่อละครดังกล่าวเกิดขึ้นในภาวการณ์ตรงกันข้ามอันตราคนี จึงกลายเป็นละครที่ประสบความล้มเหลวอย่างสิ้นเชิง เพราะผู้ที่ชื่นชมถ้าจะก็คงมีแต่อาจารย์มัทนี รัตนินแต่เพียงผู้เดียวเท่านั้น ที่หลับตาฝันเห็นภาพของตนเองในวิญญาณของ Antigone ซึ่งดื่มด่ำปรัชญา Existentialism อย่างเป็นชีวิตจิตใจจนลืมสนิทว่าไทยไม่ใช่ฝรั่งเศส และปรัชญาแบบนั้นคือปรัชญาประเภท *"นมตราหมีดีเกินไปซะแล้ว"* อย่างไรก็ตามขึ้นชื่อว่าการละคร เมื่อนำออกสื่อสาร

---

[1] อาจารย์บุญเหลือเป็นผู้ตั้งชื่อให้

กับมวลชนทั้งผู้บริหารและผู้แสดง ก็ควรจะทำใจคอให้กว้างขวาง พร้อมที่จะรับทั้งคำติและคำชม ถ้ามัวแต่คิดว่าเขาติเพราะเขาไม่ชอบเรา หรือเพราะเขาคนละสีคนละกลิ่น กับเรา เหมือนดังที่ อาจารย์มัทนี รัตนิน คิด ก็ควรจะทำละครประเภทปิดประตูเล่นกันเอง ดูกันเองและชมกันเองไป พราง ๆ ก่อน เพราะในโลกส่วนบุคคลที่มีดสนิทเช่นนั้น คณะละครย่อมมีโอกาสพองลม ลอยฟ่อง อยู่บนวิมานเมฆได้อย่างสุดภาคภูมิ จนกระทั่งเมื่อใดลูกโป่งพองลมจะสุดขั้ว เราจึงค่อยมาพบกัน บนจุดแห่งความแหลกสลาย และที่จุดนี้บางทีอาจารย์มัทนี รัตนิน อาจจะพบกระจกวิเศษที่สะท้อน ภาพจริงไม่เหมือนกับภาพหลอน ซึ่งทำให้ต้องตกเป็นทาสอารมณ์และความหลงอันยิ่งใหญ่เหมือน อย่างทุกวันนี้ก็ได้

สุรชัย เครือประดับ
เจริญกรุง ยานนาวา

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

บทวิเคราะห์

(จากบทวิจารณ์ "ละครพันทาง อันตราคนี ผู้มาหลังกาลเวลา" โดย รัศมี เผ่าเหลืองทอง และจากเอกสารอ้างอิง 2 ชิ้นคือจดหมาย "เนื่องมาจากอันตราคนี" โดย มัทนี รัตนิน และจากจดหมาย "อันตราคนียังไม่จบ" โดย สุรชัย เครือประดับ)

การที่หนังสือข่าวกรองรายสัปดาห์เช่น **จัตุรัส**[1] ให้พื้นที่แก่บทวิจารณ์และจดหมายโต้ตอบระหว่างผู้ถูกวิจารณ์และบุคคลที่สามนั้น นับว่าเป็นปรากฏการณ์ที่น่าสนใจยิ่ง เป็นการสะท้อนให้เห็นว่า ผู้ดีพิมพ์นั้นให้ความสนใจต่อ "การวิจารณ์ละครเวที" และได้แบ่งปันหน้ากระดาษให้เป็นสื่อกลางระหว่างผู้วิจารณ์ ผู้ถูกวิจารณ์และประชาชนผู้อ่านอย่างเต็มที่ กรณีที่มีการ "ปฏิสัมพันธ์" กันติดต่อกันในวารสารฉบับนี้ถึง 3 ครั้งสะท้อนให้เห็นถึง "วัฒนธรรมแห่งการวิจารณ์" ระหว่างผู้สร้างงาน ผู้วิจารณ์และผู้ชมในช่วงเวลานั้นและต่อเหตุการณ์ในครั้งนั้นได้อย่างน่าสนใจ และชวนให้ตั้งคำถามต่อไปได้อีกมากมายหลายข้อ

รัศมี เผ่าเหลืองทอง ไม่ได้วิจารณ์โดยไม่ได้ยกเหตุผลและตัวอย่างประกอบ การตั้งชื่อบทวิจารณ์ว่าเป็น "ละครพันทาง" และเป็น "ผู้มาหลังกาลเวลา" นั้น ก็เป็นการสรุปมโนทัศน์ของบทวิจารณ์ชิ้นนี้ไว้ทั้งหมดแล้ว บทวิจารณ์ชิ้นนี้ จึงทำหน้าที่ที่จะอธิบายว่า ละครเรื่องนี้แปรเปลี่ยนไปเป็น "พันทาง" ได้อย่างไรทั้งๆที่น่าจะเป็นละครโศกนาฏกรรมที่ยิ่งใหญ่ ในการวินิจฉัยผลงานละครเรื่องนี้ ผู้วิจารณ์ได้ยึดเอาหลักฐานที่พิสูจน์ได้ คือ "ตัวบท" เป็นสำคัญ การยกตัวอย่างประกอบให้เห็นว่า ผู้แปลบทได้กระทำการเกินขอบเขตของการแปลบทที่ดี นั่นก็คือการต่อเติมบทจนกระทั่งทำให้ความหมายดั้งเดิมของผู้ประพันธ์ต้องแปรเปลี่ยนไป จากการพิจารณาหลักฐานจากตัวอย่างทั้งหลายที่ถอดความมาจากบท(ที่ถูกต่อเติมแล้ว)นั้น ชวนให้ผู้อ่านรู้สึกได้เองว่าผู้กำกับอาจจะพยายามลงมือ "ทำศัลยกรรม" ให้กับบทละครทั้งๆที่ไม่ใช่เจตนารมย์ของผู้ประพันธ์เดิม และการทำศัลยกรรมในครั้งนี้เป็นการกระทำที่เกินเลยไปจากแก่นแท้ของโศกนาฏกรรมในเรื่องนี้ไปมาก ถึงขั้น "ละเมิด" ความบริสุทธิ์ของตัวละครและละเมิดต่อ "อุดมการณ์ทางการเมือง" ของผู้ประพันธ์เลยทีเดียว[2] ข้อหาดังกล่าวนี้เป็นข้อหาที่ค่อนข้างจะหนักหน่วง แต่ก็คงสามารถพิสูจน์กันได้ไม่ยากด้วยการกลับไปอ่านต้นฉบับของบทละครเรื่อง **อันตราคนี** นั่นเอง

นอกเหนือจากการวิจารณ์ "ตัวบท" แล้วนั้น ดูเหมือนว่าผู้กำกับจะไม่สามารถสร้างความประทับใจในการประสบการณ์การชมละครให้แก่ผู้วิจารณ์เท่าไรนัก โดยเฉพาะอย่างยิ่งในด้านของ

---

[1] เป็นวารสารรายสัปดาห์ที่จารึกปรากฏการณ์หลายๆประการที่เกี่ยวข้องกับการเมือง ศิลปะ และสังคม ในช่วงปี 2518-2519

[2] กล่าวคือ แทนที่อันตราคนีจะเป็นตัวแทนของตัวละครที่ยึดมั่นในความถูกต้องตามอุดมการณ์ แต่เธอกลับถูกฉายภาพให้เป็น "เด็ก" ที่ถูกหลอกใช้โดยพวกผู้ใหญ่ผู้มีอิทธิพล และเป็นแค่พวก "หลับหูหลับตาทำตามอุดมการณ์" และแทนที่เธอจะเป็นผู้ยึดมั่นในอุดมการณ์ของ "เสรีภาพ" เธอกลับเป็นเพียงเครื่องมือที่ขาดความรับผิดชอบทางการเมือง ในการนี้ อันตราคนีจึงสูญเสียความเป็น Tragic Hero หรือลักษณะของตัวละครโศกนาฏกรรมที่ยิ่งใหญ่ไป

การกำกับนักแสดงและการสร้างความหมายจากภาพที่ปรากฏบนเวที และแม้ว่า ผู้กำกับจะเขียนจดหมายมาชี้แจงว่านักแสดงเป็นเพียงมือสมัครเล่น ไม่ได้ผ่านกระบวนการฝึกฝนที่ครำเคร่ง แต่ก็ดูเหมือนว่าจะเป็นข้ออ้างที่ไม่ได้ช่วยให้ผู้ชมหรือผู้อ่าน "ฟังขึ้น" แต่อย่างใด เพราะผู้ชมทั่วไปคงไม่ได้สนใจเท่าไรนักว่า "เบื้องหลัง" ของการสร้างงานคืออะไร นักแสดงมีพื้นฐานอย่างไร สำหรับผู้ชมแล้ว สิ่งที่พวกเขาต้องการคือชมละครที่จะ "คุ้มค่าสมราคาคุย" โดยเฉพาะอย่างยิ่งการ "คุย" ที่ปรากฏเป็นลายลักษณ์ในสูจิบัตรละคร ดังนั้น หากละครไม่สามารถพิสูจน์ตนเองตามที่กล่าวไว้ในสูจิบัตร ผู้ชมและนักวิจารณ์ย่อมมีสิทธิ์โดยชอบธรรมที่จะวิพากษ์วิจารณ์ได้

การที่ผู้กำกับฯละครเขียนจดหมายตำหนิผู้วิจารณ์นั้นเป็นเรื่องของสิทธิในการปกป้องผลงานของตัวเอง โดยเฉพาะอย่างยิ่งหากผู้วิจารณ์นั้นขาดความรู้ความเข้าใจที่แท้ และไม่มีเหตุผลที่น่าเชื่อถือในการวิจารณ์ แต่เป็นที่น่าเสียดายว่าหากผู้กำกับฯใช้วิธีการว่ากล่าวด้วยอารมณ์ของความไม่พอใจที่ถูกวิจารณ์นั้น อาจจะทำให้น้ำหนักในการอธิบายตัวเองลดน้อยลงไปมาก โดยเฉพาะอย่างยิ่ง เมื่อมีผู้อ่าน ซึ่งเป็นบุคคลที่สาม (ที่ไม่ได้รู้จักทั้งสองท่านเป็นการส่วนตัว) แต่กล้าที่จะเขียนจดหมายยืนยันความคิดที่ค่อนข้างจะตรงกันกับผู้วิจารณ์ และเกิดปฏิกิริยาทางอารมณ์ต่อการตอบโต้ของผู้กำกับ ถึงขั้นที่เรียกว่า "ลลดหดหู่ใจ" ประเด็นสำคัญในจดหมายคือการกล่าวถึงกติกาของ "วัฒนธรรมแห่งการวิจารณ์" ที่สำคัญ ว่า **"ชื่นชื่อว่าการละคร เมื่อนำออกสื่อสารกับมวลชน ทั้งผู้บริหารและผู้แสดงก็ควรจะทำใจคอให้กว้างขวางพอที่จะรับทั้งคำติคำชม "** การประกาศกติกานี้ จึงเป็นเสมือนการย้ำเตือนผู้สร้างงานให้ตระหนักถึงวัฒนธรรมแห่งการรับฟังงานวิจารณ์ บุคคลที่สามท่านนี้ จึงได้ทำหน้าที่ประหนึ่งกรรมการมวย ที่คอยย้ำเตือนถึงกติกาข้อนี้ให้พึงตระหนักกันไม่ว่าจะเป็นฝ่ายผู้สร้างงาน นักวิจารณ์หรือประชาชนที่อ่านงานวิจารณ์

เมื่อพิจารณาจากหลักฐานทั้ง 3 ชิ้นแล้ว ก็อาจพบได้ว่าการเกิดวาทกรรมระหว่างบุคคล 3 ฝ่ายกลับเป็นการทำทายให้ผู้สนใจในงานชิ้นนี้ทำการศึกษาเพื่อให้เกิดการครุ่นคิดพินิจนึกต่อไป จากการตอบโต้ของผู้กำกับฯซึ่งเป็น "ยักษ์ใหญ่" คนหนึ่งของการบุกเบิกละครเวทีในครั้งนี้ สะท้อนให้เห็นว่า ผู้สร้างงานละครเวทีบางคนอาจจะยังไม่พร้อมที่จะยอมรับกติกาในการถูกวิจารณ์ โดยเฉพาะอย่างยิ่ง หากผู้วิจารณ์เป็นรุ่นที่อ่อนกว่า หรือมาจากต่างค่าย ต่างสถาบัน ในขณะเดียวกันงานทั้ง 3 ชิ้นก็สะท้อนให้เห็นถึง ความพร้อมและความกล้า ที่จะใช้วัฒนธรรมลายลักษณ์ในการวิจารณ์ที่ถูกตีพิมพ์ในสิ่งพิมพ์สาธารณะ ซึ่งการกระทำในครั้งนี้ นับว่าเป็นอีกก้าวหนึ่งของการเผชิญหน้ากับการสร้างวัฒนธรรมแห่งการวิจารณ์ในสังคมที่อาจจะยังไม่ค่อยยอมรับการวิจารณ์ด้วยความเต็มใจเท่าไรนัก

ปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์ : ผู้วิเคราะห์

รายการแสดงในวันสถาปนากรมศิลปากร

วันที่ 3 พฤษภาคม 2521

สัมพาที

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

ชุดที่ 1 รำตระนาฏราช

ชุดที่ 2 การเดี่ยวปี่และการขับร้องของครูอาวุโส

ชุดที่ 3 ละครเรื่องพระอภัยมณีตอนนางสุวรรณมาลีหึงหน้าบ้อม

ก่อนเริ่มการแสดง อธิบดีกรมศิลปากร นายเดโช สวนานนท์ได้มากล่าวรายงานโครงงานและผลงานอันเป็นเรื่องที่ไม่จำต้องวิจารณ์ เพราะเรื่องราวทั้งหลายนั้นก็เป็นที่ประจักษ์อยู่

ว่าถึงรายการโดยรวม ก็จัดได้สัดส่วนดี มีการรำตระเป็นการเปิดโรง ไหว้ครู และอวยชัยให้พรพร้อมเสร็จ เป็นการเปิดรายการแสดงที่สง่าผ่าเผยควรจะชมเชยความคิดได้ ต่อมาเป็นดนตรีไทยและนาฏศิลป์ ซึ่งเป็นงานใหญ่ของกรมศิลปากร ส่วนที่ขาดไปคือผลงานของเด็กรุ่นใหม่ๆ งานทางด้านจิตรกรรมและศิลปะสาขาอื่นๆรวมทั้งงานของหอสมุดแห่งชาติที่มิได้มีส่วนเข้ามาอยู่ในรายการด้วย ซึ่งเท่าที่ดูมาทุกปีก็ไม่มีผลงานทางด้านเหล่านี้ออกมาแสดงเลย เป็นอันทำให้ผู้คนทั้งหลายคิดว่า กรมศิลปากรมีไว้ร้องรำทำเพลงแต่อย่างเดียว

รายการชุดแรก การรำตระนาฏราช เพลงที่ขึ้นชื่อว่าตระนี้เป็นเพลงหน้าพาทย์ ใช้แสดงอาการแปลงตัวบ้าง อาการนอนบ้าง ฯลฯ เช่น ตระนิมิต และตระนอนบ้าง เป็นต้น ส่วนเพลงตระนาฏราชนี้เป็นเพลงแต่งขึ้นใหม่ ให้แสดงถึงพระศิวะ ซึ่งเป็นผู้นำการเต้นการรำลงมาสู่มนุษย์โลกเป็นทีแรก ดังที่ปรากฏในตำนานของฝ่ายไสยศาสตร์ เข้าใจว่าการรำออกโทรทัศน์ครั้งนี้ เป็นครั้งที่สอง ครั้งแรกนั้นดูเหมือนจะรำในการประเดิมโรงของละครคณะนาฏราชท่ารำของเพลงนี้ ผู้รำคือครูอาคม สายาคม เป็นผู้คิดเอง ซึ่งดูก็เหมาะสม ถอดแบบจากรูปปั้นนาฏราชให้มีชีวิตขึ้นได้โดยไม่ขัดเขิน ท่วงทำนองเพลงก็ฟังดูน่าเกรงขาม และสงบอยู่ในที เป็นอันว่าทั้งวงดนตรี และท่ารำเข้ากันได้สนิท ทั้งผู้รำก็เป็นผีมือเก่าแก่ รุ่นอาจารย์ อายุก็ปูน 60 เข้าไปแล้ว แต่ลวดลายฝีมือยังคงระดับได้อย่างน่าสรรเสริญ

รายการชุดที่สอง เป็นรายการเดี่ยวปี่ ครูเทียบ คงลายทอง ซึ่งเป็นครูปี่อาวุโสท่านเดียวที่ยังเหลืออยู่ การเดี่ยวปี่ครั้งนี้ ใช้เพลงต่อยรูปสามชั้นซึ่งมีถึงสามท่อน สองท่อนแรกมีท่อนละสี่จังหวะ ท่อนสามมีหกจังหวะรวมเบ็ดเสร็จทั้งทางหวานและทางเก็บ ครูเทียบผู้มีอายุเลย 75 ปีแล้ว ต้องเป่าในส่วนนี้ 20 จังหวะ แล้วยังต้องเป่ารับร้องครูทั่วม ประสิทธิกุล ในอัตราสองชั้น และชั้นเดียวอีก ผู้ที่เล่นดนตรีไทย ผู้ที่ฟังดนตรีไทย คงทราบดีว่าการเป่าปี่นั้นใช้แรงขนาดไหน ถึงครูจะเป็นผู้ชำนาญ แต่ความชราภาพก็ย่อมทำให้ไม่สมควรที่จะเป่าเพลงใหญ่ๆเช่นนี้แล้ว กรมศิลปากรควรจะทราบ และตระหนักถึงครูบาอาจารย์ที่หมดตัวลงทุกที ควรจะได้ถนอมให้ท่านอยู่ไปนานๆ

คอยบอกเพลงการแก่ลูกศิษย์จะดูดีกว่า ถึงหากว่าการสถาปนากรมจะเป็นการสำคัญก็ดี ผู้เขียนก็ยังไม่เห็นเป็นการบังควรที่จะใช้ครูให้ได้ลำบากถึงเพียงนี้

ในส่วนการร้อง ยังอุตส่าห์ไปเข็นคุณครูท้วม ประสิทธิกุลซึ่งอายุเลย 85 ปีแล้วมาร้อง ก็ยังดีที่ให้ร้องเพียงแต่สองชั้นเป็นต้นไป ถึงกระนั้นก็เถอะ การร้องนี้เป็นเรื่องยากสำหรับคนแก่เสียแล้ว แทนที่จะทำให้เพราะ กลับทำให้ผู้ชมผู้ฟังใจเสีย กลัวท่านจะเป็นอะไรไปกลางคัน

ผู้เขียนสงสัยว่า เมื่อปีที่แล้วกรมศิลปากรก็ให้ครูอาวุโสออกมาทำเพลงร้องเพลง ปีนี้ก็รอยเดิม ไม่เป็นการแสดงว่ากรมศิลปากรไม่มีการสืบต่อแล้วหรือ เพราะการเสนอผลงานควรจะแสดงความก้าวหน้าให้ปรากฏ หรือหากจะให้ครูมาแสดงก็ควรจะให้ปนกับลูกศิษย์ เป็นอันได้แสดงการสืบต่อก็จะดูเป็นที่ชื่นใจได้มากกว่า

รายการชุดที่สาม เป็นละครเรื่องพระอภัยมณี ตอนนางสุวรรณมาลีหึงหน้าป้อม บทโดย สมภพ จันทรประภา เนื้อเรื่องจับตอนพระอภัยมณีหลงเสน่ห์นางละเวง นางสุวรรณมาลีทราบข่าวก็ยกกองทัพมาตาม จนได้พูดจาว่ากล่าวกันที่กำแพงเมืองลงกา จบตรงต่างคนต่างยกทัพกลับ

กรมศิลปากรว่าเป็นละครนอก ผู้เขียนเห็นเป็นละครพันทาง เพราะดูดั้งใจจะประสมประเสกันอย่างสาหัส ตั้งแต่ดูละครมายังไม่เคยเห็นละครอะไรประหลาดถึงเพียงนี้ ในการแสดงโฆษกประกาศว่าทางฝ่ายฝรั่งก็จะรำแบบฝรั่งซึ่งดูก็เป็นความคิดใหม่ดี แต่ที่ผู้จัดผิดพลาดคือไปเอาฝรั่งมาทั้งเรื่อง ไม่มีภูมิปัญญาในอันที่จะประสานให้กลมกลืนกันเลย ในขณะที่ละครไทยรำอย่างอ่อนช้อย ทางฝ่ายฝรั่งก็ออกมาวาดแขนวาดวง เป็นโมเดอนดานซ์ซึ่งดูเหมือนคนแขนคอกเป็นที่สุด

