กระนั้นหรือ ความจริงหาเป็นเช่นนั้นไม่ สิ่งที่เขาต้องการพูดถึงคือ ซิมโฟนี หมายเลข 5 ของเบโธเฟน (Beethoven) บรรเลงโดยวงดนตรีในความควบคุมของท่านคารายาน ในสังคมเช่นที่ว่านี้ คีตกวีเบโธเฟนก็เลยพลัดตกเวทีไปโดยปริยาย สภาพการณ์เช่นนี้เกิดขึ้นได้และก็เกิดขึ้นมาแล้ว เพราะนักวิจารณ์หัวก้าวหน้าพร้อมที่จะเข้าร่วมขบวนการ และผู้ดูผู้ชมผู้ฟังจำนวนไม่น้อยก็มักกลัวจะถูกประณามว่าโง่ เข้าไม่ถึงความแปลกใหม่ของอัจฉริยศิลปินยุคใหม่ ก็เลยเอออออไปกับเขาด้วย ทั้งที่รู้เรื่องบ้าง ไม่รู้เรื่องบ้าง วงการศิลปะการแสดงจึงถอยห่างจากจุดกำเนิดของงานศิลปะไปทุกที ผู้เขียนแน่ใจว่าชาวเยอรมันหัวก้าวหน้าบางคนที่ได้มาชม*กาลิเลโอ* ฉบับไทยคงจะร่ำพึงออกมาด้วยความสมเพชว่า "คร่ำครึอะไรเช่นนี้" หรือ "ล้าหลังไป 20 ปี"

ความคร่ำครึของ "คณะละครสองแปด" อยู่ที่ว่าเขาไม่พร้อมที่จะ "สู่รู้" และยังพร้อมที่จะมอบความไว้วางใจให้แก่เบรคชท์ ละครเรื่อง *กาลิเลโอ* มีข้อขัดแย้งภายในที่ดูประหนึ่งว่าผู้แต่งเองจะแก้ไม่ตก ผู้เขียนเองก็เคยได้กล่าวถึงปัญหานี้ไว้แล้วในหนังสือ*วรรณกรรมละครของแบร์ทอลท์ เบรคชท์ - การศึกษาเชิงวิจารณ์* (หน้า 111-117) และก็อยากจะขอบคุณ "คณะละครสองแปด" ไว้ ณ ที่นี้ว่า ได้ช่วยให้ผู้เขียนเข้าใจละครเรื่องนี้ดีขึ้นกว่าเมื่อได้อ่านเป็นวรรณกรรม หรือเมื่อได้ชมการแสดงเป็นครั้งแรกในเยอรมนีเมื่อ 20 ปีมาแล้ว ข้อขัดแย้งดังกล่าวมิได้ทำให้ละครอ่อนพลังลงไป ข้อขัดแย้งที่ว่านี้เป็นส่วนหนึ่งของละคร ยิ่งไปกว่านั้น ยังทำให้ละครมีรสชาติขึ้นเสียด้วยซ้ำ ประเด็นมีอยู่ว่าเบรคชท์เขียนละครเรื่องนี้ขึ้นถึง 3 สำนวนในช่วงเวลาที่ต่างกัน (ซึ่งได้มีนักวิจารณ์หลายท่านอภิปรายประเด็นนี้ไปแล้ว) พอมาถึงสำนวนที่ 3 (ซึ่งเป็นฉบับที่ดีพิมพ์อย่างแพร่หลายและก็เป็นฉบับที่ได้รับการนำมาทำเป็นพากย์ไทย) จึงดูราวกับว่าต้นเรื่องกับท้ายเรื่องจะตีกันเอง คือ ความคงเส้นคงวาในบุคลิกภาพของตัวกาลิเลโอเองออกจะขาดไป เมื่อได้ดูละครเวทีแล้วผู้เขียนก็อดที่จะสรุปไม่ได้ว่า นั่นแหละคือเสน่ห์ของกาลิเลโอในฐานะที่เป็นตัวละคร เราไม่ได้เห็นภาพบิดาของวิทยาศาสตร์แผนใหม่ในฐานะวีรบุรุษ กาลิเลโอในละครเรื่องนี้มีหลายมิติ เราชื่นชมกับสติปัญญาอันล้ำเลิศของเขากับผลงานการค้นคว้าของเขา แต่ความยิ่งใหญ่ของวิชามิได้ตั้งอยู่บนความยิ่งใหญ่ของบุคคลเสมอไป ในแง่หนึ่งเราเคลิ้มไปกับวิทยาการที่เบิกทางไปสู่ยุคใหม่ ซึ่งกาลิเลโอเหมาเอาว่าจะเป็นยุคที่น่าพิสมัย แต่ในขณะเดียวกันเราก็เห็นความกะล่อนของเขาในหลายๆ กรณี เช่น กรณีที่เขาผูกติดอยู่กับรูป รส กลิ่น เสียง สัมผัส หรือเอางานของผู้อื่นมาขาย (ในกรณีของกล้องส่องทางไกล) หรือการที่เขายอมสยบนบนอบต่อราชสำนักฟลอเรนซ์ อย่างไรก็ตาม เราก็ปฏิเสธไม่ได้ว่า "ผู้ใหญ่ที่กะล่อน" ผู้นี้สามารถที่จะช่วยไม่ให้วิทยาการอันสูงส่งสูญสลายไป การที่เขาแอบทำสำเนาหนังสือ "Discorsi" เอาไว้แล้วมอบให้ศิษย์อันเดรอาลักลอบเอาไปเผยแพร่ในต่างประเทศนั้น อาจจะเป็นความกะล่อนที่น่าให้อภัยในเรื่องที่เขายอมถอนคำสอนก็เช่นกัน เราอาจจะเคลิ้มตามการประณามของลูกศิษย์ของเขาในฉากที่ 13 แต่เราก็ทราบดีอยู่ตลอดเวลาว่าเขาถูกข่มขู่จากศาสนจักร ซึ่งกาลิเลโอเองก็พูดความจริงออกมาในฉากที่ 14 ว่า เขากลัวจะถูกทรมานด้วย "เครื่องมือ" ที่ศาสนจักรนำมาขู่ เราจึงเกลียดเขาไม่ลง ปัญหาที่หนักหน่วงที่สุดสำหรับผู้กำกับการแสดงและนักแสดงก็คือ ในสำนวนที่ 3 เบรคชท์ต้องการที่จะเน้นประเด็นเรื่องภัยพิบัติที่อาจเกิดขึ้นต่อมนุษยชาติได้ ถ้านักวิชาการยอมสยบต่ออำนาจ และก็ได้เขียนบทที่ให้กาลิเลโอประณามตนเอง

อย่างรุนแรง มีหลักฐานปรากฏว่าในตอนที่เบรคชท์นำเรื่อง*กาลิเลโอ* มาซ้อมกับคณะละครของเขาเองที่เบอร์ลินตะวันออกนั้น ผู้ที่แสดงเป็นตัวกาลิเลโอคือแอร์นสท์ บุช (Ernst Busch) โต้เถียงกับเบรคซ์อย่างดรงไปดรงมาว่า เบรคชท์ขัดกับตัวเองที่ต้องการจะทำให้ภาพของกาลิเลโอออกมาในทางลบ แต่เบรคชท์ก็ยืนยันความประสงค์ของเขา (บังเอิญเขาถึงแก่กรรมเสียก่อนที่จะได้เห็น *กาลิเลโอ* ที่เขากำกับการแสดงเอง) "คณะละครสองแปด" ไม่มีโอกาสจะเถียงกับเบรคชท์ และดูจะยอมสยบต่อศิลปินผู้สร้าง พวกเขาคงจะคิดว่าเมื่อเบรคชท์แต่งมาอย่างนี้ก็ต้องเล่นอย่างนี้ และในท้ายที่สุดศิลปินไทยกลุ่มนี้ก็พิสูจน์ให้เห็นแล้วว่าเบรคชท์เป็นฝ่ายถูก แม้ว่าเขาจะไม่สามารถบีบให้เราเกลียดกาลิเลโอได้อย่างที่เขาต้องการ ผู้เขียนเองไม่มีความรู้สึกว่าฉากที่ 14 ออกนอกเรื่อง หรือขัดแย้งกับดอนดันเรื่องจนเสียรส การแสดงครั้งนี้ตั้งอยู่บนรากฐานของความเชื่อในเรื่อง*ความหลายนัย*ของละคร*กาลิเลโอ* และความหลายนัยนี่เองที่เป็นเครื่องกระตุ้นให้ผู้ดูผู้ชมต้องกลับไปคิดต่อนอกเวที นอกโรงละคร นั่นคือแก่นของละครเบรคชท์ เมื่อเราได้ยินอันเดรอากล่าวกับครูเก่าของเขาว่า "อาจารย์เอาความจริงไปซ่อนไว้ ซ่อนให้พ้นมือศัตรู ในเรื่องของจริยธรรม อาจารย์ล้ำหน้าพวกเราเป็นศตวรรษทีเดียว" เราก็คงอดหัวเราะไม่ได้ (ผู้เขียนได้ดูละครเรื่องนี้แล้ว 2 รอบ และข้อความตอนนี้ก็เรียกเสียงหัวเราะจากผู้ชมได้ทั้ง 2 วาระ) แต่มันก็เป็นการหัวเราะที่สะดุดหยุดอยู่กับเสียงหัวเราะนั้น เมื่อเรากลับไปบ้านแล้วเราอาจจะฉุกคิดขึ้นมาว่า ข้อความเชิงเสียดสีนี้ช่างแฝงด้วยความหมายที่ซับซ้อนเสียนี่กระไร เราอาจจะหัวเราะไม่ออกอีกแล้ว เบรคชท์กำลังจะชักชวนให้เราประณามกาลิเลโอกระนั้นหรือ แล้วเราจะยอมทำเช่นนั้นหรือเปล่า อันที่จริง ละคร *ชวนหัวกับละคร ชวนคิด* มันก็เรื่องเดียวกันนั่นแหละ

ผู้เขียนได้มีโอกาสคุยกับผู้ที่ได้ชม*กาลิเลโอ*ฉบับไทยนี้แล้วหลายคน ทุกคนลงความเห็นว่าฉากที่ 14 อันเป็นตอนที่กาลิเลโอประณามตัวเองนั้น ไม่ทำให้เราเกิดปฏิกิริยาในเชิงต่อต้านแต่ประการใด เราคิดพ้องกันว่าผู้แสดงเป็นตัวกาลิเลโอแสดงบทตอนนี้ได้ดีเยี่ยม ประทับใจกว่าในตอนต้นๆเรื่องมาก เป็นอันว่าเรากำลังดกอยู่ในห้วงมายาที่เบรคชท์สร้างขึ้นมาครอบเรากระนั้นหรือเป็นอันว่าละครเบรคชท์เดินทางกลับไปหาระบบของอริสโตเติลที่เขาเองพยายามจะล้มล้างกระนั้นหรือ ผู้เขียนอยากจะคิดว่าทฤษฎีละครเอพิคนำมาใช้กับ*กาลิเลโอ*ได้น้อยมาก และผู้กำกับการแสดงก็คงจะไม่พะวงกับเรื่องทฤษฎีนี้มากนัก ซึ่งก็อาจจะเหมาะแล้วสำหรับละครเรื่องนี้ ด้วยเหตุนี้เองเราจึงไม่รู้สึกว่าการประณามตนเองในตอนท้ายเรื่องนี้เป็นสิ่งที่ไปทำลายแก่นของเรื่อง เพราะถึงอย่างไร ละครเรื่องนี้ก็ให้ความหลายนัยอยู่แล้วมาแต่ต้น อีกประการหนึ่ง การตีความของ "คณะละครสองแปด" ดูจะเอื้อต่อการเดินตามลำนวนที่ 3 ของเบรชท์ นั่นก็คือ ไม่ได้มีการเน้นบทบาทของกาลิเลโอในฐานะวีรบุรุษ จะโดยจงใจหรือไม่ก็ตาม การที่ผู้กำกับการแสดงตัดสินใจตัดทอนฉากที่ 5 ออกไปนั้น เท่ากับเป็นการทอนบทบาทเชิงวีรบุรุษออกไปมากทีเดียว เพราะในฉากนี้กาลิเลโอไม่ยอมทิ้งงานค้นคว้าของเขาทั้งๆที่โรคระบาดอันร้ายแรงมาถึงตัวแล้ว (ซึ่งผู้เขียนเองมีความรู้สึกว่าทำให้ละครขาดความสมดุลไปบ้าง) ยิ่งไปกว่านั้น ผู้ที่แสดงเป็นกาลิเลโอก็ไม่ดีบทไปในทำนองที่ชี้ให้เห็นถึงความยิ่งใหญ่ของยักษ์ใหญ่ทางวิทยาศาสตร์ผู้นี้เท่าใดนัก ซึ่งก็เท่ากับเป็นการปูทางไปสู่การที่กาลิเลโอจะประณามนักวิชาการขายตัวในฉากที่ 14 ผู้เขียนไม่แน่ใจว่าการตี

ความไปในแนวนี้เป็นไปโดยจงใจหรือเปล่า หรือเป็นไปเพราะนักแสดงสมัครเล่นไม่อาจจะตีบทวีรบุรุษนักวิชาการได้เท่ากับนักแสดงอาชีพที่มีชื่อเสียง เช่น ชาร์ลส์ ลอตัน (Charles Laughton) นักแสดงชาวอังกฤษ ซึ่งเบรคชท์ยกย่องและเขียนสำนวนที่ 2 เป็นภาษาอังกฤษให้แสดงโดยเฉพาะ หรือแอร์นสท์ บุช (Ernst Busch) ซึ่งเป็นนักแสดงชาวเยอรมันที่มีฝีมือระดับ "โปร" ไม่ว่าความจริงจะเป็นเช่นไร (ซึ่งผู้วิจารณ์อาจไม่จำเป็นจะต้องรู้) การตีความ *กาลิเลโอ* ของ "คณะละครสองแปด" ออกมาเหมาะเหม็งกับแนวทางที่เบรคชท์ต้องการในสำนวนที่ 3 ของเขา จะว่าโชคเข้าข้าง "สองแปด" ก็ได้ แต่มันก็เป็นการตีความซึ่งผู้กำกับการแสดงและนักแสดงอื่นๆอาจจะไม่เห็นด้วย แต่ดังที่ได้กล่าวมาแล้วในตอนต้น เบรคชท์เองคงจะเห็นด้วย แค่นี้ก็น่าพอใจแล้วมิใช่หรือ เราอาจจะสรุปได้ว่า *กาลิเลโอ* ฉบับไทย คือ กาลิเลโอที่เป็น "พระเอกแหย" แต่ความแหยกลับทำให้เราเห็นว่าเขาเป็นมนุษย์ปุถุชน เราอดเห็นใจเขาไม่ได้ นักวิทยาศาสตร์และองค์กรทางวิทยาศาสตร์ทั้งหลายที่เข้ามาสนับสนุนการแสดงในครั้งนี้จะทราบหรือไม่ว่า ละครเรื่องนี้ที่แสดงในครั้งนี้ มิได้ฉายภาพที่สนับสนุนความยิ่งใหญ่ของบิดาแห่งวิทยาศาสตร์แผนใหม่เท่าใดดอก ใครหนอที่ไปหลอกให้นักวิทยาศาสตร์มาชมละครเรื่องใหม่ที่ชื่อว่า "Anti-Galilei" หรือ "จงระวังนักวิชาการขายตัว !"

ถ้าการตีความของ "คณะละครสองแปด" เป็นไปในทางที่กล่าวมาข้างต้นนี้ ฉากที่ 16 อันเป็นฉากสุดท้ายจะต้องเป็นปัญหาแน่ เพราะดูราวกับจะเป็นส่วนที่ติ่งออกมาเพื่อเตือนผู้ชมก่อนจะจบเรื่องว่าอย่าเพิ่งสิ้นหวังเสียทีเดียว วิทยาศาสตร์ยังเป็นคุณต่อโลกได้อีกมากถ้าถูกนำมาใช้ในทางที่ชอบที่ควร คือ วิทยาศาสตร์ไม่จำเป็นจะต้องนำไปสู่สงครามนิวเคลียร์ ฉากนี้เล่นยาก และผู้กำกับการแสดงบางคนที่ขบปัญหาไม่ออกก็ตัดทิ้งไปเสียเลย ผู้กำกับไทยที่ฝากตัวไว้กับเบรคชท์มาตั้งแต่ต้นแล้วตัดสินใจที่จะเดินตามเบรคชท์อีกครั้งหนึ่ง และดูจะหาทางออกได้ไม่เลวนัก โดยเฉพาะในการแสดงรอบที่ 2 (ซึ่งได้แก้ไขการแสดงในรอบพิเศษสำหรับสื่อมวลชนไปบ้าง) นั่นคือการเน้นประเด็นเรื่องการลักลอบนำหนังสือ Discorsi ออกไปจากอิตาลี แทนที่จะเน้นบทดลกแบบแกนๆเกี่ยวกับความงมงายในเรื่องแม่มดหมอผี เรื่องจบด้วยการตอกย้ำแง่คิดที่ว่า วิทยาการจะอยู่รอดไม่ได้ในดินแดนที่ทรราชครองเมือง อันที่จริง แนวความคิดที่ว่านี้เป็นส่วนหนึ่งของแก่นเรื่อง เบรคชท์พยายามจะชี้ให้เห็นด้วยว่า กาลิเลโอเป็นส่วนหนึ่งของขบวนการต่อต้านทรราช การที่เขาต้องแตกกับคู่หมั้นของลูกสาวก็ด้วยข้อขัดแย้งอันรุนแรงในทางความคิดทางศาสนาและทางสังคม ถ้าเราคิดให้รอบคอบจะเห็นว่าฉากสุดท้ายเข้ากับท้องเรื่องได้อย่างดี เมื่อสู้กับทรราชไม่ได้ในเชิงพลังอำนาจ นักคิดก็ต้องถอยฉากออกไป เสแสร้งว่ายอมสยบ แล้วหาทางสู้แบบใต้ดิน ผู้ใหญ่จอมกะล่อนแบบกาลิเลโอเท่านั้นที่จะสู้กับจอมทรราชทางการเมืองได้ กว่าผู้ดูจะเชื่อมโยงความคิดเข้าหากันในทำนองที่กล่าวมานี้ได้ ก็คงจะเดินทางกลับถึงบ้านแล้ว ละครไปเร็วมากเสียจนคนดูไม่มีเวลาได้หยุดคิด นั่นอาจจะเป็นข้อบกพร่องของเบรคชท์เองที่เขาใช้เทคนิค "การทำให้แปลก" (ซึ่งรู้จักกันในภาษาเยอรมันว่า Verfremdung) น้อยเกินไปในเรื่องนี้ เมื่อเบรคชท์ลืมทฤษฎีของเบรคชท์เอง ปัญหาก็ย่อมจะเกิดขึ้นอย่างเลี่ยงไม่ได้ ในท้ายที่สุดคนดูก็ต้องกลับไป *ทำการบ้าน* กันที่บ้านจริงๆ กว่าจะจับได้ว่าอะไรเป็นอะไร ละครชวนคิดแบบนี้อาจจะสร้างผลกระทบได้สองแบบ แบบหนึ่งคือชักนำให้คนที่ช่างคิดและชอบคิดอยู่แล้วคิดต่อไปได้อีกหลายตลบ แต่อีกแบบหนึ่งก็อาจจะ

ทำให้ฝ่อไปเลยก็ได้ การนำละครแบบนี้ออกแสดงเป็นการเสี่ยงอย่างมหาศาลในด้านของกำไรขาดทุน ถ้าใจไม่ถึงจริงๆแล้วคงไม่กล้า

ในทัศนะส่วนตัวของผู้เขียนซึ่งเคยได้ชมการแสดงละครเรื่อง *กาลิเลโอ* มาแล้วในเยอรมนีตะวันตก การแสดงของ "คณะละครสองแปด" มีชีวิตชีวามาก ไปได้เร็ว ไม่เนือย ไม่มีตอนใดที่น่าเบื่อเลย ข้อวินิจฉัยนี้ได้รับการยืนยันจากชาวเยอรมันผู้หนึ่งซึ่งชื่นชมกับการแสดงครั้งนี้มาก (ทั้งๆที่ภาษาไทยของเขาอยู่ในระดับอนุบาล !) เขาบอกว่าเพิ่งจะได้ไปชมการแสดงของคณะละครเก่าของเบรคชท์เองที่เบอร์ลินตะวันออกมา เขาว่าที่นั่นเล่นไม่ถึงใจเท่าคณะละครของไทย ผู้เขียนไม่คิดว่าเขาโปรยยาหอม สิ่งที่เขาทึ่งมากคือเพลงร้องและดนตรีที่สุรชัย จันทิมาธรแต่งและแสดงเอง เขาถามผู้เขียนตรงๆว่า แต่งใหม่ตามใจผู้แต่งหรือยังยึดบทของเบรคชท์อยู่ ผู้เขียนตอบเขาไปว่าเป็นเพลงที่ครบถ้วนด้วยคีตลักษณ์และวรรณลักษณ์แบบไทยโดยไม่ได้บิดเบือนเบรคชท์เลย ผู้เขียนอยากจะกล่าวเสียด้วยซ้ำไปว่า สุรชัยมิได้แปลหรือแปลงบทเฉพาะตอน แต่ดูจะเข้าใจความหมายของ *กาลิเลโอ* ทั้งเรื่อง ฉากที่ 10 อันมีลักษณะเป็นพิพิธทัศนา เป็นฉากที่ทำให้ผู้กำกับการแสดงชาวตะวันตกหลายคนยกธงขาวกันไปแล้ว เพราะไม่รู้จะแสดงอย่างไรจึงจะไม่เป็น และไม่กระแทกกระทั้นคนดูที่เป็นคริสตศาสนิกชนมากเกินไป ในแง่นี้ คนไทยได้เปรียบเพราะมิได้อยู่ในสังคมคริสต์ จึงไม่ต้องพะวงเรื่องปฏิกิริยาในทางลบของผู้ชม ฉากนี้แหละที่ชาวเยอรมันที่ผู้เขียนเอ่ยถึงถูกอกถูกใจมาก เพราะถึงฟังเนื้อเพลงไม่ออก ก็จับความหมายจากสัญลักษณ์ต่างๆได้

ข้อบกพร่องของการแสดงครั้งนี้ที่เห็นได้ชัดคือเรื่องเสียงของผู้แสดงส่วนใหญ่ ซึ่งขาดพลัง ในเมื่อผู้กำกับการแสดงต้องการจะรักษาประเพณีของละครพูดแบบตะวันตกเอาไว้ คือ ไม่ยอมใช้เครื่องขยายเสียง ข้อพกพร่องที่กล่าวมานี้จึงแก้ได้ยาก ก็เห็นจะเป็นตรงนี้แหละที่นักแสดง*สมัครเล่น*เสียเปรียบนักแสดง*อาชีพ* เพราะนักแสดงอาชีพอาจจะได้รับการฝึกฝนในเรื่องเสียงมาเป็นเวลาแรมปีกว่าจะออกโรงได้ ว่าตามจริงแล้วก็เห็นจะมีแต่ วิสรรค์ ฉัตรรังสิกุล ผู้แสดงเป็นซาเกรโดและบาร์เบรินี กับสมปอง จุลละทรัพย์ ผู้แสดงเป็นเลขาธิการมหาวิทยาลัยเท่านั้นที่มีเสียงที่ทรงพลัง บทละครที่เต็มไปด้วยคำคมมากมาย ซึ่งได้รับการแปลออกมาเป็นภาษาไทยที่ไพเราะเพราะพริ้ง จึงไม่ให้ความประทับใจในทางวรรณศิลป์เท่าที่ควร จะสังเกตได้ว่าฉากใดที่เป็นฉากที่กำหนดให้ผู้แสดงพูดด้วยเสียงที่อ่อนโยน จะเป็นฉากที่สร้างความประทับใจได้อย่างดีเยี่ยม จะขอยกตัวอย่างฉากที่ 8 อันเป็นฉากการสนทนาระหว่างกาลิเลโอกับนักบวชน้อย ในเรื่องของความจำเป็นที่จะต้องมีศาสนา ผู้กำกับการแสดงคงจะตระหนักในปัญหาดีจึงให้ตัวละครทั้งสองสนทนากันติดกับขอบเวทีด้านหน้าเลยซึ่งได้ผลมาก อีกตอนหนึ่งที่ประทับใจผู้ชมทุกคนที่ผู้เขียนได้มีโอกาสพูดคุยด้วยคือ ตอนที่กาลิเลโอกล่าวประณามตัวเองในฉากที่ 14 พรศิล จันทนากร เล่นได้ถึงบทจริงๆ และต้องขอชมเชยว่านักแสดงสมัครเล่นที่รับบทกาลิเลโออันหนักหน่วงโดยไม่ล่มกลางคัน แล้วยังสร้างความสง่างามที่แฝงอยู่ในบทตอนสุดท้ายนี้ได้เช่นนี้ ต้องนับว่าประสบความสำเร็จที่น่าพึงพอใจ แม้ว่าเสียงและการพูดในตอนฉากแรกๆดูจะหย่อนอยู่บ้าง ผู้เขียนคงจะไม่มีโอกาสได้กล่าวถึงการแสดงเป็นรายบุคคล แต่ใคร่ที่จะกล่าวสรุปรวมว่าการแสดงครั้งนี้มี *เอกภาพ* เล่นกันเป็นคณะเล่นด้วยกันอย่างมีวินัย ในแง่นี้คงจะต้องชมเชยทั้งผู้แสดงและผู้กำกับการแสดง การที่สามารถใช้ผู้

แสดงเพียง 20 คน เล่นบทที่เขียนไว้สำหรับตัวแสดง 50 ตัว นับว่าเป็นสิ่งที่ยากยิ่งอยู่แล้ว ถ้าผู้ดูเกิดจำได้ว่ายุทธนา มุกดาสนิท เล่นทั้งบทลุโดวิโกและบทอันเดรอาตอนหนุ่ม ก็คงจะต้องทำใจ เพราะละครเบรคชท์เป็นละครที่ไม่ต้องการครอบเราให้ตกอยู่ในห้วง "มายาอันสมบูรณ์" เกี่ยวกับด้านเทคนิคเรื่องฉากและแสงนั้น ผู้เขียนขาดความสันทัดจึงคงจะไม่อาจกล่าวอะไรที่เป็นสาระได้มากนัก เพียงแต่รู้สึกว่าบางตอนสว่างเกินไป โดยเฉพาะฉากที่ 13 ในตอนที่กาลิเลโอพ่ายแพ้กลับมาหลังจากยอมถอนคำสอน สำหรับฉากส่วนบนนั้นอาจจะไม่เหมาะกับการแสดงบางตอนซึ่งไม่ต้องการลักษณะที่หรูหราของสถาปัตยกรรมยุคฟื้นฟูศิลปวิทยา ข้อปลีกย่อยเหล่านี้อาจปรับแก้ได้ด้วยการใช้แสงที่เหมาะสม

กล่าวโดยทั่วไปแล้ว *กาลิเลโอ* ของ "คณะละครสองแปด" เป็นการสร้างทานบารมีให้วงการละครของไทย เพราะนานๆครั้งเราจึงจะมีโอกาสได้ชมละครที่เป็นขุมทรัพย์ทางปัญญาอันลึกล้ำเช่นนี้กับเขาบ้าง เพื่อนร่วมงานคนหนึ่งถามผู้เขียนหลังจากที่ได้ชมการแสดงว่า มีการ "แต่ง" บทใหม่ให้เข้ากับสภาวะบ้านเมืองไทยในตอนนี้บ้างหรือเปล่า ผู้เขียนได้ตอบปฏิเสธแทนคณะละครและยืนยันว่าพวกเขาเพียงแต่เดินตามเบรคชท์ นั่นเป็นสิ่งที่บ่งชี้ให้เห็นว่างานศิลปะที่ยิ่งใหญ่นั้นย่อมจะต้องมีลักษณะสากลที่กระตุ้นสติปัญญาความคิดให้แก่คนต่างยุคต่างสมัยต่างถิ่นได้ หลังจากที่เบรคชท์ถึงแก่กรรมไปแล้วหลายปี มีนักวิจารณ์คนหนึ่งถามฌอง ปอล ซาร์ตร์ (Jean-Paul Sartre) นักเขียนและนักปรัชญาชาวฝรั่งเศสว่า ท่านคิดว่าใครเป็นนักประพันธ์ละคร*ร่วมสมัย* ที่ยิ่งใหญ่ที่สุด ซาร์ตร์ตอบอย่างฉับพลันว่า "เบรคชท์" แสดงว่าเขายังถือว่าเบรคชท์*ร่วมสมัย* กับเขาอยู่ทั้งๆที่เบรคชท์สิ้นไปแล้ว สำหรับบ้านเรานั้นความสนใจที่มีต่องานของเบรคชท์ดูจะเพิ่มขึ้นตามลำดับนับแต่ *นี่แหละโลก* ผ่าน *คนดีที่เสฉวน* ผ่าน *อุปรากรยาจก* มาสู่ *กาลิเลโอ* และการแสดงครั้งล่าสุดนี้ก็เป็นประจักษ์พยานให้เห็นได้อย่างชัดเจนว่าเบรคชท์ยังเป็นนักประพันธ์*ร่วมสมัย*กับเรา

เป็นที่น่าประหลาดใจว่า ในเยอรมนีตะวันตกเอง เบรคชท์ได้ตกเวทีไปแล้ว ที่เป็นเช่นนี้ก็เพราะคนเยอรมันเอาเบรคชท์ไปผูกกับแฟชั่นบางประการ รวมทั้งแฟชั่นทางการเมืองที่ผันผวนไปได้อยู่เสมอ เมื่อการเมืองเปลี่ยนไป เมื่อลมซ้ายอ่อนแรง และลมขวาพัดเข้ามาแทนที่ เบรคชท์ก็เลยมีอันเป็นไป ที่น่าสมเพชยิ่งไปกว่านั้นคือ วงวิชาการก็ถูกครอบด้วยความผันผวนทางการเมืองไปด้วย ในขณะนี้นักวิชาการเยอรมันที่ค้นคว้าวิจัยเรื่องเบรคชท์อย่างจริงจังดูจะมีอยู่น้อยคน เพราะนักวิชาการก็ต้องเดินตามแฟชั่นกับเขาเช่นกัน หาไม่ก็คงจะไม่ได้รับการสนับสนุนในด้านทุนวิจัย สภาพการณ์ภายนอกเยอรมนีกลับเป็นไปในทางตรงกันข้าม ทั้งวงการละครและวงการวิชาการกลับให้ความสนใจเบรคชท์เพิ่มมากขึ้นทุกที ได้มีการก่อตั้ง "สมาคมเบรคชท์นานาชาติ" (International Brecht Society) ขึ้น ในอเมริกาเหนือก็ดี ในตะวันออกกลางก็ดี ในเอเชียก็ดี คนที่ "แสวงหาความหมาย" ดูจะพบคำตอบในหลายรูปแบบจากงานของเบรคชท์ ซึ่งไม่ใช่คำตอบแบบสูตรสำเร็จ แต่เป็นคำตอบที่กระตุ้นปัญญาที่เตือนสติ เราคงจะต้องประกาศอิสรภาพให้แก่เบรคชท์ ปลดปล่อยเขาจากชาติกำเนิด เขาเกิดมาเป็นคนเยอรมันก็จริง เขาเขียนงานเป็นภาษาเยอรมันก็จริง แต่เขาไม่ได้เป็นสมบัติของคนเยอรมันอีกต่อไปแล้ว

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

บทวิเคราะห์

บทวิจารณ์ชิ้นนี้มีลักษณะหลายๆประการซ้อนกันอยู่ การที่จะวิเคราะห์และตีความ "จุดมุ่งหมาย"ในการเขียนบทวิจารณ์ชิ้นนี้ของผู้วิจารณ์ก็เป็นการทำงานในแบบ "รื้อแล้วสร้างใหม่" (deconstruct) ในอีกระดับหนึ่งเช่นกัน กล่าวคือ ผู้วิเคราะห์จำเป็นต้อง "จับประเด็น" ต่างๆทั้งหลายของผู้วิจารณ์ให้ได้และยังต้องวิเคราะห์ถึงเจตนารมณ์และนัยที่ซ่อนอยู่เบื้องหลังประเด็นเหล่านั้นอีกด้วย กิจกรรมเหล่านี้ก็เป็นการใช้ "พลังทางปัญญา" (โดยส่วนตัว)ของผู้วิเคราะห์อย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ และการที่ได้ศึกษาถึงงานเขียน[1]ที่ผู้วิจารณ์ได้อ้างอิงไว้ก็ได้ช่วยเป็นส่วนประกอบสำคัญในการวิเคราะห์งานชิ้นนี้

เนื่องจากผู้วิจารณ์ได้ทำการศึกษาวิจัยทั้งประวัติชีวิต แนวความคิดและผลงานต่างๆของแบร์ทอลท์ เบรคซท์ ไว้โดยละเอียด ประกอบกับการมีประสบการณ์การชมละครของเบรซท์ทั้งในและนอกประเทศ อีกทั้งยังได้แสดงจุดยืนชัดเจนในการสนับสนุนอุดมการณ์และทฤษฎีละครของเบรซท์มาโดยตลอด จึงกล่าวได้ว่า ผู้วิจารณ์เป็น "ผู้เชี่ยวชาญ" ในวรรณกรรมละครของเบรคซท์ที่หาตัวจับได้ยากคนหนึ่งของประเทศไทย(และของโลกด้วย) และการที่ผู้วิจารณ์เป็น "ผู้เชี่ยวชาญ" นี่เองที่ส่งผลให้บทวิจารณ์ที่เกี่ยวข้องกับละครของเบรคซท์แต่ละชิ้นของท่าน จึงไม่ใช่งานวิจารณ์ในเชิงประเมินคุณค่าของผลงานการแสดงแต่เพียงอย่างเดียว แต่มีท่าทีที่จะ "ตรวจสอบ" ความสัตย์ซื่อต่อ "อุดมการณ์และทฤษฎีของเบรคซท์" ด้วยไปโดยปริยาย

การดั้งเอา "ความพึงพอใจของเบรคซท์" [2]เป็นมาตรวัดนั้น สะท้อนให้เห็นว่า ผู้วิจารณ์ได้เกาะยึดอุดมการณ์และทฤษฎีของเบรคซท์เป็นสำคัญ และแสดงจุดยืนในแง่ของการ "อนุรักษ์" ผลงานของเบรคซท์ไว้อย่างชัดแจ้ง โดยเริ่มต้นบทวิจารณ์ด้วยการติติงศิลปินผู้กำกับการแสดงในเยอรมันนี้ในยุค 2528 ที่พยายามสร้างกระแส "ละครของผู้กำกับ" นั้นว่าเป็นพวก "อหังการ์" ที่จะแสดงว่าตนนั้นฉลาดกว่าทั้งเบรคซท์และคนดู แต่แสดงความ"ชื่นชมยินดี" ต่อ กลุ่มละครสองแปดที่ " ไม่พร้อมจะ 'สู่รู้' " เกินเบรคซท์ ดูเหมือนว่า ผู้วิจารณ์จะมีความเชื่อใน "ความเป็นอัจฉริยะบุคคล" ของศิลปินผู้สร้างงานเช่นเบรคซท์และบีโทเฟ่น อย่างแรงกล้า และเห็นด้วยกับการที่ทายาทของเบรคซท์ต้องออกมาวุ่นวายกับการสงวนรักษาซึ่งบทดั้งเดิมและไม่ยอมให้ผู้กำกับรุ่นใหม่นำไปเปลี่ยนแปลง