การปาดแขนวาดขาไปมาก็ดูเก้งก้างไม่ได้เป็นที่จำเริญตาเลย ถ้ากรมศิลปากรอยากจะทำก็ควรจะทำเพียงฝรั่งอย่างกลางๆที่คนดูจะพึงรับได้จะดีกว่าคือให้รำคล้อยตามมาทางไทยบ้าง แล้วใช้เพลงสำเนียงฝรั่งทั้งหลายในเพลงไทยใส่ลงไป ก็เป็นฝรั่งพอควรแล้ว นอกจากกระบวนรำแล้วฝ่ายฝรั่งยังทำแต่งฝรั่งราวกับมาเดินแฟชั่นโชว์ปนแทรกเข้ามาไม่ได้ไปกับเรื่องละคร หรือเป็นส่วนของละครแต่อย่างใดเลย

ผู้เขียนไม่เข้าใจว่าเหตุใดกรมศิลปากรจึงเลือกเรื่องตอนนี้มาแสดงอาจมีจุดประสงค์ในอันที่จะแสดงให้เห็นว่า การนาฏศิลป์ของกรมศิลปากรนั้นมีแบบตะวันตกด้วย ดูก็น่าจะแยบคาย แต่เพราะความที่ไม่รู้จักประสมกลมกลืน และความที่ดูถูกรสนิยมคนดูเกินไป จึงได้ออกมาหัวมงกุฎท้ายมังกรอย่างนี้

ว่าถึงเนื้อเรื่องในตอนนี้ ก็ไม่เห็นเสน่ห์ชวนจะเล่นตรงไหน ถ้าว่าเป็นละครนอกมุ่งตลกก็เจาะช่องได้เพียงแต่ด่ากันตอนเจรจาศึก ไม่เห็นจะออกมุขตลกอะไรได้ ในการแสดงก็ออกตลกตรงนี้จริงๆซึ่งก็แสนจะจืดชืด ตลกก็ไม่ดีเลย

จุดใหญ่ของเรื่องนี้คือ หึง เมื่อขึ้นหึงก็ต้องมีทะเลาะ ว่ากันให้เจ็บแสบดูเป็นเรื่องที่ไม่เหมาะสมจะนำมาแสดงในวันสถาปนากรมศิลปากรเลย

การดำเนินเรื่องละครทำได้รวดเร็ว แต่ไม่มีจุด แบ่งออกได้เป็นสามฉาก ฉากแรกพลับพลานางสุวรรณมาลี ฉากที่สอง ในวังเมืองลงกา ฉากที่สาม กำแพงเมืองลงกา

ฉากแรกนั้นจับตั้งแต่หัสไชยมาทูลนางสุวรรณมาลีถึงเรื่องพระอภัยมณี ไปจนถึงนางสุวรรณมาลีจัดทัพ ฉากนี้ดำเนินเรื่องรวดเร็วราวกับกลัวเวลาจะหมด ดอนเศร้าโศกคร่ำครวญก็บรรยายครวญไปเลย ไม่มีโอด ไม่มีโอ้ เสร็จแล้วก็ออกมาจัดทัพออกคราวยกทัพเลยทันที ดูไม่เป็นละครไทยเลย เหมือนละครพูด เพียงแต่เปลี่ยนพูดเป็นร้องเท่านั้น

ฉากที่สองเป็นฉากที่เริ่มประหลาด เพราะนางละเวง ออกมาเต้นโมเดอนด้านซ์ มีระบำแบบฝรั่งเสร็จแล้ว หัสไชยพรวดพราดออกมาจากไหนก็ไม่ทราบ เหมือนไม่มีศึกระหว่างสองข้างอยู่ดีๆก็เข้าไปทูลว่า นางสุวรรณมาลี ผู้เป็นแม่มาตาม นางละเวงเมื่อทราบข่าวศึกก็ไปสระสรงทรงเครื่อง ตรงนี้เห็นจะต้องว่ามีลงสรงฝรั่ง ดูจะอวดเต้นฝรั่งจริงๆ ทางฝ่ายไทยนั้นออกมาทั้งที่ไม่ได้อาบน้ำ แต่ข้างฝรั่งอาบน้ำเป็นวรรคเป็นเวรอยู่ตั้งเป็นนาน ก็คงออกทัพทั้งชุดราตรียาวนั่นเอง น่าสงสัยอยู่ว่า ถ้าเป็นจริงๆนางละเวงคงสะดุดชายกระโปรงหกล้มเสียก่อนจะได้รบ

ข้อสำคัญคือ การรำบทลงสรงของไทยนั้น แขน ขา ท่าทางใช้บอกได้ว่านี่สวมเสื้อ แต่งผม ใส่แหวน ฯลฯ แต่ท่าฝรั่งที่ปรากฏนั้น ได้แก่มัดแขนงอๆไปมาอยู่ตั้งนานสองนาน โดยไม่ได้แสดงท่าว่ากำลังทำอะไรเลย ถ้าเผื่อไม่มีบทร้อง ก็เห็นจะต้องว่านางละเวงคงกำลังทุกข์ทรมานด้วยอาการอย่างใดอย่างหนึ่ง เพราะดิ้นกระสับกระส่ายไปมา

ฉากที่สามเป็นฉากประจันหน้ากันระหว่างนางละเวงกับนางสุวรรณมาลี เรื่องไม่มีอะไรเลยนอกจากทะเลาะกัน นางละเวงเป็นฝ่ายชนะ นางสุวรรณมาลีเสียใจจนลมจับ ยกทัพกลับ

ว่าไปทั้งหมดแล้วการดำเนินเรื่องรวดเร็ว แต่ลอยหาจุดไม่ได้ ไม่รู้จะไปจับความดีความงามตรงไหน ครั้นจะดูกระบวนการรำก็ดูกระทืบเท้าเสียมากเพราะด่ากัน จะดูร้องก็เป็นร้องด่ากันอีก

ในด้านกระบวนรำได้กล่าวไปมากแล้วทางด้านฝรั่ง ในส่วนทางไทยก็รำเป็นปกติดีอยู่ บททั้งหมดตกอยู่ที่นางสุวรรณมาลีตัวเดียว ซึ่งก็รำอยู่ในขั้นยอดเยี่ยม ตีบทแตก เสียแต่บทที่ให้ไม่ได้เปิดโอกาสให้ทำอย่างอื่น นอกจากร้องไห้กับร้องด่าเท่านั้น ตัวละครอื่นๆก็บทน้อยเสียจนไม่จำเป็นต้องกล่าวถึง ข้างฝ่ายพระอภัยมณี ตัวที่ยังแต่งไทยอยู่ก็รำแข็งทื่อเป็นท่อนไม้ เมื่อเป็นตัวฝรั่งก็ยังรำเป็นไทย แต่ก็รำไม่ได้ดีไปกว่าตัวที่แต่งไทย

ด้านกระบวนเพลงและการร้องคราวนี้ใช้เพลงสำเนียงฝรั่งมากเป็นพิเศษ ซึ่งก็พยายามใช้เพลง ตัดเพลง ต่อเพลงให้ได้อารมณ์ดี ไม่มีข้อตำหนิ เสียแต่ที่เพลงสำเนียงฝรั่งนั้นไม่เอื้อที่จะร้องให้ได้เร็วๆเมื่อเวลาว่ากันแบบเพลงเทพทองหรือไส้เดือนฉกจวัก ต้องร้องรอเอื้อนอยู่เป็นนาน ทำให้อารมณ์ขยักขย่อนตามไปด้วย ไม่สนิทเนียนเหมือนอย่างข้างไทย

ด้านการร้องนั้นก็เห็นจะต้องว่าพอประมาณ เพราะเดี๋ยวนี้มีนักร้องใหม่ๆมาก ยังไม่คุ้นกับการร้องละคร แต่ข้อที่น่าเกลียดคือ ไม่ทราบว่านักร้องท่านใดไอใส่ไมโครโฟน ตั้งแต่เริ่มละครจนจบ เหตุใดจึงไม่คิดเฉลียวใจว่าเสียงไอนั้นจะดังออกมา เจ้าหน้าที่ทางที.วี.ส. ช่างกระไร ไม่ได้ตักเตือนบอกกล่าวกันเลย นับเป็นเรื่องที่น่าอับอายที่ปล่อยให้เป็นเช่นนี้

รายการแสดงทั้งหมดของกรมศิลปากรครั้งนี้ กินเวลาประมาณ 2 ชั่วโมง ซึ่งดูสั้นและรวบรัดเกินไป ข้อผิดพลาดทั้งหลายและความไม่ละมุนละไมของละคร เป็นเรื่องที่กรมศิลปากรสำเหนียกไว้ให้จงหนัก เพราะชื่อกรมก็บอกอยู่ว่า เป็นแหล่งรวมที่มาของศิลปะ

คำว่า ศิลปะ มีความหมายละเอียดอ่อนเพียงไรก็รู้ๆกันอยู่ กรมศิลปากรจึงน่าที่จะผลิตผลงานให้สมกับชื่อสถาบันของตนออกมาให้เป็นที่ชื่นใจแก่คนทั้งปวง จะได้เป็นการส่งเสริมให้คนไทยได้รู้ว่าตนมีสมบัติอะไรที่ควรจะรักษาไว้ ซึ่งก็จะเป็นการส่งเสริมความรักชาติของตนเองลึบไปด้วย

ที่มา: สัมพาที "รายการแสดงในวันสถาปนากรมศิลปากร วันที่ 3 พฤษภาคม 2521" สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์ ฉบับที่ 48 [2521]: 38-39.

บทวิเคราะห์

นอกเหนือจากบทวิจารณ์ละครใน ตอนศึกกะหมังกุหนิง 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" สามารถที่จะให้มโนทัศน์ต่อผู้อ่านถึงความสำคัญอันยิ่งยวดของกรมศิลปากรในฐานะที่เป็น "แหล่งรวมของงานศิลปะของชาติ" ที่ "พึงยึดถือเป็นแบบอย่างได้" ดังนั้นการที่สัมพาทีเริ่มต้นบทความด้วยการชี้ให้เห็นถึงหน้าที่ของกรมศิลปากร ก็เพื่อที่จะได้ "ประเมินคุณค่า" ผลงานที่จัดแสดงในวันนั้นว่าคู่ควรกับคุณค่าอันสูงส่งของสถาบันชาติแล้วหรือยัง

ในเมื่อสัมพาทีได้ยืนยันบทบาทของกรมศิลปากรไว้อย่างหนักแน่นตั้งแต่แรก จึงเป็นเหตุให้การ"ประเมินคุณค่า" ของผลงานที่ตามมานั้นเป็นการประเมินจากมาตรฐานของงานระดับชาติ ซึ่งน่าจะเป็นงานศิลปะอันมุ่งไปสู่ความสมบูรณ์แบบในเชิงอุดมคติ ความไม่สมบูรณ์แบบใดที่ทำให้ศักดิ์ศรีของความเป็นสถาบันระดับชาติต้องด่างพร้อยย่อมจะถูกตำหนิ ส่วนความสมบูรณ์แบบใดที่ดีแล้วย่อมได้รับการสรรเสริญ สัมพาทีหน้าที่ของนักวิจารณ์ที่เข้าใจในความสมบูรณ์แบบเชิงอุดมคตินี้และพยายามอย่างยิ่งที่จะชี้ให้ผู้อ่านได้เห็นภาพ ได้เข้าใจถึงเหตุผลของการวิจารณ์โดยละเอียด แม้ว่าการวิจารณ์ของสัมพาทีนั้นจะค่อนไปในทางใช้สำนวนที่ปะปนด้วยอารมณ์อยู่มากก็ตาม แต่การวิจารณ์ในแต่ละจุดก็ยืนอยู่บนความรู้จริง และยืนอยู่บนความกล้าหาญที่จะวิจารณ์อย่างตรงไปตรงมา ซึ่งความกล้าหาญนี้เป็นความกล้าหาญที่เด็ดเดี่ยว และไม่เหมือนใคร

ความละเอียดในการวิจารณ์ของสัมพาทีนั้นเริ่มต้นนับตั้งแต่การวิพากษ์ความเหมาะสมของการจัดสัดส่วนรายการที่เป็นศิลปะการแสดง ซึ่งประกอบด้วย รำดระนาฏราช การเดี่ยวปี่ และการขับร้องของครูอาวุโส และปิดท้ายด้วยละครเรื่องพระอภัยมณีตอนนางสุวรรณมาลีหึงหน้าป้อมว่าเป็นการวางสัดส่วนที่ดีสำหรับนาฏศิลป์ ดนตรีและละคร แต่สัมพาทีก็ชี้ให้เห็นจุดบกพร่องของการจัดงานนี้ด้วยว่ามีส่วนสำคัญที่ขาดหายไปคืองานทางด้านจิตรกรรมและศิลปะสาขาอื่น (ทัศนศิลป์) ซึ่งก็ถือว่าเป็นส่วนสำคัญของกรมศิลป์ด้วย การที่สัมพาทีเน้นว่า "เท่าที่ดูมาทุกปีก็ไม่มีผลงานด้านเหล่านี้ออกมาแสดงเลย เป็นอันทำให้ผู้คนทั้งหลายคิดว่า กรมศิลปากรมีไว้ร้องรำทำเพลงแต่อย่างเดียว" ย่อมแสดงให้เห็นว่าสัมพาทีสามารถใช้ประสบการณ์ในการติดตามชมผลงานของวันสถาปนากรมศิลปากรอย่างต่อเนื่องหลายปี มาตัดสินว่ากรมศิลปากรไม่ได้นำเสนอผลงานที่สามารถสื่อให้ประชาชนได้เข้าใจถึงลักษณะของงานศิลปะที่หลากหลายที่กรมศิลปากรรับผิดชอบอยู่ การจัดเสนอรายการก็ใช้วิธีปฏิบัติตามอย่างกันไปในแต่ละปี การที่สัมพาทีวิจารณ์ถึง "ความหละหลวม" ในการนำเสนอภาพลักษณ์ของกรมศิลปากรจึงถือว่าเป็นการ "ติเพื่อก่อ" ที่น่ารับฟัง

ถัดมาจากการวิจารณ์ "การจัด" ของผู้จัดแสดงแล้ว สัมพาทีก็วิจารณ์การแสดงในแต่ละชุดโดยละเอียด โดยสามารถให้คำอธิบายประกอบการวิจารณ์ได้อย่างมีความรู้และมีความชัดเจน ถึงแม้ผู้อ่านอาจจะไม่ได้ชมการแสดงในวันนั้น แต่ก็สามารถเห็นภาพและบรรยากาศในการแสดงได้ค่อนข้างดี ตัวอย่างเช่น สัมพาทีแสดงความชื่นชมการรำตระนาฏราช ด้วยการกล่าวว่า *"(ผู้รำ) ถอดแบบจากรูปปั้นนาฏราชให้มีชีวิตขึ้นได้อย่างไม่ขัดเขิน ท่วงทำนองเพลงก็ฟังน่าเกรงขาม และสงบอยู่ในที เป็นอันว่าทั้งดนตรีและท่ารำเข้ากันได้สนิท ผู้รำก็มีฝีมือเก่าแก่รุ่นอาจารย์ก็ปูน 60 เข้าไปแล้ว แต่ลวดลายยังคงระดับได้อย่างน่าสรรเสริญ"* และวิพากษ์การเป่าปี่ว่า *"คงทราบดีว่าการเป่าปี่นั้นต้องใช้แรงขนาดไหน ถึงครูจะเป็นผู้ชำนาญ แต่ความชราภาพก็ย่อมทำให้ไม่สมควรที่จะเป่าเพลงใหญ่ๆเช่นนี้แล้ว กรมศิลปากรควรจะทราบและควรตระหนักถึงครูบาอาจารย์ที่หมดตัวลงทุกที สมควรจะได้ถนอมท่านให้อยู่ไปนานๆ อยู่เพื่อบอกเพลงการแก่ลูกศิษย์จะดูดีกว่า ถึงหากว่าการสถาปนากรมฯ จะเป็นการสำคัญก็ดี ผู้เขียนก็ยังไม่เห็นเป็นการสมควรที่จะใช้ครูให้ลำบากถึงเพียงนี้"*

เป็นเพราะเหตุผลข้างต้น สัมพาทีจึงตั้งคำถามกับกรมศิลปากรว่า *"กรมศิลปากรไม่มีการสืบทอดกันแล้วหรือ เพราะการเสนอผลงาน หากจะแสดงความก้าวหน้าให้ปรากฏ หรือหากจะให้ครูมาแสดง ก็ควรจะให้แสดงกับลูกศิษย์ เป็นอันได้แสดงกับลูกศิษย์ ก็ดูจะเป็นที่สดชื่นใจได้มากกว่า"* คำถามของสัมพาทีข้างต้น สะท้อนให้เห็นถึงความต้องการที่จะเห็น "การสืบทอดของดีประจำชาติ" ผ่านคนรุ่นศิษย์ ซึ่งเป็นจุดประสงค์ที่สำคัญของกรมศิลปากรแต่อาจจะถูกมองข้ามเมื่อถึงยามที่ต้องนำเสนอผลงานออกสู่สายตาประชาชน

นอกเหนือจากประเด็นที่กล่าวมาแล้ว ในบทวิจารณ์ ชิ้นนี้ของสัมพาทีก็ได้มีการ "กระตุก" ผู้จัดการแสดงให้คิดอย่างหนักหน่วง และให้คิดอย่างรอบคอบในเรื่องของ "สุนทรียศาสตร์ของความกลมกลืน" และคุณค่าของการสร้างผลงานให้มีความเป็นงานศิลปะที่แท้จริง นับตั้งแต่การวิจารณ์ว่ากรมศิลปากรมีความผิดพลาดที่เรียกการแสดงละครในครั้งนี้ว่าเป็นละครนอก ทั้งที่จริงแล้วเป็นละครพันทาง เนื่องจากมีการ "ประสมประเส" ความเป็นฝรั่งลงไปอย่างมากมาย จนเกิดความผิดพลาดที่ "ผู้จัดไปเอาฝรั่งมาทั้งเรื่อง ไม่ใช่ภูมิปัญญาในอันที่จะประสานให้กลมกลืนกันเลย ในขณะที่ละครไทยรำอย่างอ่อนช้อย ทางฝ่ายฝรั่งก็ออกมาวาดแขนวาดวงเป็นโมเดอนด้านซ์ ซึ่งดูเหมือนคนแขนคอกเป็นที่สุด" และ "นอกจากกระบวนการรำแล้วฝ่ายฝรั่งยังทำแต่งฝรั่งราวกับจะมาเดินแฟชั่นดชว์ในละครไทย ดูๆไปเหมือนกับ ในขณะที่ละครกำลังเล่น มีการเดินแฟชั่นโชว์ปนแทรกเข้ามา ไม่ได้ไปกับเรื่องของละคร หรือเป็นส่วนของละครแต่อย่างใดเลย"

การตำหนิความผิดพลาดในการ "ประสมประเส" ความเป็นเทศกับไทยก็ดี การวิจารณ์ท่วงท่าการรำที่ "ดูเก้งก้างไม่ได้เป็นที่เจริญตาเลย" สุดท้ายแล้วก็มีข้อเสนอแนะว่า "ถ้ากรมศิลปากรอยากจะทำก็ควรจะทำเพียงฝรั่งอย่างกลางๆที่คนดูพึงจะรับได้จะดีกว่า คือให้รำคล้อยมาทางไทยบ้าง แล้วใช้เพลงสำเนียงฝรั่งทั้งหลายในเพลงไทยใส่ลงไป ก็เป็นฝรั่งพอควรแล้ว" จุดนี้ ชี้ให้เห็นว่า สัมพาทีไม่ได้ทำหน้าที่แต่เพียงวิจารณ์อย่างเดียว ยังพยายามชี้ทางออกให้กับผู้สร้างงานอีกด้วย

การวิจารณ์การแสดงละครนั้นเป็นไปโดยละเอียดทุกฉาก ไม่ว่าจะเป็นเรื่องของการดำเนินเรื่อง จังหวะการแสดง การบรรยาย การร้อง การรำ การโอด การพูด การอวดความเป็นฝรั่ง และทั้งหมดนี้ก็ได้ถูกสรุปซ้ำอีกทีไว้ว่า "ว่าไปทั้งหมดแล้ว การดำเนินเรื่องรวดเร็ว แต่ลอย หาจุดไม่ได้ ไม่รู้จะไปจับความดีงามตรงไหน ครั้นจะดูกระบวนรำก็ดูกระทืบเท้าเสียมาก เพราะด่ากันจะดูร้องก็เป็นด่ากันอีก" การวิจารณ์อย่างละเอียดในลักษณะที่สัมพาทีได้แสดงไว้ในผลงานชิ้นนี้ถือได้ว่าเป็นความพยายามที่จะวิจารณ์นาฏศิลป์ ดนตรี และละครไทยในแบบของผู้รู้ และเป็นตัวอย่างสำคัญที่แสดงให้เห็นถึงการวิจารณ์อันเกิดจากสำนึกของผู้ที่มีความรู้ที่ไม่สามารถเพิกเฉยต่อประสบการณ์ที่ตนเองได้พบมา เป็นสำนึกอันสูงส่งที่มีต่อการแสดงศิลปะของชาติ แต่ก็มิใช่สำนึกแบบชาตินิยมจนไม่สามารถแลเห็นการริเริ่มสร้างสรรค์งานใหม่ๆได้ สังเกตได้ว่า ความจริงแล้วสัมพาทีมิได้ต่อต้านการผสมผสานความเป็น "ฝรั่ง" แต่สัมพาทีชี้ให้เห็นชัดว่า การผสมผสานนั้นพึงต้องกระทำอย่างมีรสนิยมทางศิลปะ

สรุปแล้ว สัมพาทีได้ใช้การวิจารณ์แบบลายลักษณ์ วิจารณ์การแสดงในวันสถาปนากรมศิลปากร เพื่อชี้ให้เห็นถึงจุดบกพร่องมากกว่าจุดที่สมควรได้รับการสรรเสริญ แม้ว่าสัมพาทีจะใช้สำนวนที่เข้มข้นขึ้นไปเป็นลำดับมาโดยตลอดจนถึงช่วงท้ายของบทวิจารณ์ แต่ผู้อ่านก็จะสามารถแลเห็นว่า สัมพาทีได้เอา "ความเป็นอุดมคติ" ของกรมศิลปากรเป็นที่ตั้ง และที่การวิจารณ์ปรากฏถ้อยคำที่ค่อนข้างรุนแรงนั้นคงเป็นเพราะว่า สัมพาทีมองว่า คำว่า ศิลปะ มีความหมายที่ละเอียดอ่อน และกรมศิลปากรก็ควรจะผลิตผลงานให้สมกับชื่อของสถาบันของตน เพื่อที่จะ *"ได้เป็นการส่งเสริมให้คนไทยรู้ว่า ตนมีสมบัติอะไรที่ควรจะรักษาไว้ ซึ่งจะเป็นการส่งเสริมความรักชาติของตนเองลึบไปด้วย"*

ลักษณะเด่นของสัมพาทีในการติเพื่อก่อก็ดี ในการยึดเอาความเป็นอุดมคติของสถาบันก็ดี หรือ การยึดเอาความเป็นอุดมคติของการนำเสนองานที่มีความเป็นไทยก็ดี เหล่านี้ล้วนเป็นคุณสมบัติสำคัญที่ทำให้ความกล้าหาญของสัมพาทีเป็นพลังทางปัญญาต่อผู้ที่สนใจจะรับฟัง และนำไปครุ่นคิดต่อเพื่อที่จะนำไปสู่การพัฒนาที่ดีขึ้นต่อไป

ปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์ : ผู้วิเคราะห์

"ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์: ละครเบรคชท์กับสังคมไทย"

เจตนา นาควัชระ

ผู้เขียนได้เคยกล่าวถึงวรรณกรรมการละครเรื่อง *ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์*[1] ของแบร์ทอลท์ เบรคชท์ (Bertolt Brecht) ไว้โดยย่อในหนังสือ *ทฤษฎีเบื้องต้นแห่งวรรณคดี* ว่าเป็นบทละครที่เป็นตัวอย่างที่ดีในเรื่องของการสร้างและทำลายความเป็น "มายา" ของงานศิลปะ โดยที่ผู้ประพันธ์ทำให้ผู้ดูผู้ชมได้สำนึกว่าอะไรเป็น "ความลวง" และอะไรเป็น "ความจริง" เป็นการกระตุ้นปัญญาของผู้ชมไปในขณะเดียวกัน[2] นั่นคือวิธีการของ "ละครบทเรียน" ที่รู้จักกันในภาษาเยอรมันว่า Lehrstück[3] ซึ่งเบรคชท์ก็ได้เขียนละครแบบนี้ไว้หลายเรื่อง และก็จัดได้ว่าเป็นละครที่แสดงยาก และอาจจะไม่เป็นที่รู้จักแพร่หลายเท่ากับละครยุคหลังของเขา เช่น *ชีวิตของกาลิเลโอ* หรือ *คนดีแห่งเสฉวน* ข้อที่น่าพิจารณาก็คือว่าละครเรื่อง *ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์* ที่ได้มีผู้นำออกแสดงเป็นภาษาไทยในปี 2519 โดยใช้ชื่อว่า *นี่แหละโลก* นั้น[4] จัดได้ว่าเป็นเรื่องที่เข้ากับบริบท (context) ของสังคมไทยได้อย่างดี ทั้งนี้คงจะมิใช่ว่าเนื้อเรื่องถูกอกถูกใจคนดูในยุคนั้นแต่เพียงถ่ายเดียว แต่ผู้ที่ได้มีโอกาสได้ชมการแสดงครั้งนั้นก็ย่อมจะต้องยอมรับว่า "กลุ่มพระจันทร์เสี้ยว" ซึ่งเป็นคณะละครสมัครเล่น สามารถทำละครเรื่องนี้ให้มีความหมายสำหรับผู้ดูที่เป็นคนไทย และสามารถแสดงละครเรื่องนี้ได้อย่างประทับใจยิ่ง ผู้เขียนเองได้ชมละครเรื่องนี้ 2 ครั้ง ครั้งแรกที่หอศิลป พีระศรี กรุงเทพฯ และครั้งที่สอง ที่มหาวิทยาลัยศิลปากร พระราชวังสนามจันทร์ และก็พร้อมที่จะกล่าวได้ว่าการแสดงครั้งนั้น จัดได้ว่าเป็นประสบการณ์ที่ลืมได้ยาก จะว่าเป็นเรื่องของการชอบ-ไม่ชอบของบุคคลคนเดียวก็อาจจะไม่ถูกนักเพราะมีผู้ชมอีกเป็นจำนวนไม่น้อยที่ชื่นชมละครเรื่องนี้เช่นกัน การที่งานประพันธ์ของนักเขียนต่างชาติจะเป็นที่ยอมรับของคนในอีกชาติหนึ่งเป็นปัญหาที่เกี่ยวกับ "การรับ" (reception) งานศิลปะซึ่งเป็นแนวทางของวรรณคดีศึกษาที่ได้รับความสนใจมากอยู่ใน

---

[1] ต้นฉบับภาษาเยอรมันใช้ชื่อว่า " Die Ausnahme und die Regel" แปลตรงตัวว่า *"ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์"* ผู้ที่ได้รับมอบหมายให้เป็นผู้แปลบทละครเรื่องนี้เป็นภาษาไทยคือคาจารย์สะรัช บุรยรัตพันธ์ แห่งมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ปทุมวัน ได้ตั้งชื่อเรื่องใหม่ว่า "นี่หรือโลก" โดยที่คิดว่าจะเข้ากับท้องเรื่องมากกว่า

[2] เจตนา นาควัชระ : *ทฤษฎีเบื้องต้นแห่งวรรณคดี*, 2521, หน้า 58

[3] คำว่า lehren ในภาษาเยอรมันแปลว่า "สอน" คำว่า "Stück" แปลว่า "ละคร" Lehrstück ก็คือละครที่มีหน้าที่ในการสอน ซึ่งในกรณีของเบรคชท์ก็เป็นการสอนให้เกิดความสำนึกในเรื่องของสังคมและการเมือง และในละครบางเรื่องที่เป็นการสอนลัทธิการเมือง นอกจากนี้ คำว่า Lehrstück ยังกินความหมายเกินเลยไปอีกได้ว่าเป็น "ละครแบบฝึกหัด" คือเป็นละครสำหรับที่นักเรียนหรือนักแสดงสมัครเล่น สมัครใจมาเล่นกันเองเป็นทำนอง "แบบฝึกหัด" การละเล่น และเป็น "แบบฝึกหัด" ความคิดทางการเมืองไปในตัว ในที่นี้จะขอแปลคำว่า "Lehrstück" อย่างกลางๆว่า "ละครบทเรียน" (เกี่ยวกับคำว่า Lehrstück โปรดดูงานวิจัยของ Reiner Steinweg : Das Lehrstück Brecht : Theorie einer politisch-ästhetischen Erziehung,Stuttgart 1976.

[4] เจตนา นาควัชระ : *ทฤษฎีเบื้องต้นแห่งวรรณคดี*, 2521, หน้า 58

ขณะนี้[5] ทั้งนี้และทั้งนั้นคงจะมิใช่เป็นไปโดยบังเอิญ แต่คงจะมีปัจจัยหลายประการที่นักวิชาการอาจจะต้องนำมาวิเคราะห์ ซึ่งกรณีของ *ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์* นั้น อาจจะเป็นกรณีตัวอย่างได้

ก่อนอื่นจะขอแนะนำบทละครเรื่องนี้ในด้านของเนื้อหาสาระเสียก่อน เบรคชท์ผูกเรื่องอย่างเรียบง่ายโดยใช้ตัวละครไม่กี่ตัว เรื่องมีอยู่ว่าพ่อค้าหนึ่งว่าจ้างคนนำทางคนหนึ่งกับกุลีอีกคนหนึ่งเดินทางข้ามทะเลทรายในมองโกเลีย โดยมุ่งไปสู่เมืองอูรกา (Urga) อันเป็นบ่อน้ำมัน โดยที่ต้องการจะไปให้ถึงจุดหมายปลายทางก่อนพ่อค้าอีกคนหนึ่งซึ่งเป็นคู่แข่ง ทั้งนี้เพื่อหวังที่จะได้สัมปทานน้ำมันก่อน ในระหว่างเดินทางนั้นกุลีซึ่งเป็นผู้แบกหามสัมภาระถูกทารุณกรรมต่างๆ นานาเพราะพ่อค้าต้องการจะเอาชนะคู่แข่งให้ได้ คนนำทางแสดงความเห็นอกเห็นใจกุลี ซึ่งทำให้พ่อค้าไม่พอใจเป็นอย่างยิ่ง พอไปถึงกึ่งทางที่สถานีฮัน (Han) พ่อค้าก็ตัดสินใจไล่คนนำทางออกทั้งๆที่การเดินทางไปในช่วงต่อไปเป็นช่วงที่ยากลำบากที่สุด เพราะต้องฝ่าทะเลทรายและต้องข้ามแม่น้ำ พ่อค้าขอให้คนนำทางบอกทางแก่กุลี แล้วออกเดินทางต่อไปกับกุลี พอมาถึงแม่น้ำมีร์ (Mir) กุลีก็ไม่กล้าข้ามเพราะแม่น้ำเชี่ยว และตัวก็ว่ายน้ำไม่แข็ง แต่พ่อค้าก็ใช้ปืนขู่จนกุลีต้องยอมและก็เกือบจมน้ำตาย มิหนำซ้ำได้รับอุบัติเหตุแขนหักในตอนที่ข้ามน้ำ เมื่อเดินทางฝ่าทะเลทรายต่อไปทั้งสองก็หลงทางหลายครั้ง ในขณะที่หยุดพักค้างคืน กุลีจัดการปักเต็นท์ให้พ่อค้านอน ทั้งๆที่แขนหักอยู่ข้างหนึ่ง แต่พ่อค้าก็ไม่ไว้ใจ จึงไม่ยอมเข้าไปนอนในเต็นท์ในตอนกลางคืน กุลีคิดขึ้นมาได้ว่าควรจะเอาน้ำที่คนได้รับมาจากคนนำทางไปแบ่งให้พ่อค้า จึงเดินเข้าไปหาพ่อค้าพร้อมด้วยกระติกน้ำในมือ พ่อค้านึกว่ากุลีถือก้อนหินจะมาทุ่มใส่ตน จึงชักปืนออกมายิงกุลีตาย ท่อนสุดท้ายของเรื่องเป็นฉากในศาล ภรรยาหม้ายของกุลีนำเรื่องขึ้นฟ้องศาลที่เมืองอูรกา (Urga) เพื่อขอความเป็นธรรมและขอค่าเสียหาย โดยมีคนนำทางเป็นพยานให้และให้การว่าเขาเองเป็นผู้ให้กระติกน้ำแก่กุลี ตัวพ่อค้าเองก็ยอมรับต่อศาลว่าเขาเข้าใจผิดว่ากระติกน้ำใบนั้นเป็นก้อนหิน จึงได้ชักปืนออกมายิงกุลี ผู้พิพากษาตัดสินเข้าข้างพ่อค้าโดยตีความว่าพ่อค้ากระทำการครั้งนี้ไปเป็นการป้องกันตัว เพราะในสถานการณ์เช่นนั้นพ่อค้าย่อมจะต้องระแวงสงสัยกุลีว่าจะประทุษร้ายเขาได้ทุกเมื่อ ด้วยเหตุที่เขาเองไร้ความปรานีใดๆต่อกุลีมาตลอด การที่กุลีเอาน้ำมาแบ่งให้กลางทะเลทราย ย่อมเป็นสิ่งที่เราจะต้องคิดว่าเป็นไปไม่ได้เพราะมิใช่ปกติวิสัย เป็น "ข้อยกเว้น" มิใช่เป็น "กฎเกณฑ์" การที่เขาฆ่ากุลีตายจึงเป็นสิ่งที่ศาลเข้าใจและเห็นใจ คำพิพากษาก็เป็นไปตาม "กฎเกณฑ์" เรื่องจบลงด้วยการที่ศาลยกฟ้อง

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

ประการแรก ผู้ประพันธ์สร้างเรื่องที่ชี้ให้เห็นถึงความฟอนเฟะของสังคมมนุษย์ที่ตั้งอยู่บนรากฐานของวัตถุและความโลภโดยเหตุบังเอิญ ละครที่แต่งขึ้นเมื่อปี 1930 อาจจะมีความหมายลึก

---

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

ซึ้งยิ่งขึ้นสำหรับผู้ดูผู้ชมในยุคปัจจุบันเพราะเป็นเรื่องที่เกี่ยวกับน้ำมัน มนุษย์ตกเป็นทาสของน้ำมัน เป็นทาสของวัตถุ เพราะน้ำมันเป็นที่มาของความร่ำรวย ของความมั่งคั่งต่างๆ คนเราพอความโลภอยากจะมั่งมีขึ้นมาก็ลืมความเป็นมนุษย์ เหมือนกับตัวพ่อค้าในละครเรื่องนี้ ซึ่งวัดทุกสิ่งทุกอย่างด้วยมาตรการของวัตถุ เขามิได้เห็นว่าคนเป็นคน เขาใช้คนเป็นเครื่องมือ เป็นเครื่องจักรชนิดหนึ่งที่อยู่ในอาณัติของเงินตรา เขาวาดภาพสังคมใหม่ที่จะเกิดขึ้นว่า เมื่อขุดน้ำมันขึ้นมาได้ ทางรถไฟก็จะมาถึง สวัสดิการต่างๆก็จะเกิดขึ้น นั่นเป็นทัศนะของพ่อค้า สำหรับกุลีนั้นก็คิดแบบ "วัตถุนิยม" เช่นกัน แต่เป็นวัตถุนิยมที่น่าสมเพชยิ่ง กุลีกล่าวในตอนหนึ่งว่า "พ่อค้าเขาบอกว่ารถไฟจะมาถึงแล้วฉันจะหากินต่อไปได้อย่างไรเล่า" [6] ซึ่งหมายความว่าพวกกุลีพวกลูกหาบอย่างเขาจะหมดทางทำมาหากิน คนจนต้องคิดแบบนี้ เพราะเขาไม่มีอำนาจต่อรองอะไรอื่น เขาเป็นแต่เพียงผู้ขายแรงงาน คนอย่างพ่อค้าเป็นผู้กล้าที่จะเผชิญกับสิ่งใหม่ๆที่จะเกิดขึ้น เขาไม่เคยกลัวตาย ความโลภทำให้เขากล้า พ่อค้าพร้อมที่จะเสี่ยงชีวิตข้ามแม่น้ำที่ไหลเชี่ยว แต่กุลียอมรับโดยตรงว่ากลัวตาย ถ้าพ่อค้าไม่เอาเป็นจ่อหลัง กุลีก็คงไม่ยอมเสี่ยงชีวิตเพื่อการนี้แน่ เพราะในท้ายที่สุดเขาก็รู้ดีว่าเขาไม่ได้อะไรเพิ่มขึ้นมา เพลงที่กุลีร้องในตอนนี้มีความหมายลึกซึ้งมาก

"ชายสองคนยืนอยู่บนริมฝั่งน้ำ
คนหนึ่งว่ายน้ำข้ามไป อีกคนหนึ่งรีรอ
จะว่าคนหนึ่งกล้า ส่วนอีกคนหนึ่งขี้ขลาดกระนั้นหรือ
เบื้องหน้าของแม่น้ำมีธุรกิจรอชายคนแรกอยู่
เรา ฉันกับท่าน
มันคนละเรื่องกัน
เราได้ชัยชนะร่วมกันก็จริง
แต่ท่านชนะฉัน" [7]

นั่นคือวีรกรรมอันจอมปลอมที่เบรคชท์ต้องการฝากให้ผู้ดูกลับไปคิดในละคร "สั่งสอน" บทนี้ ยิ่งไปกว่านั้นในสังคมเช่นนี้ คุณค่าทั้งหลายทั้งปวงก็สับสนปนเปกันไปหมด ความรวยกับความดีกลับกลายเป็นสิ่งเดียวกันในสายตาของพ่อค้า คนนำทางถึงอย่างไรก็ต้องเป็น "คนดี" กว่ากุลี เขาพูดกับคนนำทางว่า *"ใช่แล้ว แกเป็นคนดีกว่า ค่าจ้างแกสูงกว่า และแกก็ไม่ต้องออกแรงแบกหาม"* [8] นั่นคือมาตรฐานของสังคมที่ถูกครอบงำด้วยวัตถุ

ประการที่สอง สังคมเช่นนี้เป็นสังคมที่มีการแบ่งชั้นวรรณะ และก็เป็นการแบ่งแยกตามสถานะเศรษฐกิจ ในเรื่อง *ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์* มีการแยกคนออกเป็น 3 ชั้น ชั้นแรกเป็นพวกพ่อค้านายจ้าง เป็นผู้ที่มีทุนที่จะไปซื้อแรงงานจากผู้อื่น คนนำทางจัดอยู่ในชั้นที่สอง ถึงจะเป็นผู้รับจ้าง แต่ก็อยู่ในระดับชนชั้นหัวหน้า ไม่ต้องออกแรงกายแบกหามเอง แต่เป็นผู้ควบคุมการทำงานของกุลีอีกทีหนึ่ง เรียกได้ว่าเป็นแรงงานที่มีฝีมือ ส่วนกุลีนั้นอยู่ในวรรณะต่ำสุด ไม่มีฝีมืออะไรมีแต่

---

[6] Die Stücke von Bertolt Brecht in einem Band, Suhrkamp Verlang,Frankfurt, 1980, p. 321/1

[7] Stücke, p. 323/2

[8] Stücke, p. 320/2

เฉพาะแรงกายไว้แลกกับค่าจ้าง ถ้าใช้แรงงานเกินกว่าความสามารถทางกาย ก็ย่อมจะทำไม่ได้ เช่น ในกรณีที่พ่อค้าใช้ให้นำทางหลังจากที่ไล่คนนำทางออกแล้ว กุลีก็พาไปหลงทาง สมาชิกของสังคมนี้ดูจะรับระบบวรรณะโดยไม่คิดที่จะเปลี่ยนแปลง พ่อค้าพูดกับคนนำทางว่า *"พวกเจ้ามีประเพณีของตัวเองมิใช่หรือ โดยปกติฉันจะไม่นั่งร่วมวงกับเจ้า และเจ้าก็จะไม่นั่งร่วมวงกับกุลี นั่นคือความแตกต่างอันเป็นรากฐานของโลกนี้"*[9] สิ่งที่ทำให้พ่อค้าเดือดดาลมากก็คือการที่คนนำทางซึ่งถือได้ว่าเป็นบุคคลชั้นสองไปให้ความสนิทสนมและเห็นอกเห็นใจต่อกุลี ซึ่งเป็นบุคคลอีกชั้นหนึ่งคือชั้นที่สาม พ่อค้าจึงตัดสินใจไล่คนนำทางออก เพราะถือว่าเป็นการหักหลังกัน เขาตีความว่า *"มันกลายเป็นสองต่อหนึ่งไปเสียแล้วนับแต่วันนี้"*[10] เขายอมรับความเปลี่ยนแปลงนี้ไม่ได้ เพราะเป็นการทำลายสมดุล ซึ่งมาจาก *"ความแตกต่างอันเป็นรากฐานของโลก"*