---

[1] หมายถึงงานวิชาการของ เจตนา นาควัชระ ในหนังสือ "วรรณกรรมละครของแบร์ทอลท์ เบรคซท์ : การศึกษาเชิงวิจารณ์" กรุงเทพ : ไทยวัฒนาพานิช 2526

[2] ผู้วิจารณ์กล่าวว่า " ข้อวินิจฉัยของผู้เขียนเกี่ยวกับการแสดงละครของเบรคซท์ครั้งล่าสุดนี้ ถ้าจะกล่าวให้สั้นที่สุด ก็คงจะเป็นว่าเป็นการแสดงที่เบรคซท์เองก็คงจะพอใจ กลุ่มคนหนุ่มสาวที่ก่อตัวขึ้นเป็น"คณะละครสองแปด"นี้ เข้าถึงเบรคซท์ได้อย่างดียิ่ง "

แม้ว่าบทวิจารณ์ชิ้นนี้จะพาผู้อ่านเดินทางไปในรายละเอียดปลีกย่อยต่างๆอันว่าด้วย "ปัญหาภายในที่ประหนึ่งว่าผู้แต่งเองจะแก้ไม่ตก"[3] จนอาจจะทำให้ผู้อ่าน "เขว" ไปได้จากจุดประสงค์หลักของผู้วิจารณ์ก็ตาม แต่เมื่อได้เดินทางเลาะเลียวไปตาม "เส้นทางปริศนา" ต่างๆมากพอแล้ว ผู้วิจารณ์ก็มาเฉลยในตอนใกล้ถึงปลายทางว่า แท้ที่จริงแล้ว การเดินทางตามแผนที่ของเบรคชท์อย่างสัตย์ซื่อ (และไม่ใช้ความอหังการ์ที่จะทำตัวฉลาดเสมอเบรคชท์)จะช่วยให้ละครเรื่องนี้ประสบความสำเร็จด้วยดี และได้ "ขยายความ" ในการแก้ปริศนาของละครว่า แท้ที่จริงแล้ว เบรคชท์พยายามที่จะใช้ ละคร กาลิเลโอ ให้เป็น ส่วนหนึ่งของขบวนการต้านทรราช โดยการให้กาลิเลโอเป็นผู้ชายแหยที่สู้กับอำนาจทางการเมืองและศาสนาไม่ได้ และ *"เมื่อสู้กับทรราชไม่ได้ในเชิงอำนาจ นักคิดก็ต้องถอยฉากออกไปเสแสร้งว่ายอมสยบ แล้วหาทางสู้แบบ "ใต้ดิน" ผู้ใหญ่จอมกะล่อนแบบกาลิเลโอเท่านั้น ที่จะสู้กับจอมทรราชทางการเมืองได้"* และดูเหมือนว่าผู้วิจารณ์จะเข้าใจดีว่า อัน "ความหลายนัย" อันซับซ้อนของเบรคชท์นี่แหละที่อาจจะทำให้ผู้ชมไม่ทันได้คิดหรือคิดไม่ทัน หรือถ้าได้คิดก็คงจะเป็นตอนกลับถึงบ้านแล้ว เพราะฉะนั้น บทวิจารณ์ชิ้นนี้ จึงทำหน้าที่ "ช่วยขยายความคิด" เป็น "พลังทางปัญญา" แทนผู้ชมด้วย

และเมื่อพิจารณาถึงนัยที่ผู้วิจารณ์แฝงมากับความชื่นชมยินดีต่อ "ความคร่ำครึ" ที่กลายมาเป็นการสร้าง "ทานบารมี" ต่อวงการละครในประเทศไทยของกลุ่มละครสองแปดแล้ว ผนวกกับการประกาศก้องถึงการส่งมอบมรดกทางวัฒนธรรมจากเยอรมันมาสู่แผ่นดินไทย ด้วยการประกาศว่า "เบรคชท์เป็นสมบัติของโลก" จึงพอจะเห็นเป็นชัดแจ้งว่า ผู้วิจารณ์ได้ยึดเอา "ความยิ่งใหญ่" ทั้งในทางความคิดและทางตัวตนของเบรคชท์เป็นตัวตั้งในการประเมินคุณค่าผลงานละครอย่างเหนียวแน่นที่สุด และบทวิจารณ์ชิ้นนี้ก็เป็นหลักฐานในการยืนยัน "จุดยืน" ของผู้วิจารณ์ในครั้งนี้ได้เป็นอย่างดี

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

---

[3] เช่น ปัญหาที่เกี่ยวข้องกับจริยธรรมของนักวิทยาศาสตร์ผู้ยิ่งใหญ่ ความเป็น"จอมกะล่อน"เพียงเพื่อที่ผลงานอันยิ่งใหญ่ชิ้นสุดท้ายจะตกแก่มนุษยชาติ และแม้แต่การ "รู้รักษาตัวรอดเป็นยอดดี" นั้นเป็นสิ่งที่ขัดต่อจริยธรรมของกาลิเลโอเอง ปัญหาที่ยกมานี้เป็นปัญหาที่"แก้ไม่ตก" เพราะมีความกำกวมว่า ตกลงแล้วผู้แต่งต้องการที่จะประณามความ"แหย" ของกาลิเลโอใช่หรือไม่ และการแสดงของกลุ่มละครสองแปดนั้นก็ได้ให้คำตอบว่า "ใช่" (แต่ก็ยังมีความเห็นอกเห็นใจกาลิเลโออยู่เป็นล้นพ้น) แล้วแท้ที่จริงแล้วทำไมเบรคชท์ต้องให้กาลิเลโอประณามตนเองอย่างรุนแรง แล้วประเด็นสำคัญที่อยู่ "เหนือกว่า" วิทยาการของกาลิเลโอคืออะไร คือการใช้ "เล่ห์เหลี่ยม" ในการ "ต่อต้านทรราช" ใช่หรือไม่ จุดนี้นี่เองที่ผู้วิจารณ์บอกว่าเป็น "ความหลายนัย" ของละครเรื่องนี้

วิจารณ์ได้ เพราะถึงอย่างไรก็ดี ผู้วิจารณ์ก็ได้ให้น้ำหนักกับ "ความสำเร็จ" ของกลุ่มละครสองแปดเป็นรอง "อุดมการณ์อันยิ่งใหญ่" ของเบรคชท์อยู่แล้ว

ดังนั้น บทวิจารณ์ชิ้นนี้ จึงเป็นตัวอย่างงานวิจารณ์ที่ผู้วิจารณ์ได้วาง "วัตถุประสงค์" ในการเชิดชูเกียรติของนักคิดเช่น "เบรคชท์" ให้เป็นที่ยอมรับของวงการละครสมัยใหม่ และได้บรรลุวัตถุประสงค์นั้นด้วยการพิสูจน์ให้เห็นความยิ่งใหญ่ของเบรคชท์ด้วยผลงานของกลุ่มสองแปด ทั้งหมดนี้ผู้วิจารณ์พยายามจะแทรกแนวคิดให้ผู้อ่านยอมรับให้ได้ว่า เบรคชท์คือผู้วางรากฐานทางความคิดและสร้างบทละครอันถูกใช้เป็น "เครื่องมือ" ในการต่อสู้เพื่อประชาธิปไตย ซึ่งถือได้ว่า เป็นแนวความคิดที่สำคัญของการนำ "ศิลปะละครเวที" ไปรับใช้สังคมและมนุษยชาติ ซึ่งเป็นสิ่งที่ผู้วิจารณ์ถือเป็นหน้าที่อันสำคัญของศิลปะ

เพียงการชี้ให้เห็นถึงการเดินทางของ "ความคิด" จากบทเยอรมันมาสู่แผ่นดินไทยได้อย่างไรนั้นก็นับว่าเป็น "พลังทางปัญญา" แล้ว แต่จะทำอย่างไร ให้ผู้อ่านสามารถเข้าใจใน "นัยแฝง" (ซึ่งสำคัญมากต่อชีวิตจริงของผู้อ่านและผู้ทำละครในประเทศไทย) นั้น นับว่าเป็นภารกิจที่ยากยิ่งอีกประการหนึ่งของนักวิจารณ์

ปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์ : ผู้วิเคราะห์

"อีดิปุสจอมราชันย์": ความเป็นอื่นของปุราณคติตะวันตก

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

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

---

* เนื่องจากผู้เขียนไม่มีความรู้ภาษากรีกโบราณ จึงขออนุญาตออกเสียงวิสามานยนามต่างๆตามแบบอังกฤษ

จะมีลักษณะ "เป็นอื่น" ต่อผู้ดู ผู้ชมในสังคมตะวันตกปัจจุบันก็ได้ ผู้กำกับการแสดงอาจจะมีเสรีภาพในการตีความ *อีดิปุสจอมราชันย์* มากกว่า *กาลิเลโอ* ซึ่งเป็นของที่ใกล้ตัว ประเด็นที่สำคัญยิ่งก็คือว่าจะใช้เสรีภาพนี้อย่างไรจึงจะสามารถนำเอาอัจฉริยภาพของศิลปะกรีกและของปุราณคติตะวันตกมาสร้างความประทับใจให้แก่ผู้ดูผู้ชมยุคปัจจุบันในดินแดนอันไกลโพ้นได้

ผู้เขียนเองได้เคยเห็นตัวอย่างของการใช้เสรีภาพที่ว่านี้ในแบบแปลก ๆมาแล้วในวงการละครตะวันตก จะขอยกตัวอย่างจากการตีความละครกรีกของคณะละครเชาบูเนอ (Schaubühne) อันเลื่องชื่อของกรุงเบอร์ลินตะวันตกมาให้พิจารณา ผู้เขียนได้มีโอกาสชมละครเรื่อง *อะกะเมมนอน (Agamemnon)* ของอิสคิลุส (Aeschylus) เมื่อประมาณ 4 ปีมาแล้ว เท่าที่ทราบกันนั้นละครกรีกเล่นกลางแจ้งในเวลากลางวัน แต่คณะละครเยอรมันคณะนี้จงใจแสดงละครเรื่องนี้ในโรงละครที่มืดสนิท จะใช้ไฟก็แต่เฉพาะเวที ส่วนอื่นของโรงละครมืดหมด แม้แต่ทางเดินเข้าไปสู่ตัวโรงละครก็ปิดไฟมืด ผู้ดูต้องค่อย ๆคลำทางเข้าไป เมื่อเข้าไปถึงแล้วก็ต้องนั่งกับพื้น ทั้งหมดนี้เป็นการเตรียมใจผู้ดูว่าจะมารับประสบการณ์ที่ผิดจากธรรมดา อิสคิลุสเป็นกวีรุ่นก่อนซอเฟอคลีส ละครของเขาอาจจะรุนแรงกว่าละครซอเฟอคลีส แต่การแสดงที่เลอร์ลินใช้ความรุนแรงทางกายภาพที่ผู้จัดแสดงหวังว่าจะกระตุ้นให้เกิดอารมณ์ที่รุนแรงตามไปด้วย เป็นการตีความมโนทัศน์เรื่องความประหวั่นพรั่นพรึงไปในแง่หนึ่ง ซึ่งสำหรับผู้เขียนแล้วต้องขอยอมรับว่าเกิดอารมณ์ขยะแขยงมากกว่าประหวั่นพรั่นพรึง เพราะฉากสังหารอะกะเมมนอนและคัสซันดรา (Cassandra) ทำได้อย่างสยดสยอง มีการปั๊มเลือดให้ไหลนองบนเวที แล้วไหลจากเวทีลงมาสู่พื้นที่ผู้ชมนั่งอยู่ ความโล่งอารมณ์จะเกิดกับผู้ดูคนอื่นหรือไม่ผู้เขียนไม่อาจทราบได้ สำหรับตัวผู้เขียนนั้นอยากจะกล่าวว่าเกิดความเครียดทางอารมณ์มากกว่าความโล่ง

ละครโรงอักษรศาสตร์ จุฬาฯได้เลือกเอางานละครชิ้นเอกของซอเฟอคลีสมาแสดง ความรุนแรงด้านกายภาพในเรื่องนี้มีไม่มากนัก ส่วนที่รุนแรงเช่นตอนที่อีดิปุสลงทัณฑ์ตัวเองด้วยการทิ่มตาจนบอดก็มิได้เป็นการแสดงบนเวที แต่เป็นเรื่องที่เกิดขึ้นหลังฉาก ซึ่ง "มหาดเล็กผู้แจ้งข่าว" นำมาเล่าด้วยคำพูดที่ซาบซึ้งกินใจอันน่าจะทำให้เกิดความรู้สึกประหวั่นพรั่นพรึงและความรู้สึกสงสารไปพร้อม ๆกัน (ประเพณีการเล่าเหตุการณ์ที่รุนแรงแทนการแสดงบนเวทีนี้ละครฝรั่งเศสยุคคลาสสิกนำมาใช่อยู่เสมอ ในความหมายที่รู้จักกันในภาษาฝรั่งเศสว่า "récit" ซึ่งเป็นตอนที่กวีจะแสดงความสามารถในการประพันธ์อย่างสุดฝีมือ เพราะเป็นการใช้สื่อทางวรรณศิลป์มากกว่าศิลปะการแสดงอย่างเต็มรูป) การเลือกสถานที่และเวลาแสดงก็ดูจะเป็นไปในทางที่ไม่เน้นความรุนแรงทางกายภาพ เวทีกลางแจ้งระหว่างตึกอักษรศาสตร์ 1 กับตึกอักษรศาสตร์ 2 ด้านทิศตะวันตกให้บรรยากาศที่นุ่มนวล ซึ่งคงจะเทียบกับสถานที่แสดงกลางแจ้งของกรีกโบราณไม่ได้ สถาปัตยกรรมรอบเวทีละครอักษรศาสตร์ทั้ง 3 ด้านเป็นเทวาลัยเลียนแบบขอม เมื่อเริ่มแสดงก็เป็นเวลาโพล้เพล้พอเล่นไปได้สักหน่อยบรรยากาศรอบด้านก็มืดลงพอดี (ในวันที่ผู้เขียนไปชมการแสดงละครเรื่องนี้คือ วันศุกร์ที่ 24 มกราคม 2529 พระจันทร์ขึ้นพอดี ให้ความรู้สึกชวนฝันที่คงจะห่างไกลจากประเพณีต้นกำเนิดที่แสดงละครกันในตอนกลางวัน) อันที่จริงแล้วความมืดเป็นกรอบที่ช่วยสร้างสมาธิในการชม และการใช้ไฟเวทีสมัยใหม่ก็ช่วยเน้นความหมายของดัวบทได้อีกโสดหนึ่ง ในส่วนที่

เกี่ยวกับเนื้อหาของละครนั้น ชาวตะวันตกอาจจะได้เปรียบเราในแง่ที่ว่าเรื่องของอีดิปุสฝังอยู่ในมโนสำนึกของเขาอยู่แล้ว (ซึ่งความรู้ด้านจิตวิทยาสมัยใหม่ที่มาจากฟรอยด์อาจจะทั้งช่วยตอกย้ำหรือไม่ก็ช่วยทำให้เขวไปจากความรู้สึกดั้งเดิม) การมาชมละครสำหรับชาวตะวันตกจึงมิใช่มารับรู้เรื่องที่แปลกใหม่ แต่เป็นการมารับประสบการณ์ที่เป็นสุนทรียอารมณ์บนรากฐานของเรื่องปรัมปราซึ่งเป็นที่รู้จักกันดีอยู่แล้ว ในแง่นี้ผู้ชมไทยก็ใช่ว่าจะต้องเริ่มต้น ณ จุดศูนย์องศา เพราะ *ตำนานพระปฐมเจดีย์* ที่เกี่ยวกับ "พญากง-พญาพาน" ก็เป็นที่รู้จักกันทั่วไป (ส่วนประเด็นที่ว่าอิทธิพลของปกรณัมเรื่องอีดิปุสเดินทางเข้ามาสู่สุวรรณภูมิได้อย่างไร ยังเป็นปมปัญหาที่นักวิชาการจะต้องค้นคว้าหาคำตอบกันต่อไป ซึ่งก็คงเดินทางผ่านมาทางตักสิลา) เรามีวิธีสร้าง "catharsis" ในแบบที่วัฒนธรรมกรีกต้นกำเนิดไม่รู้จัก ความสำนึกผิดของพญาพานที่นำไปสู่การสร้างเจดีย์สูงเท่านกเขาเหินเป็นการสร้างความผ่อนคลายด้วยแรงบุญที่ผูกอยู่กับพระศาสนา อีดิปุส "ฉบับนครปฐม" ยอมให้แต่เพียงลูกฆ่าพ่อ แต่ไม่ยอมให้ลูกสมสู่กับแม่ เรารับความรุนแรงของต้นแบบอย่างเต็มรูปไม่ได้ อีดิปุสฉบับกรีกไปไกลกว่านั้นมาก เพราะนอกจากปิตุฆาตแล้วยังมีบาปอันมหันต์ที่มาจากการสมสู่กับมารดาเข้ามาทบอีกในตอนท้ายเรื่อง อีดิปุสได้กล่าวรำพันถึงความโหดร้ายแห่งชะตากรรมที่ทำให้เขากับลูกของเขาเองเกิดมาจากแม่เดียวกัน ละครของซอเฟอคลีสจึงเต็มไปด้วยความโหดเหี้ยมซึ่งเกินเลยไปจากตำนานของไทย แต่เราก็จำเป็นจะต้องรับกติกาของประเพณีโศกนาฏกรรมกรีกว่าความรุนแรงที่กล่าวถึงนี้เป็นไปในลักษณะของความโหดเหี้ยมทางปรัชญาด้วย

ชะตากรรมมีอำนาจเหนืออีดิปุสผู้ซึ่งกระทำผิดไปด้วยความรู้เท่าไม่ถึงการณ์ แม้ว่าเรื่องจบลงด้วยความพินาศของตัวเอก แต่ความสง่างามและขัดติยลักษณ์ของอีดิปุสก็ฉายส่องมาสู่ผู้ชมข้ามยุคสมัยและถิ่นที่ได้ การตีความของละครจุฬาฯเป็นไปในเชิงปรัชญาที่ว่ามานี้ เป็นการแสดงที่ค่อนข้างจะราบเรียบ ถ้าจะพูดแบบไทยก็คงจะต้องกล่าวว่าเดินตามนิยายโศกกึ่งรูปของ "พญากง-พญาพาน" หรือถ้าจะพูดแบบตะวันตกก็อาจกล่าวได้ว่า เป็นการตีความโศกนาฏกรรมตะวันตกที่ใกล้มหากวีฝรั่งเศสราซีน (Racine) มากกว่ามหากวีอังกฤษเชกสเปียร์ (Shakespeare) ซึ่งอาจจะ "นุ่ม" เกินไปสำหรับผู้ชมบางท่าน แต่ผู้เขียนคิดว่าเหมาะแล้ว เหมาะกับทั้งท้องเรื่อง และเหมาะกับบรรยากาศการแสดง ตัวที่บ่งบอกถึงแนวทางการตีความที่ชัดเจนที่สุดคือบทภาษาไทย (ซึ่งผู้เขียนเข้าใจว่าคงแปลจากบทภาษาอังกฤษ แต่ก็ยังไม่มีโอกาสได้ตรวจสอบว่า ดัดแปลงไปจากของเดิมมากน้อยเพียงใด) บทภาษาไทยที่ราบเรียบและราบรื่น สร้างความประทับใจให้แก่ผู้ชมที่เป็นไทยได้เป็นอย่างดี เป็นการใช้ภาษาไทยบนเวทีละครที่เปี่ยมด้วยสุนทรียลักษณ์ เป็นภาษาที่สื่อความได้ดี นุ่มนวลไพเราะ มีจังหวะที่งามราวกับเป็นกลอนเปล่าของไทยยุคใหม่ ในบางครั้งชวนให้คิดถึงภาษาไทยใน*กามนิต-วาสิฏฐี* ของเสฐียรโกเศศ และนาคะประทีป หรือ*มหากาพย์มหาภารตะ*ของกรุณา -เรืองอุไร กุศลาสัย ผู้แปลคงไม่ทราบว่าเธอได้ให้อะไรต่อวงการละครของไทย ผู้เขียนอยากจะกล่าวว่าเธอได้ให้ความมั่นใจต่อผู้ทำละครเวที ว่าภาษาไทย ณ จุดหัวเลี้ยวหัวต่อในร.ศ. 205 นี้ มีพลังและศักยภาพที่จะแสดงออกซึ่งความรู้สึกนึกคิดเกินเลยกรอบของเวลาและสถานที่ ในขณะที่ดู*อีดิปุสจอมราชันย์* ผู้เขียนเกือบจะลืมไปว่ากำลังดูละครแปลที่แปลมาแล้วสองทอด คือ จาก

กรีกโบราณมาเป็นอังกฤษ และจากอังกฤษเป็นไทย อยากจะขอแนะนำเพิ่มเติมว่าน่าจะนำบทแปลเนื้อออกตีพิมพ์เผยแพร่ต่อไป

เมื่อกล่าวถึงภาษาของตัวบทแล้ว ก็จำจะต้องกล่าวถึงภาษาที่ตัวแสดงเปล่งออกมา ละครโรงนี้อาจจะได้เปรียบคณะละครอื่นๆ ในแง่ที่ว่าผู้แสดงส่วนใหญ่เข้าใจความหมายของตัวบท รู้ว่ากำลังพูดอะไร ไม่ใช่พูดออกไปตามที่ถูก "กำกับ" ผู้แสดงบางคนอยู่ในขั้นที่อาจกล่าวได้ว่ามีความจัดเจนในการเปล่งเสียงที่เทียบได้กับ "verse-speaking" ของละครพูดตะวันตก ซึ่งอาจจะหาได้ยากในวงการละครไทยปัจจุบัน ดังที่กล่าวมาแล้วข้างต้น บทพากย์ไทยของ*อีดิปุสจอมราชันย์* อยู่ในระดับของ "ร้อยแก้ว" ในความหมายดั้งเดิมของคำนี้ (อันเป็นความหมายที่*พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2525* ยังใช้อยู่) โดยเฉพาะผู้แสดงเป็นอีดิปุส ใช้เสียงพูด เปล่งคำ ได้เหมาะเจาะน่าประทับใจ ตัวแสดงนำฝ่ายหญิงในการแสดงวันที่ 24 มกราคม อาจจะยังไม่เข้าถึงประเพณีการแสดงละครพูดที่เปี่ยมด้วยวรรณศิลป์นัก และผู้แสดงเป็นครีออนอาจจะพูดรัวไปบ้างและจัดวรรคตอนได้ยังไม่เหมาะสม แต่ที่กล่าวมานี้เป็นข้อบกพร่องเพียงเล็กๆน้อยๆ สิ่งที่น่าเสียดายก็คือความจำเป็นในด้านสถานที่ได้บีบบังคับให้คณะละครจุฬาฯต้องใช้เครื่องขยายเสียงเข้าช่วย โดยใช้ไมโครโฟนประเภทไม่มีสายติดตัวผู้แสดง และซ่อนไมโครโฟนอื่นไว้ในที่ต่างๆ ทั้งบนเวทีและขอบเวที ที่ว่าน่าเสียดายก็เพราะภาษาละครที่ไพเราะจับใจนั้นมักจะเป็นภาษาที่เปล่งออกมาด้วยเสียงธรรมชาติ จะหาเสียงอะไรที่ไพเราะเท่าเสียงมนุษย์ที่เปล่งกวีวัจนะออกมาโดยมิได้มีการปรุงแต่งนั้นไม่มี ละครดั้งเดิมของทุกชาติทุกภาษาสำนึกในพลังและเสน่ห์ของเสียงมนุษย์ด้วยกันทั้งนั้น เป็นที่ทราบกันดีอยู่ว่า กรีกโบราณเลือกแสดงละครกลางแจ้ง ในสถานที่ที่ธรรมชาติอำนวยให้ผู้ชมที่นั่งรวมกันอยู่เป็นวงอัฒจันทร์บนเนินเขาได้รับรสของตัวบทอย่างเต็มที่ ที่กล่าวมานี้ก็เป็นเพียงการพรำ่บ่นถึง "สวรรค์หาย" ในลักษณะหนึ่ง เพราะถ้าจะเรียกร้องให้ใช้เสียงธรรมชาติ ก็คงจะต้องฝึกกันเป็นแรมปี และก็อาจจะต้องกลับไปหาโรงละครปรับอากาศ ซึ่งก็จะต้องบีบบังคับให้เปลี่ยนระบบการแสดงทั้งหมด (บางทีนักแสดงไทยอาจจะต้องออกเสาะแสวงหาที่แสดงกลางแจ้งที่ตรงตามหลักอุโฆษวิทยาได้อย่างสมบูรณ์ ได้เคยมีผู้เอ่ยถึงหลุมกอล์ฟหลุมที่ 1 ของสนามกอล์ฟเขาใหญ่เอาไว้ อาจจะเป็นที่แสดงกลางแจ้งได้ดีมาก)

ในประเด็นที่เกี่ยวกับเสียงพูดในการแสดงนั้น บทบาทของคอรัส (chorus) ย่อมเป็นปัญหาที่เลี่ยงไม่ได้อย่างแน่นอน ผู้กำกับการแสดงตะวันตกเองก็ยังขบปัญหานี้ไม่สำเร็จ เพราะประเพณีต้นแบบของกรีกได้สูญสลายไปแล้ว การเปล่งเสียงกึ่งพูดกึ่งร้องเป็นสิ่งที่ทำให้พอเหมาะพอดีได้ยาก เพราะสัมพันธ์กับลักษณะของภาษาด้วย ภาษาไทยปัจจุบันไม่เอื้อต่อการนี้ นอกเสียจากจะดึงเข้าสู่ระบบแหล่หรือสวด ซึ่งก็ไม่เหมาะกับคอรัสของละครกรีก จะพูดออกมาเป็นเสียงพูดธรรมดาก็ขาดรส ผู้กำกับการแสดงเรื่อง *อีดิปุสจอมราชันย์* ตัดสินใจใช้วิธีการ 2 แบบกับคอรัส ส่วนหนึ่งใช้ร้องตามแบบของดีดนิพนธ์ทางศาสนาของตะวันตก ซึ่ง "ชมรมนักร้องประสานเสียงจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย" ทำได้ดีตามท่วงทำนองที่บรูส แกสตัน กำหนดมาให้ ซึ่งก็คงเดินตามประเพณีของ cantata หรือ oratorio ของตะวันตก และถ้าเดาไม่ผิด ก็คงได้รับแรงดลใจมาบ้างจาก ***Oedipus Rex*** ของดีดกวีชาวรัสเซีย สตราวินสกี้ (Stravinsky) โดยทั่วไป ดนตรีประกอบของบรูส แกสตัน

เสริมความเข้มข้นของเรื่องได้อย่างดี แม้แต่เสียงกลองทัดก็จัดวางไว้เหมาะเจาะ เท่ากับเป็นการดอกย้ำความรู้สึกเชิงประหวั่นพรั่นพรึงที่พึงมีต่อชะตากรรมของตัวละคร คอรัสอีกส่วนหนึ่งเป็น "คอรัสผู้อาวุโสชาวนครธีบส์" ซึ่งใช้เสียงพูดแบบลากคำท้ายวรรคในลักษณะที่ขัดกับคีตลักษณ์ของภาษาไทยเป็นอย่างยิ่ง ทำให้เกิดอุบัติเหตุในการแสดงอยู่หลายครั้ง เพราะผู้ชมอดหัวเราะไม่ได้ในที่ที่ไม่น่าหัวเราะ ยิ่งท่าทางกึ่งบัลเลต์ กึ่งระบำตะวันตกสมัยใหม่ ยิ่งเพิ่มความขัดเขินในรูปที่ทั้งขัดหูและขัดตาไปพร้อมๆกัน ซึ่งก็คงไม่เข้ากับต้นแบบของกรีก (ซึ่งเราไม่ทราบแน่ว่าเป็นอย่างไร) และไม่เข้ากับความรู้สึกของผู้ดูผู้ชมที่เป็นไทย (ซึ่งเรารู้แน่ว่าเราไม่ชอบอะไร) โดยทั่วไปแล้วท่วงท่าของตัวแสดงยังมีบางตอนที่ขัดเขินอยู่ ซึ่งรวมถึงตัวแสดงบนเวทีด้วย ปัญหาใหญ่ที่ผู้กำกับการแสดงแก้ไม่ตกก็คือ เมื่อตัดสินใจไม่ใช้หน้ากากแบบกรีกแล้ว จะทำอย่างไรไม่ให้การแสดงมีลักษณะที่ใกล้ชีวิตจริงมากเกินไป การแก้ด้วยภาษาที่เปี่ยมด้วยรสกวีดูจะได้ผลดี แต่การแก้ด้วยท่วงท่าของผู้แสดงนั้นยังขัดเขินอยู่ไม่น้อย

เมื่อได้วิจารณ์การแสดงและผู้แสดงมาแล้ว ก็คงจะต้องวิจารณ์คนดูด้วย ผู้ชมส่วนใหญ่ในรอบแสดงวันที่ 24 มกราคม เป็นนิสิตนักศึกษา นับว่าเป็นนิมิตหมายที่ดีว่าละครเวทีของเรากำลังช่วยเสริมประสบการณ์ทางศิลปะและสร้างวุฒิภาวะทางปัญญาให้แก่กลุ่มคนหนุ่มสาว แต่ผู้ดูบางคนก็คงจะอดรำคาญไม่ได้ที่ผู้ดูส่วนใหญ่จงใจมาดูละครเพื่อรับความบันเทิงอย่างเต็มที่ และก็คงจะเหมาเอาด้วยว่าความบันเทิงที่แท้จริงที่เราท่านจะได้จากศิลปะการแสดงก็คือได้มีโอกาสหัวเราะกับละครชวนขัน ถ้าละครไม่ให้สิ่งนี้โดยตรงก็คงจะต้องเค้นกันออกมาให้ได้ เมื่อ "คอรัสผู้อาวุโสชาวนครธีบส์" เปิดโอกาสให้ได้หัวเราะขบขันแล้ว ผู้ดูบางส่วนก็เลยช่วยหัวเราะกับส่วนอื่นๆของ *อีดิปุสจอมราชันย์* ให้เสียด้วย อันที่จริงก็น่าเห็นใจฝ่ายผู้ชมเช่นกัน เพราะส่วนใหญ่เติบโตมากับละครโทรทัศน์ จึงย่อมจะต้องการเวลาอีกมากในการปรับตัวเข้าสู่ระบบของละครเวที ผู้ดูส่วนใหญ่ไม่สามารถมีสมาธิในการดูละครได้นานนัก ละครเวทีไม่มีโฆษณามาคั่นทุกๆ 10-15 นาที จึงทำให้วอกแวกและเบื่อหน่ายได้ง่าย ผู้ดูบางกลุ่มก็กินขนมไป ดื่มน้ำอัดลมไป คุยกันไป ทั้งๆที่ละครกำลังเข้าสู่ตอนที่ซาบซึ้งกินใจ น่าเห็นใจผู้กำกับการแสดงและผู้แสดงทุกคนที่ทุ่มเทกำลังกายกำลังใจในการสื่อนาฏกรรมของต่างวัฒนธรรมอย่างสุดฝีมือ แต่ก็ไม่ควรจะท้อ ถ้ามีละครเวทีที่ทรงคุณภาพเช่นนี้ให้ชมบ่อยๆ ผู้ดูก็จะเข้าใจวิธีการดูไปเอง ประเด็นอยู่ที่ว่าผู้จัดแสดงจะต้องมีความอดทน ไม่โอนอ่อนผ่อนตามผู้ดูผู้ชมง่ายจนเกินไปนัก เพราะแม้แต่ละครประเพณีของไทยก็ปรับตัวเองให้เข้ากับรสนิยมของผู้ชมที่ขาดสมาธิไปมากแล้ว จนในบางครั้งก็ตัดตอนหรือแทรกบทตลกเข้ามามากเกินไปจนเสียรส ละครพูด ไม่มีความจำเป็นที่จะต้องทำเช่นนั้น เพราะเป็นละครสมัครเล่นที่ไม่ได้มุ่งหากำไร เป็นละครของผู้ให้การศึกษาและของผู้รับการศึกษา เป็นละครเพื่อการศึกษา การที่วัฒนธรรมแห่งการแสดงอาจจะไม่พ้องกับวัฒนธรรมแห่งการดูการชมนั้น เป็นสิ่งที่ปรับได้แก้ไข ถ้าเรายังไปไม่ถึงจุดที่ประชาคมการละครมีเอกภาพอันแท้จริง ก็มิได้หมายความว่าเราจะไปไม่ถึงจุดนั้น เราคงจะต้องสำนึกอยู่เสมอว่าจุดกำเนิดของละครส่วนใหญ่คือพิธีกรรมทางศาสนา ผู้ดูผู้ชมของเราในพ.ศ. 2529 คงจะหมุนนาฬิกากลับไปสู่สภาวะดั้งเดิมเช่นนั้นไม่ได้อีกแล้ว แต่เราขาดอะไรไปมากมายนักหรือ

เราคงจะต้องยอมรับว่า ถึงอย่างไรความรู้สึกของผู้ดูผู้ชมไทยที่มีต่อ*อีดิปุสจอมราชันย์*ก็คงจะแตกต่างไปจากความรู้สึกของชาวเอเธนส์ในศตวรรษที่ 5 ก่อนคริสตกาล แต่ชะตากรรมของมนุษย์ที่ต้องต่อสู้กับโลกที่เขาไม่อาจเข้าใจได้ยังเป็นสารที่เรารับได้ในช่วงไม่กี่เดือนมานี้ เราได้รับสารที่มีความลุ่มลึกทางปรัชญาจากละครตะวันตกที่ทรงคุณค่าถึง 2 เรื่อง ทั้ง *กาลิเลโอ* และ *อีดิปุสจอมราชันย์* เป็นละครที่กระตุ้นความคิดได้อย่างมหาศาล ถึงเวลาหรือยังที่นักเขียนร่วมสมัยของไทยจะหันมาให้ความสนใจกับการเขียนบทละครอย่างจริงจัง ประเพณีมิได้แปลว่าสิ่งที่เราสืบทอดมาเท่านั้น แต่ประเพณีเป็นสิ่งที่สร้างได้ คงจะไม่มีใครกล่าวได้อย่างเต็มปากว่าวรรณกรรมร่วมสมัยของไทยขาดความลุ่มลึกทางปรัชญา ประเด็นอยู่ที่ว่าจะมีนักประพันธ์ร่วมสมัยสักกี่คนที่พร้อมที่จะแสดงออกซึ่งความเข้มข้นทางความคิดออกมาในรูปของละครเวที ประสบการณ์จาก "ความเป็นอื่น" ของปุราณคดิตะวันตกน่าที่จะกระตุ้นให้เราแสวงหาทางออกที่เป็นของเราเองได้

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

บทวิเคราะห์

จากตอนหนึ่งในคำนำของ "ทางอันไม่รู้จบของวัฒนธรรมแห่งการวิจารณ์" ซึ่งเจตนา นาควัชระได้ตั้งประเด็นเกี่ยวกับการวิจารณ์เอาไว้ว่า "*...เราคงจะต้องถามตัวเองว่า การพัฒนาการวิจารณ์สัมพันธ์กับการพัฒนาการสร้างสรรค์ทางศิลปะหรือไม่เพียงใด หรืออีกนัยหนึ่ง งานวิจารณ์ที่มีคุณภาพจะเป็นตัวผลักดันให้เกิดงานสร้างสรรค์ที่มีคุณภาพได้หรือไม่ เราจะให้ความสำคัญต่อการวิจารณ์มากถึงเพียงนั้นเชียวหรือ นักวิจารณ์กล่าวอ้างได้หรือว่าทัศนะที่เขาแสดงออกสะท้อนทัศนะของมหาชนที่มีต่อศิลปะ ความจริงมีอยู่ว่าผู้มีอิทธิพลสูงพอที่จะกำกับให้ศิลปะเดินไปในทางใดก็คือมหาชนนั่นเอง ...การวิจารณ์จึงต้องพัฒนาไปในรูปของการศึกษาสำหรับประชาชน...*"[1] น่าจะเป็นทัศนะที่อธิบายได้ว่าทำไมงานวิจารณ์ละครเวทีของเจตนา นาควัชระจึงมีลักษณะที่แตกต่างจากงานวิจารณ์ละครทั่วๆไป (ซึ่งอาจจะมีลักษณะของการวิจารณ์ตัวงานด้วยการประเมินคุณค่าผลงานเป็นหลัก)อย่างมากมาย ภายใต้งานเขียนที่แสดงความคิดเห็นที่รอบด้านต่อปรากฏการณ์ทางการละคร และ การให้ความรู้ทั้งในเชิงประวัติและในเชิงสุนทรียศาสตร์นั้น น่าจะเป็นสิ่งที่สะท้อนได้ดี ถึงการเป็นนักวิจารณ์ที่หลีกหนีหน้าที่ของผู้ให้การศึกษาแก่มหาชนและศิลปินผู้สร้างงานไปไม่พ้น

คงไม่มีสิ่งใดที่จะเป็นตัววัดได้อย่างชัดเจนว่า งานวิจารณ์ของ เจตนา นาควัชระ นั้นเป็น "ตัวผลัก" ให้เกิดการสร้างสรรค์ได้อย่างมีคุณภาพหรือไม่ แม้แต่ศิลปินผู้ถูกวิจารณ์เองก็ไม่ได้ออกมาชี้แจงอย่างโจ่งแจ้งว่าได้รับอิทธิพลหรือแรงบันดาลใจจากบทวิจารณ์ชิ้นนี้เพื่องานสร้างสรรค์ชิ้นต่อไปแต่อย่างใด แต่สิ่งที่น่าจะเห็นได้โดยชัดเจนคือ เจตนารมณ์อันยิ่งใหญ่ที่จะเป็นสะพานเชื่อมระหว่างงานศิลปะกับประชาชนที่เป็นผู้อ่านงานวิจารณ์ หากเรามีความเชื่อว่าผู้ชมแต่ละบุคคลนั้นมีพื้นฐานความรู้ ความเข้าใจต่อการชมละครที่แตกต่างกัน นับตั้งแต่ที่เป็นผู้รู้ที่มีประสบการณ์ตลอดจนถึงบุคคลทั่วไป แต่ไม่ว่าผู้อ่านบทวิจารณ์ชิ้นนี้จะเป็นบุคคลกลุ่มใดก็ตาม ก็คงจะอดที่จะยอมรับไม่ได้ว่า งานวิจารณ์ชิ้นนี้ ได้ทำหน้าที่เกินเลยการวิจารณ์ทั่วไป ในหลายๆด้าน

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

---

[1] เจตนา นาควัชระ. ทางอันไม่รู้จบของวัฒนธรรมแห่งการวิจารณ์. กรุงเทพฯ : เทียนวรรณ, 2530. หน้า 20 (คำนำ).