ประการที่สาม การแข่งขันกัน การแก่งแย่งชิงดีกัน เป็นลักษณะสำคัญของสังคมนี้ พ่อค้ามีความตั้งใจแน่วแน่ว่าจะต้องเอาชนะคู่แข่งให้ได้ จะต้องไปถึงแหล่งน้ำมันก่อนผู้อื่นให้ได้ เขาพร้อมที่จะทำทุกอย่างเพื่อที่จะไปให้ถึงจุดหมายปลายทางนั้นให้ได้ เขาจึงไม่กลัวความยากลำบาก และไม่หวั่นต่ออันตราย แต่ถ้าเราพิจารณาให้ถ่องแท้สักหน่อยจะเห็นว่าเขามี "เครื่องมือ" หรือ "เครื่องทุ่นแรง" บางอย่างที่อำนวยความสะดวกให้แก่เขา นั่นคือแรงงานของกุลี เมื่อเป็นเช่นนี้บุคคลชั้นหนึ่งก็ย่อมต้องเหนื่อยน้อยกว่าบุคคลชั้นสอง และบุคคลชั้นสองก็ย่อมจะต้องเหนื่อยน้อยกว่าบุคคลชั้นสาม ลดหลั่นกันลงไปเช่นนี้ตามระบบวรรณะ ซึ่งไม่มีผู้ใดคิดจะเปลี่ยนแปลง ในที่สุดมนุษย์ก็ถูกใช้เป็นเครื่องมือราวกับเป็นสิ่งที่ไม่มีชีวิต เป็นสิ่งที่ไร้วิญญาณ จากโลกของรูปธรรมไปสู่โลกของนามธรรม บุคคลชั้นหนึ่งปรับตัวได้อย่างรวดเร็ว พ่อค้าเอาเรื่อง "สถิติ" มาเป็นเครื่องวัดคุณภาพของคน เขากล่าวว่า *"คนของฉันเหน็ดเหนื่อยมาก นอกจากนั้นมันก็คงเกลียดฉัน ไอ้พวกนี้ไม่มีหัวคิดเรื่องสถิติความเร็วเลย มันไม่ใช่นักสู้"* [11] สิ่งที่เขาลืมไปก็คือ คนเหล่านี้จะสู้ไปเพื่ออะไร และเพื่อใคร เพราะแม้ถึงตอนที่เขาคิดจะ "สู้" เขาก็สู้ไม่ได้อยู่นั่นเอง ดังเช่นในตอนที่ภรรยากุลีนำเรื่องที่สามีถูกฆ่าตายไปฟ้องศาล เรื่องของการแข่งขัน เรื่องของการต่อสู้ ดูจะเป็นไปได้เฉพาะในกลุ่มบุคคลที่อยู่ในวรรณะเดียวกันเท่านั้น เช่น พ่อค้าต่อสู้กับพ่อค้าด้วยกัน การต่อสู้ที่จะมาจากคนในวรรณะที่ต่ำกว่าเป็นไปไม่ได้ในบริบทของสังคมในละครเรื่องนี้

ประการที่สี่ ในสังคมที่มีระบบวรรณะเช่นนี้ ผู้ที่อยู่ในวรรณะที่สูงกว่าย่อมมีทางที่จะกดขี่ผู้ที่อยู่ในวรรณะที่ต่ำด้อยกว่าอยู่เรื่อยไป ละครเรื่องนี้มีลักษณะที่เป็น "ละครบทเรียน" ในความหมายของ "แบบฝึกหัด" ด้วย คือเป็นแบบฝึกหัดทฤษฎีการเมืองเบื้องต้น ผู้ชมบางคนอาจจะดำหนิเบรคชท์ได้ว่า เขาผูกเรื่องไม่สมจริง เพราะภาพของกลุ่มนายทุนนั้นดำสนิท ซึ่งก็เป็นเรื่องที่โต้เถียงกันได้ ประเด็นที่สำคัญของเรื่องนี้อยู่ที่ฉากศาล พ่อค้ายอมรับต่อศาลว่าเขาได้ฆ่าคนตายจริง แต่เป็นการป้องกันตัว หลักฐานที่คนนำทางนำมาแสดงต่อศาลเพื่อพิสูจน์ว่ากุลีมิได้มีเจตนาใด ๆที่จะทำร้ายพ่อค้า ก็มิได้เปลี่ยนแปลงรูปคดีไปแต่อย่างใด ความเลวร้ายของพ่อค้ามิได้เป็นสิ่งที่ทำให้

---

[9] Stücke, p. 320/2

[10] Stücke, p. 321/2

[11] Stücke, p. 320/1

เขาเสียผลประโยชน์แต่ประการใด ในทางตรงกันข้ามเขาพร้อมที่จะสารภาพว่าเขาได้กดขี่ข่มเหงกุลีไปอย่างไรบ้าง ยิ่งเขาสาธยายความเลวของเขาต่อศาลมากเพียงใด เขาก็ยิ่งได้เปรียบมากขึ้นเท่านั้น เพราะผู้พิพากษาต้องการหลักฐานความเลวร้ายทั้งหลายนี้ไว้เป็นข้ออ้างในการที่จะสรุปว่าพ่อค้าอยู่ในฐานะที่จะต้องคิดไปว่า กุลีปองร้ายเขา เพราะเขาทำให้กุลีต้องเจ็บช้ำไว้มาก เพราะฉะนั้นการที่เขายิงกุลีตายก็เป็นไปตามครรกวิธีของสิ่งที่ควรจะเป็น เพราะโดยปกติแล้วจะไม่มีกุลีที่ไหนจะไม่เกลียดนายจ้างที่เลวร้ายเช่นนี้ กุลีผู้นี้ตายเปล่าเพราะเขาไม่เหมือนคนทั่วไป เขาไม่เกลียดพ่อค้า เขาเป็น "ข้อยกเว้น" ผู้พิพากษาพูดกับพ่อค้าว่า *"คุณหมายความว่า คุณไม่อาจที่จะล่วงรู้ได้ว่าเจ้ากุลีคนนี้อยู่ในจำพวก ข้อยกเว้น"* ซึ่งพ่อค้าก็รีบสนองตอบด้วยครรกะวิธีแบบเดียวกันว่า *"เราต้องว่ากันโดยกฎเกณฑ์มิใช่ข้อยกเว้น"*[12] เมื่อศาลสถิตยุติธรรมเป็นเช่นนี้ จึงไม่น่าแปลกอะไรที่สังคมนี้จะตกอยู่ในห้วงแห่งความอยุติธรรม

เรื่องของเรื่องอยู่ที่ว่า คนที่ได้รับความอยุติธรรมไม่อยู่ในฐานะที่จะต่อสู้เพื่อให้ได้มาซึ่งความยุติธรรมได้ พลเมืองชั้นสามไม่มีวันที่จะลืมตาอ้าปากได้ เพราะตกเป็นทาสน้ำเงินอยู่วันยังค่ำ และก็ต้องยอมตกอยู่ในสภาวะจำยอม เราได้เห็นรูปการณ์เช่นนี้มาตั้งแต่ต้นเรื่องแล้ว เช่น ในตอนที่กุลีบอกกับคนนำทางว่าไม่ควรมาพูดกับเขาหรือแสดงความเห็นอกเห็นใจต่อเขาเพราะอาจจะทำให้พ่อค้าโกรธและเขาเองจะต้องเป็นผู้รับเคราะห์ เขากล่าวว่า

> "อย่าให้นายเขาเห็นคุณพูดกับผม ถ้าเขาไล่ผมออก ผมก็หมดทาง เขาไม่จำเป็นต้องจ่ายอะไรให้ผม ผมไม่เหมือนคุณ เพราะผมไม่ได้อยู่ในสหภาพแรงงาน ผมต้องยอมอะไรๆหมดทุกอย่าง"[13]

เป็นอันว่าถ้าโครงสร้างของสังคมเป็นเช่นนี้ ก็ไม่มีทางออกอะไรสำหรับบุคคลในกลุ่มที่สาม

ประการที่ห้า สิ่งที่นับได้ว่าเป็นไปตาม "กฎเกณฑ์" อีกอย่างหนึ่งคือการไม่ไว้วางใจกัน ที่พ่อค้าฆ่ากุลีตายก็ด้วยเหตุนี้ เพราะเขาไม่คิดว่าจะมีมนุษย์ในโลกนี้ที่จะเอื้อเฟื้อเผื่อแผ่กันในยามยาก จะเป็นไปได้อย่างไรที่กุลีที่ถูกเขากดขี่ข่มเหงมาตลอด จะเอาน้ำมาแบ่งให้เขากิน ละครเรื่องนี้แสดงให้เห็นแล้วว่ามนุษย์ตกเป็นทาสของสิ่งแวดล้อม และในขณะเดียวกันเขาก็เป็นผู้สร้างสิ่งแวดล้อมเหล่านี้ขึ้นมา ถ้าสิ่งแวดล้อมเลวอยู่แล้ว เขาก็มีส่วนทำให้มันเลวร้ายยิ่งขึ้น คนอย่างพ่อค้าซึ่งไม่เคยทำดีอะไรต่อใครย่อมจะต้องคิดฝังใจว่าในโลกนี้ไม่มีใครดีต่อใคร ในโลกแห่งความจริงกระดิกน้ำก็คือกระดิกน้ำ แต่ในโลกที่ความโลภในวัตถุกัดกร่อนจิตใจมนุษย์จนไม่มีหยาดหยดแห่งความเป็นมนุษย์เหลืออยู่ กระดิกน้ำได้กลายเป็นก้อนหินไป เพราะคนจำพวกพ่อค้าจะนึกได้คิดได้ก็แต่สิ่งที่เลวร้าย เขามิได้เห็นโลกตามที่มันเป็นอยู่ในสภาพความเป็นจริง เขามองโลกด้วยอคติ เขาอยู่ในโลกแห่งทุคติของเขาเอง อันเป็นโลกแห่งมายา คำว่า "มนุษยธรรม" ไม่มีอยู่ในพจนานุกรมชีวิตของคนเหล่านี้ แม้แต่ผู้พิพากษาเองก็ไม่เข้าใจคำนี้ เมื่อคนนำทางให้การต่อศาลว่าเหตุที่กุลีเอาน้ำไปแบ่งให้แก่พ่อค้า "อาจเป็นเพราะมนุษยธรรม"[14] ท่านตุลาการทั้งหลายก็อดที่จะยิ้มรับไม่ได้ คือ

---

[12] Stücke, p. 329/1

[13] Stücke, p. 322/1

[14] Stücke, p. 328/2

อดที่จะยิ้มเยาะไม่ได้ คำว่ามนุษยธรรมในเรื่องนี้เป็นคำที่เกือบจะเรียกได้ว่าเป็นคำที่สกปรก ไม่มีผู้ใดอยากจะแตะต้อง เบรคชท์ผูกเรื่องไปในทำนองที่รุนแรงมาก เพราะแม้ว่าการกระทำของกุลีอาจจะชวนให้ผู้ดูผู้ชมคิดไปว่าเป็นเรื่องของมนุษยธรรม แต่เหตุผลที่แท้จริงเป็นไปว่ากุลีกลัวว่าถ้าถูกจับได้ว่ามีน้ำซ่อนอยู่กระดิกหนึ่งเขาจะถูกลงโทษ เขากล่าวไว้อย่างชัดแจ้งว่า *"ฉันต้องเอาน้ำที่คนนำทางให้ฉันมาที่สถานีไปให้นายเขาเสีย ไม่เช่นนั้นถ้ามีคนเขามาพบว่าฉันยังเรี่ยวแรงดีอยู่ แต่นายลับใกล้ตาย เขาก็จะลงโทษฉันอยู่ดี"*[15] เป็นอันว่าเบรคชท์ไม่ต้องการที่จะให้ใครในเรื่องนี้ทำการอันใดด้วยเหตุผลที่เป็นมนุษยธรรม เราจะเหมาให้กุลีเป็นพระเอกสักครั้งก็ไม่ได้ เรื่องนี้ไม่มีใครที่จะเป็นพระเอกได้ เพราะเมื่อโลกเป็นอย่างนี้คนดีจะอยู่ได้อย่างไร คนดีจะเกิดขึ้นมาได้อย่างไร ที่ว่ากุลีเป็น *"ข้อยกเว้น"* นั้น ก็มิได้หมายความว่า *"ข้อยกเว้น"* เป็นเรื่องของคุณความดีอันประเสริฐสุดไม่มีข้อบกพร่องใดๆ ถ้าเราจะกล่าวหาว่าเบรคชท์วาดภาพที่เป็นแบบขาว-ดำ เราก็เห็นจะต้องยอมรับว่าสีดำสนิทจริงๆ แต่สีขาวดูจะหม่นสักเล็กน้อย ไม่ขาวบริสุทธิ์นัก อาจจะเป็นไปได้ว่าดำเปื้อนขาวได้ง่ายกว่าขาวเปื้อนดำ!

สิ่งที่เป็นปัญหาก็คือการมองโลกในแง่ร้ายแบบนี้ทำให้ละครยังน่าสนใจอยู่ได้อีกอย่างไร เรื่องที่ดำสนิทมืดมิดอย่างนี้แล้วจะยังเป็นละครที่ดึงดูดความสนใจของผู้ดูผู้ชมอยู่ได้หรือ เราจะต้องไม่เข้าใจผิดไปว่าการสร้างอารมณ์ผ่อนคลาย หรือ "อารมณ์ชดเชย"[16] จะต้องเป็นไปในแบบของการทำให้ร้ายกลายเป็นดี หรือต้องหาทางจบเรื่องที่เป็นไปในทางบวก ดังเช่น *"นี่แหละโลก"* ในฉบับภาษาไทยที่จะกล่าวถึงต่อไป เบรคชท์มีวิธีการหลายแบบที่จะทำให้ละครของเขาเป็นที่ยอมรับของมหาชนได้ ทั้งๆที่เป็นเรื่องที่รุนแรง และไม่ให้ความหวังใดๆต่อมหาชนอย่างตรงไปตรงมา ละครของเขามิได้มุ่งที่จะสร้าง *"มายา"* เขาไม่ประสงค์ที่จะทำให้เกิด *"ความสมจริง"* บนเวทีเสียจนคนดูลืมไปว่าอะไรเป็น *"ความจริง"* และอะไรเป็น *"ความลวง"* [17] เขามิได้ให้ตัวละคร "เล่น" ละครเวทีแบบธรรมดาเสียจนเราลืมไปว่าสิ่งที่เราเห็นอยู่เป็นละคร เขาใช้เทคนิคการแสดงที่ทำลายมายาที่มาจากละครเสียเป็นครั้งคราว เช่น เขามักจะใช้เทคนิคการเล่าเรื่องเข้ามาปนกับการแสดงโดยให้ตัวละครบางตัวหรือตัวละครเป็นหมู่ออกมาเล่าเรื่องหรือบรรยายความ โดยพูดกับผู้ดู บางครั้งก็เป็นการแทรกความคิดเกี่ยวกับเรื่องที่ดำเนินอยู่ ผู้บรรยายหรือกลุ่มผู้บรรยายแสดงทัศนะเกี่ยวกับตัวละครในฐานะบุรุษที่ 3 ซึ่งต่างจากการที่ตัวละครพูดโต้ตอบกันเป็นบุรุษที่ 1 และบุรุษที่ 2 เป็นการกระตุ้นความคิดของผู้ชม เป็นการสร้างวิจารณญาณให้แก่ผู้ดู มากกว่าที่จะมุ่งแต่กระตุ้นอารมณ์แบบละครธรรมดา เพราะถ้าผู้ดูใช้อารมณ์ร่วมไปตามท้องเรื่องของละครอยู่ตลอดเวลา เมื่อเรื่องรุนแรงผู้ดูก็จะเกิดอารมณ์รุนแรงตาม บางครั้งถึงขั้นหลั่งน้ำตาฟูมฟายซึ่งเบรคชท์ไม่ต้องการ เพราะเขาต้องการจะ "สอน" คนด้วยการชวนให้ "คิด" มิใช่ชวนให้ "ซึ้ง" ตามละคร ในเรื่อง *ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์* นี้ ทั้งปฐมบท (Prologue) และปัจฉิมบท (Epilogue) ก็บ่งบอกไว้อย่างชัดแจ้งแล้วว่าขออย่าให้ผู้ดู "เคลิ้ม" ตามละครดังที่เขากล่าวไว้ในปฐมบทว่า

---

[15] Stücke. p. 325/2

[16] เกี่ยวกับ "อารมณ์ชดเชย" ที่มากับโศกนาฏกรรม ดู : เจตนา นาควัชระ *ทฤษฎีเบื้องต้นแห่งการวิจารณ์* บทที่ 9 หน้า 103

[17] ดู : เจตนา นาควัชระ. *ทฤษฎีเบื้องต้นแห่งวรรณคดี* บทที่ 5. หน้า 69.

"จงเฝ้าดูพฤติกรรมของคนเหล่านี้ให้ดี

.....

แม้แต่การกระทำเล็กๆน้อยๆที่ดูว่าเป็นสิ่งที่ตรงไปตรงมา
ก็จงเฝ้าดูให้ดี อย่าเชื่อตาม ดูให้ดีว่า
อะไรควรจะเป็นเช่นไร แม้แต่สิ่งที่ธรรมดาที่สุด" [18]

และในปัจฉิมบท ก็มีการกล่าวเตือนสติผู้ชมอีกครั้งหนึ่งว่า

"แต่เราขอร้องท่านว่า
สิ่งใดที่ท่านเห็นว่าไม่แปลก
ก็จงดูให้เห็นว่ามันแปลก
สิ่งใดที่เป็นเรื่องธรรมดา
ก็จงดูว่าเป็นสิ่งที่อธิบายไม่ได้
สิ่งใดที่เป็นเรื่องพื้นๆ
สิ่งนั้นแหละควรจะทำให้ท่านประหลาดใจ
สิ่งใดที่เป็นกฎเกณฑ์
จงรู้เถิดว่าเป็นสิ่งที่เลวร้าย
และถ้าท่านพบสิ่งที่เลวร้ายที่ไหน
ก็ขอให้หาทางช่วยด้วย"[19]

เทคนิคอีกประเภทหนึ่งที่เบรคซท์ใช้มากคือเพลงร้อง ถ้าเขาเห็นว่าการแสดงตอนใดจะเป็น "มายา"มากเกินไป เขาก็นำเพลงมาแทรก แต่เพลงเหล่านี้มิใช่แต่จะเพียงทำหน้าที่ขัดจังหวะ เพลงเป็นส่วนหนึ่งของบท ทำหน้าที่ให้ความกระจ่างหรืออธิบายเหตุการณ์ที่กำลังเกิดขึ้นในเรื่องตอนนั้น เพลงทำหน้าที่ของ "บุรุษที่ 3" อีกเช่นกัน เช่น เมื่อเรื่องนี้ดำเนินมาถึงตอนที่พ่อค้ากับกุลีเดินทางมาถึงที่เปลี่ยวแห่งหนึ่งกลางทะเลทรายในตอนต้นของฉากที่ 4 กุลีร้องเพลงที่มีความว่า

"ฉันจะไปเมืองอูรกา
ฉันจะไม่หยุดเดินทางไปอูรกา
โจรผู้ร้ายก็ไม่อาจขวางทางฉันที่จะไปอูรกาได้
ทะเลทราย ก็ไม่อาจขวางกั้นไม่ให้ฉันไปอูรกาได้
ที่อูรกามีอาหารและมีค่าจ้างรออยู่" [20]

เพลงนี้เป็นเพลงที่ขัดกับท้องเรื่องในตอนนี้ เพราะบทก็เขียนกำกับไว้แล้วว่าเป็น "พื้นที่อันตราย" [21] แต่กุลีกลับร้องเพลงที่แสดงความหวัง ซึ่งก็เรียกได้ว่าเป็นความหวังของคนยาก ผู้ชม

---

[18] Stucke, p. 319/1

[19] Stücke, p. 330/1-2

[20] Stucke, p. 322/2

อาจจะคิดว่าแปลก และตัวพ่อค้าเองก็คิดว่าผิดกาลเทศะ เพราะการส่งเสียงแบบนี้เท่ากับเป็นการประกาศให้พวกโจรผู้ร้ายรู้ว่าเหยื่อมาถึงแล้ว สิ่งที่ผู้แต่งต้องการจะให้เราเห็นก็คือ กุลีกับพ่อค้านั้นอยู่กันคนละโลก กุลีมีแต่ตัวเปล่าจะต้องไปวิตกกังวลอะไรกับโจรผู้ร้าย พ่อค้าเป็นผู้มีทรัพย์สมบัติก็ย่อมจะต้องกลัวเป็นธรรมดา ผู้ยากไร้มองไปข้างหน้าด้วยความหวัง ในขณะที่ผู้มั่งคั่งมองไปรอบกายด้วยความขยาดกลัว เพลงจึงบอกความได้ลึกซึ้งเกินกว่าการแสดงและบทเจรจาธรรมดาเสียอีก ซึ่งในอีกสภาวะหนึ่ง คือตอนที่จะต้องว่ายข้ามแม่น้ำอันไหลเชี่ยว (ฉากที่ 5) กุลีกับพ่อค้าก็สลับบทของคนกล้ากับคนขลาดกัน เพราะไม่มีความจำเป็นอะไรที่กุลีจะต้องเอาชีวิตมาเป็นเดิมพัน ในขณะที่ความโลภของพ่อค้าทำให้เขาไม่กลัวตาย ในตอนนี้ก็อีกเช่นกัน กุลีร้องเพลงของตัวและพ่อค้าก็ร้องเพลงแบบของเขา เขาร้องกันคนละเพลง ร้องกันคนละเรื่อง เขาอยู่กันคนละโลก และเพลงก็บอก "ความแตกต่างอันเป็นรากฐานของโลก" ได้อีกเช่นกัน เป็นการบอกความของ "บุรุษที่ 3" โดยสื่อสาส์นโดยตรงมายังคนดู เพลงเป็นส่วนหนึ่งของเทคนิคของการ "ทำให้แปลก" (Verfremdung)[22] คืออาจจะไม่เป็นธรรมชาตินักในการที่ละครดำเนินไปอยู่ดีๆ ก็มีเพลงเข้ามาคั่น แต่ผู้แต่งจงใจที่จะไม่ให้เรื่องดำเนินไปอย่างเป็นธรรมชาติ เมื่อการแสดง "ละครพูด" สะดุดด้วย "เพลง" เราในฐานะผู้ดูก็สะดุดหยุดตามด้วย เราหยุดคิดและเราฉุกคิด นั่นคือสิ่งที่เบรคชท์ต้องการ

เทคนิคที่เบรคชท์ชอบนำมาใช้อีกอย่างหนึ่งคือการพูดเดี่ยว คือให้ตัวละครสลัดบทที่เขากำลังแสดงอยู่ทิ้งไป โดยหันมาพูดกับผู้ดูโดยตรง บางครั้งก็ใช้วิธีที่เรียกว่า "ป้อง" คือ ผู้แสดงแอบบอกความบางอย่างให้แก่ผู้ชมโดยที่ตัวละครอื่นไม่เห็น เรียกได้ว่าเป็นการทำให้ผู้ดูรู้สึกแปลก ไม่เป็นไปตามธรรมชาติ แต่ทั้งนี้มิได้หมายความว่า คำพูดของตัวละครจะทำให้ผู้ดูเห็นคล้อยตามไปด้วย ในบางครั้งผู้ดูอาจจะเห็นไม่ตรงกับที่ตัวละครพูดก็ได้ เช่น ในตอนที่พ่อค้าระแวงสงสัยกุลีและไม่ยอมเข้าไปนอนในเต็นท์ พ่อค้าหันมาพูดโดยตรงกับผู้ชมโดยตรงกับผู้ชมว่า *"ถ้าฉันเข้าไปนอนในเต็นท์ ฉันก็โง่เต็มที"*[23] ซึ่งในตอนนี้ผู้ดูย่อมจะมีความเห็นตรงข้ามกับตัวพ่อค้า เพราะผู้ดูเห็นแล้วว่ากุลีไม่เป็นอันตรายต่อใคร หมายความว่าผู้แต่งให้โอกาสต่อผู้ชมที่จะคิดค้านตัวแสดง เป็นการให้โอกาสผู้ชมทาจะได้ใช้ความคิดที่เป็นของตัวเอง ซึ่งก็เป็นไปตามทฤษฎีการละครของเบรคชท์

นอกจากนี้เบรคชท์ยังมีวิธีการอื่นที่จะกระตุ้นความคิดของผู้ชม เช่น การนำข้อความเดียวกันมาใช้ในที่ต่างๆกัน บางครั้งก็ให้ตัวละครพูดถึงเรื่องเดียวกัน ในวาระและบริบทที่ต่างกัน ยกตัวอย่างเช่น เรื่องที่เกี่ยวกับน้ำมันออกจากปากของคนสามคน กุลีเป็นคนเอ่ยเรื่องนี้เป็นคนแรกว่าพ่อค้าบอกเขาว่า ถ้ามีการนำน้ำมันขึ้นมาใช้ ทางรถไฟก็จะมาถึง ท้องถิ่นก็จะเจริญ ซึ่งกุลีก็กลัวว่าเขาจะต้องตกงาน เพราะเรื่องน้ำมันนี้เอง[24] เรื่องเดียวกันออกจากปากของคนนำทางก็ผิดเพี้ยนไปบ้าง คนนำทางเผยเบื้องหลังว่าความจริงพ่อค้ามิใช่ว่าต้องการจะไปเจาะน้ำมัน แต่ต้องการจะไปถึง

---

[21] ผู้แต่งเขียนกำกับบทที่ 4 ว่า "Gespräch in einer gefährlichen Gegend" (Stücke, p. 332/2)

[22] ในตอนที่เบรคชท์แต่งเรื่อง *ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์* เขายังมิได้สร้างทฤษฎีที่เกี่ยวกับวิธีการ "Verfremdung" ขึ้นอย่างมีแบบแผน แต่เขาก็ได้นำวิธีการดังกล่าวมาใช้แล้วในเชิงปฏิบัติ

[23] Stücke, p. 325/1

[24] ดูข้อความที่คัดไว้ในเชิงอรรถที่ 6 ข้างต้น

บ่อน้ำมันก่อนใคร เพื่อที่จะหยุดเรื่องการขุดเจาะน้ำมัน และก็จะได้รับ "ค่าปิดปาก" [25] เงินก้อนนี้เป็นสิ่งที่พ่อค้าต้องการไม่ใช่น้ำมัน ซึ่งเรื่องกลเม็ดซับซ้อนของนายทุน เป็นเรื่องที่เกินกว่าทั้งกุลีและทั้งคนนำทางจะเข้าใจได้ เมื่อพ่อค้าพูดเรื่องน้ำมันขึ้นมา ในฉากที่ 5 คือฉากที่เขากับลูกหาบจะต้องข้ามแม่น้ำมีร์ ผู้ชมซึ่งได้ยินเรื่องนี้มา 2 ครั้งแล้ว ย่อมจะต้องฉุกคิดอะไรบางอย่างเมื่อพ่อค้ากล่าวว่า

> "เจ้ามันโง่งั่งจนไม่เข้าใจเชียวหรือว่ามันเป็นการทำคุณให้แก่มนุษยชาติ เมื่อเราขุดเอาน้ำมันขึ้นมาได้ พอเราดูดน้ำมันขึ้นมา ต่อไปเราก็จะมีรถไฟ และสวัสดิการต่างๆ ก็จะมีไปทั่วถึง จะมีของกิน จะมีเครื่องนุ่งห่ม และอะไรๆอีกมากมายและใครล่ะจะเป็นผู้ทำให้สิ่งนั้นเป็นไปได้ ก็เรานั่นแหละ ทุกสิ่งทุกอย่างขึ้นอยู่กับการเดินทางของเรา" [26]

คงไม่มีผู้ดูสักกี่คนที่จะคล้อยตามคำของพ่อค้าไปได้ง่ายๆ เพราะเราได้รับรู้อะไรมามากแล้ว สิ่งที่พึงสังเกตก็คือเบรคซท์มีวิธีการที่ค่อนข้างจะลึกซึ้งที่จะทำให้เราระแวงสงสัยขึ้นมาว่าพ่อค้าพูดจริงหรือไม่ คนสามคนพูดเรื่องเดียวกัน ต่างวาระกันก็กลายเป็นสามเรื่องไป หน้าที่ของเบรคซท์คือตั้งปมปริศนาไว้ให้ผู้ชมคิดว่าควรจะเชื่อใครดี ผู้แต่งมิได้โน้มน้าวเราโดยตรงในกรณีนี้ นั่นคือวิธีการที่ได้ผลที่สุดของ "ละครบทเรียน" แต่ก็มีบางครั้งที่เบรคซท์ใช้วิธีการที่ค่อนข้างจะดื้นเกินไป เป็นการโฆษณาชวนเชื่อที่ไม่มีอะไรที่แนบเนียนหรือแยบยลเลย เช่น ใน "เพลงเรื่องโรงศาล" (Lied von den Gerichten)

> "ตุลาการกระทำการ
> เยี่ยงกลุ่มโจร
> เมื่อผู้บริสุทธิ์ถูกฆ่าไปแล้ว
> ผู้พิพากษาก็ร่วมกันพิพากษาลงโทษเขาอีก
> บนหลุมศพของผู้ตายนั่นเอง
> ที่สิทธิของเขาถูกประหารไปด้วย" [27]

นั่นเป็นการกล่าวหาอย่างตรงไปตรงมาว่า ศาลในสังคมอันฟอนเฟะก็คือซ่องโจรนั่นเอง ผู้พิพากษาไม่ผิดอะไรกับโจรกลุ่มหนึ่ง ลักษณะที่รุนแรงและไม่สร้างสรรค์เช่นนี้มีอยู่ในละครรุ่นแรกๆ ของเบรคซท์ เขามุ่งที่จะโจมตีสังคมโดยที่ไม่คิดหาทางแก้ ในละครเรื่องหลังๆของเขา เบรคซท์จะดีปัญหาได้ลุ่มลึกกว่านี้มาก ในเรื่อง *ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์* เบรคซท์แต่ง "ละครบทเรียน" ที่ค่อนข้างจะเข้าขีดอันตราย โดยเฉพาะอย่างยิ่งฉากสุดท้ายในศาล เขาคงอยากจะชี้ให้เห็นว่า ศาลนี้เป็นศาลที่จอมปลอมและฉ้อฉล และก็คงอยากตั้งคำถามว่า เมื่อโจรนั่งบัลลังก์แล้วบ้านเมืองจะเป็นอย่างไร แม้ว่าไม่มีคำตอบจากผู้ประพันธ์เอง ผู้ดูก็คงอดคิดไม่ได้ว่าสังคมแบบนี้คงอยู่ไม่ได้ คำร้องขอในตอนท้ายสุดของเรื่องที่ว่า "หาทางช่วยด้วย" นั้น คงจะเป็นเรื่องที่จะต้องแก้กันนอกเวทีละคร

---

[25] ในต้นฉบับใช้คำว่า "Schweigegeld" (Stücke, p. 321/1)

[26] Stücke, p. 323/1-2

[27] Stücke, p. 326/1

นั่นคือสัญญาณอันตรายของ "ละครบทเรียน" (Lehrstück) เช่น เรื่อง *ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์* เพราะ "บทเรียน" นี้ เหมาะสำหรับผู้ที่สูงแล้วด้วยสติปัญญาและวุฒิภาวะ หาไม่แล้ว "บทเรียน" ดังกล่าวก็จะเป็นเพียงการโฆษณาชวนเชื่อทางการเมืองอย่างหนึ่งเท่านั้น

สิ่งที่เราจะต้องนำมาพิจารณาก็คือ เมื่อละครเรื่องนี้เดินทางมาถึงประเทศไทยในปี พ.ศ. 2519 เรารับ "บทเรียน" จากเบรคซท์อย่างไร ปัญหานี้เป็นปัญหาแบบที่เรียกกันในวงวิชาการว่า "การรับวรรณคดี" (literary reception) ซึ่งเราอาจจะต้องพิจารณากันจากหลายแง่มุม ดังที่กล่าวมาแล้วในตอนต้นของบทความนี้ การแสดงของ "กลุ่มพระจันทร์เสี้ยว" ประสบความสำเร็จเป็นอย่างมาก เราจะอธิบายความสำเร็จนี้ว่าเป็นเพียงปรากฏการณ์เชิงการเมืองอย่างหนึ่งเท่านั้นหรือ เราจะเหมาเอาได้หรือว่าบรรยากาศทางการเมืองในยุคที่ประชาธิปไตยเบ่งบานเอื้อต่อการรับวรรณกรรมการละครแบบนี้ และก็เป็นเรื่องของความสนใจชั่วครู่ยามเมื่อวิถีทางการเมืองเปลี่ยนไป ความสนใจในเรื่องของศิลปะก็เปลี่ยนไปด้วย *ข้อยกเว้นละกฎเกณฑ์* ก็เข้าสูตรนี้ เป็นเรื่องของ "วัยรุ่น" ทางศิลปะที่มิได้มีผลกระทบที่สำคัญอะไรต่อวงการศิลปะของไทย ความจริงเป็นเช่นนั้นหรือ

ความคิดที่จะทำละครพูดสมัยใหม่ให้มีชีวิตชีวา และมีความเข้มข้นเหนือละครโทรทัศน์และภาพยนตร์ไทยทั่วๆไปมีอยู่ในประชาคมการศึกษามานานแล้ว จะเห็นได้ว่าในแทบทุกสถาบันอุดมศึกษา ทั้งที่มีการสอนวิชาการละครและที่มิได้มีการสอน ก็มีการจัดแสดงละครพูดกันอยู่เป็นประจำ ซึ่งในบางครั้งก็เปิดโอกาสให้บุคคลภายนอกเข้าชมด้วย ความคิดที่ว่าศิลปะการแสดงควรจะมีบทบาทเกินกว่าการให้ความบันเทิงเริงรมย์ก็มิใช่เป็นความคิดใหม่อะไร "ละครสอนคน" เป็นสิ่งที่เราไม่เคยปฏิเสธ แม้ว่าเราอาจจะมิได้มีทฤษฎีแบบของเบรคซท์เป็นพื้นฐานสนับสนุน แต่เราก็ปฏิเสธไม่ได้ว่าในช่วง 2516-2519 นักแสดงสมัครเล่นหลายกลุ่มเอาจริงเอาจังต่อเรื่องของการที่จะใช้ศิลปะเป็นเครื่องมือในการให้ "การศึกษา" แก่ประชาชน ละครของเบรคซท์เข้ามาสัมผัสกับบริบทไทยที่อาจจะเข้มข้นพอที่จะรับสาส์นของเขาได้ ถ้าพิจารณาเรื่องของ "เบรคซท์ในสังคมไทย" ในแง่ของวิชาวรรณคดีเปรียบเทียบ เราก็อาจจะต้องยอมรับว่าผู้ที่เป็น "สื่อกลาง" (หรือเรียกตามภาษาของวรรณคดีเปรียบเทียบว่า "intermediary") เป็นผู้ที่เข้าใจบทบาทของ "ผู้ให้" และ "ผู้รับ" เป็นอย่างดี สื่อกลางในที่นี้ก็คือ สถาบันวัฒนธรรมเยอรมัน ซึ่งในขณะนั้น ดร. อันโทน เรเกนแบร์ก (Anton Regenberg) เป็นผู้อำนวยการ เรเกนแบร์กเป็นผู้ที่มีความสนใจสภาวะของวงการศิลปะไทยอย่างลึกซึ้ง และเป็นผู้ที่เล็งเห็นการณ์ไกลว่า ในเมื่อนักแสดงสมัครเล่นของไทยสนใจที่จะเล่นละครแบบใหม่ และสนใจที่จะนำละครตะวันตกมาแสดง ก็ควรที่จะได้มีโอกาสศึกษาวิธีการแสดงแผนใหม่อย่างลึกซึ้ง เพราะการที่ได้มีโอกาสเข้าใจวัฒนธรรมของต่างชาติได้อย่างถ่องแท้เสียก่อนจะเป็นการนำไปสู่การพัฒนาแนวทางศิลปะที่แปลกใหม่ขึ้นมาได้ โดยมิใช่เป็นการลอกแบบ หรือเลียนแบบการจัดสัมมนาเชิงปฏิบัติการ โดยมีวิทยากรจากเยอรมนีมาร่วมด้วยเป็นทางหนึ่งที่จะทำให้เกิดการประสานความคิดขึ้นได้ ทางสถาบันวัฒนธรรมเยอรมันจึงได้ติดต่อเชิญ ดร. นอร์แบร์ท ไมเออร์ (Norbert Mayer) ผู้เชี่ยวชาญการละครจากมิวนิคให้มาเป็นวิทยากร และเลือกที่จะไปจัดสัมมนาเชิงปฏิบัติการที่เชียงใหม่ เพราะชุมนุมการละครของมหาวิทยาลัยเชียงใหม่และวิทยาลัยพายัพที่มีอยู่แล้ว เป็นกลุ่มนักแสดงสมัครเล่นที่มีความคิดสร้างสรรค์เป็นที่ประจักษ์กันอยู่

ในส่วนของ "ผู้รับ" ชุมนุมละครของสโมสรมหาวิทยาลัยเชียงใหม่กำลังสนใจจะสร้าง "ละครเพื่อชนบท" โดยจะออกไปสัมผัสกับชีวิตชนบทเพื่อเรียนรู้จากสภาพความเป็นจริงพร้อมๆกับที่จะได้สร้างละครขึ้นมาใหม่สำหรับชนบทโดยเฉพาะ *"โดยมีจุดมุ่งหมายให้การแสดงสามารถสื่อความหมายได้อย่างมีประสิทธิภาพ และในขณะเดียวกันเนื้อหาของละครจะต้องทำหน้าที่เป็นผู้ให้การศึกษาแก่ชาวชนบท ไม่ว่าจะเป็นการสะท้อนปัญหาหรือการให้แนวทางในการแก้ปัญหา"*[28] แนวทางของการสร้างละครใหม่ "เพื่อการศึกษา" ของประชาชนดูจะพ้องกับความสนใจของ "ผู้ให้" เป็นอย่างดี ดร. นอร์แบร์ท ไมเออร์ เป็นผู้ที่มีความเชี่ยวชาญในการฝึกละครให้แก่กลุ่มเยาวชน และให้ความสนใจเป็นพิเศษต่อเรื่องของ "ละครในฐานะที่เป็นปัจจัยในทางการศึกษา"[29] แต่ในช่วงที่ได้มีการเริ่มติดต่อกันระหว่างไมเออร์กับสถาบันวัฒนธรรมเยอรมันนั้น ไมเออร์คงจะยังไม่ทราบว่ากลุ่ม "เยาวชน" ที่เขาจะมาช่วยฝึกซ้อมให้นั้นมีศักยภาพและวุฒิภาวะในเรื่องของสังคมและการเมืองมากน้อยเพียงใด! สิ่งที่ไมเออร์ต้องการจะถ่ายทอดให้คือเทคนิคการแสดง และความสามารถของกลุ่มนักแสดงเองที่จะ "ด้น" ละครเรื่องใหม่ขึ้นมาให้ได้จากการฝึกซ้อม จากหลักฐานที่ปรากฏอยู่ในจดหมายโต้ตอบระหว่างผู้อำนวยการสถาบันวัฒนธรรมเยอรมันกับไมเออร์ก็ปรากฏชัดว่า เขาเน้นเรื่องของการ "ด้น" (improvisation)[30] มาก เช่น เขาเขียนชี้แจงมาในตอนหนึ่งว่า *"เป็นอันว่าทางฝ่ายท่านเข้าใจชัดแจ้งแล้วว่า กลุ่มนักแสดงที่เชียงใหม่จะไม่ใช่มาเตรียมแสดงละครที่เขียนบทมาเสร็จแล้ว แต่จะมาช่วยกันสร้างละคร คือมาทำละครเรื่องใหม่"*[31] การจัดสัมมนาเชิงปฏิบัติการที่เชียงใหม่ ระหว่างวันที่ 15 ถึง 25 ตุลาคม 2517 ดูจะให้ความพึงพอใจต่อทั้งฝ่ายไทยและฝ่ายวิทยากรเยอรมัน แต่เป็นที่น่าสังเกตได้ว่าทางฝ่ายเยอรมันดูจะเน้นเรื่องความสำเร็จในด้านของเทคนิคการแสดงมาก ไมเออร์เขียนถึงเรเกนแบร์กว่า "การทำงานกับกลุ่มละครเป็นไปด้วยดีและก็ประสบความสำเร็จ บรูซ แกสตัน (Bruce Gaston) ซึ่งรู้จักกลุ่มละครมานานบอกว่า คุณภาพการแสดงของกลุ่มนี้ดีขึ้นอย่างมากทีเดียว"[32] ซึ่งก็ตรงกับที่ฝ่ายผู้แสดงคิด ในเอกสาร "สรุปและวิเคราะห์เวิคชอพ ชุมนุมละคร สมช." กลุ่มละครลงความเห็นว่า ในด้านของการฝึกฝนเทคนิคการ

---

[28] *"โครงการสร้างละครเพื่อชนบท"* เอกสารอัดสำเนา พ.ศ.2517 (จากแฟ้มของสถาบันวัฒนธรรมเยอรมัน กรุงเทพฯ)

[29] เอกสารอัดสำเนา Arbeitsprogramm ของ Dr. Norbert Mayer ในส่วนที่เกี่ยวกับ "Theater als Erziehungsfaktor im Bildungsgesamtplan" (จากแฟ้มของสถาบันวัฒนธรรมเยอรมัน)

[30] คำว่า improvisation ในภาษาอังกฤษ หรือ die Improvisation ในภาษาเยอรมัน อาจจะไม่ตรงกับคำว่า "ด้น" ในภาษาไทยเสียทีเดียวเพราะด้นกินความหมายเฉพาะการด้นคำประพันธ์หรือร้อยกรอง แต่ "ด้น" แบบละครตะวันตกคือการช่วยกันสร้างบทหรือคิดบทขึ้นมาในลักษณะเล่นไปแต่งไป คือ ไม่มีบทที่นักประพันธ์เขียนให้มาก่อน

[31] ต้นฉบับภาษาเยอรมันของจดหมายลงวันที่ 25 เมษายน 2517 มีความว่า "... nicht ein fertiges Stück inszeniert, sondern ein Stück erarbeitet, also neu erstellt werden soll." (จากแฟ้มของสถาบันวัฒนธรรมเยอรมัน)