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

การจับเอาประเด็น "เสรีภาพในการตีความ" ของผู้สร้างงานที่แตกต่างกันใน 2 ลักษณะมาเปรียบเทียบกันนั้น นับได้ว่าเป็นวิธีการที่ชาญฉลาดในการอธิบายเรื่องหลักแห่งเสรีภาพในการตีความ เพื่อให้ผู้อ่านได้เข้าใจว่า การตีความของศิลปินนั้น ใช่ว่าจะเป็นการตีความที่ถูกทางไปเสียทุกกรณี แม้แต่งานที่ห่างไกลจากต้นกำเนิดมามากถึงเพียงนี้แล้ว และเป็นงานที่ศิลปินมีสิทธิตีความได้อย่างเต็มที่ แต่ก็เป็นไปได้ว่า การตีความให้ความยิ่งใหญ่ทางวรรณศิลป์กลายเป็นความรุนแรงจ้วงจาบทางกายภาพนั้น อาจจะเป็นผลเสียมากกว่าผลดี การยกตัวอย่างประกอบโดยการเปรียบเทียบเช่นนี้เองเป็นการช่วยเสริมความเข้าใจให้กับผู้อ่านทั่วไปได้เป็นอย่างดี

นอกจากนี้ เจตนา นาควัชระ ยังได้วิจารณ์การแสดง ผู้แสดง และเรื่องดนตรีประกอบ ไปจนกระทั่งท้าทายให้นักเขียนร่วมสมัยของไทยให้หันมาสนใจกับการเขียนบทละครอย่างจริงจัง โดยหวังว่า "*ประสบการณ์จาก 'ความเป็นอื่น' ของปุราณคติตะวันตก น่าที่จะกระตุ้นให้เราแสวงหาทางออกที่เป็นของเราเองได้*" บทวิจารณ์ชิ้นนี้ได้สร้างวิวาทะ (dialogue) กับทั้งผู้ชม ผู้อ่าน และผู้สร้างงาน อย่างเข้มข้น เพียงท้ายที่สุดแล้ว ก็เพื่อจะฝากความหวังกับทุกๆคนว่าความเข้าใจมรดกทางวัฒนธรรมจากดินแดนอื่นนั้น น่าจะเป็นการบีบให้เราต้องย้อนกลับมาดูตัวเอง เพื่อสร้างมรดกทางวัฒนธรรมที่ลุ่มลึกและยิ่งใหญ่ และมีเอกลักษณ์ที่เป็นของตนเอง หลังจากที่ใช้ "พลังทางปัญญา" กับทุกๆฝ่ายในหลายๆด้านแล้ว ผู้วิจารณ์จึงได้สร้างข้อเรียกร้อง ซึ่งจะเรียกว่าเป็นข้อเรียกร้องระดับชาติ ก็ว่าได้

ปาริชาติ จึงวิวัฒนาภาณ์ : ผู้วิเคราะห์

"แม่ค้าสงคราม" ของ แบร์ทอลท์ เบรคชท์ ละครเยอรมันในบริบทไทย

พรสรรค์ วัฒนางกูร

"มึงรู้ไหมว่าสันติภาพน่ะมันทำให้ยุ่งยากยังไงกันมั่ง ไม่มีระเบียบเรียบร้อยกันเลย แล้วมึงจะไปหาไอ้ความเป็นระเบียบเรียบร้อยมาได้จากไหน ก็จากสงครามซีโว้ย... สันติภาพเป็นเรื่องที่มีแต่จะสูญเปล่าจริงๆ ใครจะทำอะไรกันก็ได้ตามใจชอบ...มีม้าอยู่กี่ตัวในเมือง มีคนหนุ่มๆ อยู่กี่คน หนอยเลือกไม่มีใครรู้ ไม่มีใครใส่ใจนับ นี่แหละสันติภาพที่มึงใฝ่หา กูเคยอยู่ในที่ที่ไม่ได้ทำสงครามกันมาตั้ง 70 ปี แล้วไงรู้ไหม ลืมตั้งชื่อคนน่ะซิ...พอมีสงครามนะมึงทุกคนต้องไปขึ้นทะเบียน ทุกคนมีชื่ออยู่ในบัญชีเครื่องนุ่งห่มเก็บดุนกันพร้อม ข้าวปลาอาหารเตรียมกันไว้เพียบ..."

ข้อความข้างต้นนี้ ตัดตอนมาจากบทเจรจาระหว่างจ่ากับสัสดีในฉากแรกของละครเรื่องแม่ค้าสงคราม ผู้ชมที่ได้ฟังความตอนนี้ จะรู้สึกว่าตัวละครในเรื่องคือจ่า โฆษณาถึงคุณอนันต์ของสงครามด้วยความเชื่อมั่น แต่ในขณะเดียวกันผู้ชมก็รู้สึกสะใจในลีลาเสียดสีประชดสงคราม ซึ่งเป็นประเด็นที่แท้จริงของข้อความ และนี่คือตัวอย่างหนึ่งที่ชัดเจนมากสำหรับแนวการแสดงในละครเอพิค ของแบร์ทอลท์ เบรชคท์ เป็นความสำเร็จของผู้กำกับฯ นพมาส ศิริกายะ และนักแสดงหน้าใหม่อย่างวันชัย เผ่าวิบูล ผู้รับบทจ่า ที่สามารถตีความและดึงเอาประเด็นของข้อความที่นักประพันธ์ต้องการสื่อให้ผู้ชมออกมาได้อย่างชัดเจนและมีศิลปะ ทั้งที่ประเด็นเหล่านั้นมีลักษณะตรงข้ามกับเนื้อความและท่าทางการแสดงของตัวละครโดยสิ้นเชิง

ละครเรื่อง "แม่ค้าสงคราม" ของนักประพันธ์ชาวเยอรมัน แบร์ทอลท์ เบรชคท์ ที่แสดง ณ หอประชุมจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เมื่อวันที่ 30 พฤศจิกายนถึง 8 ธันวาคม 2529 ที่ผ่านมา นับเป็นละครที่น่าดูน่าชมมาก ทั้งในแง่การกำกับฯ เทคนิคประกอบการแสดงและความสามารถของนักแสดง ได้แก่ นลินี สีตสุวรรณ (แม่ห้าวหาญ) อรชุมา ยุทธวงศ์ (คัทริน) นุกูล บุญเยี่ยม (พ่อครัว) และวันชัย เผ่าวิบูล (จ่า)

การเล่นละครเอพิคของเบรชคท์ในเมืองไทยมีมาแล้วทั้งหมด 4 ครั้ง ก่อนหน้าเรื่องแม่ค้าสงครามคือเรื่อง "กฎเกณฑ์และข้อยกเว้น" (2519) โดยกลุ่มละครพระจันทร์เสี้ยว "คนดีที่เสฉวน" (2522) กำกับการแสดงโดย สดใส พันธุมโกมล จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย "โอเปร่ายาจก" (2527) โดยมัทนี รัตนิน มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ และเมื่อ 2 ปีที่แล้ว (2528) เรื่อง "กาลิเลโอ" ของกลุ่มละคร 28 กำกับฯโดย รัศมี เผ่าเหลืองทอง เรื่องล่าสุดก็คือ "แม่ค้าสงคราม" ละครฉลองปีสันติภาพสากล เมื่อต้นเดือนธันวาคม (2529) นี้เอง กำกับการแสดงโดย นพมาส ศิริกายะ แห่งภาควิชาศิลปการละคร คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตามทฤษฎีละครเอฟิคของแบร์ทอลท์ เบรชคท์ นักประพันธ์ชาวเยอรมันนั้น ผู้ชมไม่ควรจะดูละครเพื่อความบันเทิงใจเพียงอย่างเดียว เบรชคท์เสนอละครที่ให้การบ้านคนดูนำไปขบคิดเป็นบทเรียนด้วย และตรงจุดนี้เป็นประเด็นน่าสนใจที่จะมาวิเคราะห์ว่า ละครเรื่องแม่ค้าสงคราม หรือชื่อเต็มในภาษาเยอรมันว่า Mutter Courage und ihre Kinder (แม่คูราชและลูกๆ ของเธอ) สามารถให้ข้อคิดอะไรแก่ผู้ชมคนไทยหลังจากดูละคร นอกเหนือไปจากความบันเทิงที่เขาได้รับระหว่างชมละคร

เมื่อผู้เขียนได้ชมละครเรื่องแม่ค้าสงครามนี้แล้ว ต้องยอมรับว่าการเสนอละครเรื่องนี้มีเอกลักษณ์และลักษณะเฉพาะตัวที่สูงมาก โดยเฉพาะเพลงประกอบของบรูซ แกสตัน และลีลาประกอบเพลงของ อาสา ซากอสกี้ ซึ่งถ้าผู้ชมติดตามผลงานของ อาสา ซากอสกี้ มาพอสมควรแล้ว จะสามารถจำสไตล์ของเธอได้ทันที การตีบทของอรชุมา ยุทธวงศ์ (คัทริน ลูกสาวโป้) นั้นต้องยอมรับว่าเด่นเป็นพิเศษ แม้ว่าการแสดงของอรชุมาจะเป็นแนวที่ชักจูงให้ผู้ชมรู้สึกคล้อยตามละครในแนวของ Stanislavski นักทฤษฎีละครชาวรัสเซียนมากกว่าที่จะทำให้ผู้ชมฉุกคิดในแนวละครเอฟิคของเบรชคท์ก็ตาม

ปัญหาของการเสนอละครเรื่องแม่ค้าสงคราม สำหรับคนดูไทยนั้นเริ่มที่การเสนอ "ตัวบท" บทเวที สำหรับการแสดงครั้งนี้ นพมาส ศิริกายะ เป็นผู้ดัดต่อบทและเรียบเรียงจากฉบับแปลภาษาอังกฤษของ Bentley ถึงแม้ว่าผู้เขียนจะไม่ได้ร่วมอยู่ในทีมงานสร้างละครเรื่องนี้ก็ตาม แต่ได้ช่วยผู้กำกับฯเทียบบทละครภาษาไทยกับต้นฉบับภาษาเยอรมันในบางตอน ถ้าผู้ชมได้มีโอกาสได้อ่านต้นฉบับภาษาเยอรมันนั้นจะพบว่า ฉากหลายฉากถูกตัดออกไป บทเจรจาและข้อความบางตอนที่อ้างอิงถึงบุคคล ข้อความในพระคัมภีร์หรือสถานที่ในประวัติศาสตร์ยุโรปสมัยสงคราม 30 ปี ก็เว้นไว้เสีย ถ้าเนื้อหาเหล่านั้นจะไม่สื่อความสำหรับผู้ชมคนไทย เช่นการเอ่ยชื่อพระเจ้ากุสตาฟที่ 2 กษัตริย์สวีเดน การอ้างนามพระเยซู หรือกษัตริย์โซโลมอน ในพระคัมภีร์ ทั้งนี้ ผู้กำกับฯตระหนักดีถึงปัญหาการเสนอละครเยอรมันสำหรับผู้ชมคนไทยจึงเลือกเสนอตัวบทเฉพาะส่วนที่เป็นหัวใจของเรื่องเป็นสำคัญ ได้แก่ แนวคิดเกี่ยวกับสงคราม มีการดัดแปลงชื่อตัวละครบ้างเพื่อที่นักแสดงไทยจะได้ออกเสียงได้สะดวกขึ้น[1] ส่วนฉากรักระหว่างแม่ห้าวหาญ สาธุคุณ และพ่อครัวซึ่งจะเสริมให้คนดูเข้าใจบุคลิกของตัวละครดีขึ้นนั้น ก็ถูกตัดออกไปเพื่อมิให้ละครยาวจนเกินควร

การเสนอละครของเบรชคท์ในบริบทไทยไม่ใช่เรื่องง่าย นับตั้งแต่เนื้อเรื่องที่เป็นฝรั่งสมบูรณ์แบบบรรยายถึงสงครามศาสนาในยุโรปซึ่งคนไทยส่วนใหญ่จะไม่ใคร่คุ้นเคยกับประวัติศาสตร์ส่วนนี้นัก การออกเสียงสำเนียงชื่อคน สถานที่และตัวละครที่เป็นฝรั่งย่อมจะทำให้กลมกลืน

---

[1] ชื่อลูกชายคนที่ 2 ในต้นฉบับภาษาเยอรมันเรียก Schweizerkas เป็นเนยแข็ง...ชนิดหนึ่ง ฉบับภาษาอังกฤษใช้คำว่า Swisscheese ผู้กำกับเปลี่ยนใหม่เป็น "ถุงเงิน" หรือชื่อโสเภณี อีเวตต์ แปลงเป็น ... เป็นต้น

ได้ยากอีกทั้งบทเจรจาเสียดสีคนที่ใช้ศาสนาและศรัทธามนุษย์เป็นเครื่องมือเพื่อหาประโยชน์ส่วนคนหรือประโยชน์ของกลุ่ม เช่น ผู้บัญชาการทหารยกย่องไอลิฟว่าเป็นทหารกล้าที่มีศรัทธาแรงกล้าต่อพระเจ้า ผู้ชมคนไทยอาจจะเข้าไม่ถึงแก่นทุกคน ในละครเรื่องนี้ เบรชต์ใช้สงครามศาสนาซึ่งเป็นฉากการต่อสู้ทางการเมืองของกษัตริย์ฝ่ายคาธอลิคและโปรเทสแตนท์วิพากษ์วิจารณ์ต่อต้านสงคราม โดยเบรชต์มิได้วิจารณ์ตรงๆ แต่ใช้วิธีเสนอเรื่องราวของมนุษย์ที่ต้องเสียความเป็นมนุษย์ไปเพราะสงคราม มีบทเจรจาประชดประชันทั้งเสียดสีและเปรียบเปรยว่าสงครามนั้นคือการค้าขายอย่างหนึ่ง ซึ่งต้องมีทั้งกำไรและขาดทุน เท่ากับเป็นการวิพากษ์วิจารณ์ลัทธิทุนนิยมไปด้วยพร้อมๆ กันด้วย ข้อความที่เบรชต์ต้องการสื่อให้ผู้ชมนั้นไม่ใช่ข้อความที่ตรงไปตรงมา เช่นให้ตัวละครพูดว่า สงครามก่อให้เกิดความเป็นระเบียบเรียบร้อยในสังคมอย่างไร สงครามทำให้คนค้าขายดีมีกำไรอย่างไร สรุปแล้ว ส่วนดีที่มนุษย์จะได้รับจากสงครามคือเงินกำไรซึ่งเป็นรูปธรรม ส่วนเสียนั้นจะเป็นนามธรรม ได้แก่ความรู้สึกบอบช้ำ การสูญเสียความเป็นมนุษย์และการสูญเสียลูกของตัวเอก ในเรื่องที่มัวแต่หลงค้าขายหากำไรจากสงคราม ข้อวิจารณ์เหล่านี้คือบทเรียนที่เบรชต์ต้องการให้ผู้ชมได้เรียนรู้จากละครเพื่อที่จะนำข้อคิดจากบทเรียนดังกล่าวไปแก้ไขสังคม เป็นข้อความที่ผู้กำกับฯ จะต้องสื่อสารให้ถึงผู้ชมให้ได้

จุดที่ผู้กำกับฯทำได้สำเร็จงดงามในการละครเอฟิคครั้งนี้ คือการเสนอละครที่ให้ความเพลิดเพลินซึ่งก็ตรงอย่างที่เบรชต์ต้องการ ตลอดจนการสื่อความหมายของสงครามในแง่ของการค้าซึ่งทำได้ชัดเจนมาก ผู้เขียนในฐานะผู้ชมคนไทยคนหนึ่ง เชื่อว่าผู้ชมในหอประชุมจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยจะมีความคิดคิดหัวอยู่ว่า สงครามนั้นคือการได้และเสีย สำหรับมนุษย์เปรียบเสมือนการค้าขายซึ่งมีทั้งกำไรและขาดทุน แต่การสื่อความหมายนี้ยังไม่ลึกซึ้งพอ ส่วนหนึ่งเป็นเพราะเพลง ซึ่งที่จริงก็มีลักษณะ "พื้นๆ" ตามแนวเบรชต์คือ เข้าถึงผู้ชมได้ง่าย แต่ลักษณะ "พื้น" ของเพลงที่บรูซ แกสดัน เรียบเรียงนั้น มีทำนองเพราะน่าฟังแบบฮิตของฝรั่งซึ่งค่อนข้าง "ติดตลาด" สำหรับหูคนไทย เพลงฮิตของบรูซที่ควรจะสื่อข้อคิดในเนื้อร้องได้ชัดเจนกว่านี้ จึงถูกบดบังด้วยความเด่นของนักร้องและลีลาการร้องเพลงที่เพลิดเพลินใจผู้ฟังเป็นอย่างยิ่ง ผู้เขียนจึงมีความกังขาว่า บทเรียนจากสงครามและจากความประพฤติของแม่ห้าวหาญที่ไม่รู้จักเข็ดหลาบสงคราม อันเป็นบทเรียนที่เบรชต์ต้องการให้ผู้ชมนำไปขบคิดเป็นการบ้านนั้น ผู้ชมละครเรื่องนี้จะได้รับหรือไม่ เพียงไร

จุดสำคัญอีกประการหนึ่งที่ทำให้ข้อคิดจากละครไม่เด่นเท่าที่ควร คือ การแสดงของตัวละครสำคัญบางตัว เช่น ชลประคัลภ์ จันทร์เรือง (ไอลิฟ) กฤตย์ อัทธเสรี (สาธุคุณ) ที่ไม่สามารถทำให้ผู้ชมฉุกคิดได้อย่างที่เบรชตต้องการ เพราะนักแสดงเหล่านี้เล่นอย่างมีสไตล์ของตนเอง โดยเฉพาะไอลิฟซึ่งมีลีลาท่าแสดงที่ชี้ชัดในแนวละครโทรทัศน์เมืองไทย หรือสาธุคุณที่ยังไม่สามารถตีความและพูดสื่อสารข้อความในบทสนทนาเรื่องวีรบุรุษและความยาวนานของสงครามอันเป็นประเด็นสำคัญของเรื่องได้ชัดเจนพอ ตัวแสดงประกอบที่เป็นทหารหลายตัวใช้ความรุนแรงทางร่าง

กายเกินความจำเป็น ซึ่งไม่ใช่กิจกรรมทางปัญญาในลักษณะที่เบรชต์ต้องการ ผู้ชมหลายคนจึงอาจพบว่า ตนเองดูละครด้วยความเพลิดเพลินดังจะได้เห็นจากบทวิจารณ์ละครดังต่อไปนี้ "ลีลาประกอบเพลงที่เคลื่อนไหวอยู่ตลอดเวลาทำให้ตามดูไปได้โดยไม่เบื่อ...นักร้องทั้งสามคน...ร้องเพลงประสานรับกันได้ดีเท่ากับท่าเต้น...ดนตรีและเพลงที่แสนวิเศษนี้ยังเปรียบเสมือนของแถมของการไปดูละครเรื่องนี้ ทำให้ผู้ชมผ่านเวลา 3 ชั่วโมงไปอย่างง่ายดาย[2]...ยังมีผู้ชมอีกมากรวมทั้งตัวผู้เขียนที่ไม่รู้สึกว่าตนเองได้เรียนรู้มากนักจากชีวิตของแม่ห้าวหาญ โดยเฉพาะในตอนจบ คนดูกลับไม่สะใจเท่าที่ควรว่าแม่ห้าวหาญยังค้าขายต่อไปไม่เข็ดหลาบ ทั้งที่เสียลูกสงครามไปแล้วทั้ง 3 คน[3] เพราะการตีความของนักแสดงและผู้กำกับฯชวนให้เห็นใจตัวเอกของเรื่องว่าไม่มีทางออกอย่างอื่น ในเมื่อเหลืออยู่แต่ตัวกับเกวียนอันเป็นสมบัติชิ้นสุดท้าย ก็ต้องกัมหน้ากัมตากินกับสงครามต่อไป เป็นการยอมจำนนรับความจริงของชีวิตซึ่งตรงอุปนิสัยของตัวเอกในเรื่อง และตรงจุดนี้เองที่มาแรงมากจนทำให้ประเด็นรองของเรื่องคือการยอมจำนนชีวิต เด่นเหนือประเด็นหลักของเรื่อง อันได้แก่ข้อคิดจากสงคราม และจากความประพฤติของแม่ห้าวหาญ

ละครเรื่องนี้ประสบความสำเร็จสูงมากในบางด้าน แต่ในบางจุดก็ยังทำได้ไม่บรรลุผลตามเป้าหมาย ความสำเร็จใหญ่หลวงที่ว่านี้ก็คือเอกลักษณ์เฉพาะเทคนิคประกอบการแสดงบางด้าน ได้แก่ เพลงของบรูซ แกสตัน และลีลาประกอบเพลงลักษณะละครบรอดเวย์ ของ อาสา ซากอสกี้ แต่เอกลักษณ์ที่เด่นมากนี้เองที่ให้ละครทั้งเรื่องขาดจุดยืน (unity) ในการสื่อข้อความที่เป็นประเด็นสำคัญของเรื่องให้แก่ผู้ชมในแนวที่เบรชต์ต้องการความยากของการเสนอละครเรื่องแม่ค้าสงครามในบริบทไทยอยู่ที่การตีความของผู้กำกับการแสดงและนักแสดง ที่ต้องอาศัยแนวการแสดงแบบละคร เอพิค ซึ่งมักจะมีลักษณะที่ขัดแย้งและคัดง้างกับบทสนทนา ตลอดจนอุปนิสัยของตัวละครบางตัว หรือมีลักษณะตรงข้ามกับประเด็นที่เป็นบทเรียนที่ต้องการสื่อให้ผู้ชม ผู้กำกับฯละครเรื่องนี้จะต้องตีความและเสนอเรื่องราวที่ *ต่างวัฒนธรรมต่างเวลา* ให้กับคนดูไทย ที่ไม่คุ้นเคยกับรายละเอียดของคริสต์ศาสนา ความขัดแย้งทางการเมืองและความขัดแย้งของศาสนจักรในช่วงยุคสมัยนั้น นอกจากนี้ แม้ว่าคนไทยจะคุ้นเคยกับละครที่มีลักษณะเป็น "ละคร" คือมีท่าทางการแสดงที่ชี้ชัดแบบละครไทยเดิม ละครนอก ละครใน โขน หรือลิเกก็ตาม แต่การแสดงของละครไทยในขนบประเพณีดั้งเดิม มีลักษณะการตีความที่ตรงไปตรงมา และแม้ว่าคนไทยจะชินกับละครที่เล่นให้เห็นว่าเป็น "ละคร" อันตรงกับลักษณะละครเอพิคของเบรชต์ ก็จริง แต่ผู้ชมคนไทยส่วนใหญ่ยังดูละครโดยยึดอารมณ์ร่วม หากได้ดูละครแบบทำใจออกห่างและคิดในแนวที่เบรชต์ต้องการ และนี่คือลักษณะเฉพาะของคนไทยที่อาจเป็นอุปสรรคประการหนึ่ง ในการที่จะเสนอละครเอพิคแบบเยอรมันในเมืองไทย

---

[2] จากบทวิจารณ์ของ ระวิน วลี ในหนังสือมติชนสุดสัปดาห์ ฉบับวันอาทิตย์ที่ 14 ธันวาคม 2529

[3] ตามท้องเรื่อง แม่ห้าวหาญยังไม่รู้ว่าลูกชายคนโตถูกประหารชีวิตแล้ว

ส่วนความแตกต่างเรื่องกาลเวลา ได้แก่ เนื้อเรื่องที่ย้อนหลังไปในประวัติศาสตร์ยุโรปถึงกว่า 300 ปี ในจุดที่เบรชตท์นำมาเป็นเครื่องมือสื่อข้อความที่ทันสมัย วิจารณ์สงครามในสังคมปัจจุบันนั้น นับว่าทำใจได้ไม่ยากนักสำหรับผู้ชมไทย เพราะแนวคิดเรื่องต่อต้านสงครามเป็นแนวคิดสากลที่ทุกชาติเข้าใจได้

ละครเรื่องแม่ค้าสงครามยังมีละครที่ต้องทดลองต่อไป เพื่อพิสูจน์ให้ได้ว่า ข้อกำหนดเกี่ยวกับแนวการแสดงละครเอฟิคตามที่แบร์ทอลท์ เบรชตท์ เขียนไว้นั้น เป็นได้จริงหรือไม่ นั่นก็คือ แนวการแสดงเหล่านั้นสามารถทำให้ผู้ชมเรียนรู้จากละครหรือไม่

ที่มา: พรสรรค์ วัฒนางกูร " 'แม่ค้าสงคราม' ของ แบร์ทอลท์ เบรคชท์ ละครเยอรมันในบริบทไทย" บานไม่รู้โรย [เมษายน 2530]: 58-62

บทวิเคราะห์

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

ในความคิดเห็นของผู้เขียน สาเหตุใหญ่ๆของความไม่สมบูรณ์ของละครที่สร้างจากบทของแบร์ทอลท์ เบรคชท์ครั้งนี้มีสองประการ ข้อแรกคือความเข้าไม่ถึงความคิดในบทละครและวิธีการทางการละครของเบรคชท์อย่างลึกซึ้งของผู้ร่วมงานบางคน ซึ่งเป็นเหตุให้งานที่ออกมาคลาดเคลื่อนไปจากจุดประสงค์ที่แท้จริงของผู้ประพันธ์ อีกประการคือ ความแตกต่างของ "บริบทไทย" และบริบทเยอรมัน โดยเฉพาะอย่างยิ่งในด้านวัฒนธรรมและประวัติศาสตร์ ซึ่งอาจจะพอกล่าวได้ว่าเป็นต้นเหตุของสาเหตุข้อแรกนั่นเอง

สำหรับสาเหตุประการแรก ผู้เขียนได้แสดงความเป็นห่วงไว้มากว่ามีองค์ประกอบทางการจัดแสดงบางอย่างโดยตัวของมันเองมีคุณภาพดี แต่ไม่เป็นไปตามลักษณะการวางความขัดแย้งไว้ด้วยกันเพื่อสื่อความหมายตามแบบของเบรคชท์ดังที่โคทม อารียา กล่าวไว้ในบทวิจารณ์ "แม่ค้าสงคราม ละครเพื่อสันติภาพ ?" ของเขา องค์ประกอบดีๆที่อยู่ไม่ถูกที่เช่น การแสดงที่ "เด่นเป็นพิเศษ" ของนักแสดงเอกกลับอยู่ใน "แนวที่ชักจูงให้ผู้ชมรู้สึกคล้อยตาม" หรือเพลงที่มีลักษณะไพเราะสนุกสนานแบบร่วมสมัยนั้น บดบังข้อคิดความเห็นทางปรัชญาที่อยู่ในเนื้อเพลงไปเสียหมดนั้น "ทำให้ละครทั้งเรื่องขาดจุดยึนร่วมกัน (unity) ในการสื่อข้อความที่เป็นประเด็นสำคัญของเรื่องให้แก่ผู้ชม ซึ่งผู้เขียนได้ยกตัวอย่างให้เห็นว่าข้อผิดพลาดนี้มีผลต่อการรับสารของผู้ชมอย่างไร โดยใช้ข้อความจากบทวิจารณ์ที่เขียนขึ้นก่อนหน้ามาแสดงเป็นตัวอย่าง และยังสรุปความเห็นจากการพูดคุยกับผู้ชมคนอื่นๆสำทับลงไปอีกชั้นหนึ่งว่าข้อคิดที่แต่ละคนได้จากการดูละครนั้นไม่เข้มข้นเท่าที่ควร หนำซ้ำ "ประเด็นรองของเรื่อง" ยัง "เด่นเหนือประเด็นหลักของเรื่อง" ไปเสียอีก แม้ผู้เขียนจะไม่ได้เสนอแนะหนทางแก้ไขอย่างเป็นรูปธรรมไว้ให้ ซึ่งอาจเป็นเพราะไม่ได้เป็นผู้ปฏิบัติทางละครโดยตรง แต่การรวบรวมข้อบกพร่องดังกล่าวมาเสนอแนะให้ผู้สร้างและผู้อ่านได้เห็นประกอบกับประสบการณ์การอ่านบทละครและชมการแสดงเปรียบเทียบกันน่าจะทำให้ผู้สร้างและนักการละครอื่นๆน่าจะหาข้อสรุปและหนทางแก้ไขได้

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

พจนีย์ ฉัตรชัยวิวัฒนา : ผู้วิเคราะห์

คือผู้อภิวัฒน์...ทางอันแจ่มใสของละครเวทีไทย

เจตนา นาควัชระ

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

"ทางรอดของละครเยอรมันตะวันตกมีอยู่ทางเดียว คือขอให้รัฐถอนเงินอุดหนุนเสียตั้งแต่พรุ่งนี้"

น่าประหลาดที่ว่าโรคอ้วนตายกำลังจะมากัดกินวงการละครของประเทศที่กำลังพัฒนาอย่างบ้านเรา

ละครเรื่อง *คือผู้อภิวัฒน์* ซึ่งสภานักศึกษามหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์เป็นผู้จัดแสดง และ คำรณ คุณะดิลก เป็นผู้เขียนบทและกำกับการแสดง อาจจะจัดได้ว่าเป็นแสงสว่างนำทางให้แก่ละครเวทีร่วมสมัยของไทยได้ที่ได้มีการเรียกร้องให้มีการสร้างบทละครของไทยขึ้นเองและยังมิได้รับการตอบสนองนั้น บัดนี้ *คือผู้อภิวัฒน์* ได้พิสูจน์ให้เห็นอย่างประจักษ์แจ้งแล้วว่า เรามีบทละครของไทยที่เข้มข้นด้วยอารมณ์และความคิด ซึ่งสามารถนำมาแสดงเป็นละครเวทีได้อย่างน่าประทับใจยิ่ง เราได้ยินได้ฟังกันมาซ้ำๆ ซากๆ ว่า ละครพูดต้องเริ่มต้นที่ *ตัวบท* และแล้วเราก็หาตัวบทซึ่งนักประพันธ์ไทยเขียนขึ้นเองที่ถูกใจเราไม่ได้ ต้องขอแสดงความยินดีต่อผู้สร้างบท *คือผู้อภิวัฒน์* ที่ได้ขจัดช่องว่างที่ว่านี้ให้หมดไป ปัญหาอันหนักหน่วงของผู้เขียนบทละครเวทีในปี 2530 ก็คือว่าภาษาไทยที่เราใช้สนทนากันในชีวิตประจำวันไม่เป็นพาหะที่จะสื่อความอันหนักหน่วงและลุ่มลึกได้อย่างเต็มที่ เราอาจจะขาดวาทศิลป์ที่ตั้งอยู่บนรากฐานของสัจจะ เพราะภาษาที่เรามักจะใช้โน้มน้าวจิตใจคนก็ชอบที่จะเป็นไปเพื่อการโฆษณา หรือโฆษณาชวนเชื่อ เวทีละครของเราละเลยหน้าที่ของ

เวทีแห่งการแสวงหาความจริงไปเสียนาน ผมเองได้เคยกล่าวไว้ในการอภิปรายต่อท้ายละครเรื่อง *อยากให้ชีวิตนี้ไม่มีเธอ* ที่หอศิลป พีระศรี เมื่อปีที่แล้วว่า ละครพูดจะก้าวหน้าไปได้ก็แต่ในกรอบของวัฒนธรรมแห่งการวิจารณ์ นั่นก็คือ สังคมใดสนับสนุนให้มีการกล่าวความจริงต่อสาธารณชน หรือให้มีการแสดงทัศนะในประเด็นที่มีความสำคัญต่อบ้านเมืองอย่างตรงไปตรงมา สังคมนั้นจะสามารถสร้างศิลปะในรูปของละครเวทีที่เข้มข้นและลุ่มลึกขึ้นมาได้ *คือผู้อภิวัฒน์*พยายามที่จะเดินไปในเส้นทางที่กล่าวมานี้ ละครประวัติศาสตร์เรื่องนี้พยายามจะอิงข้อเท็จจริงเชิงประวัติศาสตร์เท่าที่จะแสวงหามาได้ ภาษาที่ใช้ในบางตอนจึงเป็นภาษาที่ตรงไปตรงมาของสารคดี ไม่ดัดดิ้นด้วยกลเม็ดเด็ดพรายเชิงวรรณศิลป์ นั่นคือจุดเริ่มต้นที่ดีที่จะฟื้นฟูละครพูดของไทยให้เป็น "เวทีแห่งสัจธรรม" แต่ก็น่าเห็นใจผู้แสดงสมัครเล่นที่ขาดการฝึกปรือในด้านของการใช้เสียง การเปล่งคำ และการตีความ การแสดงจึงขาดรสในเชิงวรรณศิลป์ไปบ้าง และในบางครั้งผู้แสดงเน้นการปลุกเร้าอารมณ์มากเกินไปแทนที่จะกระตุ้นปัญญาความคิด สิ่งที่น่าทึ่งในการแสดงครั้งนี้ก็คือเรื่องของความพอเหมาะพอดีในด้านของฉาก แสงและเสียง เท่ากับเป็นการพิสูจน์ให้เห็นว่า บทละครที่ดีสามารถตรึงคนดูไว้ได้ด้วยสาส์นอันเปี่ยมด้วยสาระ *คือผู้อภิวัฒน์*แทบจะไม่ต้องลงทุนในเรื่องฉากเลย คือใช้เพียงพื้นหลังสีดำ และแท่นเตี้ยๆ 3 แท่น ที่สามารถจัดวางเปลี่ยนที่ไปตามการดำเนินเรื่องที่เปลี่ยนไป ในฉากสุดท้าย ซึ่งเป็นตอนที่ตัวเอกของเรื่องถึงแก่อนิจกรรม ก็มีการนำเอาแท่นทั้งสามมาตีกรอบรอบตัวผู้แสดง แล้วเอาโต๊ะเขียนหนังสือตัวเล็กๆ มาวางตรงหน้า ได้ภาพที่เข้ากับเนื้อเรื่อง สำหรับเครื่องแต่งกายก็ใช้สีดำเป็นพื้น เวลาที่ตัวละครต้องรับบทที่เปลี่ยนไปก็อาจสวมเครื่องแต่งกายบางอย่างเพิ่มเข้ามา เช่นเครื่องแบบทหาร หมวก หรือสไบ ตัวแสดงใช้เพียง 12 ตัว สับเปลี่ยนกันรับบทต่างๆ ทำหน้าที่เป็นตัวละคร เป็นผู้เล่าเรื่อง (narrator) หรือเป็นนักร้องหมู่ (chorus) แสงที่ใช้ก็เป็นไฟธรรมดา ไม่จำเป็นต้องใช้ไฟสี ดนตรีประกอบใช้กลองทัดเป็นพื้น (เช่นเดียวกับในกรณีของ*อีดีปุสจอมราชันย์* ซึ่งได้ผลมาแล้ว) ข้อสรุปเบื้องต้น ณ ที่นี้ก็คือ *คือผู้อภิวัฒน์* สร้างความประทับใจได้โดยไม่จำเป็นต้องใช้ทุนรอนอันมหาศาลดังที่นักแสดงบางกลุ่มคิดกัน

ในด้านของเทคนิคและกลวิธีการละคร *คือผู้อภิวัฒน์*เกือบจะเรียกได้ว่าเป็นแบบฝึกหัดขั้นสูงที่สมบูรณ์ของศิลปะการละคร จะว่าเป็นละคร "เอพิค" ตามแบบฉบับของเบรคซท์อย่างตายตัวก็เห็นจะไม่ใช่ ผู้กำกับการแสดงคงจะได้สั่งสมความรู้ในด้านกลวิธีมาอย่างกว้างขวาง และก็สามารถคิดต่อเลยไปจากเทคนิคที่ใช้กันอยู่ทั่วไป แม้กระทั่งการเล่นพื้นบ้านของไทยบางอย่างก็นำมาใช้ได้อย่างเหมาะเจาะ เช่นในฉากที่แสดงให้เห็นถึงการผลัดเปลี่ยนหมุนเวียนกันเข้ามาครองอำนาจทางการเมืองของคนบางกลุ่มในสังคมไทย ก็มีการนำการเล่น "รีรีข้าวสาร" มาสื่อความซ้ำซากจำเจของปรากฏการณ์ทางการเมืองได้อย่างดียิ่ง ในด้านของลักษณะที่เป็นละครแบบ "เล่าเรื่อง" ก็พัฒนาไปได้ไกลกว่าละครของเบรคซท์เสียอีก คือ มิได้ใช้ตัวละครที่รับหน้าที่เฉพาะเป็นผู้เล่าเรื่องเช่นในละครเรื่อง*กาลิเลโอ* หรือ *วงกลมคอเคเซียน* แต่ให้ตัวแสดงผลัดเปลี่ยนกันทำหน้าที่นี้ บางครั้งก็ให้ตัวละครที่กำลังรับบทการแสดงละครอยู่เปลี่ยนจากการแสดงมาเป็นการเล่าเรื่องโดยฉับพลัน ซึ่งก็น่าประหลาดที่ว่ามิได้เป็นการทำให้เสียรสแต่ประการใด เพราะแทนที่เราจะเกิดความรู้

สึกว่าการแสดงสะดุดหยุดลง เราก็เพียงแต่รู้สึกว่าเป็นการเปลี่ยนจังหวะเท่านั้น นับเป็นนวกรรมทางศิลปะการแสดงที่น่าจะได้มีการพัฒนากันต่อไป ในด้านของการใช้คนดูให้เป็นส่วนหนึ่งของละคร ที่เรียกกันเป็นภาษาอังกฤษว่า audience participation นั้น ก็เป็นไปในแบบที่เราในฐานะผู้ชมตั้งตัวรับไม่ทัน ตัวละครเดินลงจากเวทีมาแจก "ประกาศคณะราษฎร" ที่เป็นเอกสารอัดสำเนาให้แก่ผู้ชม (ขอตั้งข้อสังเกตว่า กระดาษที่ใช้อัดสำเนาคุณภาพเลวมาก คงจะเป็นไปตามทุนรอนอันจำกัดจำเขี่ยของผู้จัดแสดง ถ้าเป็นละครโรงอื่นคงใช้กระดาษอ้าร์ดชั้นดีเป็นแน่!) กลวิธีที่ว่านี้ไปได้ไกลกว่าละครของเบรคชท์ คือแทนที่จะฝากสาส์นจากตัวบทละครให้ผู้ชมกลับไปคิดที่บ้าน (เช่นในกรณีของปัจฉิมบทของ *คนดีที่เสฉวน*) ผู้ชมกลับได้สาส์นในรูปของเอกสารติดมือกลับไปอ่านที่บ้าน เป็นการให้โอกาสผู้ชมให้วินิจฉัยด้วยตัวเอง และก็มีผู้ชมจำนวนหนึ่งที่คิดค้านทัศนะของ "คณะราษฎร" นั่นคือการวางตัวเป็นกลางในการสร้างละครประวัติศาสตร์ด้วยการให้ข้อมูลทางประวัติศาสตร์ "เปิดปากพูดด้วยตัวเอง" เป็นการปลุกวิจารณญาณของผู้ดูผู้ชมในกรอบของวัฒนธรรมแห่งการวิจารณ์ ในตอนจบเรื่องก็เช่นกัน ผู้แสดงนำกล่าวฝากไว้กับผู้ชมว่า เขาไม่สามารถที่จะเผยแสดงความจริงบางประการในขณะนี้ได้ และขอฝากไว้ให้เป็นเรื่องของอนาคตเป็นการเปิดทางไปสู่โลกแห่งความเป็นจริงที่อยู่นอกกรอบของงานศิลปะ ละครจริงๆ อาจจะหยุดด้วยเงื่อนไขของเวลาเมื่อตัวผู้อภิวัฒน์ถึงแก่อสัญกรรม แต่ละครในจินตนาการและในความนึกคิดของผู้ดูยังดำเนินต่อไป ผู้ชมได้การบ้านอันหนักหน่วงติดตัวไปด้วย เป็นการเปิดประตูไปสู่ความหวังว่า โลกแห่งอนาคตจะเป็นโลกที่ดีกว่าปัจจุบัน เพราะจะเป็นโลกที่กล้าเผชิญกับความจริง ถ้าเบรคชท์ยังมีชีวิตอยู่ เขาคงจะภาคภูมิใจเป็นอันมากว่า เขามีเพื่อนในประเทศโพ้นทะเลที่นำสิ่งประดิษฐ์คิดค้นของเขาไปคิดต่อและไปประยุกต์ใช้ได้อย่างดี อาจจะดีกว่าที่เขาลงมือทำเอง หรือที่สานุศิษย์ของเขาในเยอรมันเองได้ทำมาแล้วเสียอีก

ถึงอย่างไรก็ตาม *คือผู้อภิวัฒน์* ไม่ใช่งานศิลปะที่จะอ้างตัวเองว่าเป็นจุดเริ่มต้นหรือจุดกำเนิดของทิศทางใหม่ ละครเรื่องนี้หลอมรวมประสบการณ์ทางศิลปะจากหลายแหล่งเข้าไว้ด้วยกัน เราคงไม่จำเป็นจะต้องทำเชิงอรรถเพื่อชี้ว่าข้อความตอนใดหรือเนื้อเรื่องตอนใดถือกำเนิดมาจากที่ใด แต่ผู้ชมบางคนอาจจะได้ความหฤหรรษ์เพิ่มขึ้นถ้าได้ใส่เชิงอรรถตามไปด้วย แม้แต่คำกล่าวอ้างว่าเมืองไทยอุดมสมบูรณ์อย่างที่ "หมาไม่อดตาย" นั้น ถ้าได้รู้ต้นตอที่มาก็จะช่วยให้เราเข้าใจปัญหาที่ละครเรื่องนี้นำมาเสนอได้ดียิ่งขึ้น การที่ผู้กำกับการแสดงนำเทคนิคของการ "ตัดแปะ" (collage) มาใช้นั้นนับว่าทำได้อย่างน่าสนใจมาก เพราะในที่นี้เป็นการ "ตัด" เอาวรรณกรรมบางเรื่อง (ทั้งที่รู้จักกันแพร่หลาย และไม่รู้จักกันแพร่หลาย) มาปะทับกันจนเกิดภาพใหม่ ในลักษณะหนึ่ง *คือผู้อภิวัฒน์*เป็นศิลปกรรมที่ใคร่จะฝากตัวเป็นทายาทของวรรณกรรมอันยิ่งใหญ่ ทั้งของไทยและของเทศ และก็มิใช่ทายาทของ "สกุล" ใดสกุลหนึ่งโดยเฉพาะ เพราะทั้งแม่พลอยจาก *สี่แผ่นดิน* และ สาย สีมา จาก*ปีศาจ*ก็ปรากฏตัวในละครเรื่องนี้ การนำเอาวรรณที่คนดูส่วนใหญ่รู้จักมาสอดแทรกไว้ในละครเรื่องใหม่เป็นการกระตุ้นให้ผู้ชม "หยุดคิด" และ "ฉุกคิด" ในกรณีของ*สี่แผ่นดิน* ผู้สร้างบทให้โอกาสแม่พลอยออกมาแสดงความฉงนสนเท่ห์ต่อความเปลี่ยนแปลงที่เธอรับ

ไม่ได้ถึงสองครั้งสองคราา และในครั้งที่สองนั้น แม่พลอยเดินออกจากบท ผละหนีออกจากกรอบของวรรณกรรมเรื่องสี่แผ่นดิน ไปร้องเรียนต่อ "คุณชาย" แห่งซอยสวนพลูว่า เธอไม่อาจรับความเปลี่ยนแปลงอันแสนจะปวดร้าวได้ ผมต้องยอมรับว่ายังไม่เคยได้ชมละครเรื่องใด ทั้งไทยและเทศที่นำเอาเท็คนิค "การทำให้แปลก" (ซึ่งเป็นมรดกของเท็คนิคการแสดงที่เบรคชท์เรียกว่า "Verfremdung") มาใช้ในเชิงสร้างสรรค์ซึ่งสร้างทั้งความคิดและความบันเทิงได้ดีเท่านี้ ในกรณีของนวนิยาย*ปีศาจ* ของเสนีย์ เสาวพงศ์นั้น ก็มีการตัดตอนมาจากฉากที่เจ้าคุณพ่อของรัชนีจัดงานเลี้ยงอันใหญ่โต และใช้โอกาสนั้นบริภาษ สาย สีมา และเมื่อสาย สีมาตอบโต้ว่า "ผมเป็นปีศาจที่กาลเวลาได้สร้างขึ้นมาหลอกหลอนคนที่อยู่ในโลกเก่า" ผู้ชมก็เข้าใจได้ทันทีว่า *ปีศาจ* สัมพันธ์กับ*คือผู้อภิวัฒน์*อย่างไร ในแง่ของการแสดง ฉากนี้ออกจะกระเดียดไปทางภาพยนตร์ไทยมากอยู่ มีการให้แขกที่มาในงานเลี้ยงแสดงวาจาและท่าทีกระแนะกระแหนตามแบบฉบับของภาพยนตร์ไทยที่เรารู้จักกันดี ก็เพียงแต่หวังว่าผู้กำกับการแสดงจงใจให้เป็น "การทำให้แปลก" ในอีกรูปลักษณะหนึ่ง

กล่าวโดยทั่วไป บทคัดตอนจากวรรณกรรมที่ผมคิดว่าสร้างความประทับใจได้สูงสุดก็คือ *ปฐมบท* (prologue) ของเรื่อง ผู้แสดงคนหนึ่งรับหน้าที่เป็นผู้เล่าเรื่อง และเล่านิทานเรื่องหนึ่งซึ่งเป็นเรื่องของเด็กกำพร้าที่อยู่โดดเดี่ยวเดียวดายอยู่บนผืนโลก เขาตัดสินใจหนีจากโลกไปยังดวงจันทร์ และก็พบว่า ดวงจันทร์เป็นแค่เศษไม้ผุๆ ชิ้นหนึ่ง เมื่อไปถึงดวงอาทิตย์ ก็พบว่าพระอาทิตย์คือดอกทานตะวันเหี่ยวๆ เมื่อไปถึงดาวก็พบว่าดวงดาวทั้งหลายเป็นแมลงสีทองที่ถูกเสียบติดไว้กับฟากฟ้า ในที่สุดเจ้าหนูนั่นก็กลับลงมาบนผืนโลกที่จ่อมจมไปแล้ว และยังนั่งร้องไห้อยู่คนเดียวจนบัดนี้ ผมจำได้ว่านิทานเรื่องนี้คัดมาจากบทละครเรื่อง*วอยเซค* (Woyzeck) ของนักประพันธ์เยอรมันในศตวรรษที่ 19 คือ เก-ออร์ก บูคเนอร์ (Georg Büchner) ซึ่งจัดได้ว่าเป็นจุดยอดของละครแห่งความมืดปรัชญาของโลกตะวันตก เมื่อผู้กำกับการแสดงเริ่มเรื่องด้วยการปรับคลื่นอารมณ์ของผู้ชมให้เข้ากับกระแสของปรัชญา "สุญนิยม" (nihilism) เช่นนี้ ผมก็เกิดความกระวนกระวายใจขึ้นมาทันที คือเป็นห่วงว่าถ้าจงใจจะทำ*คือผู้อภิวัฒน์*ให้เป็นคำรำพันแห่งความสิ้นหวังไปแล้วละก็ คนดูอาจจะเดินออกเสียกลางคันก็ได้ แต่พอติดตามละครเรื่องนี้ไปได้สักพัก ผมก็คลายกังวล ละครประวัติศาสตร์เรื่องนี้อาจเริ่มต้นที่*สุญนิยม*ของบูคเนอร์ แต่เมื่อจบเรื่องนั้นเราได้ปรับเส้นทางเดินไปสู่กฎแห่ง*ไตรลักษณ์*อย่างไม่มีวันที่จะหลงทางอีกต่อไปแล้ว

ผมไม่คิดว่าการที่ผู้สร้างบทละครของไทยได้รับแรงดลใจมาจากงานศิลปะของตะวันตกบ้างเป็นสิ่งที่เสียหายอะไร ถ้าเขาสามารถที่จะนำประสบการณ์จากต่างวัฒนธรรมมากลั่นกรองและใช้ให้เป็นประโยชน์ในการสร้างสรรค์ใหม่ของเขา ผมคิดยิ่งไปกว่านั้นว่า การที่ได้สัมผัสกับวรรณกรรมอันล้ำค่าของเก-ออร์ก บูคเนอร์มา อาจช่วยให้ผู้แต่งมองเห็นปฏิสัมพันธ์ระหว่างบุคคลกับประวัติศาสตร์ได้อย่างชัดเจน อาจเป็นไปได้ว่า*คือผู้อภิวัฒน์*ได้รับบทเรียนบางประการจากละครอีกเรื่องหนึ่งของบูคเนอร์ คือ*ความตายของดังตอง (Dantons Tod)* บทเรียนนั้นก็คือว่า ผู้อภิวัฒน์ผู้

มีส่วนร่วมในการเปลี่ยนโฉมหน้าประวัติศาสตร์ มักจะไม่สามารถควบคุมกระแสของประวัติศาสตร์ในช่วงต่อมาได้ *คือผู้อภิวัฒน์*มิใช่ละครประวัติศาสตร์แบบไทยๆ ที่เรารู้จักกันมาในรูปของละครสดุดีวีรบุรุษ "พระเอก" ของเรื่องนี้สร้างความประทับใจให้แก่เราได้ด้วยความอาภัพของเขาเอง แต่ความอาภัพนั้นกลับกระตุ้นสัญชาตญาณไฝ่ดีในตัวเรา เตือนสติเรามิให้ตั้งอยู่ในความประมาท จะโดยจงใจหรือไม่ก็ตาม *คือผู้อภิวัฒน์*เป็นละครสอนคนที่ลึกซึ้งและแยบยล ถ้าจะพูดถึง "ความยิ่งใหญ่" อันเป็นองค์ประกอบหลักของละครประวัติศาสตร์ ก็คงจะพูดได้ในเรื่องของความยิ่งใหญ่ของความคิด ของอุดมการ ของอุดมคติ มากกว่าที่จะเป็นเรื่องของความยิ่งใหญ่ในระดับบุคคล ตัวละครที่เรารู้จักกันดีจากประวัติศาสตร์ชาติไทยยุคใหม่มิได้ก้าวขึ้นมาบนเวทีในคราบของวีรบุรุษแต่เป็นปุถุชนที่กล้าเข้ามาแบกภาระอันหนักหน่วงที่ดูจะเกินกำลังของพวกเขา และข้อบกพร่องของพวกเขาเองเป็นส่วนหนึ่งของความเป็นมนุษย์ของพวกเขา ถ้าละครเรื่องนี้ดูแล้วไม่เบื่อ (และผมยืนยันได้จากประสบการณ์ส่วนตัวว่าทุกๆ นาทีของช่วงเวลา 105 นาทีที่ละครเรื่องนี้ดำเนินไปผมไม่เกิดความรู้สึกเบื่อเลยแม้แต่น้อย) ก็เป็นเพราะผู้สร้างบทสามารถนำเอาความขัดแย้งในระดับต่างๆ มาทำให้เป็นแก่นของละครที่น่าดื่นเต้นได้ ความขัดแย้งเป็นไปทั้งในระดับของค่านิยม อุดมการณ์ และผลประโยชน์ของกลุ่มบุคคล ถ้าภาพของ "พระเอก" มิได้ออกมาเป็นภาพของผู้ยิ่งใหญ่ในความหมายธรรมดาสามัญ เราก็คงจะต้องยอมรับความจริงว่า ละครเรื่องนี้ชี้ประเด็นที่อยู่เหนือความสำเร็จหรือความล้มเหลวในทางโลกในระดับบุคคล *คือผู้อภิวัฒน์*จึงมิใช่ละครที่นำเอาชีวประวัติของบุคคลหนึ่งมาขยายเป็นภาพที่ทาบได้กับความยิ่งใหญ่ของประวัติศาสตร์ชาติไทย ละครเรื่องนี้ให้สัจธรรมที่บ่งบอกไว้อย่างชัดเจนว่า ไม่มีบุคคลใดที่สามารถกำหนดชะตากรรมของส่วนรวมให้เป็นไปได้ดังที่เขาต้องการ เพราะแม้แต่มันสมองอันปราดเปรื่อง ความตั้งใจดี ความตั้งใจจริง และความจริงใจก็มีอาจเป็นตัวกำกับกระแสของประวัติศาสตร์ได้ เราอาจจะต้องยอมรับความพ่ายแพ้อันแสนปวดร้าวด้วยอุเบกขา และรำลึกถึงคำกล่าวของกาลิเลโอในละครอันเลื่องชื่อของแบร์ทอลท์ เบรคซท์ที่ว่า "บ้านเมืองจะอับจน ถ้าเรียกร้องให้มีวีรบุรุษ"

ขอให้เรามีละครแห่งความคิดที่เข้มข้นเช่น *คือผู้อภิวัฒน์* ดูกันต่อไปอีกนานๆ เถิด

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

บทวิเคราะห์

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

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

บทวิจารณ์เริ่มต้นด้วยการเกริ่นนำของผู้วิจารณ์ที่แสดงทัศนะในเชิงลบต่อวงการละครเวทีไทยในขณะนั้นถึงความฟุ้งเฟ้ออันไร้ประโยชน์ ซึ่งผู้วิจารณ์เรียกว่า *"โรคของผู้มั่งคั่ง"* โดยผู้วิจารณ์ได้นำปรากฏการณ์ดังกล่าวไปเปรียบเทียบกับปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นในเยอรมันตะวันตกซึ่งกำลังเผชิญปัญหาเหล่านี้ด้วยเช่นกัน แต่อย่างไรก็ตาม น้ำเสียงของผู้วิจารณ์ที่มองต่อเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นดังกล่าวนี้กลับมีลักษณะในเชิงประชดประชันมากกว่าจะเห็นเป็นเรื่องร้ายแรง โดยเฉพาะที่ว่า *"น่าประหลาดที่ว่าโรคอ้วนตายกำลังจะมากัดกินวงการละครของประเทศที่กำลังพัฒนาอย่างบ้านเรา"*

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

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

ลักษณะ *"ตรงไปตรงมาของสารคดี"* โดยผู้วิจารณ์ได้แสดงทัศนะเกริ่นนำเพื่อสนับสนุนความคิดเห็นดังกล่าวว่า ในยุคนั้น (พ.ศ.2530) "ภาษา" มักจะถูกนำไปใช้เป็นเครื่องมือในการโฆษณาชวนเชื่อ ในขณะที่ *"เวทีละครของเราละเลยหน้าที่ของเวทีแห่งการแสวงหาความจริงไปเสียนาน"* พร้อมกันนั้นผู้วิจารณ์ได้ยกคำอภิปรายที่เคยกล่าวไว้ ซึ่งเป็นข้อสมมติฐานที่น่าเชื่อถือว่า *"ละครพูดจะก้าวหน้าไปได้ก็แต่ในกรอบของวัฒนธรรมแห่งการวิจารณ์ นั่นก็คือ สังคมใดสนับสนุนให้มีการกล่าวความจริงต่อสาธารณชน หรือให้มีการแสดงทัศนะในประเด็นที่มีความสำคัญต่อบ้านเมืองอย่างตรงไปตรงมา สังคมนั้นจะสามารถสร้างศิลปะในรูปของละครเวทีที่เข้มข้นและลุ่มลึกขึ้นมาได้"* และจากสมมติฐานดังกล่าวนี้เอง จึงเป็นข้อยืนยันที่ผู้วิจารณ์ใช้ในการยกย่องให้ละครเวทีเรื่อง "คือผู้อภิวัฒน์" เป็น *"จุดเริ่มต้นที่ดีที่จะฟื้นฟูละครพูดของไทยให้เป็น "เวทีแห่งสัจธรรม"*

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

สิ่งสำคัญอีกประการหนึ่งที่ปรากฏชัดในบทวิจารณ์ละครเวทีเรื่องนี้ก็คือ ผู้วิจารณ์พยายามจะสื่อสารให้ผู้อ่านเห็นภาพของละครอย่างชัดเจนด้วยวิธีนำหลักทฤษฎีการละครแบบ "เอพิค" ของแบทอล์ท เบรคชท์ (นักทฤษฎีการละครชาวเยอรมันที่มีชื่อเสียง) มาเป็นพื้นฐานในการเปรียบเทียบและพิจารณาคุณค่าของละครเวทีเรื่องนี้ โดยถึงแม้ว่า ผู้วิจารณ์จะตั้งข้อสังเกตว่า *"ผู้กำกับการแสดงคงจะได้สั่งสมความรู้ในด้านกลวิธีมาอย่างกว้างขวาง และก็สามารถคิดต่อเลยไปจากเทคนิคที่ใช้กันอยู่ทั่วไป"* แต่ผู้วิจารณ์ก็ยังคงชี้ให้เห็นถึง "ความซ้ำกัน" บางประการ ระหว่างกลวิธีการนำเสนอของละครเรื่องดังกล่าวกับหลักทฤษฎีการละครแนวเอพิค ในขณะเดียวกันก็กล่าวยกย่อง และระบุให้เห็นถึง "ความเหนือกว่า" ในหลายๆ ด้านที่ละครเรื่องนี้มีเมื่อเปรียบเทียบกับสิ่งที่เบรคชท์ได้เคยทำเอาไว้ในอดีตอีกด้วย โดยเฉพาะในประเด็นของการเอื้อให้ผู้ชมกลับไปคิดต่อเองหลังจากที่ชมละครจบแล้ว ดังตัวอย่างของการแจกเอกสาร "ประกาศคณะราษฎร" ซึ่งผู้แสดงเดินลงมาแจกให้กับผู้ชม โดยผู้วิจารณ์แสดงทัศนะว่าเป็น *"การวางตัวเป็นกลางในการสร้างละครประวัติศาสตร์"* และ *"เป็นการปลุกวิจารณญาณของผู้ดูผู้ชมในกรอบของวัฒนธรรมแห่งการวิจารณ์"* หรือกระทั่งตอนจบของเรื่อง ซึ่งผู้วิจารณ์มีความประทับใจมากที่ละครสามารถสะท้อนให้เห็นความหวังของมนุษยชาติ โดยถึงกับกล่าวยกย่องว่า *"ถ้าเบรคชท์ยังมีชีวิตอยู่ เขาคงจะภาคภูมิใจเป็นอันมากว่า เขามีเพื่อนในประเทศโพ้นทะเลที่นำสิ่งประดิษฐ์คิดค้นของเขาไปคิดต่อและไปประยุกต์ใช้ได้อย่างดี อาจจะดีกว่าที่เขาลงมือทำเอง หรือที่สานุศิษย์ของเขาในเยอรมันเองได้ทำมาแล้วเสียอีก"*

อย่างไรก็ตาม ผู้วิจารณ์ได้ชี้ให้เห็นถึงคุณค่าของละครในอีกแง่มุมหนึ่งซึ่งสามารถ *"หลอมรวมประสบการณ์ทางศิลปะจากหลายแหล่งเข้าไว้ด้วยกัน"* พร้อมกันนั้น ผู้วิจารณ์ก็ได้ใช้กลวิธีสังเคราะห์งานดังกล่าวและอรรถาธิบายเพื่อให้ผู้อ่านมองเห็นภาพอย่างเป็นรูปธรรมได้ชัดเจนมากยิ่งขึ้น ดังตัวอย่างของการนำเอาเทคนิคทางทัศนศิลป์ คือ การ "ตัดปะ" (collage) มาใช้กับงานวรรณกรรม ซึ่งผู้วิจารณ์ได้วิเคราะห์ให้เห็นถึงคุณค่าดังกล่าว ในขณะเดียวกันก็นำเอาเทคนิคของทฤษฎีการละครแนวเอพิคมาเปรียบเทียบกับเทคนิคการนำเสนอของละครในบางช่วงเช่นเคยเพื่อระบุให้เห็นถึงความ "ชื่นชม" ที่ผู้วิจารณ์มีต่อวิธีการดังกล่าวมากเป็นพิเศษ ถึงแม้จะมีบางช่วงที่ผู้วิจารณ์แสดงอาการไม่ยอมรับ แต่ก็เป็นในระดับที่พร้อมจะเข้าใจมากกว่าจะเป็นการตัดสินลงไป

ทัศนะอันเป็นปัจเจกของผู้วิจารณ์ปรากฏให้เห็นอย่างเด่นชัดอีกครั้งหนึ่ง เมื่อผู้วิจารณ์กล่าวถึงความ "ชื่นชอบ" ที่มีต่อ "ปฐมบท" ของละคร ซึ่งคัดมาจากนิทานในบทละครเรื่อง วอยเซค (Woyzeck)[1] โดยจากจุดนี้เอง แสดงให้เห็นถึงความรอบรู้อันกว้างขวางของผู้วิจารณ์ โดยเฉพาะในด้านวรรณคดีและปรัชญา ที่สามารถระบุถึง "แหล่งที่มา" และ "ปรัชญา" ที่แฝงอยู่ในงานดังกล่าวได้ นอกจากนั้น ผู้วิจารณ์ยังแสดงให้เห็นถึงความจริงใจต่อความรู้สึกตนเองอันเป็นองค์ประกอบที่สำคัญของการเป็นนักวิจารณ์ที่ดี ด้วยการที่ผู้วิจารณ์ระบุถึงความกังวลใจอันเนื่องมาจากความกลัวที่ว่า การเปิดเรื่องด้วยนิทานดังกล่าว จะชักนำให้อารมณ์ของละครคล้อยไปในทิศทางที่หดหู่และสิ้นหวังเหมือนเช่นที่บทละครเรื่องวอยเซคนำเสนอ ซึ่งเป็นสิ่งที่ผู้วิจารณ์ไม่เห็นด้วย แต่ถัดจากนั้นผู้วิจารณ์ก็แสดงท่าทีที่ผ่อนคลายและเปลี่ยนแปลงไปในทิศทางที่ "ชื่นชม" เช่นเคย เมื่อผลลัพธ์ของละคร *"ปรับเส้นทางเดินไปสู่กฎแห่งไตรลักษณ์อย่างไม่มีวันที่จะหลงทางอีกต่อไป"*

จากนั้น ผู้วิจารณ์ได้แสดงทัศนะต่อไปอีกถึงการที่ละครเรื่องดังกล่าวได้รับแรงดลใจมาจากงานศิลปะของตะวันตกว่าไม่ใช่สิ่งที่เสียหายประการใด โดยผู้วิจารณ์ได้ชี้ให้เห็นถึงคุณค่าที่อยู่เหนือพรมแดนทางวัฒนธรรมที่ละครสามารถนำเสนอ รวมทั้ง ผู้วิจารณ์ได้วิเคราะห์ให้เห็นถึงความยิ่งใหญ่ของความคิดที่ปรากฏอยู่ในละครเรื่องดังกล่าวในหลายแง่มุม ซึ่งอาจกล่าวได้ว่า เป็นการแสดงความชื่นชมด้วยวิธีการทางปัญญาที่ลึกซึ้ง และทำให้ผู้อ่านได้ตระหนักถึงสาระสำคัญที่อาจนึกไม่ถึงหรือมองข้ามไป

---

[1] วอยเซค (Woyzeck) คือบทละครที่เขียนไม่จบของ เกออร์ก บุคเนอร์ ซึ่งภายหลังคีตกวีชาวออสเตรีย อิลบัน แบร็ก ได้นำไปใช้เป็นร้องในโอเปร่าเรื่อง Woyzeck ของเขา เนื้อเรื่องกล่าวถึงพลทหารไร้การศึกษาที่ถูกสังคมรอบข้างทำร้ายจนมีปัญหาทางจิตและสังหารภรรยาของตน และฆ่าตัวตายตามในที่สุด ละครเรื่องนี้อยู่ในกลุ่มเรื่องแรกๆที่แสดงความเห็นอกเห็นใจต่อตัวเอกที่เป็นชนชั้นแรงงาน จึงนับเป็นต้นธารของละครแนวสังคมในช่วงทศวรรษที่ 1890 รวมถึงละครแนวเอ็กเพรสชั่นนิสม์ในด้านสไตล์และแนวแนเชอรัลลิสม์ในด้านเนื้อหา (อ้างอิงโดย พจนีย์ ฉัตรชัยวิวัฒนา จาก Cassell Companion to Theatre. London : Cassell Wellington House, 1999 (p.509).