[32] จดหมายลงวันที่ 10 ตุลาคม 2517 Bruce Gaston ผู้เชี่ยวชาญทางดนตรีชาวอเมริกัน ซึ่งในปัจจุบันเป็นที่รู้จักกันดีในฐานะคีตกวี และผู้เชี่ยวชาญดนตรีไทย เป็นอาจารย์อยู่ที่วิทยาลัยพายัพในขณะนั้น

ละคร *"ข้อนี้นับว่าได้ผลดีเกิน 100% เราไม่อาจถึงกับพูดว่าเกินความจำเป็น แต่ถ้าหากเราเชื่อว่ามีข้อบกพร่องด้านอื่น ก็น่าจะแบ่งความสมบูรณ์ไปให้ส่วนนั้นบ้าง"*[33] เป็นอันว่าฝ่าย "ผู้รับ" มีจุดประสงค์อื่นที่สำคัญนอกเหนือไปจากความสามารถในทางการแสดง ซึ่งฝ่ายผู้แสดงก็ระบุไว้ค่อนข้างจะชัดเจนว่าข้อบกพร่องยังมีอยู่ในด้านของ "การรวมกลุ่มผู้สนใจการละคร" และโดยเฉพาะอย่างยิ่ง "การจัดทำละครเพื่อชนบท"[34] ซึ่งกลุ่มฯยังคิดว่าไปไม่ถึงจุดหมาย เพราะยังขาดความเอาจริงเอาจังกันอยู่มาก กลุ่มผู้แสดงวิจารณ์ตนเองไว้อย่างรุนแรงพอสมควรทีเดียว "เราอ้างไว้ว่าได้ออกสู่ชนบทเพื่อเก็บข้อมูล แต่ทุกคนก็รู้ดีว่าเรากำลังไปพักผ่อนสุดสัปดาห์" ในส่วนที่เกี่ยวกับตัวบทละครนั้น กลุ่มฯก็ได้วิจารณ์เอาไว้ว่า

> "เนื่องจากละครสู่ชนบทจะต้องรับผิดชอบต่อความจริงอย่างถึงแก่นแท้ของปัญหานอกจากความบันเทิง จึงควรพิถีพิถันในการเลือกบทละครอย่างยิ่ง และทุกคนก็รู้สึกต่อละครเรื่องที่เรากำลังทำกันอยู่นี้ดีแล้วว่ามันไม่ก่อศรัทธาแก่เราแค่ไหน และตามธรรมดาแล้วการเห็นปัญหาแท้จริงจะก่อให้เกิดความบันดาลใจที่จะทำบทละครที่ดี บทละครที่ก่อให้เกิดศรัทธาที่จะทุ่มเทกับงาน ก่อความสามัคคีและมีวินัย"[35]

เป็นที่น่าทึ่งว่ากลุ่มละคร "เยาวชน" ของไทยเรียกร้องมาตรฐานของละครที่จัดได้ว่าอยู่ในระดับอุดมคติ เรื่องของการ "ดัน" บทดูจะยังเป็นปัญหาอยู่ แต่ก็คงจะเป็นปัญหาที่วิทยากรชาวเยอรมันไม่อาจเข้าใจได้ถ่องแท้ เนื่องจากข้อจำกัดทางภาษาและปัญหาเรื่องบทนี้ จะยังคงเป็นปัญหาอยู่ในการแสดงละครของเบรคชท์ในอีก 2 ปีต่อมา สิ่งที่น่าประหลาดใจก็คือว่า เมื่อละคร *ชนบทหมายเลข 3* มาแสดงที่กรุงเทพฯเมื่อเดือนธันวาคม 2517 ผลงานของกลุ่มดูจะอยู่ในระดับที่ผู้ดูเมืองกรุงพึงพอใจมาก แต่ก็อาจจะเป็นความพึงพอใจที่ตั้งอยู่บนรากฐานของอุดมการณ์ทางการเมืองอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ หนังสือพิมพ์ *ประชาชาติ* วิจารณ์ไว้ว่า

> *"ชนบทหมายเลข 3* จึงไม่เพียงแต่จะประสบผลสำเร็จในด้านการให้ความบันเทิงเท่านั้น แต่ได้ประสบผลสำเร็จในด้านการปลูกความสำนึกทางการเมืองแบบประชาธิปไตยให้กับชาวบ้านได้อีกด้วย ดังนั้นเราจึงอาจถือได้ว่า *ชนบทหมายเลข 3* เป็นละครเพื่อชีวิตและเพื่อประชาชนจริงๆ"[36]

ถ้า "บริบท" ทั่วไปในยุคนั้นเป็นอย่างที่ได้บรรยายมาแล้วข้างต้น เราก็เห็นจะต้องลงความเห็นว่าเบรคชท์เดินทางมาถึงประเทศไทยในขณะที่ดินฟ้าอากาศเอื้ออำนวยอย่างเต็มที่ทีเดียว บท

---

[33] เอกสารอัดสำเนาเรื่อง*สรุปและวิเคราะห์เวิคชอพชุมนุมละคร สมช.15* ถึง 25 ตุลาคม 2517 (จากแฟ้มสถาบันวัฒนธรรมเยอรมัน)

[34] จากเอกสารเดียวกันที่อ้างแล้ว

[35] จากเอกสารเดียวกันที่อ้างแล้ว

[36] *ประชาชาติ* รายวัน วันที่ 26 ธันวาคม 2517

วิจารณ์เกี่ยวกับ *ชนบทหมายเลข 3* ที่คัดมาข้างต้นนี้ เป็นสิ่งที่เบรคชท์ปรารถนานักที่จะได้ แต่โดยทั่วไปแล้วเขาอาภัพกว่ากลุ่มละครของไทยมาก!

จากผลสำเร็จของการสัมมนาเชิงปฏิบัติการที่เชียงใหม่ และจากการแสดงเรื่อง *ชนบทหมายเลข 3* ทำให้ "สื่อกลาง" คือ สถาบันวัฒนธรรมเยอรมันเกิดกำลังใจที่จะทำงานด้านสนับสนุนการแลกเปลี่ยนทางวัฒนธรรมเช่นนี้ต่อไป ได้มีการเตรียมงานที่จะจัดสัมมนาเชิงปฏิบัติการขึ้นเป็นครั้งที่ 2 หลังจากที่สัมมนาครั้งแรกได้เสร็จสิ้นไปไม่นานนัก แน่นอนที่สุดที่ไมเออร์สนใจที่จะกลับมาร่วมสัมมนากับนักแสดงสมัครเล่นของไทยอีก เขาเอ่ยถึง "ความสำเร็จที่เชียงใหม่"[37] และรายงานให้เรเกนแบร์กทราบว่ามีผู้อำนวยการสร้างภาพยนตร์โทรทัศน์สนใจจะเข้ามาถ่ายทำภาพยนตร์เรื่องการทำละครสมัครเล่นไทย แม้ว่าโครงการเรื่องภาพยนตร์จะตกไปเพราะขาดการสนับสนุนในด้านทุน แต่ไมเออร์ได้เสนอความคิดเกี่ยวกับการจัดสัมมนาครั้งที่ 2 ไว้อย่างละเอียดพอสมควร เขาเสนอให้เล่นละครเรื่อง *ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์* ของเบรคช์และในขณะเดียวกันให้กลุ่มนักแสดงช่วยกันสร้างละครฉากไทยขึ้นมาทาบกับต้นเรื่องของเบรคชท์ นอกจากนั้นเขาได้แสดงความปรารถนาไว้ว่าอยากจะได้มีโอกาสทำงานร่วมกับกลุ่มนักแสดงชุดเดิมซึ่งเขาเรียกว่า "กลุ่มคำรณ"[38] โดยที่เขาได้ยกย่องความสามารถของกลุ่มนี้ไว้ 2 ประการ คือ ใน*ประการแรก* กลุ่มนี้มีประสบการณ์อยู่แล้วในเรื่องของ "การวิจัย" ซึ่งเขาหมายถึงการออกไปสัมผัสกับชีวิตจริงในสังคม แล้วนำมาแต่งเป็นละครซึ่งเราก็ได้เห็นแล้วว่าเป็นวิธีการที่กลุ่มนักแสดงเองสนใจอยู่มาก *ประการที่สอง* กลุ่มนี้มีความสามารถเป็นเยี่ยมในการ "ด้น"

การนำละครของเบรคชท์ออกแสดงนั้นเป็นเรื่องที่ท้าทายความสามารถของผู้กำกับการแสดงและของนักแสดง เพราะเบรคชท์มิได้แต่งบทละครประเภทที่ใครที่ไหนจะนำไปแสดงได้ตามใจชอบ จริงอยู่ความสามารถในการแต่งละครของเบรคชท์นั้นเป็นที่ยอมรับกันอยู่ทั่วไป นักปราชญ์และนักประพันธ์ชาวฝรั่งเศส ฌอง ปอล ซาร์ตร์ (Jean-Paul Sartre) ถึงกับกล่าวว่า เบรคชท์เป็นนักแต่งละครที่ยิ่งใหญ่ที่สุดของยุค[39] แต่เบรคชท์มีความทะเยอทะยานที่จะแสดงตัวว่าเป็นนักคิดและนักทฤษฎีที่มีสุนทรียศาสตร์และกวีศาสตร์เป็นของตัวเอง เขาพยายามที่จะสร้างละครบนรากฐานของทฤษฎีที่ลึกซึ้งพอสมควร ผู้กำกับการแสดงที่เอาจริงเอาจังกับเบรคชท์จึงมักจะต้องศึกษา

---

[37] จดหมายถึงผู้อำนวยการสถาบันวัฒนธรรมเยอรมัน ลงวันที่ 10 กันยายน 2518 เขาใช้คำภาษาเยอรมันว่า "Der Chiang Mai-Erfolg (จากแฟ้มของสถาบันวัฒนธรรมเยอรมัน)

[38] จดหมายฉบับเดียวกัน (จากแฟ้มของสถาบันเยอรมัน) คำรณ คุณะดิลก เป็นอาจารย์ภาควิชาสื่อสารมวลชน มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ในขณะนั้น และเป็นผู้บุกเบิกตั้งกลุ่มละครสมัครเล่นดังกล่าวขึ้นมา ผู้รู้ทางการละครหลายท่านลงความเห็นว่า คำรณเป็นนักแสดงและผู้กำกับการแสดงที่มีความสามารถสูง และนอกจากนั้นก็ยังเป็นผู้ที่สามารถสร้างความเชื่อถือให้แก่นักแสดงรุ่นหนุ่มสาวได้อย่างดีเยี่ยม

[39] 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)

ความคิดเชิงทฤษฎีของเขาให้ถ่องแท้ก่อนที่จะลงมือ "เล่น" ละครของเขา ไมเออร์ให้ความสนใจต่อเรื่องนี้มาก เขาเตรียมตัวมาอย่างดีที่จะทำหน้าที่ "ครูวรรณคดี" ให้แก่กลุ่มนักแสดงในการสัมมนาครั้งที่ 2 ในปี 2519 แม้ว่าจะไม่มีหลักฐานปรากฏชัดว่าเขาศึกษางานด้านทฤษฎีชิ้นใดของเบรคชท์โดยเฉพาะ เราก็พอจะมองเห็นได้ว่าเขาให้ความสำคัญต่อข้อคิดที่เป็นทฤษฎีที่สำคัญๆ หลายประการ เขากล่าวไว้ในจดหมายฉบับแรกที่เขียนถึงเรเกนแบร์กว่า "ผมได้ความคิดดังกล่าว (เกี่ยวกับเรื่องการทำ 'ฉากไทย') มาจากการศึกษาเบรคชท์ซึ่งผมเตรียมไว้สำหรับสอนที่มหาวิทยาลัย ผมจับความได้อย่างแน่ชัดว่าการนำเอาละครของเบรคชท์มาเสริมต่อเช่นนี้เป็นไปตามแบบแผนของละครแบบสั่งสอนที่เบรคชท์เองต้องการจะสร้างขึ้นมาให้ได้" [40] เรื่องนี้เป็นไปตามที่ไมเออร์ตีความ เพราะหลักฐานที่นักวิจัย ไรแนร์ ชไตนเวก (Reiner Steinweg) ค้นมาได้ก็ยืนยันว่าเบรคชท์ไม่คิดว่าละครแบบ "บทเรียน" (Lehrstück) เป็นบทละครที่สมบูรณ์แล้วในทุกประการ ในทางตรงกันข้าม เบรคชท์แสดงความเห็นไว้ว่า

> "ละครบทเรียน...เขียนขึ้นเพื่อสร้างความเข้าใจให้แก่ตัวเองสำหรับผู้แต่งและบุคคลอื่นที่เข้ามามีส่วนร่วมด้วย มิใช่เขียนขึ้นเพื่อให้เป็นประสบการณ์แก่กลุ่มบุคคล ละครแบบนี้ถือได้ว่ายังไม่เสร็จสมบูรณ์เสียด้วยซ้ำ" [41]

เรื่องของอุดมคติของ "ละครบทเรียน" ที่เบรคชท์อยากจะสร้างขึ้นมาในสังคมอุดมคตินั้นเป็นสิ่งที่ยังถกเถียงกันอยู่มาก เพราะเบรคชท์เองก็นำมาปฏิบัติไม่ได้เต็มตามแบบที่เขาปรารถนา ในที่สุดเบรคชท์ก็ต้องล้มเลิกความคิดที่จะสร้าง "การสอนเต็มรูป" (Die grosse Pädagogik) และหันมาใช้ "การสอนลดรูป" (Die kleine Pädagogik) ซึ่งยังคงแบ่งกลุ่มบุคคลออกเป็นกลุ่มผู้แสดงและกลุ่มผู้ชม คือยังมิใช่ละครที่ไม่มีคนดู หรือละครที่แต่งขึ้นสำหรับผู้เล่นเท่านั้น แต่ "การสอนลดรูป" ก็ยังมีลักษณะบางประการที่แตกต่างไปจากละครทั่วไป คือ เบรคชท์ต้องการจะเน้นกระบวนการ "ทำละครให้เป็นประชาธิปไตย" (Demokratisierung des Theaters) อันเป็นการแผ่ขยายวงการละครให้เกินขอบเขตของละครอาชีพออกไป ละครสอนคนที่ดีที่สุดก็คือละครที่ผู้ที่มิใช่ "นักละคร" ได้มีส่วนเข้ามาร่วมสร้าง เขาจึงกำหนดไว้ว่า *"การแบ่งคนออกเป็น 2 กลุ่ม (คือกลุ่มผู้แสดงกับกลุ่มผู้ดู) ยังคงอยู่ แต่ผู้แสดงควรจะเป็นนักแสดงสมัครเล่น"*[42] ในส่วนที่เกี่ยวกับการใช้นักแสดงสมัครเล่นในการแสดง "ละครบทเรียน" นั้น เบรคชท์ก็เคยให้คำแนะนำไว้ว่า ละครเรื่อง *ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์* เป็นเรื่องที่เหมาะสมที่สุดสำหรับละครสมัครเล่น [3]

เราจึงอาจจะสรุปได้ว่า ผู้กำกับการแสดงไมเออร์ เตรียมการแสดงเรื่อง *ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์* ตามความคิดเชิงทฤษฎีของเบรคชท์เอง จะเป็นไปได้หรือไม่ที่เราจะตีความต่อไปอีกว่า

---

[40] จดหมายฉบับเดียวกันที่อ้างแล้ว

[41] Brecht Modell für Lehrstücke, hrsg. von Reiner Steinweg, Franhfurt, 1976, p. 51

[42] เรื่องเดียวกัน หน้า 51

ความสำเร็จของการแสดงของกลุ่ม "พระจันทร์เสี้ยว" เมื่อปี พ.ศ. 2519 เป็นเครื่องพิสูจน์ว่า ทฤษฎีของเบรคชท์นั้นเป็นทฤษฎีที่นำไปปฏิบัติได้ ผู้เขียนมีความเห็นว่าถ้าจะด่วนตีความเช่นนั้นในตอนนี้ก็จะเป็นการมองข้ามประเด็นที่สำคัญอีกบางประการไป ซึ่งเราจำเป็นจะต้องนำมาพิจารณาด้วย

ประเด็นที่สำคัญยิ่งก็คือ เราจะถือว่าบทละครของเบรคชท์เป็นวรรณกรรมที่สมบูรณ์แล้ว โดยที่ผู้กำกับการแสดงจะต้องทำตามที่เบรคช์กำหนดไว้ถ้วนทุกประการหรือไม่ คือเกินไม่ได้ขาดไม่ได้ ซึ่งปัญหานี้เป็นปัญหาที่ก่อความปวดเศียรเวียนเกล้าให้แก่ผู้กำกับการแสดงและนักแสดงเป็นจำนวนมาก เพราะทายาทของเบรคชท์ และสำนักพิมพ์ที่พิมพ์งานของเขาถือว่า งานของเบรคชท์เป็นวรรณกรรมคลาสสิกที่มีคุณค่าประดุจคัมภีร์อันศักดิ์สิทธิ์ และทายาทผู้ควบคุมลิขสิทธิ์ก็ใช้สิทธิตามกฎหมายห้ามการแสดงที่ไม่ตรงตามต้นฉบับไปหลายครั้งแล้ว กรณีล่าสุดเพิ่งจะเกิดขึ้นกับการเตรียมแสดงเรื่อง "คนดีแห่งเสฉวน" ที่โรงละครเมือง ชตุทการ์ท (Stuttgart) เมื่อเดือนกรกฎาคม ค.ศ. 1981 นี่เอง[44] สำหรับการแสดงของกลุ่ม "พระจันทร์เสี้ยว" ซึ่งไมเออร์เป็นผู้กำกับนั้น สำนักงานกลางของสถาบันเกอเธ่ที่มิวนิค ก็ได้รับจดหมายเตือนจากสำนักพิมพ์ซูรคัมพ์ แฟร์ลาก (Suhrkamp Verlag) แห่งเมืองฟรังฟุร์ต (Frankfurt) มาเช่นกันว่า จะยอมให้มีการเปลี่ยนแปลงหรือดัดแปลงบทไม่ได้ นอกจากนั้นในเรื่องดนตรีก็จำเป็นจะต้องใช้คีตนิพนธ์ของเฟาล์ เดสเซา (Paul Dessau)[45] แต่นับเป็นโชคดีที่ประเทศไทยอยู่ห่างจากเยอรมนีมาก ทายาทและสำนักพิมพ์จึงมิได้มาติดตามควบคุม และ*ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์* ฉบับไทยนั้น เมื่อถึงเวลาแสดงจริงๆก็มิได้ตามบทของเบรคชท์อย่างเคร่งครัด เช่น มีการตัดตอนสุดท้าย คือฉากในศาลออก สำหรับดนตรีก็มีการ "ทำให้เป็นไทย" โดยใช้วงปี่พาทย์ นอกจากนั้นก็ยังมีการแทรกตัวละครจากวรรณคดีไทยเข้ามาเป็นตัวบรรยาย อันได้แก่ ศรีธนญชัย นางละวง และจันทรโครพ เพื่อทำให้เกิดบรรยากาศที่เป็นไทย ส่วนที่สำคัญที่สุดก็คือการแทรก "ฉากไทย" สลับกับฉากของต้นเรื่อง ฉากต่อฉากซึ่งถ้าสำนักพิมพ์ได้ทราบล่วงหน้า ก็อาจจะมีการห้ามการแสดงก็ได้ คำถามที่นักวิจารณ์ควรจะถามก็คือ เราแน่ใจได้หรือว่าสิ่งที่ทายาทและสำนักพิมพ์เรียกร้องสอดคล้องกับความคิดของเบรคชท์ดังที่ได้กล่าวมาแล้วข้างต้น การที่ไมเออร์ตัดสินใจให้มีการเติม "ฉากไทย" ก็เป็นการตีความทฤษฎีของเบรคชท์ไปในแนวหนึ่งนั่นเอง

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

---

[44] ดูหนังสือพิมพ์รายสัปดาห์ Die Zeit ฉบับวันที่ 10 กรกฎาคม ค.ศ. 1981 หน้า 33

[45] จดหมายจาก Suhrkamp Verlag ถึง Goethe-Institut, München ลงวันที่ 2 มีนาคม 2519 (สำเนาอยู่ในแฟ้มของสถาบันวัฒนธรรมเยอรมัน)