ในช่วงท้าย ผู้วิจารณ์ได้สรุปสาระอันแสดงถึงสัจธรรมที่ว่า *"...ไม่มีบุคคลใดที่ยิ่งใหญ่เท่าชาติของตน ไม่มีบุคคลใดที่ใหญ่จนคับกรอบแห่งประวัติศาสตร์ ไม่มีบุคคลใดที่สามารถกำหนดชะตากรรมของส่วนรวมให้เป็นไปได้ดังที่เขาต้องการ เพราะแม้แต่มันสมองอันปราดเปรื่อง ความตั้งใจดี และความจริงใจก็มิอาจเป็นตัวกำกับกระแสของประวัติศาสตร์ได้..."* ซึ่งความจริงดังกล่าวนี้เองที่กระตุ้นเตือนให้ผู้อ่านเกิดการยอมรับและเข้าใจถึงวิถีทางแห่งโลกซึ่งเป็นเจตนาสำคัญที่ผู้วิจารณ์ต้องการให้เกิดขึ้น และอาจกล่าวได้ว่า เป็นสิ่งที่แบร์ทอลท์ เบรคซท์ ซึ่งเป็นนักการละครที่ผู้วิจารณ์ให้การยอมรับและชื่นชมเป็นอย่างสูงให้ความสำคัญเช่นเดียวกัน ดังที่ปรากฏในบทละครของเขาเรื่อง กาลิเลโอ (Galileo) [2]ซึ่งผู้วิจารณ์เลือกมาใช้เป็นตัวอย่างที่ว่า *"บ้านเมืองจะอับจน ถ้าเรียกร้องให้มีวีรบุรุษ"*

ทั้งนี้ จะเห็นได้ว่า ถึงแม้ผู้วิจารณ์จะใช้ความเป็นปัจเจกค่อนข้างสูงในการวิจารณ์ละครเรื่องนี้ แต่ในความเป็นปัจเจกดังกล่าวผู้วิจารณ์ได้ใช้ความรู้และประสบการณ์ส่วนตัวประกอบ ซึ่งเป็นสิ่งที่น่าเชื่อถือและมีคุณค่า อีกทั้ง เมื่อพิจารณาถึงความมุ่งหวังในเชิงบวกของผู้วิจารณ์ที่มีต่อวงการละครเวที ตลอดจนสังคมและประเทศชาติที่ปรากฏอยู่ตลอดงานวิจารณ์นี้ ก็ยิ่งเป็นการส่งเสริมให้ผู้อ่านได้ตระหนักถึงคุณค่าของพลังทางปัญญาอันเกิดจากงานวิจารณ์ซึ่งเป็นส่วนสำคัญยิ่งต่อการพัฒนาภูมิปัญญาของบุคคลในชาติต่อไป

อดิศร จันทรสุข : ผู้วิเคราะห์

---

[2] กาลิเลโอ (Galileo) คือบทละครของแบร์ทอลท์ เบรคซท์ ที่กล่าวถึงชีวิตของกาลิเลโอ (1564-1642) นักวิทยาศาสตร์ชาวอิตาลี โดยเรื่องเน้นที่ความพยายามธำรงศักดิ์ศรีของนักวิทยาศาสตร์ไว้ในยามเผชิญหน้ากับการไต่สวนของศาสนจักร แต่ภายหลังสหรัฐอเมริกาทิ้งระเบิดปรมาณูที่ฮิโรชิมา เบรคซท์ได้ปรับปรุงบทละครเรื่องนี้ใหม่ โดยลดทอนความเป็นวีรบุรุษของนักวิทยาศาสตร์ลง (อ้างอิงโดย พจนีย์ ฉัตรชัยวิวัฒนา จาก Cassell Companion to Theatre. London : Cassell Wellington House, 1999 (p.185-186).

"ผู้มาเยือน: มนุษยธรรม ที่ถูกซื้อด้วยความยุติธรรม ก้าวที่ไม่มั่นคง แต่มั่นใจของคณะละครสองแปด"

พรสรรค์ วัฒนางกูร

ตั้งใจขับรถออกจากบ้านด้วยกิจกรรมบันเทิงทางปัญญานี้โดยเฉพาะ จุดหมายปลายทางคือ หอประชุมบริษัทเมืองไทย-ประกันชีวิต ถนนรัชดา ฯ ที่แปรสภาพมาเป็นโรงละครขนาดกลางในคืนวันพฤหัสที่ 11 พฤษภาคม ผู้คนค่อนข้างบางตาผิดความคาดหมาย ทำให้นึกสงสัยว่า ละครที่ลงโรงห่างใจกลางเมืองในย่านศูนย์การค้าโรบินสันที่การจราจรมักจะหนาแน่นเป็นพิเศษในช่วงเย็นถึงค่ำ มีส่วนสัมพันธ์กับจำนวนผู้ชมและละครฝรั่งพันทางเรื่อง"ผู้มาเยือน" หรือไม่

ดูละครแล้ว ก็มีคำตอบให้กับตัวเองหลายคำตอบ
คำตอบหนึ่งที่ชัดเจนก็ คือ "ละครดีแต่ยังไม่สะใจเท่าที่ควร"

เรื่องของ "เมืองรัตนโกสินทร์" เริ่มขึ้นเมื่อเมืองทั้งเมืองสิ้นเนื้อประดาตัวถึงขนาดต้องจำนำตัวเอง ชาวเมืองยากจนดกงานมีชีวิตชังกะตายอยู่กันไปวันๆหนึ่งอย่างไร้จุดหมาย แล้วอยู่มาวันหนึ่ง ทุกอย่างก็เปลี่ยนไป ราวกับมีแม่พระมาโปรด เมื่อเศรษฐีนีเงินหลายพันล้าน *"คุณนายเสาวคนธ์"* หรือ *"อีเสา"* ต้องการบริจาคเงินให้บ้านเดิมของตนเพื่อแลกกับชีวิตอดีตคนรักที่ทำให้เธอต้องเซซังออกจากเมืองด้วยเรื่องอัปยศชู้สาว เพราะเขาปฏิเสธไม่รับผิดชอบลูกในท้องและทรยศเปลี่ยนใจไปแต่งงานกับเงิน โดยอาศัยขบวนการของศาลยุติธรรมเป็นเครื่องมือนำพยานเท็จมาปรักปรำว่าเธอเป็นหญิงสำส่อน จน *"อีเสา"* ต้องกลายเป็นโสเภณีในชีวิตจริงไปในที่สุด ขบวนการล้างแค้นอดีตชายคนรักของเศรษฐีณีผู้หวนกลับมายังบ้านเดิมของตนน่าจะเป็นโครงเรื่องธรรมดาๆที่ติดตามได้จากละครฮิตเป็นตอนๆทางโทรทัศน์ของเมืองไทย ถ้า *เดือเรน-มัทท์* ผู้ประพันธ์เรื่องนี้ ไม่นำความแค้นส่วนตัวที่ต้องชำระมาผูกติดกับปัญหาจริยธรรมของมนุษย์ชาติในสังคมปัจจุบัน และถ้านายประสงค์จะเคยใช้ความยุติธรรมที่ซื้อหาได้ด้วยเหล้าสองกลมทำให้ *"แม่มดน้อยทรงเสน่ห์"* ของเขากลายเป็นหญิงขายตัวไปได้ แล้วทำไม "อีเสา" จะใช้เงินพันล้านทุ่มซื้อความยุติธรรมที่ต้องชำระด้วยมนุษยธรรมและจิตวิญญาณของคนทั้งเมืองไม่ได้ มันเป็นความทุเรศของนายประสงค์ที่พยายามปกป้องชีวิตตน โดยใช้ความยุติธรรมเป็นเครื่องมือในรูปของอำนาจกฎหมายให้จ่าตำรวจไปจับกุมเศรษฐีนีในข้อหาเจตนาก่อฆาตกรรม ในเมื่อตัวเองได้ใช้ความยุติธรรมที่ว่านี้ ทำลายหล่อนมาแล้วในอดีต

และนี่เอง คือ แง่มุมที่น่าสะพรั่นพรึงและน่าสังเวชในทำนอง "หมองูตายเพราะงู" ที่ เดือเรนมัทท์ นักประพันธ์ชาวสวิส-เยอรมัน ต้องการสื่อไปยังผู้ชม บวกกับความพิลึกพิลั่นที่ประมวลอยู่ในบทบาททำทางของตัวละคร การหว่านเงินซื้อทุกอย่างที่ขวางหน้า แม้กระทั่งมนุษยธรรมที่ไม่น่าจะตีราคาได้เป็นเงินตรา ประวัติชีวิตที่เหลือเชื่อของหญิงชรากับมิตรผู้มั่งคั่งด้วยอำนาจและเงินจากทุกมุมโลก รวมทั้ง ผู้คนน่าทุเรศที่ห้อมล้อมร่างกายจอมปลอมจากศัลยกรรมพลาสติกของ

คุณนายเศรษฐีนีไปจนถึงต้นไม้พูดได้ เหล่านี้ล้วนเป็นเทคนิคการแสดงในลักษณะ *โกรเทสท์ (groteske)* เป็นความสะใจที่ผู้ชมตั้งตาคอยดูจากละครเรื่องนี้

ผู้ที่เคยอ่านงานเขียนด้านทฤษฎีละครของเดือเรนมัทท์จะพบว่า เขาไม่ได้ต้องการเสนอละครที่ชี้แนะทางออกแก้ปัญหาสังคมเชิงสังคมนิยมอย่าง *เบรช์ (Bertolt Brecht)* เขาไม่ได้สร้าง "โรงเรียนสอนศีลธรรม" อย่าง *ชิลเลอร์ (Friedrich Schiller)* กวีเยอรมันยุคคลาสสิก-โรแมนติก ร่วมสมัยกับ *เกอเต้ (Johann Wolfgang von Goethe)* วรรณกรรมหรือละครสำหรับเดือเรนมัทท์คือการเสนอโลกปัจจุบัน โดยนักประพันธ์เป็นผู้วิเคราะห์ตีแผ่ความจริงของชีวิต ไม่ใช่ผู้คัดค้าน เรียกร้อง อาจเป็นไปได้ว่าโลกหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 ของเดือเรนมัทท์ในปี 1956 เมื่อเขาเขียนละครเรื่องนี้เป็นโลกที่เทคโนโลยีของมนุษย์ยังไม่ก้าวไกลถึงขั้นเยี่ยมชมดวงจันทร์หรือเริ่มสะสมอาวุธสงครามนอกโลก เป็นโลกของมนุษย์ที่ศีลธรรมยังไม่ตายด้านด้วยอำนาจเงินและความเจริญทางวัตถุ และถ้าผู้ดูละคร "ผู้มาเยือน" คนหนึ่ง จากการกำกับการแสดงของ ปีเตอร์บรุค ผู้กำกับการแสดงชาวอังกฤษถึงแก่เกิดอาการหัวใจวายขณะนั่งชมการแสดง ด้วยว่าเขารู้สึกพรั่นพรึงกับขบวนการล้างแค้นส่วนตัวที่ทำลายมนุษยธรรมของคนทั้งเมือง แต่ผู้เขียนและผู้ชมอีกหลายคนใน "ผู้มาเยือน" ฉบับภาษาไทย กลับไม่ได้รู้สึกว่า การขายตัวของชาวเมืองรัตนโกสินทร์เป็นสิ่งที่น่าประหวั่นพรันพรึง เป็นไปได้หรือไม่ว่าการที่เราอ่านข่าว พ่อแม่ขายลูกให้เป็นโสเภณีเพื่อเงินเพียงไม่กี่หมื่น ข่าวนักการเมืองหรือนักธุรกิจขายหุ้นหรือขายผืนแผ่นดินไทยให้คนต่างชาติ และข่าวการฆ่าล้างผลาญอยู่ทุกวี่ทุกวัน เป็นเหตุการณ์คุ้นหูคุ้นตาชาวกรุงเทพฯที่ดูจะรุนแรงขึ้นทุกที ประเด็น "ขายตัว" ขาย "ศีลธรรม" และ "มนุษยธรรม" ได้กลายเป็นประเด็นทางเศรษฐกิจที่มีข้อแก้ตัวที่น่าฟังในสังคมไทยไปเสียแล้วว่า ทำเพื่อความเจริญก้าวหน้าของสยามประเทศ ทำนองเดียวกับที่ชาวเมือง รัตนโกสินทร์บิดเบือนตีความการบริจาคเงินเพื่อก่อฆาตกรรมที่ผิดทั้งในแง่ของศีลธรรมและกฎหมายว่าเป็นความยุติธรรมและความถูกต้องบนพื้นฐานของผลประโยชน์ที่ตนจะได้รับ มโนภาพของผู้ชมละครไทยตายด้านถึงขนาดไม่สะทกสะท้านกับภัยคุกคามทางจริยธรรมอันน่าสะพึงกลัวนี้ หรือก้าวที่สี่ที่ไม่สู้จะมั่นคงของคณะละคร "สองแปด" ในแง่ของจำนวนผู้ชม จะไม่ได้ขึ้นอยู่กับความเฉยเมยต่อปัญหาจริยธรรมของคนกรุงเทพฯ แต่อยู่ที่ปัญหาของการแสดงที่นักแสดงและเทคนิคทั้งหมดยังไม่สามารถดึงผู้ชมให้เข้าถึงแก่นของละครอย่างที่ผู้ประพันธ์หรือผู้กำกับการแสดงต้องการได้ กลุ่มผู้แสดงนำฝ่ายหญิงได้แก่ "คุณนายเสาวคนธ์" สามีดีเบอร์ คนรับใช้และผู้ติดตามทั้งหมดค่อนข้างจะได้เปรียบในเชิงการแสดง เพราะสามารถตีบทที่ถึงแม้จะยาก แต่ก็มีความคงเส้นคงวาตลอดเรื่องโดยเฉพาะ"คุณนายเศรษฐีนี" ที่แสดงโดย *ดรุณี กลีบบัว* และสองดาบอดที่ถูกตอนนั้น สามารถตีความแก่นเรื่องและสื่อข้อความนั้นไปยังผู้ชมได้ดีเป็นพิเศษ ส่วนผู้แสดงนำฝ่ายชาย *พรศิล จันทนากร* หรือ "นายประสงค์" นั้น ต้องรับบทหนักที่เล่นยากเหลือหลาย เพราะตั้งแต่องค์ที่สอง เขาเป็นดารานำเดินเรื่องโดยตลอดและจะต้องถ่ายทอดความรู้สึกของชายที่ตกเป็นเป้าของการล้างแค้นและขบวนการเปลี่ยนแปลงของสภาพจิตใจ ตั้งแต่ความหยิ่งลำพองในตอนต้น เรื่องว่าตนจะเป็นผู้ทำให้คุณนายเศรษฐินีใจอ่อนบริจาคเงินโดยอาศัยความสัมพันธ์ใกล้ชิดในอดีต แต่เหตุการณ์หาได้เป็นไปอย่างที่นายประสงค์และชาวเมืองคาดหวังไม่ ความหยิ่ง

สำพองได้กลับกลายเป็นอาการช็อคเมื่อคุณนายเสาวคนธ์ยื่นข้อแม้ของการบริจาค และต่อมาความมั่นใจในมนุษยธรรมและศีลธรรมของชาวเมืองก็เริ่มสั่นคลอนและถูกทำลายไปทีละน้อย เมื่อเขาเริ่มสังเกตว่าชาวเมืองจับจ่ายใช้สอยด้วยเงินเชื่ออย่างฟุ่มเฟือยแม้แต่ลูกเมียของเขาเอง อารมณ์หวาดกลัวตายนี้ค่อยๆคุกคามเขาจนถึงขีดสุดในฉาก "ไคลแม็กซ์" ที่นายประสงค์พยายามจะเดินทางไปให้พ้นจากเมืองด้วยรถไฟ ความกลัวตายต้องการเอาตัวรอด แต่ในขณะเดียวกันก็รู้ว่าตนเองนั้นหนีไปไม่รอด เพราะชาวเมืองจะต้องขัดขวาง เหล่านี้ล้วนสร้างสภาวะบีบคั้นทางจิตอย่างรุนแรง ต้อนเขาให้จนมุมจนถึงแก่เป็นลมไปในที่สุด (ตามเนื้อเรื่องในต้นฉบับบทละครภาษาเยอรมัน – แต่ในละครของคณะ "สองแปด" พรศีลยังไม่รู้สึกบีบคั้นถึงกับเป็นลมไป)

และเมื่อคนเรากลัวจนถึงที่สุดแล้วความกลัวนั้นก็จะค่อยๆกลายเป็นความ"ปลง"ชีวิต เมื่อรู้แจ้งแก่ใจว่า ชาวเมืองทั้งเมืองหรือแม้แต่ลูกเมียของตนก็ได้ "ขายตัว" ให้อำนาจเงินไปเสียแล้ว จึงไม่มีประโยชน์อันใดที่จะดิ้นรนต่อสู้ ตรงจุดนี้เองที่นายประสงค์เริ่มเชื่อตามชาวเมืองว่า ตัวเขานั้นสมควรตายเพื่อชดใช้บาปที่เคยก่อไว้ ฉากที่เขาได้พูดคุยกับ"อีเสา" ในป่ารื้อฟื้นความหลังในอดีตย่อมแสดงภาวะ "ปลง" ของนายประสงค์อย่างชัดเจน ชะตากรรมของนายประสงค์ก็คือชะตากรรมของมนุษย์ที่ต้องตกอยู่ในภาวะจำยอมและสิ้นหวังต่ออำนาจบาตรใหญ่และอานุภาพเงินที่เหนือกว่า

ความเปลี่ยนแปลงของสภาวะจิตใจนี่เอง ที่พรศีลยังตีแผ่ออกมาให้ผู้ชมรู้สึกได้ไม่สะใจเท่าที่ควร ผู้เขียนมิได้กังขาในฝีไม้ลายมือของพรศีล เพราะผลงานการแสดงของเขาจากเรื่อง "กาลิเลโอ" เป็นเครื่องประกันคุณภาพได้ดี เพียงแต่ใคร่ขอตั้งสมมุติฐานว่า พรศีลอาจมิได้มีเวลาให้กับการศึกษาบทละครและการฝึกซ้อมเพียงพอเท่าที่ควร และอาจเป็นด้วยเหตุผลเดียวกันนี้เอง ที่ผู้แสดงประกอบคนอื่นๆ เช่น ชาวเมือง, ต้นไม้พูดได้,ครู,จ่าตำรวจ,ก็ยังไม่สามารถดึงสาส์นที่คมคายซ่อนเร้นในคำพูดและการกระทำของตัวละครออกมาสู่ผู้ชมได้ จะมีก็แต่ "ผู้ว่าฯ" ที่ สาธิต ชีวะประเสริฐ ดูจะเข้าใจบทบาทของตนและสามารถตีบทของนักการเมืองรอบจัดได้ดี ส่วนความพยายามของครู (อุดร ฐาปโนสถ) ด้วยลมหายใจของความเป็นมนุษย์เฮือกสุดท้ายที่จะกอบกู้มนุษยธรรมของชาวเมืองเอาไว้ ก็ค่อนข้างขาดพลังในการสื่อสารให้ผู้ชมสะเทือนใจได้ ถึงแม้ว่าการแสดงของเขาจะแลดูเป็นธรรมชาติก็ตาม

ผู้ที่ศึกษาการละครย่อมทราบดีว่า ความสำเร็จของละครแต่ละเรื่องไม่ได้ขึ้นอยู่ที่ผู้กำกับหรือนักแสดงฝีมือเยี่ยมเท่านั้น ความน่าดูของละครอยู่ที่ความกลมกลืนของการแสดงและเทคนิคการแสดงทั้งหมด จุดอ่อนของ "ผู้มาเยือน" น่าจะเป็นความบกพร่องเล็กๆน้อยๆที่ทำลายเอกภาพที่กลมกลืนของเรื่อง เริ่มตั้งแต่ดนตรีและเสียงประกอบที่นอกจากจะฟังแปลกแยกไปจากประเภทของละครที่มีลักษณะ "โกรเทสท์" แล้ว บทเพลงแต่ละตอนยังมีลักษณะลักลั่นในตัวเอง เป็นเพลงแนว sentimental บ้าง absurd บ้าง ขาด tone ที่เป็นเอกลักษณ์ตลอดเรื่อง ยกเว้นดนตรีประกอบในฉากที่นายประสงค์หอบกระเป๋าจะหนีขึ้นรถไฟที่ให้บรรยากาศและอารมณ์ที่ตรงกับแนวเรื่องได้เยี่ยมมาก แสงและฉากของละครมิได้ทำให้คนดูรู้สึก "กวน" แต่อย่างใด แต่ระยะห่างการเคลื่อนไหวของตัวละครในบางตอน เช่นในฉากสุดท้ายที่นายประสงค์ถูกฆ่า ชาวเมืองยืนเรียงกันหัน

หลังให้คนดูเป็นแถวเดียว ก็ไม่สื่อว่าเขาถูกกลุ้มรุมฆาตกรรม ความอึกทึกและบรรยากาศคึกคักของการทำข่าวของผู้สื่อข่าวในฉากสุดท้าย ก็ดูเฉื่อยๆไม่ได้ effect เท่าที่ควร รวมทั้งการแต่งกายของหญิงชราที่น่าจะเฟอะฟะพิลึกพิเรน ไม่เริดอย่างสาวสังคมสวมต่างหูเพชรดุ้งดิ้งก็ขัดความรู้สึก และที่สำคัญที่สุดก็คือบทพูดและท่าทางของตัวประกอบที่เป็นผู้ถือสารสำคัญไปสู่ผู้ชมและน่าจะเป็นเครื่องปรุงละครให้มีรสชาติถึงใจขึ้น ถ้าชาวเมืองตัวประกอบหรือต้นไม้ขานขับรับกันราวกับท่องบ่น เพราะไม่เชื่อหรือไม่เข้าใจในสารที่ตนเปล่งออกมา ละครเรื่องนี้ก็คงจะจืดกร่อยไปสักหน่อยเป็นธรรมดา

ความกลมกลืนของละครที่กล่าวถึงนี้ มิได้มาโดยง่ายเหมือนชีวิตสมรสที่สิ้นเปลืองของ "คุณนายเสาวคนธ์" แต่เกิดจากผู้ร่วมทีมงานละครที่มีวินัยในการฝึกซ้อมทุกคน ผลงานและพลังใจของผู้ร่วมงานทุกคนย่อมจะเสริมซึ่งกันและกัน เหมือนกับที่นักแสดงบนเวทีและทีมงานได้น้ำหล่อเลี้ยงกำลังใจจากผู้ชมละครที่อุ่นหนาฝาคั่ง ก้าวที่สี่ของคณะละคร "สองแปด" แม้จะไม่มั่นคงในแง่จำนวนผู้ดูสนับสนุน แต่ก็เป็นก้าวที่มั่นคงในแง่วิวัฒนาการของละครพูดสมัยใหม่ของไทยในยุค "ละครขึ้นโรงแรม"ของกรุงเทพฯปัจจุบันและถ้าจะมีเสียงวิจารณ์หนาหูขึ้นที่ตรงใจผู้เขียนว่า ละคร "สองแปด" หรือละครในวงการศึกษาของเมืองไทย มีแต่กลิ่น "นมเนย" ไปเสียหมด ผู้เขียนก็อยากตั้งข้อสังเกตว่า มิใช่ว่าผู้กำกับอย่างรัศมี เผ่าเหลืองทอง,นพมาส ศิริกายะ หรือ มัทนี รัตนิน จะไม่สนใจที่จะนำเรื่องไทยๆมาทำละคร แต่ขนบดั้งเดิมของละครไทยนั้น มีลักษณะเฉพาะตัว มิใช่สุนทรียะที่เป็นเอกเทศ แต่ผูกพันกับนาฏศิลป์และดีดศิลป์อย่างแน่นแฟ้นแตกต่างจาก" ขนบ" ละครพูดของฝรั่งที่เราไปลอกเลียนเขามาตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 6 เหล่านี้ ทำให้การพัฒนาการเขียนบทละครเวทีในลักษณะของวรรณกรรมที่เป็นเอกเทศไม่เป็นไปอย่างใจของผู้ทำละครและนักวิจารณ์บางท่าน และการทำนวนิยายไทยขนาดยาวที่มีลักษณะเป็นเรื่องเล่า (epic) หรือ lyrical เช่นอย่าง *ตลิ่งสูงซุงหนัก* มาดัดแปลงเป็นละครเวทีก็ย่อมล่อแหลมเสี่ยงอันตรายเป็นอย่างมาก หรือในบางกรณีอาจทำไม่ได้เลย เรื่อง *คำพิพากษา* ที่เล่นเป็นละครโทรทัศน์ขนาดยาวเป็นตอนๆ (ทำให้ผู้คนหลงเข้าใจผิดว่า นั่นคือ "ละคร") ก็ขาดลักษณะเอกภาพของละครเวที ดังนั้น เลยทำให้ผู้กำกับอย่าง รัศมี เผ่าเหลืองทอง ตกอยู่ใน "สภาวะจำยอม" ในแง่ของการเลือกบทละครลงโรง อย่างไรก็ตาม น่าชมเชยเธอที่สามารถนำ "นมเนย" เหล่านั้น มาดัดแปลงให้มีกลิ่นกระเทียม ผักชี ยี่หร่าปนบ้าง ไม่ใช่ "นำเข้า" เข้ามาทั้งดุ้นอย่างที่เคยเกิดกับหลายวงการของไทยหรือว่าแฟนละครเวทีของไทยจะดูละครเพียงเพื่อความบันเทิง โดยชื่นชมเพียงผลงานระดับ "ละครอ้วน" ของยุทธนา มุกดาสนิท "สู่ฝันอันยิ่งใหญ่" ละครเพลงเรื่องที่แล้วของคณะละคร "สองแปด" เพียงเท่านั้นหรือ ทำไมไม่ลองชิมแนวละครเวทีระดับใหม่ๆอีกบ้าง เพื่อรับรู้ในรสชาติแปลกๆ

ที่มา: พรสรรค์ วัฒนางกูร[1]. ผู้มาเยือน: มนุษยธรรมที่ถูกซื้อด้วยความยุติธรรมก้าวที่ไม่มั่นคง แต่มั่นใจของคนละคร สองแปด. หนังสือพิมพ์สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์ ปีที่ 35 ฉบับที่ 50 พ.ค. 2532: หน้า 42-44

[1] อาจารย์ประจำแผนกวิชาภาษาเยอรมัน คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทวิเคราะห์

นักวิจารณ์ที่สามารถทำหน้าที่ของตนได้ดีย่อมจะต้องมีความรู้เกี่ยวกับตัวงานที่ตนเองกำลังวิจารณ์ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในการใช้ความรู้ดังกล่าวเป็นกรอบในการประเมินคุณค่า เพราะงานที่สร้างขึ้นจากแนวคิดหรือหลักการที่แตกต่างกันย่อมจะต้องเรียกร้องเกณฑ์เฉพาะบางอย่างที่เป็นเอกลักษณ์มาเป็นมาตรฐานในการวิจารณ์เพื่อเป็นการให้ความยุติธรรมต่อศิลปินผู้สร้างงาน ดังเช่นที่ พรสรรค์ วัฒนางกูร นำการอ่านแนวคิดของเทคนิคการแสดงแนวโกรเทสท์[1] ซึ่งมีลักษณะเฉพาะตัวมาใช้เป็นเกณฑ์ในการวิจารณ์ละครเวทีเรื่อง "ผู้มาเยือน"[2] ของคณะละครสองแปด โดยในที่นี้ ผู้วิจารณ์พยายามอธิบายถึงปัจจัยที่ทำให้การแสดงดังกล่าว "ไม่สะใจ" เท่าที่ควร ทั้งที่มีองค์ประกอบคือบทที่ดีและนักแสดงที่มีความสามารถเป็นพื้นฐานก็ตาม

ทั้งนี้ เนื่องจากเทคนิคการแสดงแนวโกรเทสท์นั้นจัดได้ว่ายังเป็นสิ่งใหม่สำหรับผู้ชมหรือผู้อ่านชาวไทย ผู้วิจารณ์จึงเริ่มต้นด้วยการเล่าเรื่องย่อ เพื่อเป็นพื้นฐานความเข้าใจในการเชื่อมโยงไปสู่ "แก่นความคิด" ของละครที่สิงอยู่กับเทคนิคการแสดงดังกล่าว จากนั้นผู้วิจารณ์จึงเริ่มประเมินคุณภาพของละคร ซึ่งถึงแม้ว่าจะใช้วิธีการแบ่งสมมติฐานที่ทำให้ละคร "ไม่สะใจ" ออกเป็น 2 ประการ คือ จากตัวผู้ชมเองที่ไม่สะดุ้งสะเทือนต่อประเด็นทางศีลธรรมและจริยธรรมที่ละครพยายามนำเสนอ หรือจากคุณภาพและวิธีการนำเสนอของละครจริงๆ ที่ไม่สามารถสื่อ "แก่นความคิด" จากบทละครไปสู่ผู้ชมได้ แต่ในที่นี้จะเห็นได้ชัดเจนว่า น้ำเสียงของผู้วิจารณ์นั้นมุ่งเน้นมายังคุณภาพและวิธีการนำเสนอของละครมากกว่าการกล่าวโทษที่ผู้ชมเป็นสำคัญ โดยผู้วิจารณ์ชี้ให้เห็นว่า อะไรคือสิ่งที่ผู้สร้างทำได้ดีแล้ว และอะไรคือจุดบกพร่องที่ไม่สอดรับกับเทคนิคการแสดงแนวโกรเทสท์อันส่งผลให้ภาพรวมของละครไปไม่ถึง ณ จุดที่ต้องการ ซึ่งก็คือการแสดงให้เห็นถึงความวิปริตบิดเบี้ยวของมนุษย์นั่นเอง อย่างไรก็ตาม ถึงแม้ว่าผู้วิจารณ์ไม่ได้มุ่งเน้นที่จะตั้งคำถามทางศีลธรรมและจริยธรรมต่อผู้ชม แต่วิธีการตั้งคำถามต่อปฏิกิริยาที่เฉยชาของผู้ชมต่อเหตุการณ์ในละครก็สามารถกระตุ้นให้ผู้อ่านได้ตระหนักและใส่ใจต่อสภาพความรู้สึกของผู้คนในสังคมปัจจุบันมากยิ่งขึ้น

---

[1] การแสดงแนวโกรเทสท์ (Grotesque) เป็นแนว (style) การแสดงที่ไม่มุ่งเน้นความสมจริงแบบสัจนิยม แต่เป็นการนำเอา "ความจริง" ที่คลุมภายในตัวละครนั้นมาตีแผ่ด้วยการแสดงที่เกินจริง ทอประกอบด้วยองค์ประกอบทางเครื่องแต่งกาย, แต่งหน้า, ฉาก, แสง, เสียง และอุปกรณ์ประกอบฉาก เพื่อจะแสดงให้เห็นด้านอัปลักษณ์ในจิตใจตัวละคร

[2] สร้างจากบทละครเวทีเรื่อง The Visit ของ Friedrich Durrenmatt (1921-1990) นักการละครชาวสวิสฯซึ่งได้รับการยกย่องให้เป็นนักเขียนบทชาวเยอรมันที่มีความสำคัญมากที่สุดคนหนึ่งในช่วงครึ่งหลังของศตวรรษที่ 20 สำหรับบทละครเรื่อง The Visit (Der Besuch der alten Dame: 1956) เป็นเรื่องราวเกี่ยวกับการล้างแค้นของหญิงชราผู้ร่ำรวยต่อบ้านเกิดของเธอเองที่เคยสร้างตราบาปไว้กับชีวิตของเธอเมื่อหลายสิบปีที่ผ่านมา

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

ในช่วงท้าย ผู้วิจารณ์ยังได้ทำหน้าที่ปกป้องผู้สร้างงานที่มักจะถูกโจมตีว่าไม่ได้กำกับบทละครที่เขียนโดยคนไทยด้วยการแสดงความเห็นใจต่อผู้สร้างงานชาวไทยที่อยู่ในสภาวะจำยอมของการนำบทละครภาษาต่างประเทศมาดัดแปลงเป็นไทย เนื่องจากการที่ยังไม่มีบทละครไทยหรือวรรณกรรมต้นฉบับที่เหมาะสมสำหรับนำมาสร้างเป็นละครได้ รวมทั้งยังให้กำลังใจแก่ผู้สร้างงานให้ผลิตผลงานละครแนวใหม่ๆ ออกสู่สาธารณะเพื่อประโยชน์ของผู้ชมเป็นสำคัญ

ดังนั้น จึงกล่าวได้ว่า บทวิจารณ์นี้คือตัวอย่างที่แสดงให้เห็นถึงการทำหน้าที่ของนักวิจารณ์ที่ดีในการประเมินคุณค่าตัวงานโดยอาศัยความรู้จริงในเรื่องที่ตนกำลังวิจารณ์ รวมทั้ง ยังกระตุ้นให้ผู้อ่านเกิดความสนใจต่อรูปแบบการนำเสนอของละครแนวใหม่ๆ อันนับได้ว่าเป็นปัจจัยหนึ่งที่ย่อมจะส่งผลให้วงการละครเวทีของไทยขยายโอกาสในการนำเสนอรูปแบบที่หลากหลายออกสู่สาธารณชนได้มากยิ่งขึ้นต่อไป

อดิศร จันทรสุข : ผู้วิเคราะห์

ความฝันกลางเดือนหนาว ตุลาฯ ปะติด

อนุสรณ์ อุณโณ

โครงการของพระจันทร์เสี้ยวการละครหนนี้ประกอบด้วยละครเวที 5 เรื่องด้วยกันคือ **"ภูชื่อ...พญาพาน"** ซึ่งเปิดแสดงเป็นเรื่องแรกไปแล้ว และได้รับคำวิจารณ์ในแง่บวกมากกว่าแง่ลบ **"ความฝันกลางเดือนหนาว"** ซึ่งจะเขียนถึงต่อไป(ในฉบับนี้) **"มาดามเหมา"** จะลงโรงในวันที่ 12-21 ธันวาคมปลายปีนี้ กับ **"ตลิ่งสูงซุงหนัก"** และ **"กระโจมไฟ"** ซึ่งจะมีโปรแกรมในต้นปีหน้า

จากละคร 2 เรื่องแรก ผมคิดว่าคณะละครมีทิศทางและเป้าหมายค่อนข้างจะชัดเจน ละครทั้งสองไม่เพียงแต่มีความท้าทายในหลายๆ ด้านในตัวของมันเอง ขณะเดียวกันยังท้าทายต่อวัฒนธรรมการชมละครเวทีของไทยอย่างอาจหาญ

ในฐานะศิลปะแขนงหนึ่ง ผมคิดว่าละครเวทีมีหน้าที่ต่อคนดูในหลายๆ มิติด้วยกัน แต่เป็นที่น่าเสียดายว่าสังคมไทยยังวางกรอบจำกัดบทบาทละครเวทีให้อยู่เฉพาะในส่วนของความสนุกสนาน บันเทิง ละครเวทีมีฐานะเทียบเท่ากับมหรสพประเภทหนึ่ง ที่ทำหน้าที่ตอบสนองเสียงหัวเราะของคนดูเป็นสำคัญ ซึ่งสถานภาพและบทบาทที่จำกัดเหล่านี้ ผมคิดว่ามีรากฐานวางอยู่บนวัฒนธรรมการเสพศิลปะ ตลอดจนสุนทรียศาสตร์แบบไทยมากกว่า ส่วนข้ออ้างที่วางอยู่บนความเคร่งเครียดของชีวิตนั้น ผมว่าเป็นคนละประเด็น อีกทั้งยังไม่มีน้ำหนักมากพอที่จะอธิบายทิศทางของละครเวทีไทยได้ เพราะอย่างน้อยคนที่ดูละครเคร่งเครียดหรือ serious drama ก็มีชีวิตที่สาหัสและหนักหน่วงไม่ยิ่งหย่อนไปกว่าคนที่ดูละครขบขัน มิหนำซ้ำยังออกจะสาหัสสากรรจ์ยิ่งกว่าอีกเมื่อต้องเผชิญกับวิกฤติชีวิตแทบทุกเวลา

ทั้งหมดนี้ ก็คือ ความพยายามที่ต้องการจะบอกว่า สถานภาพและบทบาทที่จำกัดของละครเวทีไทยนั้น เป็นปัญหาทางวัฒนธรรม ผนวกกับสุนทรียศาสตร์ ซึ่งมีความมโหฬารและซับซ้อนเกิดไปกว่าที่จะนำมาถกเถียงในที่นี้ได้ หากแต่จะใช้เป็นฐานในการโยงไปสู่ข้อถกเถียงที่ว่าละครเวทีมีหน้าที่ต่อสังคมมากกว่าความสนุกสนานบันเทิงมากนัก **อีกทั้งยังเป็นอีกหนึ่งพันธกิจที่ยิ่งใหญ่ของละครเวทีอีกต่างหากที่จะต้องทำหน้าที่สะท้อน ตีแผ่ ตั้งคำถาม รวมไปถึงวิพากษ์วิจารณ์ปัญหาที่ดำรงอยู่ของปัญหา ยั่วยุให้เกิดการขบคิด และโต้เถียงอันจะนำไปสู่ความพยายามที่จะคลี่คลายปัญหาดังกล่าวในที่สุด** ซึ่งผมคิดว่า **"ความฝันกลางเดือนหนาว"** ของพระจันทร์เสี้ยวการละครโดย **"คำรณ คุณะดิลก"** ในคำรบนี้ คืออีกหนึ่งความพยายามที่จะสนองตอบหน้าที่หรือพันธกิจดังกล่าว ที่ละครเวทีควรจะมีต่อสังคม ส่วนจะประสบความสำเร็จหรือไม่เพียงใดนั่นอีกเรื่องหนึ่ง

ทั้งจุดมุ่งหมาย และแก่นเรื่องของละคร คือการตรวจสอบ ทบทวนและตั้งคำถามกับเหตุการณ์เดือนตุลาคม ต่างแต่เพียงว่า 14 ตุลาคม 2516 นั้นเป็นเรื่องของอุดมคติและความใฝ่ฝัน ขณะที่ 6 ตุลาคม 2519 คือการฆาตกรรมหมู่ที่ถูกปกปิด บิดเบือนและทำให้เลือนลางไปกับกาลเวลา กระนั้นแม้ว่าเป้าหมายของละครจะอยู่กับเหตุการณ์ดังกล่าว ทว่าในระดับของการนำเสนอหรือโครงเรื่องนั้นหาใช่เป็นการจำลองลงไปบนเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นจริงแต่อย่างใด หากเป็นการร้อยเรียง

บางตอนของบทละคร 4 เรื่องเข้าด้วยกันพร้อมกับวางซ้อนทับเข้าไปบนเหตุการณ์เดือนตุลาฯ อีกที ทั้งนี้ก็มีการโต้ตอบ (correspondence) หรือสนทนา (dialogue) ระหว่างเหตุการณ์ที่ดำเนินอยู่กับเหตุการณ์ที่อ้างถึงตลอดเวลา

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

อย่างไรก็ดี **"ตุลาฯปะติด"** ก็กินความหมายกว้างกว่าเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นจริง เพราะมันมีลักษณะเป็นกระบวนการที่เริ่มตั้งแต่การมีอุดมคติและความใฝ่ฝันที่จะเห็นโลกที่ดีกว่าอันนำไปสู่การปฏิวัติ และเปลี่ยนแปลงสังคมได้ในระดับหนึ่ง (เหตุการณ์ 14 ตุลาฯ) แต่ชัยชนะดังกล่าวก็ดำรงอยู่ได้เพียงช่วงเวลาสั้นๆ เพราะหลังจากนั้นอำนาจเถื่อนก็เข้าครอบงำและเข่นฆ่าอุดมคติกับความใฝ่ฝันจนหมดสิ้น (เหตุการณ์ 16 ตุลาฯ) ละครจบลงด้วยการตั้งคำถามต่อความพ่ายแพ้ และการสูญเสียของอุดมคติ ขณะเดียวกันก็ทวงถามถึงความเป็นธรรมต่อการฆาตกรรมของอำนาจเถื่อนด้วย ซึ่งบางตอนของบทละครทั้ง 4 เรื่อง ก็สามารถรองรับขั้นตอนดังกล่าวนี้ได้เป็นอย่างดี

ละครอาศัยบทละครเรื่อง "สู่ฝันอันยิ่งใหญ่" (Man of La Mancha) ของ เดล วาสเซอร์มัน ที่ดัดแปลงมาจากบทประพันธ์ของ **ดอน มิเกล เด เซรมานเตส** สื่อถึงความมีอุดมคติและความใฝ่ฝันของมนุษย์ สื่อถึงความพยายามที่จะเปลี่ยนแปลงแก้ไขโลกให้ดีขึ้น ไม่ใช่มีชีวิตอยู่อย่างที่มันเป็น แต่มีชีวิตอย่างที่มันควรจะเป็น ส่วนตอนการปฏิวัติเปลี่ยนแปลงสังคม ละครอาศัยบทละครเรื่อง **"ผู้บริสุทธิ์"** (The Justice) ของ **อัลแบร์ กามูส์** ที่เนื้อเรื่องวางอยู่บนการปฏิวัติในประเทศรัสเซีย โดยนักปฏิวัติหนุ่มสาว ขณะที่ตอนอำนาจเถื่อนเข้าครอบงำนั้น ละครอาศัยบทละครเรื่อง **"หมอผีครองเมือง"** (The Crucible) ของอาเธอร์ มิลเลอร์ ที่เป็นการสะท้อนเหตุการณ์ทางการเมืองด้วยเหตุการณ์ในประวัติศาสตร์ยุคหมอผีครองเมือง ที่คนถูกกล่าวหาว่าเป็นแม่มดและถูกกระทำทารุณกรรมอย่างน่าสงสาร ส่วนบทละครเรื่อง **"ความตายของหญิงสาว"** (Death and the Maiden) **เอเรียล ดอร์ฟแมน** ถูกนำมาใช้ในตอนการทวงถามของผู้ถูกกระทำต่อผู้กระทำว่าเราควรจะอยู่ร่วมกันอย่างไร สังคมจะอยู่ได้อย่างไร หากความจริงยังไม่ถูกทำให้ปรากฏ และคนชั่วยังไม่ได้รับการลงโทษ

แต่หากละครเพียงแค่ร้อยเรียงเหตุการณ์ของบทละครทั้ง 4 เรื่อง เข้าด้วยกันตามขั้นตอนแค่นี้ ละครอาจจะประสบกับปัญหาที่ว่าจะสื่อสารให้คนดูรู้เรื่องได้หรือไม่ว่าบทละครดังกล่าวถูกร้อยเรียงขึ้นเพื่ออะไร และหมายความว่าอย่างไร เพราะถึงแม้คนดูจะรู้จักบทละครทั้งหมด และสามารถที่จะเข้าใจความหมายของมันได้โดยการกลับไปหาบริบท(Context)เดิมของมัน ทว่า ด้วยวิธีการ

hermeneutics[1] เช่นนี้ ย่อมไม่พอเพียงที่จะทำให้รู้ได้ว่าแล้วมันเกี่ยวข้องกับเรื่องอื่นๆอย่างไร เดินไปในทิศทางไหน และเมื่ออยู่ในบริบทใหม่แล้ว ความหมายมันจะคลาดเคลื่อนเลื่อนไหลไปจากเดิมหรือไม่อย่างไร

ประการแรก ละครยังคงความหมายในบริบทเดิมของบทละครแต่ละเรื่องเอาไว้ และก็ใช้ความหมายที่มีอยู่แล้วดังกล่าวในบริบทใหม่ โดยให้แต่ละขั้นตอนหมายถึงแต่ละส่วนของเรื่องราวเดือนตุลาฯดังกล่าว แต่ละครจะสร้างหมายความในเชิงขั้นตอนไม่ได้หากขาดกรอบหรือบริบทที่ชัดเจนมาคอยกำหนดขอบเขตและควบคุมทิศทาง ในจุดนี้เองการดอบโต้และการสนทนาเพื่อสร้างความหมายให้แก่กันได้เกิดขึ้น ทั้งนี้ การฉายภาพยนตร์บนจอที่ตั้งอยู่บนส่วนหนึ่งของเวที ซึ่งเป็นเหตุการณ์ 14 ตุลาฯต่อเนื่องด้วย 6 ตุลาฯ พร้อมๆ กันไปกับการแสดงบนเวทีที่เป็นเรื่องราวของบทละครทั้ง 4 จึงเป็นการกำหนดความหมายและทิศทางของเหตุการณ์บนเวทีให้อยู่ในบริบทของเหตุการณ์เดือนตุลาคม ขณะเดียวกันเหตุการณ์เดือนตุลาฯ(ในคราบของบทละคร 4 เรื่อง) ที่ได้ถูกแปรเป็นนามธรรมที่มีกระบวนการหรือขั้นตอนก็ได้ถูกทำให้เป็นรูปธรรมอีกหนด้วยเหตุการณ์บนเวที

กระบวนการสร้างความหมายให้แก่กันดังกล่าวน่าสนใจอยู่ไม่น้อย อีกทั้งยังไม่ค่อยมีคณะละครอื่นๆทำกัน ความพิเศษยังอยู่ที่ว่าถึงแม้มันจะเป็นการปะติด แต่ก็ต่างจากศิลปะกระดาษปะติด(collage) ที่ว่า มันได้พกพาความหมายเดิมเอามาไว้ด้วย แล้วยังผนวกรวมผสมผสานเข้ากับความหมายในบริบทใหม่ได้อย่างค่อนข้างจะลงตัว ผมคิดว่านี่ไม่ใช่ลักษณะ "ยำใหญ่" (eclecticism) อันเป็นตัวบ่งชี้ ยุคพันทันสมัย (postmodernism) หากแต่เป็นคุณลักษณะและศักยภาพเฉพาะตัวที่โดดเด่นของละครเวทีมากกว่า

แต่การสื่อสารความหมายในลักษณะดังกล่าวจะเสี่ยงต่อการล้มเหลวสูง หากว่าคนดูไม่คุ้นเคยกับวิธีการและไม่สามารถจะเข้าใจความหมายได้ ปัญหาของละครจึงอยู่ที่ว่า จะทำอย่างไรจึงจะสามารถสื่อความหมายในมิตินี้ถึงคนดูได้สำเร็จ โดยไม่ถึงกับขาดลูกเล่นชั้นเชิงในการนำเสนอ และอีกประการหนึ่งที่สำคัญก็คือว่า จะทำอย่างไรให้คนดูเคยชินกับสุนทรียศาสตร์ในลักษณะนี้ ทำอย่างไรคนดูจะพบความงาม ความสุนทรีและความบันเทิงควบคู่ไปกับศักยภาพที่จะขบคิด

ปัญหาอีกข้อหนึ่งที่ขยายขอบเขตออกมาจากละครก็คือ ขนาดและลักษณะของโรงละคร ทั้งนี้ความเล็กแคบอาจจะมีผลทั้งในแง่ของการปฏิสัมพันธ์ระหว่างตัวละครกับคนดูทั้งในทางอารมณ์ และความคิด การประชันหน้าก่อให้เกิดความสดและความสมจริง แต่ทว่าขณะเดียวกันมันก็ลดทอนและจำกัดศักยภาพในการเห็นหรือรับรู้เหตุการณ์ที่เกิดขึ้นบนเวที การไม่อาจรับรู้ละครให้มีลักษณะองค์รวม แต่เป็นลักษณะส่วนเสี้ยวอาจจะมีผลลบบางประการที่สำคัญต่อการชม ซึ่งเป็นเรื่องที่จะต้องขบคิดกันอีกหนักทีเดียว

---

[1] ศาสตร์แห่งการตีความ แต่เดิมใช้ในวงการเทววิทยา ต่อมาขยายวงไปสู่นิติศาสตร์จากนั้นมีผู้นำไปใช้กับวงการวรรณคดีศึกษา และการศึกษาศิลปะแขนงต่างๆ เป็นศาสตร์ที่ว่าด้วยหลักการและทฤษฎีของการตีความ โดยมิได้มุ่งวิเคราะห์เทคนิคโดยตรง

อย่างไรก็ดี "ความฝันกลางเดือนหนาว" ก็เป็นอีกหนึ่งของความพยายามที่น่าชื่นชมของกลุ่มละครพระจันทร์เสี้ยว เพราะคณะละครเปิดมิติใหม่ในการสื่อสารเหตุการณ์เดือนตุลาฯ สร้างความหมายของเดือนตุลาฯ ในลักษณะปะติด ซึ่งในเวลาเดียวกันก็เป็นการทดลองสร้างและ สื่อความหมายของละครเวทีที่มักจะไม่มีให้พบเห็นได้บ่อยนัก

หากเหนืออื่นใด ก็คือความพยายามที่จะผลักดันให้ศิลปะละครเวทีทำหน้าที่ต่อสังคมอย่างที่มันควรจะทำอีกประการหนึ่งด้วย

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

บทวิเคราะห์

ไม่ใช่เรื่องง่ายเลยสำหรับนักวิจารณ์ (ไม่ว่าจะเป็นใครก็ตาม) ที่จะวิจารณ์และตรวจทานที่อยู่ในแนวขณะและตรงขณะที่เข้าขั้น "ขุดเข้าใจยาก" เพราะว่าเป็นละครที่มีความหมายซ่อนอยู่ในระดับสูง จากบทวิจารณ์ชิ้นนี้ จะทำให้ทราบว่า ละครเรื่อง "ความฝันกลางเดือนหก" เป็นละครที่มีการผสมผสานทั้งศิลปะการแสดงวรรณศิลป์(ด้วยการมีบทละครมาจากละครซึ่งแต่งถึง 4 เรื่อง) ศิลปะการแสดง(ด้วยการใช้สัญลักษณ์การแสดงที่จำเป็นต้องศึกษาหาไว้บางเรื่องนั้นได้ด้วย) พร้อมๆกับการสร้างขนบการแสดงที่แหวกแนว (ด้วยการนำการแสดงมาจากละครซึ่งแต่งมาประกอบกับการวางเทคนิคเชิงสารคดีจากเหตุการณ์เดือนตุลาคมที่เกิดขึ้นจริงในประเทศไทย) ดังนั้น การที่ผู้ชมจะสามารถเข้าใจถึง "ความหมาย" หรือ "สาร" ของละครได้ ผู้ชมจึงจำเป็นต้องเข้าใจถึงข้อมูลภูมิหลังของงานทั้งสี่ประการก่อนที่จะมีความเข้าใจขั้นที่จริงของเหตุการณ์เดือนตุลาคมได้อย่างดี หากผู้ชมสามารถเชื่อมโยงความหมายของบทละครแต่ละเรื่อง(ในฐานะบทละครที่ทำเรื่องราว)ให้เข้ากับ "สาร" ที่ถูกเน้นมาใส่ไว้ในละครนี้ ก็จะทำให้เข้าถึง "ความหมาย" ที่ละครต้องการให้ได้กับเหตุการณ์เดือนตุลาทั้ง 14 ตุลา และ 6 ตุลา ได้อย่างแม่นยำ จึงจะเรียกว่ามีเครื่องมือที่จะชม "ละครดีๆ" ความหมายของละครเรื่องนี้ได้อย่างถ่องแท้ แต่ทั้งนี้และทั้งนั้น การที่จะสามารถทำการตีความได้อย่างประสบความสำเร็จนั้น ก่อนที่ผู้ชมจะสามารถในการแสดงออกของละครว่า ได้ทำให้ผู้ชมเห็นว่าบทละครในแต่ละเรื่องมีเกี่ยวข้องกันได้อย่างไร มีความหมายในแต่ละส่วนอย่างไร ไม่เช่นนั้น ละครก็ต้องประสบปัญหาในเรื่องการสื่อสารอย่างแน่นอน

ขุดเด่นของการวิจารณ์ชิ้นนี้ คือที่ความสามารถในการวิเคราะห์ถึงกระบวนวิธีที่จะเข้าถึงความหมายของละครเรื่องนี้ ผู้วิจารณ์ชี้ให้เห็นว่า ผู้ชมจำเป็นต้องใช้ "กรอบอ้างอิง" มากำหนดขอบเขตและความคุมทิศทางในการเชื่อมโยงความหมายอย่างไร จึงจะสามารถทำให้เกิดความเข้าใจในความหมายในแต่ละส่วนได้ แต่ผู้วิจารณ์ก็ไม่ได้ละเลยประเด็นที่ว่า การกระบวนวิธีดังว่านั้นไม่สามารถเกิดจากผู้ชมแต่เพียงฝ่ายเดียวเท่านั้น หากแต่ผู้สร้างงานก็ต้องพยายามสร้าง "ช่วย" ให้กระบวนวิธีต่างๆเกิดขึ้นได้อย่างราบรื่นด้วย

แม้ว่า ผู้วิจารณ์จะได้ชี้ให้เห็นถึงคุณลักษณะและศักยภาพด้านต่างๆของละครเรื่องนี้ โดยใช้พื้นที่เกิน 70 % ของหน้ากระดาษทั้งหมด แต่ผู้วิจารณ์ก็สามารถแยกแยะให้ผู้อ่านได้เห็นว่า "ศักยภาพ" ของละครเรื่องนี้ กับ "การกระจายสู่ประสงค์" ของละครนั้น เป็นคนละเรื่องกัน ผู้อ่านจะพบว่า หลังจากที่ผู้วิจารณ์ได้ตรวจสอบถึงคุณลักษณะและวิธีการในการเข้าสู่ความหมายของละครเรื่องนี้แล้ว ผู้วิจารณ์ก็ได้สามารถตั้งคำถามกับขนบต่อต้านของละคร ที่ดีกว่าวิธีการนำเสนอให้ผู้ชมสามารถเข้าใจได้ หรือถามถึงวิธีการที่จะทำให้ผู้ชมเข้าถึงสุนทรียศาสตร์ที่แตกต่างไปจากการชมละครเรื่องอื่นๆได้

เพียงแต่การที่ผู้วิจารณ์ตั้งคำถามดังกล่าวนั้น ก็เป็นเพียงทางปัญญาทั้งต่อผู้สร้างและต่อผู้อ่านแล้ว และการทำให้เกิด "ไอเดีย" ที่ผู้สร้างงานต้องนำเอาไปขบคิดต่อมากมายนั้น ก็เป็นการกระตุ้น

ให้เกิดการใช้ "พลังทางปัญญา" อันเป็นลูกโซ่ ซึ่งน่าจะเรียกได้ว่า เป็นการแสดงให้เห็นถึงผลกระทบของงานวิจารณ์ได้เป็นอย่างดี

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

ปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์ : ผู้วิเคราะห์

ละครไทย ฝรั่งทำ
"คนนอกตาสดใส คนในตามัวซัว"

สันติ จิตระจินดา

สามเดือนที่ผ่านมา (ก.ค.-ก.ย.) ฝรั่ง 3 คน 3 มุมมอง เสนอ "ปัญหาสังคมไทย" ในละคร 3 เรื่อง แม้จะจบลงและเลือนหายไปเงียบๆ จากสำนึกของสาธารณชน และ "คนทำละคร" แต่ด้วยความถี่ที่สูงขนาดเดือนละเรื่อง ทำให้ละครเหล่านี้ก่อเกิดเป็น "ปรากฏการณ์ทางการละคร" ที่น่าสนใจ และสะท้อนสภาพละครเวทีไทยได้อย่างมีความหมาย สมควรแก่การวิเคราะห์โดยพิสดาร

ละครเรื่องแรก (ก.ค. 36) คือ อุปรากร "ฉันจะปลูกต้นไม้" โดย ฝรั่งหน้าคุ้น นามอุโฆษ, คุณบรูซ แกสตัน แห่งวงฟองน้ำ

ที่จริงแล้วคุณบรูซไม่ได้ทำละครเรื่องนี้เป็นเรื่องแรก เรื่องดังๆ ที่ทำเอง เช่น "อุปรากรชูชก" และการแสดงประสมสองวัฒนธรรมชื่อ "พระสังข์กับเอฟิเกนี" ก็เป็นที่รู้จักกันดี ทั้งนี้ไม่นับเพลงประกอบละครอีกหลายสิบเรื่องของภาควิชาศิลปการละคร คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

นอกจากนี้ เรียกคุณบรูซเป็นฝรั่งก็ออกจะนิยามลำบากสักหน่อย เพราะแกพูดไทยปร๋อ แถมยังสนใจเรื่องราวมรดกวัฒนธรรมไทยเป็นอย่างมาก ความรู้เหล่านั้นอาจจะมากกว่าคนไทยแท้ๆ บางคนเสียอีก
แต่ก็ต้องจัดคุณบรูซเป็น "ฝรั่ง" เพราะแกเป็น "ฝรั่ง" จริงๆ

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

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

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

"วันอันตราย" เป็นผลงานของนักศึกษา ภาควิชานาฏศิลป์ วิทยาลัยครูสวนสุนันทา ที่ผ่านการฝึกอบรมกับคุณชมัคเคอร์เป็นเวลาสามเดือน กับเทคนิคการแสดงของโกรโทฟสกี้ (GROTOWSKI) เมเยอร์โฮล (MEYERHOLD) ลาบาน (LABAN) และบูโตห์ ยุคหลัง (POST-BUTOH)

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

โก เปา คุณ (KUO PAO KUN) นักการละครผู้มีชื่อเสียงแห่งสิงคโปร์ ได้ให้ความเห็นเกี่ยวกับการใช้คำว่า EXPLORE กับ EXPERIMENTAL ในละครสมัยใหม่ไว้ว่า "คนทำงานศิลปะย่อมมีจิตวิญญาณแห่งการแสวงหา, ทดลองและค้นพบเป็นสรณะ ด้วยมุ่งหวังที่จักประกาศ "เอกลักษณ์

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

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

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

"กระบวนการฝึกอบรมเชิงปฏิบัติการ" ทางการละคร ช่วยเพิ่มพูนทักษะการแสดงให้แก่ผู้เข้าร่วม และขยายโลกทัศน์-ชีวทัศน์ รวมทั้งช่วยพัฒนาบทการแสดงสำหรับการแสดง จากผู้เข้าร่วมฝึกอบรมเชิงปฏิบัติการ ดังนี้

"จุดประสงค์ของการแสดงมี 3 ประเด็นคือ หนึ่ง ทำให้เด็กมีโอกาสที่จะฝึกภาษาไทยและฝึกทักษะในการพูดและการแสดง ใช้การเคลื่อนไหว... อีกประเด็นหนึ่งทำให้ทั้งผู้แสดงและผู้ชมเกิดสติให้ตระหนักอย่างดีในความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับธรรมชาติในยุคปัจจุบัน...จุดประสงค์ที่สามคือ ให้นักแสดงและผู้ชมเริ่มพิจารณาความหมายของศีลห้า ซึ่งเป็นหลักในการปฏิบัติชีวิต (บรูซ แกสตัน, สูจิบัตร หอบฝันมาสัญจร)

ละครเวทีเรื่องวันอันตรายมีจุดประสงค์ในการจัดทำเป็นละครแนวทดลอง เพื่อการศึกษาในรูปแบบละครร่วมสมัย โดยใช้การผสมผสานของทฤษฎี GROTOWSHI, MEYERHOLD, LABAN และ POST-BUTOH มาประยุกต์เข้าด้วยกัน และนักแสดงแต่ละคนสร้างสรรค์ออกมาเป็นการแสดงละครสด หรือ IMPROVISATION ภายใน THEME (แก่นเรื่อง) เดียวกัน กอปรกับลีลาการเคลื่อนไหวที่ถ่ายทอดความรู้สึกที่แท้จริงเป็นหลัก รวมถึงบทเพลงที่สอดแทรกในเรื่องจะสามารถชักจูงให้ผู้ชมเข้าถึงจุดประสงค์ และ THEME (แก่นเรื่อง) ของละครได้ในที่สุด (สูจิบัตรวันอันตราย)

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

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

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

บรูซ แกสตัน เล่าว่า "ใช้เวลากว่าสองเดือน ร่วมคลุกคลีดีโมง ซึมซับความรู้สึกนึกคิดของเด็กๆ มาเรียบเรียงเป็นบทละคร... ช้างและชะนีเป็นจุดเริ่มต้นของตัวละครที่เกิดขึ้นในวงพูดคุยของเด็ก โดยที่ไม่มีใครรู้ว่ามาจากไหน ก่อนที่เรื่องราวต่างๆจะหลั่งไหล ออกมาเป็นตัวละครอีกมากมาย เช่น ฤาษี ผู้ร้ายกับเทพเจ้าแห่งการพัฒนา"

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

ในขณะที่ "วันอันดราย" เสนอบทกวี 4 ประโยค ที่นักแสดงแต่ละคนประพันธ์ขึ้น เพื่อเสนอสาเหตุและวิธีการแก้ไขปัญหาต่างๆ อาทิ "งานอดิเรกคือเรียน แต่พากเพียรขายตัว" แล้วแสดงออกด้วย การเคลื่อนไหวแบบ BIO-MECHANICS หรือ "ชีวกล" ของเมเยอร์ โฮล ปะปนกับคุณภาพการเคลื่อนไหวที่ศึกษาภายใต้ระบบของลาบาน และบูโดห์

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

วิธีการนี้ยังเหมาะกับภาวะที่ละครเวทีไทยขาด "บทละครดันฉบับ" ที่พูดถึงชีวิตของคนร่วมสมัยในประเทศไทยเป็นอย่างมาก และเป็นพื้นฐานที่ดีสำหรับพัฒนาการบทละครที่มีความหมายและคุณค่า "ของไทย" ในอนาคต

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

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

นั่นเป็นบทเรียนเรื่องกระบวนการสร้าง "บทการแสดง" หรือ "ทำละคร" (PLAYBUILT) จากกระบวนการฝึกอบรมโดยเทคนิค "การแสดงละครสด" (IMPROVISATION) ด้วย "กลไกกลุ่ม" (GROUP DIVICE)

จากนี้ลองมาดูกันว่า ละครทั้ง 3 เรื่อง "EXPLORE" รูปแบบและวิธีการนำเสนอละครอย่างไรกันบ้างใน 4 ประเด็นต่อไปนี้

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

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

"วันอันตราย"ใช้ SPACE ที่ดูเป็น ARENA แต่รับโครงสร้างเวทีของโกรโทฟสกี้มาปรับปนเข้าไปกลายเป็น THRUST STAGE ปน ARENA STAGE กลายๆ ซึ่งอาจเป็นเพราะสถานที่จัดแสดงซึ่งเป็น STUDIO รำไทยนั้น มีด้านยาวมากกว่าด้านกว้างก็เป็นได้ และทั้ง 3 เรื่องเน้นความสำคัญของ OPEN SPACE หรือพื้นที่ว่างที่เป็นกลางและเปิด นับเป็นการแสวงหาศักยภาพของการละคร ด้านการใช้พื้นที่ว่างที่น่าสนใจทีเดียว

ประเด็นที่สอง ความสัมพันธ์ระหว่างนักแสดงและผู้ชม (AUDIENCE-PERFORMER RELATIONSHIP)

ทั้งสามเรื่องพยายามเลี่ยงการทำให้ผู้ชมเป็นฝ่ายถูกกระทำ (PASSIVE) หรือเป็นเพียงผู้เฝ้าสังเกตการณ์ (OBSERVER) เหตุการณ์บนเวทีและรับรู้ไปตามนั้น

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

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

ประเด็นที่สาม โครงสร้างการละครหรือโครงสร้างดรามาติก (DRAMATIC STRUCTURE) "ฉันจะปลูกต้นไม้เป็น "เรื่องเล่าเชิงเส้น" (LINEAR NARRATIVE) เป็นเหตุเป็นผลต่อเนื่องกันดั้ง

แต่ต้นจนจบ สลับด้วยการร้องเพลงในท่วงทำนองเพลงพื้นบ้าน เพื่อขับเน้นความเป็นพิธีกรรม (RITUAL) แต่ความพยายามที่จะเล่าเรื่องให้ครบถ้วน ก็ทำให้เรื่องดูอืดและน่าเบื่อ

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

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

ประเด็นที่สี่ "ระบบอ้างอิงเทคนิคการละครและวัฒนธรรม" (THEATRICAL/CULTURAL REFERENCE SYSTEM)

"แทงยู VERYมัด" มีกลิ่นอายของแบบฝึกหัดการละครและเกมการละคร (THEATRE GAMES) อยู่มาก เช่นการทดลองกับ SPACE ในช่วงเปิดการแสดงที่ใช้เทคนิค "เสียงและเพลงสร้างสรรค์" (CREATIVE SOUND AND MUSIC) เพื่อ "แปลง" บรรยากาศของ SPACE จากเงียบสงบเป็นสับสนวุ่นวาย จากความหลับเป็นความตื่นกลายเป็นยามเช้าอันสับสนของเมืองกรุง

จุดเด่นของเทคนิคการละครใน "แทงยู VERY มัด" คือ การดึงประสบการณ์ของบุคคลออกมาและใช้เป็นเนื้อหาการแสดง มุ่งหมายจะสื่อถึงโครงสร้างมหภาคของสังคม
"ฉันจะปลูกต้นไม้" เสนอ "ฟองน้ำการละคร" วัฒนธรรมเทศที่เป็นเครื่องดนตรีพื้นบ้าน อาทิ เครื่องดนตรีของชาวอะบอริจินในออสเตรเลียที่แกะจากไม้ แต่คุณบรูซใช้ท่อเอสลอน PVC แทน หรือเครื่องเคาะต่างๆประสมประสานกับวัฒนธรรมไทย คือเครื่องดนตรีไทย หรือท่วงทำนองเพลงพื้นบ้าน การเคลื่อนไหวของนักแสดงมีการประสมประสานทั้งของเก่าของใหม่ เสื้อผ้าก็เช่นกัน

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

"วันอันตราย" บอกไว้ชัดเจนว่าจะประสมประสานเทคนิคละครสมัยใหม่ของโลกตะวันตกและโลกตะวันออกเข้าด้วยกัน เริ่มที่การแต่งกายแบบไทยคล้ายตะเบงมานแต่ด้วยวัสดุ, สี, การแต่งหน้า และบรรยากาศของนักแสดงบูโตห์ การเคลื่อนไหวปะดิปะต่อแนวของบูโตห์, โกรโทฟสกี้, ลาบาน และ "ชีวกล" ของเมเยอร์โฮล เข้าด้วยกันอย่างละนิดอย่างละหน่อย

แต่เนื่องจากเป็นการเรียนรู้ขั้นพื้นฐานและผู้กำกับการแสดงบอกว่า "ไม่ต้องการขัดขวางการแสดงออกตามธรรมชาติของนักแสดง" เทคนิคเหล่านั้นจึงยังไม่แน่นและคมชัดพอจะจำแนก

โดยสายตาของผู้ชมได้ว่า มีความแตกต่างในคุณภาพการเคลื่อนไหว, แรงขับ (MOTIF) และลักษณะเฉพาะทางสุนทรียภาพของเทคนิคนั้นๆอย่างไร

หลังจากพิจารณากระบวนการสร้างบท รูปแบบ และวิธีการนำเสนอของละครทั้ง 3 เรื่อง สุดท้ายคงต้องพิจารณาเนื้อหา

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

พิจารณาปัญหาเหล่านี้ซึ่งเป็นเนื้อหาในละครแล้ว ให้สงสัยในใจเป็นยิ่ง ฝรั่งมาเมืองไทยทำละครไทย เห็นแต่ปัญหา ในขณะที่ "คนทำละครไทย" ไม่เห็นปัญหา ทำแต่ละครหนีโลกหนีปัญหา หรือจะเข้าสุภาษิตที่ว่า "คนนอกตาสดใส คนในตามัว"

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

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

คนทำละครไทยควรช่วยกันคิดว่าจะทำอย่างไรดี มิใช่เอาแต่ดีฉิ่งฉาบ รำโก้ หน้าแป้นอยากแต่ให้คนนิยมชมชอบ พอผลไม่เป็นดังใจก็โทษปี่โทษกลอง โทษม้องตะโพนทั่วไปหมด มิเคยจะหันมาดูตนเองว่าอาตมานี่แหละคือตัวปัญหาสำคัญ คือทำละครแต่ไม่เข้าใจภารกิจของละครเอาเสียเลย

อตตา สุทนโต ปุริสสส โชติ
ตนที่ฝึกดีแล้ว เป็นความรุ่งเรืองของตน

ที่มา: สันติ จิตระจินดา. "ละครไทยฝรั่งทำ คนนอกตาสดใส คนในตามัวซัว" ผู้จัดการรายวัน. 31 กันยายน 2536. หน้า 33

บทวิเคราะห์

นักการละครมักจะมองว่าปัญหาสำคัญของบทวิจารณ์และนักวิจารณ์ละครในปัจจุบันคือ การขาดความรู้และประสบการณ์ในการปฏิบัติงานจัดแสดงละครจริง จึงไม่สามารถชี้แนะข้อดีข้อเสียของละครแต่ละเรื่องได้อย่างละเอียดลออและชัดเจนจนผู้สร้างสามารถนำไปปรับปรุงแก้ไขผลงานของตนได้อย่างจริงจัง นักวิจารณ์ส่วนหนึ่งก็ยอมรับว่าข้อสังเกตนี้ถูกต้อง แต่นักวิจารณ์รวมทั้งนักสื่อสารมวลชนที่ทำงานเกี่ยวกับละครก็ไม่มีโอกาสและไม่ได้อยู่ในสถานะที่จะพัฒนาองค์ความรู้นั้นได้อย่างเต็มที่ และนักการละครที่รู้จริงเองก็ไม่ได้ลงมือทำงานด้านการวิจารณ์อย่างจริงจัง ดังนั้น วงการละครเมืองไทยจึงตกอยู่ในสภาวะขาดแคลนบทวิจารณ์คุณภาพตลอดมา

แต่เมื่อให้นักปฏิบัติทำงานวิจารณ์แล้ว เราจะได้ผลงานที่มีคุณภาพจริงหรือ บทวิจารณ์ของสันติ จิตระจินดาบทนี้เป็นข้อพิสูจน์ที่ดี แม้จะเป็นส่วนเดียวและไม่อาจเป็นตัวแทนข้อเขียนทุกชิ้นของนักการละครได้

สันติ จิตระจินดาเป็นทั้งนักทฤษฎีและปฏิบัติทางละคร และเขาไม่ได้เก็บความรู้เหล่านั้นไว้เป็นสมบัติส่วนตัว แต่นำมาให้เป็นข้อมูลแก่สาธารณชนและใช้เป็นเครื่องมือในการวิจารณ์เพื่อเป็นตัวอย่างให้แก่ผู้ทำงานคนอื่นๆได้ศึกษาและปรับใช้