ของชีวิตคนงานที่ถูกนายจ้างกดขี่ มีคนสามระดับเช่นเดียวกับในต้นเรื่อง *ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์* คือ นายทุน ผู้จัดการ และลูกจ้าง เนื้อเรื่องเป็นสิ่งที่ "ใกล้ตัว" ผู้ดูผู้ชมในปี พ.ศ. 2519 มาก แต่การที่ผู้แสดงเองกล่าวเน้นต่อผู้ชมในตอนท้ายเรื่องว่าพวกเขาได้ไปทำ "วิจัยสนาม" มาจริงๆ โดยได้เข้าไปใช้ชีวิตในโรงงานอุตสาหกรรม และได้บันทึกเอาสภาพที่เลวร้ายต่างๆ ลงไว้ใน "ฉากไทย" ก็อาจจะเป็นการสร้างความสับสนระหว่าง "ความจริง" กับ "ความสมจริง"[46] และก็อาจจะเป็นการสนองตอบ "การสอน" แบบของเบรคชท์เกินกว่าที่เบรคชท์ต้องการก็ได้ เพราะเราจะต้องไม่ลืมว่าต้นเรื่องของเบรคชท์ที่ใช้ฉากที่ "ไกลตัว" 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
(ผู้จัดการชักปืนจากซองปืนของตำรวจยิงปั้ม ไม่ได้ยิง)
ปั้มพูดว่า : ผู้จัดการยิงพวกผมก็ได้แค่ 5-6 แต่ผู้จัดการ
ไม่สามารถฆ่าคนทั้งประเทศได้
(ผู้จัดการเปลี่ยนใจเดินกลับออกไป)
ปั้มพูดกับเพื่อนๆ : พวกเราคงจะต้องสู้ต่อไป แต่คงจะมีผู้มีใจ
เป็นธรรมมากยิ่งขึ้น และในที่สุดพวกเราก็จะชนะ"[47]

แน่นอนที่สุดที่ว่าทฤษฎีการละครของเบรคชท์ที่ว่าละครไม่ควรจะกระตุ้นอารมณ์ความรู้สึก แต่ควรจะกระตุ้นการใช้สติปัญญาและเหตุผล ซึ่งเป็นทฤษฎีที่เขาพยายามนำมาใช้อย่างเด็มรูปในละครเรื่องท้ายๆของเขา อาจจะนำมาใช้กับ "ฉากไทย" ในปี 2519 ไม่ได้ คงจะมีผู้ดูผู้ชมบางคนที่เกิดความประทับใจอย่างสุดซึ้งกับการต่อสู้ของปวงชน ประวัติศาสตร์ไทยในช่วง 5 ปีที่ผ่านมาก็ดูจะยืนยันให้คำทำนายยังคงสภาพเป็นคำทำนายอยู่ อาจจะมีนักวิชาการบางคนที่ลงความเห็นว่าตอนสุดท้ายของฉากไทยขัดกับต้นเรื่องของเบรคชท์ในลักษณะที่เป็นการฝืนแก่นแท้ของเรื่องเดิม ซึ่งต้องการจะ "สั่งสอน" มหาชนด้วยการให้ภาพที่มืดสนิท เป็นไปได้ หรือไม่ที่ว่าคณะละคร "พระจันทร์เสี้ยว" ต้องการจะทำอะไรที่เป็นไทย ๆ โดยไม่พะวงกับนความคิดของเบรคชท์ ปัญหามีอยู่ว่า การ "สนองตอบ" เบรคชท์แบบไทยเช่นนี้ก่อให้เกิดความสับสน ดังจะเห็นได้จากข้อคิดเห็นของผู้ดูผู้หนึ่งที่ลงพิมพ์ในหนังสือพิมพ์รายวัน *ประชาชาติ* ฉบับวันที่ 29 มิถุนายน 2519

"ฉากไทยนี้ดำเนินคู่ขนานไปกับฉากฝรั่ง นอกจากสะท้อนปัญหาชนชั้นแล้วยังชี้ให้เห็นถึง ปัญหาจักรวรรดินิยมตัวการใหญ่ที่สร้างความขัดแย้งในหมู่ประชาชนกลุ่มต่างๆในสังคมไทยปัจจุบันด้วย

---

[46] ดู : เจตนา นาควัชระ ; *ทฤษฎีเบื้องต้นแห่งวรรณคดี* บทที่ 5

[47] คัดจากเอกสารอัดสำเนาในแฟ้มของสถาบันวัฒนธรรมเยอรมัน

หากปราศจากฉากไทย *นี่แหละโลก* คงจะเป็นละครแบบปัญญาชนที่เข้าใจยากขึ้นอีกหลายส่วนเป็นแน่

ข้อที่ยิ่งไปกว่านั้นก็คือ เนื้อหาส่วนนี้สะท้อนมาจากสภาพที่เป็นจริงของผู้ใช้แรงงาน จึงสามารถแสดงเนื้อแท้ของการต่อสู้ทางชนชั้นได้อย่างถูกต้อง โดยเฉพาะในประเด็นที่ว่าเมื่อกรรมาชีพถึงหยุดต่อสู้ในระดับหนึ่ง ก็ย่อมสามารถเรียกร้องความยุติธรรมกลับมาได้ระดับหนึ่งเช่นกัน ซึ่งตรงกันข้ามกับทรรศนะยอมจำนนหมดหมู่สิ้นหวังดังที่เบรคชท์เสนอในตอนแรก

ดังนั้นฉากไทยจึงเป็นเนื้อหาต่อสู้วิพากษ์วิจารณ์ฉากฝรั่งอยู่ในตัว"[48]

การสรุปแบบนี้อาจจะเรียกได้ว่าเป็นการประเมินคุณค่างานศิลปะโดยยึดอุดมการณ์เป็นหลักแต่ฝ่ายเดียว แต่เราก็ได้เห็นมาแล้วว่างานของเบรคชท์เป็นงานที่ค่อนข้างจะสลับซับซ้อนและลุ่มลึกอยู่ไม่น้อย และ "กลุ่มพระจันทร์เสี้ยว" กับผู้กำกับการแสดงไมเออร์ก็ได้ใช้ความพยายามอย่างมากในอันที่จะ "เข้าถึง" แก่นแท้ของเบรคชท์ และนำทฤษฎีของเขาสานต่อและเสริมต่อ แต่เราก็เห็นจะต้องยอมรับว่าการบรรยากาศทางสังคมและการเมืองของไทยในช่วงก่อนตุลาคม 2519 อาจจะชวนให้ผู้ดูผู้ชมบางคนพุ่งความสนใจไปสู่ประเด็นที่เป็นอุดมการณ์เท่านั้น

เรื่องของ "ฉากไทย" เป็นประเด็นที่เราอาจจะต้องนำมาพิจารณาในเชิงทฤษฎีศิลปะด้วย การที่ผู้แสดงคิดกันไปทำ "วิจัย" และช่วยกัน "ค้น" บทขึ้นมาก็เป็นไปได้ตามวัตถุประสงค์ที่วิทยากรไมเคอร์ได้ตั้งประเด็นเอาไว้แต่ต้น การสัมมนาเชิงปฏิบัติการครั้งนั้นมีลักษณะที่เป็นการทดลอง ซึ่งส่วนหนึ่งเป็นการฝึกความสามารถในการแสดง แต่เราอาจจะต้องยอมรับว่า "วัสดุทดลอง" เป็นของ "แรงสูง" ที่ชี้ให้เห็นจุดด่างดำของของสังคมไทยในขณะนั้น แต่เราจะพิจารณางานศิลปะแต่เฉพาะในแง่ของเนื้อหาเพียงเท่านั้นไม่ได้ ถ้าเรานำบทของ "ฉากไทย" มาวิเคราะห์ดู ก็จะเห็นว่ายังมีลักษณะเป็นบทที่ "ค้น" กันขึ้นมา และอาจจะไม่มีความประณีตในทางวรรณศิลป์เท่าใดนัก "ฉากไทย" คือละครพื้นเมืองในลักษณะหนึ่ง จะจำใจคนดูได้ก็ต่อเมื่อได้มีการแสดงกันจริงๆบนเวที จะเอามาตรของวรรณคดีสายลักษณ์มาจับเห็นจะไม่ถนัดนัก นั่นคือข้อแตกต่างระหว่างประเพณีไทยกับประเพณีตะวันตก "ละครพูด" ของตะวันตกที่จารึกไว้เป็นลายลักษณ์นั้นเป็นส่วนหนึ่งของวรรณคดี ซึ่งอริสโตเติลก็ได้จัดเอาไว้เป็นหนึ่งในสามประเภทใหญ่ๆของวรรณคดีใน "กวีศาสตร์" อันเลื่องชื่อของเขา เบรคชท์เป็นผู้กำกับการแสดง และก็ให้ความสำคัญต่อเรื่องของการแสดงมาก ซึ่งรวมไปถึงละครแบบทดลอง หรือที่เรียกกันว่า *"experimental theatre"* แต่ในฐานะนักประพันธ์เขาก็ยังอยู่ในประเพณีของวรรณศิลป์ดังเดิม คือเขาสร้างบทที่เป็นลายลักษณ์อันนี้มีคุณค่าในเชิงวรรณศิลป์ ละครของเขาจึง "อ่าน" ออกรส แต่ "ฉากไทย" ของละคร *นี่แหละโลก* มิได้สร้างขึ้นมาสำหรับให้อ่าน แต่เป็นบทสำหรับการแสดงเท่านั้น ซึ่งในแง่นี้ก็อาจจะอยู่ห่างจากต้นเรื่อง "Die Ausnahme und die Regel" พอๆกับที่อยู่ห่างจากวรรณกรรมที่เป็นทั้งบทละคร และวรรณคดีลายลักษณ์ เช่น "อิเหนา" ของไทยเราเอง !

---

[48] *ประชาชาติ* วันที่ 29 มิถุนายน 2519

ความสำเร็จของ *นี่แหละโลก* หรือ *ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์* ฉบับไทย คงจะมิได้จำกัดอยู่ที่แรงกระตุ้นในเชิงอุดมการณ์ ซึ่งเหมาะกับสภาพแวดล้อมทางสังคมในช่วงก่อนตุลาคม 2519 เท่านั้น ความจริงมีอยู่ว่า "กลุ่มพระจันทร์เสี้ยว" สามารถให้ประสบการณ์ต่อผู้ชมแบบที่หาที่เปรียบได้ยาก ซึ่งผู้เขียนทราบดีว่ามีผู้ที่ได้ชมละครเรื่องนี้อีกเป็นจำนวนมากที่มีความเห็นเช่นนี้ สำหรับผู้กำกับการแสดงไมเออร์นั้น เขาพูดถึงความสามารถของนักแสดงกลุ่มนี้ไว้ด้วยความชื่นชม ไมเออร์ได้ร่วมฝึกละครกับกลุ่มนักแสดงหลายชาติหลายภาษา เขาเคยมีประสบการณ์ในประเทศอินเดีย และฟิลิปปินส์ เขาเขียนเล่าเรื่องถึงการทำงานร่วมกับกลุ่มนักแสดงที่ Culural Center of the Philippines ว่า

> "กลุ่มนักแสดงที่นี่ดีพอใช้ และละครที่เราแสดงก็ประสบความสำเร็จดีมาก แต่ถึงอย่างไรก็ตาม 'กลุ่มพระจันทร์เสี้ยว' ก็ยังเป็นหนึ่งอย่างไม่มีใครทาบได้"[49]

อุทาหรณ์จากกรณี "เบรคชท์ในสังคมไทย" ก็คือการถ่ายทอดวัฒนธรรมต่างชาติมาสู่บริบทไทยนั้นต้องการความเอาจริงเอาจังเป็นอย่างมาก จากปากคำของผู้ที่ได้ร่วมแสดงละครเรื่องนี้[50] เป็นที่ประจักษ์ว่าคณะละครสมัครเล่นกลุ่มนี้ทำละครด้วยใจรัก และมีระเบียบวินัยอย่างที่กลุ่มนักแสดงทั่วๆไปอาจจะไม่เห็นว่าเป็นของสำคัญ นักแสดงจะมาซ้อมตรงเวลาโดยไม่ต้องมีการขอร้องกันแต่อย่างใด เขามิใช่เป็นแต่เพียงผู้แสดงที่ทำตามคำสั่งของผู้กำกับการแสดงเท่านั้น เขาเข้าใจละครของเบรชคท์เป็นอย่างดี เขาเป็นทั้ง "ผู้แสดง" (actor) "ผู้ตีความ" (interpreter) เขาเข้าใจละครทั้งเรื่อง มิใช่แต่เพียงบทที่แต่ละคนจะต้องแสดง ผู้เขียนได้รับการบอกเล่ามาว่าพวกเขาได้ศึกษาทฤษฎีการละครของเบรคชท์อย่างละเอียดลึกซึ้ง โดยผู้กำกับการแสดงไมเออร์ได้เตรียมเอกสารมาและมีผู้แปลออกเป็นภาษาไทยเพื่อให้ผู้แสดงได้ศึกษาดังที่ได้กล่าวมาว่าเบรคชท์เอาจริงเอาจังกับทฤษฎีของเขามาก ผู้แสดงจึงจำเป็นต้องใส่ใจในเรื่องของทฤษฎีด้วย จะยึดแต่เพียงตัวบทละครเท่านั้นไม่ได้ ในส่วนที่เกี่ยวกับ "ฉากไทย" ผู้แสดงเองเป็นตัวกำหนดผู้ที่ให้กำเนิดแก่ละครนี้ เราจึงอาจจะสรุปได้ว่านับเป็นโชคของเบรคชท์ที่ได้ "ผู้ตีความ" ที่ไม่สุกเอาเผากิน เราอาจจะมีความเห็นแตกต่างจากกลุ่มนักแสดงในรายละเอียดบางประการ โดยเฉพาะในเรื่องของ "ฉากไทย" ที่อาจจะเกินเลยแบบแผนของเบรคชท์ไป โดยเฉพาะการที่พยายามจบเรื่องแบบ "happy ending" ซึ่งขัดกับฉากสุดท้ายของต้นเรื่อง คือฉากในศาล ที่ถูกตัดไป และก็ไม่มีการแสดงฉากศาลในแบบไทยอีกเช่นกัน เท่าที่ได้ทราบก็ด้วยเหตุที่ว่าไม่ต้องการให้เรื่องยาวเกินไป และไม่ต้องการแสดงฉากที่อาจจะทำให้เกิดความเข้าใจผิดว่าเป็นการยั่วยุทางการเมือง อย่างไรก็ตามเราจะต้องยอมรับว่ากลุ่มนักแสดงตัดสินใจที่จะให้เรื่องเป็นเช่นนั้น หรือต้องการจะแสดง

---

[49] จดหมายจาก Dr. Mayer ถึง Dr. Regenberg เขียนที่ Seoul ลงวันที่ 20 พฤษภาคม 2520 (จากแฟ้มของสถาบันวัฒนธรรมเยอรมัน)

[50] ผู้เขียนได้มีโอกาสสนทนากับ นางสาววิลัดดา วนดุรงค์วรรณ ซึ่งได้ร่วมแสดงละครเรื่องนี้

แบบนั้น มิใช่เป็นการทำไปโดยไม่รู้ ไม่มีการแสดงส่วนใดที่เป็นการ "ตีความผิด" (misinterpretation) แม้แต่การแสดงบางครั้งในประเทศตะวันตกเองก็ยังส่อให้เห็นว่าเป็นการ "ตีความผิด" หรือ "ไม่เข้าใจเบรคชท์"[51] ความสำเร็จของ *ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์* บนเวทีละครไทยน่าจะให้กำลังใจต่อทั้ง "ผู้ให้" และ "ผู้รับ" ในแง่ที่ว่างานศิลปะที่มีคุณค่าที่แท้จริงนั้น มิได้ผูกติดอยู่กับกาลเวลาและถิ่นที่ แต่เป็นเรื่องของการถ่ายทอดมรดกทางวัฒนธรรมในระดับสากล[52]

ที่มา: เจตนา นาควัชระ. "ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์: ละครเบรคชท์ในสังคมไทย." วารสารอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร ปีที่ 4 ฉบับที่ 2 [2524] : 17-46.

---

[51] ผู้เขียนได้เคยมีโอกาสชมการแสดงเรื่อง "Baal" ที่กรุงลอนดอน โดยมีดารา Peter O'Toole เป็นผู้แสดงนำ ซึ่งนักวิชาการและนักวิจารณ์ลงความเห็นว่าเป็นการ "ตีความผิด" เพราะ "ไม่เข้าใจเบรคชท์" สำหรับเรื่อง *ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์* ผู้เขียนได้ชมเป็นครั้งแรกเมื่อประมาณปี ค.ศ.1960 ซึ่งเป็นการแสดงเป็นภาษาอังกฤษ โดยชมรมการละครของ Fitzwilliam House มหาวิทยาลัย Cambridge ผู้เขียนจำได้ว่าการแสดงครั้งนั้นประทับใจไม่ยิ่งหย่อนกว่าการแสดงของ "กลุ่มพระจันทร์เสี้ยว" โดยเฉพาะฉากในศาลแสดงได้เข้มและเรียบมากตรงตามทฤษฎีของเบรคชท์ นอกจากนั้นก็ยังใช้ดนตรีของ Paul Dessau

[52] ผู้เขียนขอขอบคุณสถาบันวัฒนธรรมเยอรมันกรุงเทพฯ ที่อนุญาตให้ใช้เอกสารปฐมภูมิจากแฟ้มของสถาบันฯ เอง โดยเฉพาะอย่างยิ่งใคร่ขอขอบคุณเจ้าหน้าที่ของสถาบันฯ คือ นางสาวนัยณี ศรีกัณฑิมารักษ์ ซึ่งเป็นผู้ค้นพบเอกสารดังกล่าว ซึ่งแต่เดิมเชื่อกันว่าได้สาบสูญไปแล้ว และก็ใคร่ขอขอบคุณ นางสาววิลัดดา วนดุรงค์วรรณ สมาชิกของกลุ่ม "พระจันทร์เสี้ยว" เดิมซึ่งได้ให้ข้อมูลอันเป็นประโยชน์เป็นอันมาก นอกจากนี้ ดร.สดรี่น รัยประสาธน์ อาจารย์มหาวิทยาลัยศิลปากร ได้ช่วยอ่านต้นร่างและให้ข้อวิจารณ์ที่น่าสนใจ ซึ่งผู้เขียนใคร่ที่จะขอใช้บทความนี้เป็นสื่อแสดงความระลึกถึง Dr. Anton Regenberg ผู้อำนวยการสถาบันวัฒนธรรมเยอรมัน ในช่วง พ.ศ. 2511-2521 ซึ่งได้มีบทบาทสำคัญในการประสานวัฒนธรรมไทยกับเยอรมันได้อย่างดียิ่ง

บทวิเคราะห์

บทความชิ้นนี้ แม้ว่าจะไม่ใช่บทวิจารณ์โดยตรงและเขียนในลักษณะที่เป็นบทความวิชาการ แต่ก็นับได้ว่า เป็นตัวอย่างงานวิชาการที่ใช้การ "ตีความเชิงวิจารณ์"[1] ได้อย่างชัดเจนและเข้มข้นมากที่สุดในจำนวนผลงานการตีพิมพ์บทความที่เกี่ยวกับการวิจารณ์ละครของเจตนา นาควัชระ แม้ว่าจะมีผู้วิจารณ์ละครเรื่อง นี่แหละโลก หรือ ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์ ที่จัดแสดงโดยกลุ่มละครพระจันทร์เสี้ยวไว้ในยุคสมัย พ.ศ. 2519[2] ไว้บ้าง แต่ก็คงไม่มีงานวิจารณ์ชิ้นใด ที่เขียนในลักษณะที่เรียกได้ว่าเป็นทั้งงานวิจัย งานวิเคราะห์และงานวิจารณ์ได้สุ่มลึกและรอบด้านได้เท่ากับงานชิ้นนี้ สำหรับบทวิเคราะห์ชิ้นนี้ ผู้วิเคราะห์จะใช้คำว่า "บทวิจารณ์" เมื่ออ้างอิงถึงบทความวิชาการชิ้นนี้

ผู้อ่านจะพบว่าก่อนที่ผู้วิจารณ์จะเริ่มวิจารณ์หรือแสดงความคิดเห็นโดยละเอียดอันเกี่ยวกับการแสดงละครเรื่องนี้ในประเทศไทยนั้น ผู้วิจารณ์ได้ "แนะนำ" ละครเรื่องนี้ด้วยการเล่าเรื่องย่อและอธิบายวัตถุประสงค์ของผู้ประพันธ์ (แบร์ทอลท์ เบรคชท์) ตลอดจนแนวความคิดทางการเมืองและสังคมของผู้ประพันธ์ที่แฝงอยู่ในตัวบทละคร[3] เพื่อปูพื้นความเข้าใจต่อการเชื่อมความคิดของผู้ประพันธ์ทั้งในแง่ของปรัชญาความคิดทางการเมืองและในแง่ของความคิดทางการละครมาสู่ผู้อ่าน เพื่อที่ว่าเมื่อผู้อ่านได้อ่านถึงส่วนของการนำละครเรื่องนี้มาจัดแสดงในประเทศไทย(แล้วพบว่ามีการเปลี่ยนแปลงจากต้นฉบับเดิม ค่อนข้างมาก) นั้น ผู้อ่านจะได้เกิดความเข้าใจถึงเหตุผลและความเป็นไปได้ในการนำบทละครที่มีต้นกำเนิดจากต่างประเทศ ต่างยุคสมัยมาทำให้คนไทยในสมัย พ.ศ. 2519 ได้เข้าใจและเข้าถึงได้โดยไม่เก้อเขิน บทความชิ้นนี้ชี้ให้เห็นว่า ความสามารถในการวิเคราะห์บทละครได้อย่างแตกฉานนั้น เป็นคุณสมบัติขั้นพื้นฐานอันสำคัญยิ่งสำหรับ "นักวิจารณ์" ในกรณีนี้ นอกเหนือจากการที่ผู้วิจารณ์จะสามารถวิเคราะห์แนวความคิดต่างๆที่อยู่ในตัวบทละครได้โดยการรื้อโครงสร้าง (deconstruct) อย่างชัดเจนแล้ว ยังได้ชี้ให้เห็นถึงจุดอ่อนที่มีในตัวบทอีกด้วย[4] จึงเห็นได้ชัดว่าผู้วิจารณ์ได้ศึกษางานชิ้นนี้จากภาค "วรรณกรรมบทละคร" อย่างละเอียดมาก และแม้ว่าผู้วิจารณ์จะปูพื้นความเข้าใจแก่ผู้อ่านจากองค์ความรู้ที่เน้นด้านวรรณกรรมเป็นหลัก แต่นั่นก็ไม่ได้ทำให้ผู้วิจารณ์คิดว่าบทละครของเบรคชท์เป็นสิ่งที่ตายตัวและปรับเปลี่ยนไม่ได้ การที่ผู้วิจารณ์ "ย้อนรอยอดีต" ของกระบวนการสร้างงานระหว่าง ดร. นอร์แบร์ท ไมเออร์

---

[1] เจตนา นาควัชระ ได้ระบุวิธีการหลักในการศึกษางานของ แบร์ทอลท์ เบรคชท์ ในคำนำของหนังสือ "**วรรณกรรมละครของแบร์ทอลท์ เบรคชท์.**" กรุงเทพ : มูลนิธิโครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์, 2526

[2] **หนังสือพิมพ์ ประชาชาติ วันที่** 29 มิ.ย. 2519.