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

ในด้านการวิจารณ์รูปแบบ สันตินำความรู้ทางทฤษฎีมาใช้อย่างเต็มที่ โดยวิเคราะห์แนวทางการนำเสนอโดยใช้ศัพท์เฉพาะ (ซึ่งผู้เขียนได้ให้คำอธิบายไว้ในระดับที่ผู้อ่านทั่วไปพอจะเข้าใจได้) และอ้างอิงทฤษฎีต่างๆจนแทบเป็นบทหนึ่งในตำราการละครไป ซึ่งการกระทำเช่นนี้นอกจากผู้ทำงานละครจะได้ประโยชน์แล้ว นักศึกษาและผู้สนใจด้านละคร หรือแม้แต่นักวิจารณ์ละครเองก็สามารถเรียนรู้ได้ด้วยเช่นกัน

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

บทบาทเป็น "ผู้อำนวยการฝึกอบรม" (facilitator) โดยผู้เขียนได้อธิบายวิธีการไว้คร่าวๆว่าฝ่ายแรกเป็นผู้ให้ข้อมูล (และน่าจะรวมถึงความคิดเห็น) และฝ่ายหลังเป็นผู้เลือกใช้ข้อมูล ซึ่งเมื่อพิจารณาร่วมกับความคิดเรื่อง "สิ่งที่คุ้นเคย" และ "สิ่งที่ไม่คุ้นเคย" ที่ผู้เขียนกล่าวถึงในตอนท้ายแล้ว แม้แต่การเลือกใช้พื้นที่เวทีที่สันติให้เนื้อที่ในการวิเคราะห์ค่อนข้างมากก็ดูจะมีนัยสำคัญขึ้นมา โดยผู้อ่านอาจจะนึกถามตัวเองขึ้นได้ว่าความคุ้นเคยกับสถานที่มีโอกาสจะเป็นเครื่องปิดกั้นความคิดสร้างสรรค์ของคนทำงานหรือไม่ ซึ่งคำถามทำนองนี้ยังเกิดกับเรื่องการเลือกใช้ "โครงสร้างการละคร" และ "ระบบอ้างอิงเทคนิคการละครและวัฒนธรรม" ด้วย แต่เป็นในทางกลับกัน คือเกิดคำถามว่าแล้วความไม่คุ้นเคยกับวิธีคิดเล่าสามารถเป็นเครื่องปิดกั้นความคิดสร้างสรรค์ของคนทำงานหรือไม่ โดยเฉพาะการเลือกใช้รูปแบบทั้งของไทยและต่างชาติให้เข้ากับเนื้อหาของไทยหรือกล่าวอย่างเจาะจงกว่านั้นคือให้เข้ากับเนื้อหาส่วนตัวของผู้คนที่เดิบโตมาในบริบทไทย

ในส่วนหลังของบทวิจารณ์ซึ่งกล่าวถึงเนื้อหาของละครทั้งสามเรื่อง สันติได้ตั้งคำถามถึงนักการละครไทยว่าเพราะเหตุใดจึงมองไม่เห็นปัญหาที่เกิดขึ้นในสังคมไทยและนำเสนอออกมาในบทละครไทยบ้าง แม้จะเป็นคำถามที่ค่อนข้างเห็นได้เด่นชัดเมื่อมองกรณีตัวอย่างของละคร 3 เรื่องดังกล่าว แต่ก็เป็นคำถามน่าคิด น่าไตร่ตรอง และน่าจะใช้ได้กับคนไทยในอีกหลายๆ วงการ สำหรับในบทวิจารณ์นี้สันติไม่ได้ให้คำตอบอันเป็นรูปธรรมใดๆไว้ โดยเฉพาะคำตอบสำหรับกรณีทั่วไป แต่สำหรับในกรณีของวงการละครแล้ว จะเป็นไปได้ไหมว่าเขาได้เสนอคำตอบไว้แล้วในส่วนของการวิจารณ์เนื้อหา เราพอจะอนุมานได้ไหมว่าการที่เขาชมเชยละครทั้ง 3 เรื่องมากกว่าตำหนิและเน้นย้ำถึงการฝึกอบรมร่วมกันที่เป็นที่มาที่ดูพิเศษของละครเหล่านั้นอย่างมากเพราะเขาต้องการจะบอกว่านักการละครไทยขาดการศึกษาจากผู้คนที่เป็นเจ้าของเนื้อหา (subject) และศึกษาซึ่งกันและกันอย่างจริงจัง แต่ไม่ว่าเขาตั้งใจจะให้คำตอบหรือไม่และเช่นไร ก็ยังคงเป็นหน้าที่ของนักการละคร (และนักดูละคร) อยู่นั่นเองที่จะหาคำตอบให้กับคำถามนั้น ทั้งนี้เพื่อจะได้ "ประกอบภารกิจของละครได้เต็มกำลัง...เพื่อความจำเริญใจและแนะแนวทางแก่มนุษยชาติ"

พจนีย์ ฉัตรชัยวิวัฒนา : ผู้วิเคราะห์

หยิบวรรณคดีมาตีเป็นละคร กับพิมพิลาไลย

มนฑนา ยอดจักร์

เมื่ออาทิตย์ที่ผ่านมาได้ไปชม "พิมพิลาไลย" ละครเวทีร่วมสมัยที่เป็นส่วนหนึ่งของโครงการสีสันวรรณกรรมในระดับอุดมศึกษา ซึ่งเป็นโครงการที่จัดขึ้นโดยคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ

จากโครงการปีที่แล้วกับการนำเอาวรรณคดีไทยเรื่องอิเหนามาสัมมนาทางวิชาการ ก่อนที่จะให้ละครเวทีเรื่อง "บุษบา-อุณากรรณ" แสดงศักยภาพในฐานะสื่ออีกตัวหนึ่ง เพื่อที่จะสร้างสรรค์สีสันให้แก่ตัววรรณคดี ด้วยความไพเราะของบทเพลง ความสวยงามขององค์ประกอบต่างๆในส่วนงานโปรดักชั่น ตลอดจนไปถึงการตีความในตัววรรณกรรมที่น่าสนใจ ทำให้เล็งเห็นถึงความน่าสนใจต่อการนำศิลปะการแสดงมาใช้เป็นตัวสื่อถึงเนื้อความในวรรณคดี

สำหรับโครงการในปีนี้ ได้มีการนำวรรณคดีเรื่อง "ขุนช้าง-ขุนแผน" มาสัมมนาเชิงวิชาการก่อนที่จะถูกดัดแปลงมาเป็นละครเวทีร่วมสมัยเรื่อง "พิมพิลาไลย" กำกับและดัดแปลงบทโดย อ. ปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์ อาจารย์ประจำสาขาวิชาการละคร มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

"พิมพิลาไลย" ที่โลดแล่นอยู่บนเวทีนั้น เป็นดวงวิญญาณที่ถูกปลุกขึ้นมาเพื่อเรียกร้องให้โลกได้รับรู้ถึงสิ่งที่เธอถูกประณามว่าเป็นหญิงชั่วกับสมัญญานาม "วันทองสองใจ" ที่ใช้เป็นคำเรียกหญิงสาวมากรัก วิญญาณของเธอตื่นมาเพื่อที่จะให้โลกได้พิจารณาต่อคำพิพากษาที่เธอถูกตัดสินจนเป็นตราบาปข้ามยุคข้ามสมัย เรื่องราวและเหตุการณ์ต่างๆในความทรงจำถูกถ่ายทอดออกมาตามลำดับเหตุการณ์ จากวัยเยาว์จนถึงวันที่ชีวิตดับลง ความสัมพันธ์ของเธอกับมนุษย์เพศชายสองคนที่เข้ามาเกี่ยวข้อง และเป็นต้นเหตุแห่งชะตากรรมที่เกิดขึ้นต่อเธอในอนาคต

ขุนแผนชายที่เธอมอบดวงใจให้ แต่เขาก็นำความปวดร้าวมาให้ไม่รู้จักหยุดจักหย่อน ขุนช้างชายอีกผู้หนึ่งที่ปักใจอยู่กับเธอ ถึงแม้ว่าเขาจะไม่เคยขัดใจนางพิมแม้แต่น้อย แต่ก็เป็นต้นเหตุสำคัญที่ทำให้นางพิมต้องถูกประณามเป็นหญิงสองใจมาจนบัดนี้

จำได้ว่าเรื่องราวของขุนช้าง-ขุนแผนและนางพิมเป็นวรรณคดีที่ได้เรียนสมัยมัธยม กับบทกลอนแปดที่อาจารย์ให้ท่องจนจำขึ้นใจ โดยเฉพาะตอนที่พลายแก้วต้องหนีหัวซุกหัวซุนไปกับนางทองประศรีเมื่อพ่อถูกประหารชีวิต เรื่องราวที่ดำเนินโดยหนึ่งหญิงสองชายนี้ที่นอกจากจะเป็นบทกลอนที่ถูกบังคับให้ท่องจำทุกๆเช้าก่อนเข้าเรียนแล้ว ในสมัยนั้นก็ไม่ได้มีค่าอะไรมากไปกว่าวรรณคดีที่ถูกวางไว้ว่าต้องเรียนทุกคน ยังจำได้ถึงความสนุกสนานของบทกลอนที่พูดถึงรายละเอียดเล็กๆน้อยๆของวิถีชีวิตต่างๆในสมัยนั้น ไม่ว่าจะความขบขันที่เกิดจากความน่าเกลียดของขุนช้าง ความเป็นตามประสาหญิงชาวบ้านของบรรดาแม่ๆ ตัวเอกทั้งสาม โดยเฉพาะนางทองประศรีกับนางศรีประจัน

ความรู้สึกที่มีต่อหนึ่งหญิงสองชายนี้เข้มข้นขึ้น เมื่อได้กลับมาอ่านอีกทีตอนที่ได้เรียนมหาวิทยาลัยด้วยเรื่องของกิเลสของมนุษย์ โดยเฉพาะกับการตั้งคำถามต่อเหตุการณ์ที่เกิดขึ้น

ว่า... ผิดด้วยหรือที่วันทองจะถูกประณามเป็นหญิงสองใจ ขุนช้าง-ขุนแผนจึงเริ่มมีบทบาทในส่วนหนึ่งของชีวิตมากกว่าที่จะเป็นเพียงอาขยานไว้ท่องเสมือนนกแก้วนกขุนทองในอดีต

"พิมพิลาไลย" ที่อ.ปาริชาติ สร้างขึ้นมาเป็นมนุษย์ที่โลดแล่นอยู่บนเวทีนั้นได้บอกเล่าถึงเรื่องราวของคนที่ถูกข่มเหงโดยผู้ที่มีอำนาจเหนือกว่าไม่ว่าอำนาจนั้นจะมาในรูปของทรัพย์สินสถานะทางสังคมหรือแม้แต่กำลัง โดยเฉพาะการตีความในส่วนที่มีการหยิบยกเอาประเด็นการกดขี่ทางเพศมานำเสนอ

จากแต่เดิมที่ "ขุนแผน" เคยถูกยกย่องเป็นฮีโร่ในดวงใจของใครๆหลายคน ไม่ว่าจะความงดงามของรูปร่างหน้าตาภายนอก ความเก่งกาจในวิชาอาคม แม้ว่าในครั้งนี้สิ่งที่เคยถูกยกย่องว่าเป็นความเก่งกาจของขุนแผนไม่ได้ถูกยกมาตรวจสอบแบบจริงจัง แต่จากเหตุการณ์ต่างๆที่เกิดขึ้นทั้งแก่ชีวิตของนางพิมตลอดไปจนถึงหญิงสาวคนอื่นๆที่ได้ชื่อว่ามีสามีคนเดียวกันกับนาง วิธีการที่ขุนแผนได้นางเหล่านี้มาเป็นภรรยา เป็นคำตอบได้ดีถึงความถูกต้องของการใช้ความสามารถของตัวเองไปในทางที่ไม่ควร

โดยเนื้อเรื่องแล้ว แม้ว่าจะเสนอให้เห็นความแตกต่างกันในเชิงอำนาจระหว่างเพศหญิงกับเพศชาย แต่ละครก็ได้เสนอให้เห็นสาเหตุหลักที่ทำให้ปัญหาเหล่านี้บานปลายเป็นเรื่องราวใหญ่โต สิ่งนั้นก็คือกิเลสอันไม่รู้จักสิ้นสุดของมนุษย์ ไม่ว่าจะความพ่ายแพ้ต่ออำนาจของวัตถุที่มีผลถึงกับยอมบังคับลูกสาวให้ทำในสิ่งที่ฝืนใจ และผิดประเพณี ความพ่ายแพ้ ต่อกามตัณหาที่มีผลเหนือความถูกต้องความสมควร ความพ่ายแพ้ต่ออารมณ์ที่มีอยู่ในตัวจนลุแก่การใช้อำนาจไปในทางที่ผิดและก่อให้เกิดปัญหาตามมาข้างหลังอีกมากมาย

ถ้าพูดถึงในแง่การดัดแปลงวรรณคดีเรื่องนี้มาเสนอในรูปแบบของละครเวที การตีความหรือหยิบยกประเด็นต่างๆข้างต้นมานำเสนอนั้น เรียกได้ว่าน่าสนใจและมีเสน่ห์มากในการที่จะทำให้เรื่องราวของมนุษย์ที่อยู่ในโลกแห่งโลกียวิสัยนั้นมาเคลื่อนไหวเป็นแบบจำลองชีวิตอยู่บนเวที เนื้อหาที่บรรจุไว้ด้วยวัฒนธรรมที่แสดงออกถึงวิถีชีวิตของคนไทยแต่ดั้งเดิม ถึงแม้ว่าประเพณีหรือค่านิยมบางอย่างจะเสื่อมความนิยมลงไปแล้ว แต่สิ่งเหล่านี้ก็ยังคงเป็นวิถีชีวิตที่ผ่านการบอกเล่าจนคุ้นชิน ความสนุกสนานจากเหตุการณ์ย่อยๆในอดีตที่เป็นเสมือนกระจกส่องกลับให้เห็นถึงเหตุการณ์ในปัจจุบัน สิ่งเหล่านี้นับว่าเป็นเสน่ห์อย่างหนึ่งที่ทำให้เรื่องราวเหล่านี้น่าสนใจ สร้างสีสันให้กับทั้งวรรณคดีดั้งเดิม ที่เคยได้ลิ้มรสผ่านทางการอ่าน ตลอดจนไปถึงความท้าทายของทางคณะผู้จัดที่จะสร้างสรรค์เรื่องราวเหล่านี้ให้มีชีวิตขึ้นมา เพื่อให้ผู้ชมได้ชม

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

วิญญาณพิมพิลาไลยที่แสดงโดย ชไมพร จตุรภุช นักแสดงอาชีพที่ร่วมแสดงกับบรรดานักแสดงสมัครเล่นกลุ่มนี้ การปรากฏตัวของเธอแต่ละครั้ง ด้วยความสง่าของภาพลักษณ์ภายนอกกับ

ความเป็นผู้ใหญ่ที่สร้างความแตกต่างได้อย่างชัดเจนกับนักแสดงคนอื่นๆ รวมไปถึงการแสดงออกที่ลุ่มลึกเยือกเย็น การเปล่งเสียงที่บ่งบอกถึงการตรวจสอบตัวเองจากอดีตที่ผ่านมาให้ความรู้สึกถึงความอ้างว้าง แม้ว่าในบางครั้งเสียงของเธอจะแหลมไปนิดจนฟังไม่ชัดเจนนักว่าได้พูดอะไรออกมา ความสามารถเหล่านี้ของเธอผสานไปกับการออกแบบแสงสีและดนตรีที่คลอเวลาเธอปรากฏตัวออกมา สิ่งต่างๆเหล่านี้ช่วยสร้างบรรยากาศที่แตกต่างระหว่างโลกแห่งความจริงกับโลกแห่งวิญญาณได้อย่างเด่นชัด

การที่ใช้ตัวแสดงถึงสามตัวรับบทเป็นนางพิมพิลาไลยในส่วนต่างๆนั้น เรียกได้ว่าเป็นสิ่งที่ค่อนข้างน่าสนใจพิมพิลาไลยสามวัย สามบทบาท และสามสถานการณ์ ดูจะไปกันได้ดีกับการตีความของผู้กำกับ

แต่สิ่งที่ทำทายต่อผู้ชมอย่างยิ่งก็คือการรับบทเป็นนางวันทองของเสาวนีย์ วงศ์จินดา ถ้าจะเปรียบเทียบนางวันทองเป็นนางในฝันตามวรรณคดีดั้งเดิม ก็คงจะไม่มีใครฝันถึงนางวันทองอย่างเสาวนีย์ แต่ในโลกของละครเธอได้ทำให้เรายอมรับได้ว่าเธอคือวันทอง หญิงสาวผู้ที่จะเป็นใครก็ได้ที่อาจจะต้องเจอกับเหตุการณ์เหล่านี้ ความขัดแย้งระหว่างภาพนางวันทองในฝัน กับภาพที่ปรากฏอยู่ตรงหน้าถูกลบไปด้วยการแสดงที่เต็มที่และมีพลัง แม้จะไม่ลุ่มลึกเยือกเย็นเหมือนพิมพิลาไลยภาควิญญาณ แต่ความจัดจ้านร้อนแรงทางอารมณ์ที่เธอแสดงออกมาทำให้เราเห็นวันทองในชีวิตจริงที่เป็นเพียงหญิงสาวธรรมดาที่มีอารมณ์รัก อารมณ์หวง และก็เป็นเพียงผู้ที่ถูกกระทำ

ถึงแม้ว่านักแสดงส่วนใหญ่ที่แสดงในเรื่อง "พิมพิลาไลย" นี้จะเป็นเพียงนักแสดงสมัครเล่น แต่ด้วยความตั้งใจจริงของเขาเหล่านี้ทำให้ความสามารถของพวกเขาเปล่งออกมาอย่างเต็มที่ ตัวแสดงแต่ละคนต่างผลัดเปลี่ยนหมุนเวียนกันไป บางครั้งคอรัสบางตัวก็มาแสดงเป็นตัวละครหลัก บางครั้งตัวหลักก็กลับมาเป็นคอรัส เรียกได้ว่านักแสดงทุกคนสามารถที่จะเป็นอะไรก็ได้ สิ่งนี้คงเป็นเสน่ห์อย่างหนึ่งของละครเรื่องนี้

แม้ว่าจะลาโรงไปแล้ว พร้อมกับคำถามที่เริ่มต้นจากความขุ่นใจหลังจากที่ได้ชมละครเรื่องนี้ เป็นคำถามที่เกิดจากความงุนงงสงสัยที่มีต่อผู้ชมอายุเยาว์ที่ได้มาชมละครเรื่องนี้ในวันเดียวกันว่ามีอะไรเกิดขึ้นกับเขาเหล่านี้ เพราะเขาทำตัวเสมือนกับว่ามาดูเกมส์โชว์หรือวาไรตี้โชว์ที่ปรากฏให้เห็นอยู่ทั่วไปทางจอโทรทัศน์ เสียงพูดคุยที่มากเกินกว่าที่จะเรียกว่าซุบซิบ กับเสียงกรี๊ดกร๊าดที่คอยแทรกออกมาตลอดเวลาเมื่อถึงฉากที่ถูกใจ จนรบกวนการแสดงของนักแสดง บางช่วงก็กลบเสียงขับเสภาอันไพเราะของครูแจ้ง คล้ายสีทอง ที่มานั่งขับให้ฟังกันสดๆตรงหน้าเวทีอย่างที่ตัวเด็กเองก็ไม่ได้รู้สึกสำนึกเลยว่าเขาควรจะหยุดได้แล้ว

สิ่งที่ให้คำตอบกับตัวเองในขณะนั้นได้ก็คือ ความน่าหวาดหวั่นของเด็กไทย ที่มีรายการโทรทัศน์และซุปเปอร์สตาร์ขวัญใจวัยรุ่นเป็นครูสอนมารยาทหรือการปฏิบัติตัวในสังคมจากเนื้อหาและวิธีการนำเสนอละครออกมานั้นเรียกได้ว่ายอดเยี่ยม และสังเกตจากปฏิกริยาของเด็กที่ได้ชมก็เห็นได้ว่าเขาค่อนข้างที่จะสนใจและสนุกกับละครที่อยู่ข้างหน้า แต่เมื่อเขาถูกบรรดาพิธีกรในจอโทรทัศน์ที่ทำหน้าที่เป็นครูคอยสอนอยู่เสมอว่า เมื่อพอใจก็ให้กรี๊ด เมื่อถูกใจก็ให้เปล่งเสียงกรี๊ดจน เสียงกรี๊ดเป็นวัฒนธรรมอย่างหนึ่งของการแสดงความพอใจ ซึ่งถึงแม้ว่าทางสวช.จะจัดพิมพ์

มารยาทในการชมมหรสพไว้ในสูจิบัตร แต่ก็ดูจะไม่มีความหมายอะไร เพราะกว่าที่เด็กเขาจะได้เปิดอ่านก็ต่อเมื่อเขาได้ดูจบแล้ว หรือไม่ก็ไม่เปิดอ่านเลย ทางที่ดีอาจารย์ที่รับผิดชอบในการนำเด็กมาชมการแสดงน่าที่จะได้มีการสร้างความเข้าใจในเรื่องนี้กับตัวเด็กเสียก่อน เพราะนอกจากจะรบกวนสมาธิของนักแสดงบนเวทีแล้ว ยังรบกวนผู้ชมอื่นๆที่เข้าชมการแสดงอีกด้วย

อีกกรณีหนึ่งก็คือ เนื้อหาที่ถูกตีความในครั้งนี้เป็นการเปิดประเด็นทางสังคมที่แฝงอยู่ในวรรณคดี เพื่อก่อให้เกิดการวิพากษ์วิจารณ์ในตัววรรณคดีและให้ผู้ที่สนใจในวรรณคดีได้เปิดมิติของวรรณคดีให้กว้างขึ้น โดยเฉพาะกับเยาวชนที่มีวุฒิภาวะเพียงพอกับการที่จะใช้วิจารณญาณในการตีความสิ่งที่ละครได้นำมาเสนออยู่ข้างหน้า แต่ผู้ชมส่วนใหญ่ที่ได้มาชมในบางรอบกลับเป็นเด็กในวัยที่เพิ่งจะรู้จักวรรณคดี ส่วนใหญ่ก็เป็นเด็กมัธยมต้น งานนี้เลยไม่แน่ใจว่าเด็กที่มาชมจะเข้าใจและได้รับในสิ่งที่ละครนำเสนอมานั้นหรือเปล่า

แต่พอกลับมาอ่านสูจิบัตรที่พิมพ์จำหน้าไว้ว่า "คู่มือ สีสันวรรณกรรมระดับอุดมศึกษา" ก็เลยค่อนข้างจะสงสัยว่าทำไมถึงมีการขายบัตรเหมาให้แก่เด็กมัธยมต้นเข้ามาดูในหลายๆรอบ ไม่ใช่ว่าจะไม่อยากให้เด็กวัยนี้เข้าชมละคร แต่กับเนื้อหาและความยาวของละคร ทางสวช.น่าที่จะทำความเข้าใจกับทางอาจารย์ที่นำเด็กมาชมเกี่ยวกับละครเรื่องนี้ว่าเป็นไปในรูปแบบใด และควรแนะนำมารยาทสำหรับการชมด้วยว่าควรจะเป็นอย่างไร เพราะอย่างน้อยสิ่งนี้ก็น่าจะเป็นประโยชน์ต่อตัวเด็กได้มากกว่าใคร

ที่มา: มนฑนา ยอดจักร์. "หยิบวรรณคดีมาตีเป็นละคร กับพิมพิลาไลย." สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์ ปีที่ 42 ฉบับที่ 30, หน้า 57-58.

บทวิเคราะห์

บทวิจารณ์ซึ่งเขียนโดย มนฑนา ยอดจักร์ ได้หยิบยกละครเรื่อง "พิมพิลาไลย" ที่จัดขึ้นเป็นส่วนหนึ่งของโครงการสีสันวรรณกรรมในระดับอุดมศึกษา ขึ้นมาวิจารณ์ในหลายแง่มุมด้วยกัน ประเด็นที่เด่นที่สุดที่กล่าวถึงในบทวิจารณ์และเป็นชื่อบทวิจารณ์ด้วยก็คือ การ "หยิบวรรณคดีมาตีเป็นละคร" ผู้วิจารณ์ได้ชี้ให้เห็นลักษณะเด่นที่ปรากฏในละครเรื่อง "พิมพิลาไลย" อันเกิดจากการ "ตีความใหม่" เมื่อ "วรรณคดี" ถูกนำเสนอใหม่ในสื่ออื่น ซึ่งในที่นี้ก็คือ "ละครเวที" สิ่งที่ท้าทายผู้กำกับก็คือ การตีความตัวละครในวรรณคดีที่เป็นที่รู้จักกันดีอยู่แล้วในสังคมไทย และมีภาพฝังอยู่ในความคิดของผู้ชมแต่ละคนมาก่อน ผู้วิจารณ์ได้ใช้ตนเองเป็นเสมือนตัวแทนจากกลุ่มผู้ชมที่จะมีวิวาทะต่อตัวละคร "พิมพิลาไลย" ที่อยู่บนเวที โดยนึกย้อนกลับไปถึงภาพของนางพิมที่ได้รับมาจากการเรียนวรรณคดีในระดับมัธยม มาจนถึงเมื่อกลับมาศึกษาอีกในระดับอุดมศึกษา และเมื่อมาชมละครเรื่องนี้ จากวิวาทะทางความคิดดังกล่าว ผู้วิจารณ์ได้ชี้ให้เห็นตัวตนของ "พิมพิลาไลย" ที่เกิดจากการตีความโดยผู้กำกับคือ อาจารย์ปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์ อย่างชัดเจน ในหลายย่อหน้าด้วยกัน นอกจากนี้ ยังตีความต่อออกไปอีกจากประเด็นเรื่องความถูกผิดของนางวันทอง ความแตกต่างกันในเชิงอำนาจระหว่างเพศหญิงกับชายไปสู่ประเด็นที่เป็นปรัชญาในทางพุทธศาสนาคือเรื่องของ "กิเลส" ผู้วิจารณ์เองได้ระบุชัดเจนว่า ละครเรื่องนี้เปิดประเด็นทางสังคมที่แฝงอยู่ในวรรณคดีเพื่อก่อให้เกิดการวิพากษ์วิจารณ์ตัววรรณคดี จึงนับเป็นการกระตุ้นให้ผู้ที่อ่านบทวิจารณ์ นำประเด็นเรื่องนี้ไปขบคิดต่อได้ เพราะเนื้อเรื่องและตัวละครนี้เป็นที่รู้จักกันดีอยู่แล้วในหมู่คนไทย

ในส่วนที่เป็นการวิจารณ์รูปแบบการนำเสนอของละคร ผู้วิจารณ์ก็ได้กล่าวถึงเช่นกัน และชี้ให้เห็นถึงเสน่ห์ของละครเรื่องนี้คือ การที่ทำให้เรื่องราวของมนุษย์ในโลกแห่งโลกียวิสัยมีตัวตนและเคลื่อนไหวอยู่บนเวที ผู้วิจารณ์ยังได้วิจารณ์ถึงผู้แสดงไว้ค่อนข้างมาก ทั้งตัวละครหลักและกลุ่มผู้แสดงทั้งหมด โดยที่ผู้วิจารณ์ชี้ให้เห็นทั้งจุดดีและจุดด้อย แต่ทั้งหมดล้วนเป็นการแสดงความคิดเห็นในเชิงสร้างสรรค์ และผู้วิจารณ์ก็แสดงความชื่นชมอย่างชัดเจนต่อการที่ผู้กำกับเลือกตีความโดยการใช้ตัวผู้แสดงเป็นนางพิมถึง 3 คน การที่ตัวแสดงส่วนใหญ่ในเรื่องมีการผลัดเปลี่ยนหมุนเวียนหน้าที่ และการที่คณะผู้แสดงทั้งหมดกับผู้กำกับการแสดงต้องทำงานหนัก และเตรียมตัวเป็นเวลานานเพื่อช่วยกันคิดค้นวิธีการนำเสนอ จึงถือว่าเป็นการให้กำลังใจต่อฝ่ายผู้สร้างสรรค์เป็นอย่างยิ่ง

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

และวัยวุฒิต่ำกว่ากลุ่มเป้าหมายจริงเข้ามาชมละคร โดยที่ไม่ได้เตรียมความพร้อมให้แก่เยาวชนเหล่านี้ ดังนั้น ผู้วิจารณ์จึงได้ทำหน้าที่วิพากษ์บริบทที่เกินเลยออกมานอกกรอบเวทีละครที่ชมด้วย

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

กรกช อัตถวิริยะนุภาพ : ผู้วิเคราะห์

"แฮมเลต" หรือความล้มเหลวของอุดมศึกษาไทย

เขาว่ากันว่า *แฮมเลต ของคณะละคร "สองแปด" เป็น*ละครเวทีของไทยที่ประสบความสำเร็จสูงสุดในรอบทศวรรษ ผู้คนเบียดเสียดแย่งกันซื้อบัตรเข้าชมจนเต็มทั้ง 8 รอบ ในช่วงที่เปิดแสดงระหว่างวันที่ 4 ถึง 10 พฤษภาคม 2538 ที่หอประชุมใหญ่ ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย ผมเองได้ติดตามงานของคณะละคร "สองแปด" มาตลอด และก็อดที่จะวิตกแทนคนหนุ่มสาวไฟแรงกลุ่มนี้ไม่ได้ว่า ถ้านี่คือความสำเร็จอันเป็นสุดยอดปรารถนาของพวกเขา ทางข้างหน้าของเขาจะเป็นอย่างไร ถ้าเขายึดมหาชนเป็นสรณะ ถ้าเขายึดผลกำไรเป็นตัววัดความสำเร็จ ต่อไปพวกเขาก็คงจะทำละครเช่นนี้ขึ้นมาอีก อันที่จริง การดึงคนจากละครตู้มาสู่ละครเวทีเป็นสิ่งที่น่าสนับสนุน ปัญหาที่เราจะต้องถกเถียงกันต่อไปก็คือว่า ดึงเขามาดูอะไร

เมื่อแรกที่ผมได้ยินมาว่า "สองแปด" จะทำละคร*แฮมเลต*พากย์ไทย ผมก็อดประหวั่นพรั่นพรึงแทนพวกเขาไม่ได้เสียแล้ว ยิ่งมาบอกผมว่าจะแปลง*แฮมเลต*จากละครพูดให้เป็นละครเพลง ผมก็รู้สึกหวาดหวั่นแทนพวกเขายิ่งขึ้นไปอีก ก็แฮมเลตนี่มันยอดเขาเอเวอเรสต์แห่งละครตะวันตกที่ทำให้ผู้กำกับการแสดงและนักแสดงตะวันตกเองตกเวทีกันไปเสียมากต่อมากแล้ว แต่ถึงอย่างไรก็ตาม เมื่อผมเคยยกย่องความกล้าและความสามารถของ "สองแปด" มาแล้ว ผมก็พร้อมที่จะเปิดใจรับงานบุกเบิกชิ้นใหม่ของพวกเขา เมื่อข่มความวิตกกังวลไปได้แล้ว ผมก็ตัดสินใจไปดู*แฮมเลต* เมื่อคืนวันที่ 9 พฤษภาคม

เมื่อเดินออกจากศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทยในตอนดึกของคืนวันนั้น ผมมีความหดหู่ใจเป็นกำลัง นานๆครั้งผมจะเดินออกจากโรงละครด้วยความรู้สึกเช่นนี้ การที่ละครจะถูกใจเราหรือไม่ถูกใจเรา การที่เราชอบละครเรื่องนั้น ไม่ชอบเรื่องนี้ เป็นสิ่งสามัญธรรมดา แต่ผมเป็นครูภาษาต่างประเทศ สอนวรรณคดีตะวันตกมากว่า 25 ปี สำหรับ*แฮมเลต*นั้น ผมก็เคยได้รับมอบหมายให้สอน ผมจึงอดคิดไม่ได้ว่า ที่*แฮมเลต*ของ "สองแปด" แสดงออกมาในรูปนี้ เราคงจะไม่ต้องสงสัยเลยว่า ครูภาษาต่างประเทศ ครูภาษาตะวันตก ตั้งแต่รุ่นพ่อ รุ่นพี่ รุ่นผม มาจนถึงรุ่นน้องผม และรุ่นลูกศิษย์ผม ประสบความล้มเหลวโดยสิ้นเชิง เพราะเราไม่สามารถสร้างความเข้าใจพื้นฐานในเรื่องของการรับงานศิลปะของต่างประเทศขึ้นมาได้ เราจะต้องไม่ลืมว่า ผู้ที่ร่วมมือกันทำละคร*แฮมเลต*ในครั้งนี้ เป็นผลผลิตของมหาวิทยาลัยเสียเป็นส่วนใหญ่ บางคนผ่านการศึกษาด้านภาษาและวรรณคดีอังกฤษมา บางคนได้รับการฝึกฝนมาโดยตรงในด้านของศิลปะการละครจากมหาวิทยาลัย ซึ่งก็เป็นที่ทราบกันดีอยู่ว่า หลักสูตรที่สอนกันอยู่มุ่งเน้นละครตะวันตกเป็นพิเศษโดยเฉพาะผู้ที่ผ่านการศึกษาด้านภาษาและวรรณคดีอังกฤษ และ/หรือศิลปะการละครมาจากสำนักเทวาลัย ใกล้สนามม้าปทุมวันนั้น รับประกันได้เลยว่าได้ผ่านมือปรมาจารย์รุ่นพี่ผมท่านหนึ่ง ซึ่งทุกคนยอมรับว่า สอนละครเชกสเปียร์ได้อย่างลึกซึ้งและน่าสนใจอย่างที่ไม่มีใครจะทาบได้ เหตุไฉนศิษย์ของมหาคุรุจึงได้*กระทำ*กับเชกสเปียร์ผู้เป็นที่รักและเคารพถึงเพียงนี้ เราจะสรุปได้หรือไม่ว่า เรียนก็ส่วนเรียน เล่นก็ส่วนเล่น *แฮมเลต*ฉบับไทยยุคไฮเทคเป็นผลผลิตของธุรกิจบันเทิงสมัยใหม่ที่เงินกับเทคโนโลยี กับการโฆษณาจับมือกันอย่างแน่นสนิท ผมได้เคยกล่าวไว้หลายครั้งว่า ถ้าเงินกับ