[3] **แนวคิด 5 ประการ ที่ทำให้ละครเรื่องนี้เป็นตัวอย่างที่ดีของ** "ละครบทเรียน" แนวคิดที่ว่านี้ล้วนสะท้อนมุมมองของเบรคชท์ที่มีต่อสังคมอันฟอนเฟะมนุษย์ ที่เต็มไปด้วยการแบ่งชั้นวรรณะ การสร้าง "กฎเกณฑ์" โดยผู้มีอำนาจ ทำให้เกิดการเอารัดเอาเปรียบผู้ที่ด้อยกว่า ซึ่งก็ไม่สามารถเรียกร้องอะไรจากผู้มีอำนาจได้ ตลอดจนการที่ผู้มีอำนาจนั้นก็มักจะไม่สามารถที่จะแลเห็นหรือเข้าใจปัญหาของผู้ที่ด้อยกว่าตนได้ จึงใช้ชีวิตตาม "กฎเกณฑ์" ที่ว่านี้อย่างตาบอด ฯลฯ

[4] **ผู้วิจารณ์วิจารณ์การใช้เพลงที่วิภาษบทบาทของศาลในฉากสุดท้าย** จากเนื้อเพลงที่กล่าวหาว่าตุลาการทำตัวเยี่ยงกลุ่มโจรต่างๆนั้น เป็นวิธีการ "วิภาษ" ศาลที่ตรงไปตรงมาเกินไป ไม่แยบยล

และกลุ่มนักแสดงสมัครเล่นจากชุมนุมการละคร มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ ตั้งแต่การทำแบบฝึกหัดเชิงปฏิบัติการ การจัดแสดงละครเพื่อชนบทในปี 2517 มาจนถึงการทำละครเรื่อง "นี่แหละโลก" ในปี 2519 นั้น เป็นเครื่องหมายที่แสดงให้เห็นอย่างชัดเจนว่าผู้วิจารณ์ไม่ได้มองข้าม "กระบวนการ" ในการสร้างงานละครของกลุ่มละครกลุ่มนี้เลย ในทางตรงกันข้าม ผู้วิจารณ์ได้เฝ้าติดตามผลงานการสร้างสรรค์ที่เกิดจากการทำงานร่วมกันทั้งฝ่ายไทยและฝ่ายเยอรมันโดยละเอียด ถึงขั้นอ้างอิงข้อความจากเอกสารและจดหมายต่างๆเป็นหลักฐาน เพื่อที่จะได้ช่วยให้ผู้ชมชาวไทยและผู้อ่านในกาลต่อมาได้ตระหนักถึง "ความซับซ้อน" ในการ "รับ" วรรณคดีที่มีต้นกำเนิดจากต่างแดน

ประเด็นของ "ความซับซ้อน" ในการ "รับ" วรรณคดีนี้ ไม่ใช่เป็นเพียงเรื่องของการนำบทละครของเบรคชท์มาแปลและดัดแปลงให้เข้ากับผู้ชมชาวไทยได้เป็นอย่างดีเท่านั้น ผู้วิจารณ์ยังชี้ให้เห็นถึงแง่มุมอื่นๆที่เป็นบริบทแห่งความสำเร็จของละครเรื่องนี้ กล่าวคือ ผู้วิจารณ์ยอมรับว่าเนื้อหาของละครเรื่องนี้สอดคล้องกับบริบททางการเมืองและสังคมในยุค 2516-2519[5] พอดี แต่ผู้วิจารณ์ก็ได้พยายามย้ำเตือนในตอนท้ายให้เห็นถึงการประสานความคิดจากทฤษฎีของเบรคชท์อุดมการณ์ทางการเมือง ผนวกกับเทคนิควิธีแบบตะวันตก ว่าเป็นรากฐานแห่งความสำเร็จของละครเรื่องนี้ในประเทศไทย และการที่ผู้แสดงชาวไทยสามารถดำเนินตาม "วิถี" ของเบรคชท์ นั้นก็ได้พิสูจน์ถึงความเป็นสากลในแนวละครแบบเบรคชท์ได้เป็นอย่างดี แต่อย่างไรก็ดี มีการแต่งเติมส่วนต่างๆที่เป็น "ฉากไทย" ล้อกันกับ "ฉากฝรั่ง" (หรือบทดั้งเดิม) ก็เพื่อให้ละครสามารถ "สื่อ" ได้ถึงผู้ชมจริงๆนั้น ผู้วิจารณ์ได้แสดงทัศนะที่ต่างจากนักวิจารณ์ท่านอื่น[6]เป็นนัยว่า กลุ่มพระจันทร์เสี้ยว "ถือวิสาสะ" ในการใส่ "ความเป็นคนไทย" เข้าไปมากเกินไปโดยไม่พะวงถึงความคิด(ที่อยู่เบื้องหลังบทละครเรื่องนี้)ของเบรคชท์เท่าที่ควร จึงส่งผลให้ผลของละครเรื่องนี้สร้างความสับสนต่อความเข้าใจของผู้ชม แทนที่ผู้ชมจะได้กลับบ้านไปคิดต่ออีกนานๆและพยายามหาทางออก (ซึ่งเป็นสิ่งที่เบรคชท์ต้องการมากที่สุด) แต่กลับกลายเป็นว่า กลุ่มพระจันทร์เสี้ยวได้ทำให้ละครเรื่องนี้จบด้วยดี (happy ending) และตอบสนอง "อารมณ์" และ "ความต้องการ" ของผู้ชมยุคก่อนตุลาคม 2519 เป็นอย่างดี ในจุดนี้ผู้วิจารณ์ชี้ให้เห็นว่า กลุ่มพระจันทร์เสี้ยวยังเดินไป "ไม่สุดปลายทาง" ตามความประสงค์ของเบรคชท์ และปล่อยให้บรรยากาศทางการเมืองในสมัยนั้น(หรือเหตุผลอื่น)มาชักจูงให้ฉีกออกไปจากบทดั้งเดิม นอกจากนี้ ผู้วิจารณ์ยังชี้ให้เห็นอีกว่า "ฉากไทย" อันเกิดจากการ "ดัน" ของมือสมัครเล่นนั้น ยังขาดความประณีตทางวรรณศิลป์ (ซึ่งเป็นสิ่งที่โดดเด่นในบทละครดั้งเดิมของเบรคชท์) ดังนั้น กลุ่มพระจันทร์เสี้ยวจึงได้รับอุทาหรณ์อันสำคัญจากบทวิจารณ์ในคราวนี้ว่า การพยายามใช้ "ราก" ทางความคิดจากตะวันตกนั้นจะต้องใช้ความเอาจริงเอาจังในการศึกษาทฤษฎีของเขาให้มากกว่านี้มากจึงจะไม่หลงทาง อย่างไรก็ดีผู้วิจารณ์ก็สรุปให้เห็นชัดเจนว่า

---

[5] ยุค 2516-2519 นั้นเป็นยุคที่ นักศึกษาและประชาชน มีความตื่นตัวทางการเมืองสูง และตระหนักถึงความอยุติธรรมต่างๆระหว่างชนชั้น มีการเรียกร้องให้รัฐบาลบริหารประเทศด้วยระบอบประชาธิปไตยที่แท้จริง

[6] บทวิจารณ์ใน ประชาชาติ เข้าข้างผู้สร้างฝ่ายไทยอย่างเห็นได้ชัด และถึงกับบอกว่าการใช้ "ฉากไทย" นั้นเป็นความจงใจที่จะทำให้ "ตรงกันข้าม" กับบทดั้งเดิมของเบรคชท์ (อันน่าหดหู่)ด้วยซ้ำไป (หรืออีกนัยหนึ่งก็คือการโจมตีว่าฝรั่งมองโลกในแง่ร้ายแต่จบอย่างไทยให้ความหวังมากกว่า)

ทฤษฎีและบทละครของเบรคชท์นั้นเป็นมรดกทางวัฒนธรรมอันเป็นสากล ซึ่งหมายถึงการไม่ผูกติดอยู่กับถิ่นที่หรือกาลเวลา

นอกเหนือจากการวิจารณ์เชิงประวัติและการวิจารณ์เชิงสุนทรียะดามที่ได้กล่าวมาแล้ว ดูเหมือนว่าผู้วิจารณ์จะ "ตีความ" "กระบวนการ" ในการฝึกละครของกลุ่มละครพระจันทร์เสี้ยวในคราวนี้ด้วย โดยเป็นการตีความจากการประมวลภาพประสบการณ์ของกลุ่มละครนี้จากเอกสารทางจดหมายของดร.ไมเออร์ เป็นส่วนใหญ่ ไปจนถึงการไปสัมผัสการแสดงจริง กล่าวคือผู้วิจารณ์มองว่าการทำสัมมนาเชิงปฏิบัติการ (workshop) นั้น มิได้มีคุณประโยชน์แต่ในการสร้างผลงานละครแต่เพียงอย่างเดียว แต่ยังมีคุณูปการต่อ "กระบวนการสร้างประชาธิปไตยผ่านละคร" ด้วย ด้วยการยกแนวความคิดของเบรคชท์ที่ว่า *"กระบวนการทำละครให้เป็นประชาธิปไตย นั้นหมายถึงการแผ่ขยายขอบเขตของละครให้เกินเลยละครอาชีพออกไป...และ ละครเรื่อง ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์ นี้ก็เหมาะที่สุดสำหรับละครสมัครเล่น"* ผู้วิจารณ์เชื่อว่าการที่กลุ่มพระจันทร์เสี้ยวได้มีกระบวนการสร้างละครเพื่อซนบทมาก่อนหน้านี้ก็ดี และการสร้าง "ฉากไทย" จากการด้นสดในเรื่องหลังนี้ก็ดี ก็ล้วนเป็นการพิสูจน์ให้เห็นว่าทฤษฎีของเบรคชท์ที่ว่าด้วยบทบาทของการทำละครในฐานะของการมีส่วนร่วมแบบประชาธิปไตยนั้นเป็นไปได้อย่างแน่นอนในแผ่นดินอื่นที่ไม่ใช่แผ่นดินเกิดของเบรคชท์

อย่างไรก็ดี ผู้วิเคราะห์เห็นว่า ผู้วิจารณ์อาจจะเน้นหนักในการยกหลักฐานจากจดหมายของดร.ไมเออร์ และจากการยึดทฤษฎีของเบรคชท์ โดยที่อาจจะมองข้าม "พื้นภูมิ"[7] หรือ "ความสามารถเดิม" ที่ผู้แสดงชาวไทยอาจจะมีมาก่อนที่จะได้มาสัมมนากับดร.ไมเออร์ ดังนั้น แนวความคิดของละครตะวันตกจึงอาจจะไม่ใช่สิ่งที่ใหม่สำหรับกลุ่มละครกลุ่มนี้เสียทั้งหมดก็ได้ การขาดมุมมองของฝ่ายนักแสดงและผู้กำกับฝ่ายไทย จึงอาจจะทำให้ข้อสรุปของผู้วิจารณ์ไม่สมบูรณ์เสียทั้งหมด

อย่างไรก็ดี จากการที่ผู้วิจารณ์ได้อ้างอิงบทวิจารณ์ เอกสารและจดหมายต่างๆก่อนที่จะแสดงความคิดเห็นเชิงวิจารณ์ออกมานั้นสะท้อนให้เห็นถึงความเอาจริงเอาจังและความหนักแน่นในการหาเหตุผลประกอบความคิดเชิงวิจารณ์ของตน กระบวนการทำงานเช่นนี้ เป็นสิ่งที่พบได้ยากยิ่งในงานเขียนวิจารณ์ของนักวิจารณ์หรือนักวิชาการทั่วๆไป บทวิจารณ์ชิ้นนี้เป็นตัวอย่างที่ดีเยี่ยมของการให้ "พลังทางปัญญา" แก่ผู้ศึกษา ไม่ว่าจะเป็นในด้าน การวิจารณ์ตัวงาน การวิจารณ์ผลกระทบของการนำแนวคิดของคนไทยไปใช้กับทฤษฎีตะวันตก(ภายใต้การนำของผู้รู้ชาวตะวันตก) (หรือจะพูดว่าการพยายามใช้ทฤษฎีตะวันตกกับคนไทยอาจจะเหมาะกว่า) การวิจารณ์บริบท (ที่เกิดจากบรรยากาศทางการเมืองและความไม่เอาจริงเอาจังต่อทฤษฎีเท่าที่ควรของนักแสดงไทย) ที่ก่อให้เกิดความอ่อนด้อยในตัวงานทำให้งานไม่สมบูรณ์แบบตามประสงค์ของผู้เป็นเจ้าของทฤษฎี และที่สำคัญบทวิจารณ์ชิ้นนี้เป็นหลักฐานทางลายลักษณ์ที่สำคัญ ที่แสดงให้เห็นถึง ความพยายามของคนไทย (ภายใต้ความช่วยเหลือจากชาวตะวันตก)ที่จะทำให้ละครเวทีเป็นเครื่องมือ

---

[7] หัวหน้ากลุ่มพระจันทร์เสี้ยวนั้นมีการศึกษาด้านการละครมาจากประเทศฝรั่งเศส

สำคัญในการแสดงพลังทางความคิดที่มีสาระ และเป็นเครื่องมือในการพัฒนากระบวนการประชาธิปไตยในประเทศไทยทั้งต่อผู้สร้างงานและต่อผู้ชมในยุคนั้น

ปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์ : ผู้วิเคราะห์

ข้อคิดเห็นเบื้องต้นเกี่ยวกับการแสดงละคร เรื่อง "กาลิเลโอ" ของแบร์ทอลท์ เบรคชท์

เจตนา นาควัชระ

ผู้ดูผู้ชมที่คุ้นกับ "ละครตู้" คงจะประหลาดใจมากว่า *กาลิเลโอ* ฉบับไทยนี้ทำหน้าที่ "ชวนหัว" และ "ชวนคิด" ได้พร้อมๆกัน การแสดงครั้งนี้ชี้ให้เห็นได้อย่างชัดเจนว่าเบรคชท์ เป็นนักประพันธ์ละครที่ยิ่งใหญ่ สมกับที่มีผู้ยกย่องว่าเป็น "เชกสเปียร์ของยุคใหม่" และในขณะเดียวกันก็อาจสร้างความมั่นใจให้แก่วงการละครเวทีของไทยว่า เราพร้อมที่จะออกโรงด้วยงานระดับ "คลาสสิกของยุคใหม่" ได้แล้ว อันที่จริง รัศมี เผ่าเหลืองทอง กับคณะก็คงจะสำนึกอยู่ดีว่า รากฐานที่คณะละคร "พระจันทร์เสี้ยว" ก็ดี ที่ "วิกจุฬา" ของอาจารย์สดใส พันธุมโกมล ก็ดี ที่ "วิกธรรมศาสตร์" ของอาจารย์มัทนี รัตนิน ก็ดี ได้ปูเอาไว้นั้นเป็นการถางทางที่นำมาสู่ความสำเร็จของ *กาลิเลโอ* ในครั้งนี้ได้ แม้ว่าจะมีการขาดช่วงขาดตอนไปบ้าง แต่นักแสดงสมัครเล่นของเราก็ได้สั่งสมประสบการณ์ในการแสดงละครของเบรคชท์มาแล้วไม่น้อย ข้อวินิจฉัยของผู้เขียนเกี่ยวกับการแสดงละครเบรคชท์ครั้งล่าสุดนี้ ถ้าจะกล่าวให้สั้นที่สุดก็คงจะเป็นว่า *"เป็นการแสดงที่เบรคชท์เองคงจะพอใจ"* กลุ่มคนหนุ่มคนสาวที่ก่อตัวกันขึ้นเป็น "คณะละครสองแปด" นี้ เข้าถึงเบรคชท์ได้อย่างดียิ่ง ตีบทแตก จับประเด็นหลักของละครเรื่องนี้ได้ และสิ่งที่สำคัญยิ่งสำหรับผู้ที่ชื่นชมกับละครเบรคชท์หรือผู้ที่ศึกษาวรรณกรรมของเบรคชท์ก็คือ "คณะละครสองแปด" เดินตามเบรคชท์แล้วไม่หลงทาง ซึ่งผู้กำกับการแสดงและคณะละครในซีกโลกตะวันตกเป็นจำนวนไม่น้อยไม่ค่อยเต็มใจที่จะทำ

ที่ผู้เขียนจำเป็นจะต้องดึงเอาประสบการณ์ของการแสดงละครในประเทศตะวันตกบางประเทศเข้ามาอภิปรายในที่นี้ก็เพราะในบางครั้งวงการละครของตะวันตกอาจจะเป็น*ตัวอย่างที่เราไม่ควรเดินตาม* ยิ่งในเยอรมนีตะวันตก ซึ่งคณะละครส่วนใหญ่ได้รับการสนับสนุนด้วย "เงินหลวง" แล้วก็ถลุงกันอย่างที่กะเหรี่ยงสยามอย่างเราเสียดายเงินแทนนั้น คณะละครที่โด่งดังมักจะมุ่งสร้างความแปลกใหม่ให้กับละครเก่า ในบางครั้งก็เล่นเพื่อจะยั่วโทสะคนดู ผู้เขียนเคยได้ประสบการณ์เช่นนี้มาแล้วจากโรงละครอันโด่งดังที่เมืองฟรังค์ฟุร์ท (Frankfurt) และเมืองโบคุม (Bochum) เคยได้ดูเบรคชท์ที่โบคุมครั้งหนึ่ง ซึ่งผู้เขียนอยากจะสรุปว่า เป็นการแสดงที่ต้องการชี้ให้เห็นว่า ผู้กำกับการแสดงฉลาดกว่าทั้งเบรคชท์เองและคนดู การแต่งบทใหม่ การบิดเบือนความต้องการของผู้แต่ง จึงเป็นสิ่งที่เลี่ยงไม่ได้ จนกระทั่งในระยะหลังนี้ทายาทของเบรคชท์ต้องออกมาวุ่นวายกับวงการละคร โดยจะอนุญาตให้นำละครเบรคชท์ออกแสดงได้ในกรณีที่ผู้กำกับการแสดงยอมเดินตามบทที่เบรคชท์วางไว้เท่านั้น โรคระบาดใหม่ที่กำลังเข้ามากัดกร่อนวงการศิลปะการแสดงของเยอรมันเองก็คืออหังการของ *ศิลปินผู้แสดง* ที่วางตัวไว้เหนือ *ศิลปินผู้สร้าง* ละครเวทีจึงกำลังจะกลายรูปไปเป็นสิ่งที่เขาเรียกกันว่า "ละครของผู้กำกับ" แทนที่จะเป็น "ละครของผู้แต่ง" เช่นเดียวกับในวงการแสดงดนตรีมักจะมีผู้กล่าวถึง "Karajan's Fifth" ซึ่งถ้าเราไม่ได้อยู่วงการในก็คงจะงงๆ ว่าท่านวาทยากรบันลือโลก แฮร์แบร์ท ฟอน คารายาน (Herbert von Karajan) แต่งซิมโฟนีขึ้นเอง