เทคโนโลยีจับมือกันเมื่อใดขอให้เราจงระวังตัวไว้ให้ดี แต่ไม่ว่าผมจะพยายามผลักความรับผิดชอบไปให้วงการธุรกิจสักเพียงใดก็ตาม ในใจของผมและผู้ร่วมอาชีพ (ครูภาษาต่างประเทศ) อีกจำนวนไม่น้อย เราก็อดรู้สึกไม่ได้ว่า เราเป็นผู้ผิด เราสอนหนังสือไม่ได้ผล และถ้าจะมองปัญหาให้กว้างแล้ว ความอับเฉาและความหงอยเหงาทางปัญญาก็คงจะไม่ได้มาจากแวดวงภาษาต่างประเทศแต่เพียงเท่านั้น *แฮมเลต*พากย์ไทยฉบับนี้บ่งบอกให้เห็นถึง*ความล้มเหลวของอุดมศึกษาไทย* ถ้าพวกผมกล้าสารภาพบาปถึงขนาดนี้แล้ว จะมีคนอื่นซึ่งพร้อมที่จะสารภาพบาปตามมาอีกบ้างหรือไม่

ผมจะขอไม่วิจารณ์การแสดงละคร*แฮมเลต*ในรายละเอียด เพราะได้มีนักวิจารณ์หลายท่านได้แสดงทัศนะในแนวนี้ไปแล้ว แต่ผมอยากจะขออภิปรายเรื่องของ*หลักการ* ในส่วนที่เกี่ยวกับการนำละครระดับคลาสสิกของต่างประเทศมาขึ้นเวทีแสดงในสังคมไทยร่วมสมัย คงจะต้องเริ่มกันที่ *การแปล* บทละครแปลที่ดีคงจะมิได้ขึ้นอยู่กับการที่ผู้แปลเข้าใจต้นฉบับได้ถูกต้องแต่เพียงอย่างเดียว แต่บทแปลจะต้องเหมาะที่จะนำไปแสดงเป็นละครเวทีได้ "สองแปด" ประสบปัญหากับบทแปลมาตลอด เพราะในบางครั้งผู้แปลไม่คำนึงว่าบทแปลจะเป็นบทละครเวทีที่แสดงได้หรือไม่ เคยมีผู้กล่าวไว้อย่างขำขันว่า ละครแปลบางเรื่องที่วางขายอยู่ตามร้านหนังสือ ไม่เป็นทั้งภาษาไทยและไม่เป็นทั้งภาษาคน ปัญหาของ*แฮมเลต* ของ "สองแปด" คือ ปัญหาเรื่องของการขาดเอกภาพของภาษา บางครั้งภาษาไพเราะเพราะพริ้งอ่อนหวาน บางครั้งก็กลายเป็นภาษาของดาราโทรทัศน์วัยรุ่นที่เราได้ยินได้ฟังจากรายการเกมโชว์ทั้งหลาย ผมออกจะเห็นใจผู้แปลว่า คงจะไม่ได้รับผิดชอบในทุกคำพูดที่ผู้แสดงเปล่งออกมาในละคร*แฮมเลต*พากย์ไทยในครั้งนี้ เมื่อกล่าวมาถึงตอนนี้ ก็คงจะต้องอภิปรายประเด็นของการ*ปรับบท* ให้เข้ากับบริบทของวัฒนธรรมของผู้รับ บางครั้งคงจำเป็นจะต้องดัดทอน หรือดัดแปลง เพราะความบางตอนนั้น ผู้ชมไทยในปี 2538 ไม่อาจเข้าใจได้ บทของ "สองแปด" มีทั้งดัดและทั้งเติม ส่วนที่ตัดไปบางตอน เช่น บทของ Fortinbras นั้น น่าเสียดายเพราะทำให้ความหมายของละครเฉไฉไป โดยเฉพาะในตอนจบ ส่วนที่น่าจะดัดแต่ไม่ได้ดัดก็มีอยู่ประปราย (ซึ่งได้มีผู้วิจารณ์ไปบ้างแล้ว) ประเด็นเหล่านี้คงจะเถียงกันได้ไม่จบสิ้น แต่นั่นอาจมิใช่ประเด็นที่สำคัญนัก สิ่งที่เราพึงให้ความสนใจเป็นพิเศษ คือ การแปลง*ขั้นที่สอง* อันได้แก่การทำ*แฮมเลต*ให้เป็นละครเพลง

เรื่องของการนำเอาละครเชกสเปียร์มา "ใส่เพลง" ในพากย์ไทยนั้น มีผู้ทึกทักเอาว่าเป็นความคิดบุกเบิกของกลุ่ม "สองแปด" ความจริงหาเป็นเช่นนั้นไม่ ในช่วงทศวรรษ 2490 อันเป็นยุคที่ละครเวที (รวมทั้งละครเพลง) กำลังเฟื่องฟูได้มีการนำเอาละครเรื่อง *แมคเบธ (Macbeth)* ของเชกสเปียร์มาทำเป็นพากย์ไทย โดยมีการใส่เพลงที่แต่งใหม่ด้วย ผมจำเป็นต้องรายงานจากความทรงจำของเด็กวัยสิบขวบ แต่ผมคิดว่าผมยังจำการแสดงที่ศาลาเฉลิมไทยในครั้งนั้นได้อย่างแม่นยำ ผู้กำกับการแสดงคือ ลัดดา สารตายนต์ ซึ่งแสดงนำเป็น Lady Macbeth ด้วย ผมว่าการแสดงของเธอเข้มข้นมาก เรียกได้ว่าเป็นตัวละครที่เด่นสุด Lady Macbeth ดูจะเป็นตัวที่กำหนดให้เหตุการณ์ดำเนินไปในทางนั้นทางนี้ และชะตากรรมของตัวละครอื่นๆก็ดูจะผกผันไปเพราะบทบาทของเธอ ตอนที่ผมยังจำได้ดีอีกตอนหนึ่งคือ การดวลดาบระหว่าง Macbeth กับ Macduff ซึ่งฝีกกัน

มาอย่างดีเยี่ยม และใช้เวลาแสดงนานอย่างถึงใจพระเดชพระคุณ คือ ไล่ฟันตั้งแต่เวทีชั้นล่างขึ้นไปจนถึงเวทีที่ยกพื้นขึ้นไป จนกระทั่ง Macbeth ไปจนมุมพ่ายแพ้อยู่เบื้องบน อดิศักดิ์ เศวตสันต์ แสดงเป็น Macduff และวสันต์ สุนทรปักษิณ แสดงเป็น Macbeth ในส่วนของดนตรีนั้น ประสิทธิ์ ศิลปบรรเลง เป็นผู้ประพันธ์เพลง ผมยังจำเพลงๆหนึ่ง ซึ่งเป็นเพลงมาร์ชของทหารสก็อต Macduff ได้ ดนตรีของประสิทธิ์ ศิลปบรรเลง นั้น คงจะอยู่กึ่งทางระหว่างอุปรากร กับ musical ผมเพิ่งจะมาสังเกตได้ภายหลังเมื่อได้มีโอกาสชมอุปรากรของ Richard Wagner ว่าดนตรีบางตอนของประสิทธิ์ ศิลปบรรเลง เป็นการหยิบยืมเอาท่วงทำนองของ Wagner มาแต่งใหม่ (ผมขอย้ำว่าผมไม่มีความสำเอียงแต่ประการใดที่จะไปเหมาเอาว่า นักแต่งเพลงของไทยที่ติดต่ำกับอุปรากรของ Wagner จะต้องเหนือชั้นกว่านักแต่งเพลงที่มาทางสายของ musical สมัยใหม่) บุคคลที่เป็นต้นคิดอยู่เบื้องหลังการแสดงละครแนวนี้คือ กุมุท จันทร์เรือง (บิดาของ ชลประคัลภ์ จันทร์เรือง) ซึ่งเพิ่งกลับมาจากการศึกษาในสหรัฐอเมริกา และรู้จักวรรณกรรมและละครตะวันตกอย่างลึกซึ้ง ผมอยากจะคิดว่า *แมคเบธ* ฉบับไทยในยุคศาลาเฉลิมไทย-ศาลาเฉลิมนคร มีเอกภาพ มีจุดยืน มีความคิดหลัก ซึ่งแม้แต่เด็กสิบขวบก็พอจับได้ การตีความในการแสดงครั้งนั้นค่อนข้างจะชัดเจนคือ "ผู้หญิงเป็นตัวการ" ไม่ว่าจะในทางบวก หรือทางลบ ผมยังเด็กเกินไปกว่าที่จะเชื่อมโยงละครเชกสเปียร์มาสู่บริบททางสังคมและการเมืองของไทย แต่เมื่อมาคิดย้อนหลังไป ผมเดาเอาว่าที่ตีความอย่างนั้น คณะละคร "ลีลาศาสตร์สุนทร" (ซึ่งก็เป็นคณะเดียวกับ "ผกาวลี") อาจมีอะไรอยู่ในใจก็ได้

ถ้าจะย้อนกลับมาพิจารณา*แฮมเลต*ของคณะละคร "สองแปด" ผมคงจะต้องสารภาพว่าเมื่อเดินออกมาจากโรงละครแล้ว ผมจำเพลงไม่ได้สักเพลงเดียว (เมื่อได้ดูสู่ฝันอันยิ่งใหญ่ ของ "สองแปด" ผมจำได้ว่าเดินร้องเพลงออกมาจากโรง) สิ่งที่อาจทำให้ผู้ดูบางคนหงุดหงิดก็คือ เราจับไม่ได้ว่าเหตุใดจึงใส่เพลงลงไปในตอนนั้น หรือตอนนี้ของเรื่อง ถึงอย่างไรก็ตาม ผมคิดว่าวง "ไหมไทย" บรรเลงได้ดีมาก และผู้ที่เล่นเป็น Orphelia ร้องเพลงได้ดีมากเช่นกัน นอกนั้นก็กล้อมแกล้มกันไป โดยเฉพาะผู้แสดงเป็น Gertrude คงจะหนักใจกับตนเองไม่น้อยเลยทีเดียว (ได้ข่าวว่าได้มีการไปทาบทามอาจารย์สอนขับร้องชั้นนำของเมืองไทยให้มารับบทนี้ แต่ท่านปฏิเสธ แสดงว่าท่านเป็นผู้มีวิจารณญาณสูงมาก) เรื่องของการใส่เพลงไม่ใช่เรื่องง่าย เพราะละครแบบนี้ไม่ใช่อุปรากร ไม่ใช่จุลอุปรากร ไม่ใช่ละครร้องเต็มรูป เพลงจึงไม่ใช่ตัวดำเนินเรื่องที่สำคัญที่สุด แต่เป็นตัวเบิกมิติใหม่ที่บทเจรจาทำไม่ได้ดีเท่า ซึ่งผู้ทำบท และผู้กำกับการแสดงจำจะต้องคิดไตร่ตรองให้ดีว่าจะ*เสริมบท*ให้แก่งานของอภิมหาปรมาจารย์ William Shakespeare ได้อย่างไร "สองแปด" มีปัญหาอยู่มากในเรื่องนี้

ในส่วนที่เกี่ยวกับความคิดหลักหรือมโนทัศน์ (concept) ของ*แฮมเลต*พากย์ไทยนั้น ผมต้องยอมรับแต่โดยดีว่า ผมตามไม่ทัน การแสดงของ "สองแปด" เป็นไปในแบบของละครพื้นบ้าน (โดยไม่ได้ตั้งใจ) ซึ่งตามแบบแผนที่ว่านี้ คณะละครก็เพียงแต่ยืมเอาเค้าโครงเรื่องที่มีอยู่ดั้งเดิมแล้วก็มาด้นกันไปในตอนแสดงจริง ลิเกบ้านเราก็ทำเช่นนี้ และทำได้ดีเสียด้วย เมื่อตอนเป็นเด็กผมเคยดูลิเกที่วิกเมรุปูน หน้าวัดสระเกศ เรื่อง *อิเหนา* ซึ่งมิได้เอาบทพระราชนิพนธ์มาเล่น แต่นำ

เอาโครงเรื่องของ*อิเหนา* ฉบับหลวง มาเป็นแนวดำเนินเรื่อง เราจะต้องไม่ลืมว่า ลิเกมีความผูกพันอันแน่นแฟ้นกับวรรณศิลป์กับคีตศิลป์และกับนาฏศิลป์ อย่างน้อยโดยรูปแบบและโดยประเพณีลิเกถูกกำกับให้ทำตัวให้เป็นศิลปะ ผมไม่แน่ใจว่า *แฮมเลต*ของ "สองแปด" ผูกพันกับศิลปะประเภทใดแน่ ที่น่าพิศวงก็คือ ในขั้นตระเตรียมงานนั้น ได้พึ่งผู้เชี่ยวชาญวรรณคดีอังกฤษ และศิลปะการละครมาแปลบทให้ แต่เมื่อได้บทพากย์ไทยมาแล้ว ก็ดูไม่ใส่ใจที่จะตีบทให้แตก กลับเฉไฉไปทางโน้นทางนี้จนเราจับทิศทางได้ยาก การทำอะไรครึ่งๆกลางๆเช่นนี้เป็นปัญหา ถ้าทิ้งบทของเชกสเปียร์เสียเลย แบบที่ลิเกทำกับพระราชนิพนธ์*อิเหนา* ก็คงจะไม่เสียหายอะไร แต่การที่ไม่พยายามทำความเข้าใจกับบทของเชกสเปียร์ให้ถ่องแท้ ทำให้ละครของ "สองแปด" กลายเป็น*เด็กกำพร้าทางวัฒนธรรม*ไป เราต้องไม่ลืมว่า วรรณกรรมเอกของโลกเช่น *แฮมเลต* เป็นสิ่งที่คนจำนวนมากรู้จักกันดี นอกจากนั้น การแสดงละคร*แฮมเลต* ก็ดำเนินต่อเนื่องกันมานานหลายศตวรรษ ผู้ที่รักละครไม่ว่าจะเป็นเจ้าของภาษาหรือไม่ก็ตามเคารพในความเข้มข้นทางศิลปะและความลุ่มลึกทางความคิดของเชกสเปียร์ ถ้าตัดสินใจจะแปลงบทของมหากวี ก็จำเป็นจะต้องคิดให้หนัก ตรองให้ดีว่ากำลังทำอะไรที่เป็นการลดระดับหรือลดคุณค่าต้นฉบับของเดิมหรือไม่ ผมค่อนข้างจะประหลาดใจว่า บัณฑิตอักษรศาสตร์ที่อยู่ในคณะละคร "สองแปด" พร้อมที่จะปู้ยี่ปู้ยำกับเชกสเปียร์ถึงเพียงนี้ ในที่สุดก็อดวกกลับมาสู่ประเด็นของ "ความล้มเหลวของอุดมศึกษาไทย" ไม่ได้

ผมอยากขออนุญาตทำหน้าที่ของครูแก่อภิปรายเรื่อง*หลักการ* ในการรับมรดกทางวัฒนธรรมของต่างประเทศต่อไปอีกสักเล็กน้อย เป็นที่รู้กันว่าการจะเข้าถึงวรรณกรรมต่างชาติ (ซึ่งในกรณีของ*แฮมเลต* จำเป็นต้องย้อนอดีตกลับไป 4 ศตวรรษ) มีเงื่อนไขที่กำหนดให้เราต้องพยายามเข้าถึงบริบทของวัฒนธรรมต้นกำเนิดให้ได้ หมายความว่าจะต้องพยายามทำความเข้าใจกับละครเรื่อง *แฮมเลต* ในบริบทของวิถีชีวิต กระแสความคิดและขนบการละครของคนอังกฤษในช่วงศตวรรษที่ 16 ต่อกับศตวรรษที่ 17 กล่าวอีกนัยหนึ่ง คงจะต้องพึ่งความรู้เชิงวิชาการบ้าง ในขณะเดียวกันเราก็ต้องสำนึกว่าเราเป็นคนยุคใหม่ อยู่ในวัฒนธรรมและสิ่งแวดล้อมที่ต่างออกไปจากสังคมต้นกำเนิด ถ้ายิ่งต่างชาติต่างภาษากันด้วยแล้ว ก็ยิ่งจะต้องวิเคราะห์ตัวเองให้ถ่องแท้และถี่ถ้วนเสียก่อน ก่อนที่จะอ้าแขนออกไปสัมผัสกับมรดกทางวัฒนธรรมของต่างชาติ ผมเฝ้าสังเกตผู้กำกับการแสดงชั้นนำของยุโรปมาพอสมควร และก็อดที่จะชื่นชมพวกเขาไม่ได้ที่เขาสามารถเชื่อมโยงละครต่างยุค ต่างสมัย ต่างถิ่นให้เข้ามาเป็นตัวปลุกความสำนึกที่มีต่อสังคมร่วมสมัยของเขาเองได้ ผมมีความเชื่ออยู่อย่างหนึ่งว่า คนที่ผูกพันกับบริบททางวัฒนธรรมและสังคมของตนเองนั้น ถ้าได้ศึกษางานศิลปะของต่างถิ่นต่างยุคอย่างถ่องแท้ด้วยแล้ว จะสามารถตีความงานนั้นๆได้อย่างลุ่มลึก สรุปได้ว่า *ความเป็นอื่น* จะเป็นตัวกระตุ้นให้เราพิจารณาตัวเองได้อย่างลึกซึ้งยิ่งขึ้น ในแง่นี้ *กาลิเลโอ* ซึ่งเป็นผลงานชิ้นแรกของ "สองแปด" เป็นตัวอย่างที่ผมชื่นชมมาก ผมยังเชื่อว่า ถ้าคิดให้หนักตรองให้ดี *แฮมเลต*ของเชกสเปียร์น่าที่จะ*บอกความ* หรือ*สื่อความ*อันสลักสำคัญมายังสังคมร่วมสมัยของไทยได้ แต่ "สองแปด" ออกจะมักง่ายไปสักหน่อยที่รื้อบทตอนที่สำคัญที่สุด ซึ่งเริ่มต้นด้วย "To be, or not to be..." ด้วยการให้ Hamlet ปรับทุกข์กับคนดูเรื่องการจราจรติดขัดในกรุงเทพมหานคร มีคนบอกผมว่า นั่นคือการใช้เทคนิค "การทำให้แปลก" (Verfremdung) ของ

Bertolt Brecht ก็อีกนั่นแหละ ถ้าจะเข้าใจ Brecht ให้ถึงแก่น ก็คงจะต้องศึกษากันให้ลึกซึ้งกว่านี้ เพราะเทคนิค "การทำให้แปลก" นั้น ไม่ใช่ว่าจะนำมาใช้ในตอนใดก็ได้ตามอำเภอใจ สำหรับผมเองแล้วคิดว่าน่าจะนำไปใช้ตอนสัปเหร่อขุดหลุมฝังศพมากกว่า พูดแล้วก็อดสมเพชตัวเอง และพรรคพวกครูเยอรมันไม่ได้ เพราะได้เขียนเรื่องเบรคซท์และเทคนิคที่ว่ามานี้ไว้ในหลายที่ แต่ก็ไม่มีคนอ่านอยู่ดี ส่วนพวกที่อ่านตำราการละครภาษาต่างประเทศออก ก็มิได้ใส่ใจที่จะนำความรู้มาใช้ให้เป็นประโยชน์ในการปฏิบัติ ว่าแล้วก็จะต้องวกเข้ามาหาประเด็นเก่าอีกครั้ง ก็อุตมศึกษาของเรามันล้มเหลวนี่น่า *แฮมเลต*เลยต้องมารถติดอยู่แถวถนนรัชดาภิเษก

อาจจะมีผู้กล่าวหาว่าผมทำตัวเป็นพวกหัวสูง ตั้งตัวเป็นผู้รู้ เที่ยวไปเหยียบย่ำคนที่เขามาดูละครเพื่อความบันเทิง ผมก็คงจะต้องตอบว่า ความบันเทิงนั้นมีหลายแบบ และ*แฮมเลต* ก็เป็นวรรณกรรมเอกที่ให้ความหฤหรรษ์ได้หลายทางในหลายมิติ ตำราที่เกี่ยวกับเชกสเปียร์แทบทุกเล่มกล่าวไว้เหมือนๆกันว่า ละครเชกสเปียร์นั้น ชาวบ้านก็ดูได้ ขุนนางก็ดูดี นักปราชญ์ก็ชื่นชม แต่โรงละครที่เชกสเปียร์แสดงมีคู่แข่งที่สำคัญ อันได้แก่ ตะแลงแกงที่ Tower of London ถ้าวันไหนมีการประหารนักโทษที่นั่น วันนั้นคนที่มาดูละครเชกสเปียร์จะบางตาลงไปมากทีเดียว ผมจึงใคร่ที่จะตั้งคำถามว่า เราจะมุ่งทำละครไว้ให้คนประเภทหลังนี้ดูเท่านั้นหรือ โชคดีที่ถนนรัชดาภิเษกค่อนข้างไกลจากอำเภอเมืองนนทบุรี และประเพณีที่เคยปฏิบัติกันในยุคก่อนๆที่วัดโคก (วัดพลับพลาไชย) ก็ได้เลิกไปนานแล้ว หาไม่ "สองแปด" อาจจะได้คนดูไม่เต็มโรงในบางรอบก็ได้

ความจริงมีอยู่ว่า *แฮมเลต* ในระดับหนึ่ง เป็นเรื่อง "น้ำเน่า" ที่ค่อนข้างจะโหดเหี้ยม แต่เราจะไปเกาะยึดอยู่กับโครงเรื่องหรือเนื้อเรื่องไม่ได้ *แฮมเลต*ที่โลกรู้จักคือโศกนาฏกรรมของกวีเอกของโลกตะวันตก จริงอยู่ละครเรื่องนี้จบลงด้วยศพเกลื่อนเวที แต่เราจะไปเหมาเอาว่า *ความโหดเหี้ยมทางกายภาพ* คือ องค์ประกอบหลักของละครไม่ได้ ความยิ่งใหญ่ของโศกนาฏกรรมตะวันตกขึ้นอยู่กับความสามารถของกวีในการปรับความโหดเหี้ยมทางกายภาพขึ้นสู่ระดับของ*ความโหดเหี้ยมทางปรัชญา* หาไม่แล้ว ละครเหล่านี้ก็จะกลายเป็นแค่วรรณกรรมเปื้อนเลือดที่เหมาะสำหรับคนดูจำพวกที่ชอบแวะเวียนไปดูมหกรรมจมเลือดที่ Tower of London องค์ประกอบที่สำคัญอีกอย่างหนึ่งของโศกนาฏกรรมตะวันตกคือความผูกพันกับวรรณศิลป์ กวีผู้ยิ่งใหญ่ของตะวันตกรู้จักที่จะกลบคาวเลือดด้วยวรรณศิลป์ทั้งจับใจคนและทั้งประเทืองปัญญา ถ้าละครคณะใดหรือผู้กำกับการแสดงคนใดไม่ใส่ใจกับลักษณะทางปรัชญาและทางวรรณศิลป์ที่ว่ามานี้เสียแล้ว โอกาสที่จะจับวิญญาณของละครเชกสเปียร์ได้ก็คงจะมีน้อยมาก ฉาก เทคนิคอันโอฬาร และเครื่องแต่งกายอันงามงด คงจะไม่สามารถทดแทนคุณลักษณะอันเป็นพื้นฐานของละครเชกสเปียร์ที่แท้จริงไปได้ ยิ่งไปกว่านั้น การจะใช้เพลงและดนตรีมาเป็นสื่อของปรัชญาก็มิใช่ของง่าย แม้แต่คีตกวีผู้ยิ่งใหญ่ของตะวันตก เช่น Giuseppe Verdi ก็ยังเลี่ยง *Hamlet* แล้วหันไปหา *Othello* ซึ่งในรูปของอุปรากร ก็ดูจะกระเดียดไปในทาง melodrama อยู่ไม่น้อย ความสำเร็จของ Verdi ในการนำละครเชกสเปียรมาปรับเป็นอุปรากรอยู่ที่ *Falstaff* ซึ่งเป็นการนำละครเชกสเปียร์ 3 เรื่องมายำใหญ่ และ "ยำใหม่" ได้อย่างน่าทึ่งในลักษณะของสุขนาฏกรรม คีตกวีเยอรมัน Richard Wagner ต้องใช้เวลา 4 คืนเต็มในอุปรากรชุด *Der Ring des Nibelungen* กว่าจะสื่อความคิดหลักเชิงปรัชญาออกมาได้ ผมมิได้ตั้ง

ใจจะพูดว่า ละครเพลงสมัยใหม่สื่อปรัชญาไม่ได้ แต่ผมคิดว่า การนำเอาละครพูดที่แก่นแท้เป็นเรื่องของปรัชญามาทำให้เป็นละครเพลง (ในวัฒนธรรมที่ห่างจากวัฒนธรรมต้นกำเนิด) เป็นงานที่ยากยิ่ง "สองแปด" ควรจะได้ใช้เวลาคิดในเรื่องนี้ และเตรียมตัวสัก 5 ปี ผลที่ออกมาอาจจะเป็นละครเพลงเชิงปรัชญาที่ยิ่งใหญ่ก็ได้ แต่ในยุคโลกาภิวัตน์จะมีใครสักกี่คนที่คิดได้ยาวและคิดได้นานถึงเพียงนั้น

ที่ผมกล่าวมาทั้งหมดนี้คงจะสวนทางกับผู้ดูผู้ชมส่วนใหญ่ ซึ่งชื่นชมกับ*แฮมเลต* ฉบับไทยอย่างไม่มีข้อกังขา นักวิจารณ์เพียงคนเดียวจะทวนกระแสของ*มหาชน*ได้อย่างไร ผมเองก็ตระหนักในข้อจำกัดนี้ดี แต่ก็อยากจะย้ำว่า ที่วิจารณ์มาเช่นนี้ก็ด้วยความผูกพันที่มีกับกลุ่ม "สองแปด" มาตลอดทศวรรษที่ผ่านมา ใครๆก็ทราบว่า "สองแปด" สร้างงานที่มีคุณภาพมาตลอด บางครั้งก็พร้อมที่จะเสี่ยงต่อการขาดทุน ถึงอย่างไรก็ดี ผมก็ไม่อยากให้ "สองแปด" ทำตัวเป็นกลุ่มปัญญาชนที่ไม่เห็นหัวคนส่วนใหญ่ แต่ "มหาชนอลเวง" ที่ผมได้ประสบพบมาเมื่อคืนวันที่ 9 พฤษภาคมนั้น เป็นกลุ่มคนที่มีวิธีการดูละครที่แปลกประหลาด เมื่อละครเริ่มเล่นไปแล้วก็ยังมีผู้คนเดินเข้ามาอยู่ไม่ขาดสาย แต่แรกผมก็คิดว่าเป็นพวกที่มาไม่ทันเพราะรถติด (ซึ่งก็ได้รับความเห็นใจอยู่แล้วจากพระเอก Hamlet !) แต่ในช่วงหลังพักครึ่งเวลาก็ยังมีผู้คนเดินเข้ามา หลังจากที่ละครเริ่มเล่นในช่วงหลังไปแล้ว ที่เดินคุยกันเข้ามาอย่างไม่เกรงใจใครก็มี (ผมได้สอบถามจากเพื่อนที่ไปชมละครในรอบอื่นๆก็ได้รับการยืนยันว่า มหาชนอลเวงอาละวาดในทำนองเดียวกัน) ผู้ชมบางคนตั้งปณิธานมาแล้วว่าจะมาสนุกก็เลยตั้งหน้าตั้งตาหัวเราะ ทั้งๆที่การแสดงบางตอน ไม่น่าจะชวนให้หัวเราะได้เลย ผมคิดว่า "สองแปด" จะยึดเอา "มหาชน" กลุ่มนี้เป็นสรณะที่พึ่ง หรือเป็นตัววัดความสำเร็จของการแสดงคงจะไม่ได้ เพราะพวกเขาคงแยกไม่ออกระหว่าง*แฮมเลต*ของเชกสเปียร์ กับหนังร้อยจอที่ทุ่งพระเมรุ คราวต่อไป "สองแปด" คงจะต้องทำคู่มือที่ว่าด้วย "วัฒนธรรมในการดูละคร" ไว้แจกด้วย

ในท้ายที่สุด ผมก็ได้แต่ตั้งความหวังเอาไว้ว่า เมื่อ "สองแปด" ประสบความสำเร็จกับ*"ละครอ้วน"* เรื่อง*แฮมเลต* มาแล้ว ก็น่าจะเอาเงินทุนที่สะสมได้ไปสร้าง "ละครผอม" ที่ชวนคิดและประเทืองปัญญาดังที่เคยทำมาในทัศนะของผม ละครเวทีที่น่าประทับใจที่สุดในรอบปีที่ผ่านมา คือ ***เมตามอร์โฟซิส*** ซึ่งดัดแปลงมาจากวรรณกรรมของ Franz Kafka นั่นคือ "ละครผอม" ในความหมายที่แท้จริง เพราะผมได้รับทราบมาว่าบางรอบมีคนดูไม่ถึง 10 คน (แต่รอบสุดท้ายที่ผมดูมีคนดูไม่น้อยเลย) เท่าที่สังเกตมาผู้ดูผู้ชมละครเวทีส่วนใหญ่คงจะอยู่ในวัยเรียนระดับอุดมศึกษา ผมก็เลยต้องเหมาเอาอีกว่า ที่เป็นเช่นนี้ก็เนื่องมาจาก"ความล้มเหลวของอุดมศึกษาไทย" นั่นเอง

ที่มา: เจตนา นาควัชระ." 'แฮมเลต' หรือความล้มเหลวของอุดมศึกษาไทย" **สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์** 42, 2 (11 - 17 มิถุนายน 2538)

บทวิเคราะห์

บทวิจารณ์ชิ้นนี้ ถือได้ว่าเป็นบทวิจารณ์ที่สร้างปฏิกิริยาอย่างกว้างขวางในแวดวงละครเวทีและนักวิชาการ (โดยเฉพาะอย่างยิ่งทางด้านการละคร) ในปี พ.ศ. 2538 และยังส่งผลมาจนถึงปัจจุบัน (2544) ปฏิกิริยาต่อบทวิจารณ์ชิ้นนี้มีทั้งด้านบวกและด้านลบ ผู้ที่มีปฏิกิริยาในด้านบวกคือผู้ที่เห็นด้วยกับผู้วิจารณ์และรู้สึกถึงการได้รับความเป็นธรรมในฐานะของผู้ชมคนหนึ่ง ส่วนปฏิกิริยาในด้านลบนั้นมักจะเป็นความไม่พอใจที่ผู้วิจารณ์ได้มีการพาดพิงถึงสถาบันและตัวบุคคลซึ่งถือว่าเป็นบรมครูของสถาบันที่มีชื่อเสียงในการริเริ่มละครเวทีแบบสมัยใหม่

ชื่อของบทวิจารณ์ " 'แฮมเลต' หรือ ความล้มเหลวของอุดมศึกษาไทย " เป็นการตั้งกระทู้อย่างตรงไปตรงมาของผู้วิจารณ์ที่มีต่อผู้สร้างงาน ผู้เสพงาน และผู้อ่านทั่วไป และเป็นกระทู้ที่ผู้อ่านทุกคนจำเป็นต้องอาศัยความเข้าใจในอุดมการณ์ของผู้วิจารณ์ที่มีต่อความสัมฤทธิ์ผลของการศึกษาในระดับอุดมศึกษาของไทยในภาพรวม จึงจะหยั่งเห็นถึง "ประเด็น" ที่ผู้วิจารณ์พยายามจะนำเสนอ ซึ่งเมื่อพินิจแล้วก็จะเห็นได้อย่างชัดเจนว่า ผู้วิจารณ์ไม่ได้มีความจงใจที่จะ "ตำหนิ" ตัวบุคคล หรือ จงใจ "ว่าร้าย" สถาบันอุดมศึกษา "เทวาลัย" อย่างที่มีการเข้าใจกัน แต่การที่จะหยั่งให้เห็นถึงเจตนารมณ์อันแท้จริงของผู้วิจารณ์นั้น ผู้อ่านจำเป็นต้องอ่านบทวิจารณ์ชิ้นนี้ด้วยใจที่เป็นกลาง และพิเคราะห์ไปตามถ้อยแถลงหรือเหตุผลของผู้วิจารณ์ไปทีละประเด็น ท้ายที่สุดก็น่าจะประจักษ์แจ้งได้ว่าผู้วิจารณ์มีจุดยืนเช่นไร

บทวิจารณ์ชิ้นนี้ได้ทำหน้าที่มากมายหลายบทบาท และกว่าจะนำพาผู้อ่านไปสู่การตอบคำถามในกระทู้ที่ตั้งไว้ ก็ต้องใช้เวลาในการพินิจพิเคราะห์ความหมายในแต่ละประโยคเป็นอย่างดี และต้องเข้าใจบทบาทของผู้วิจารณ์ที่กำลังแสดงอยู่ในขณะนั้น จึงจะเข้าใจมโนทัศน์โดยรวมทั้งหมดของผู้วิจารณ์

บทบาทที่เห็นได้โดยชัดเจนก็คือการเป็นผู้ประเมินคุณค่าตัวงาน นับตั้งแต่เรื่องของการดัดแปลงบท การใช้ภาษา การแสดง การตีความ การกำกับการแสดง ซึ่งล้วนแล้วแต่เกี่ยวข้องกับความรู้ความเข้าใจในวรรณกรรมของเชกสเปียร์อย่างลึกซึ้งทั้งสิ้น ในการนี้ เห็นได้ชัดเจนว่า ผู้วิจารณ์มีความรอบรู้อย่างลึกซึ้งต่อตัวบทดั้งเดิม และต่อขนบในการแสดงละครเวทีที่หลากหลาย ในฐานะที่ผู้วิจารณ์ เคยยกย่องความกล้าหาญในการบุกเบิกของกลุ่ม "สองแปด" มาแล้ว จึงดูเหมือนว่า ผู้วิจารณ์มีความ *"พร้อมที่จะเปิดใจรับงานบุกเบิกชิ้นใหม่"* นี้อยู่แล้ว จึงไม่ลังเลใจที่จะไปชมผลงานเรื่องนี้ และเมื่อประสบการณ์ในการชมนั้น ไม่ได้เป็นไปตามความคาดหวัง จึงเป็นเรื่องที่ผู้วิจารณ์ต้องออกมาชี้แจงว่า ละครเรื่องนี้มีปัญหาด้านใดบ้าง อีกทั้งยังชี้ให้เห็นทางอีกด้วยว่า หากจะดัดแปลงไปในแนวนี้กันแล้ว ก็ควรจะ *"ทิ้งบทของเชกสเปียร์เสียเลย แบบที่ลิเกทำกับพระราชนิพนธ์อิเหนา"* แต่การที่ไม่พยายามทำความเข้าใจกับบทให้ถ่องแท้ ทำให้ละครเชกสเปียร์กลายเป็น *"เด็กกำพร้าทางวัฒนธรรม"* การแตะต้องวรรณกรรมเอกของมหากวี จึงไม่ใช่เรื่องที่จะกระทำโดย "เล่นๆ" ซึ่งเป็นการไม่แสดงความเคารพต่อความเข้มข้นทางศิลปะและความลุ่มลึกทางความ

คิดของเชกสเปียร์ ในฐานะของนักวิจารณ์ ผู้วิจารณ์จึงจำเป็นต้องแสดงจุดยืนที่จะปกป้องและรักษาไว้ซึ่งเกียรติภูมิของผู้ประพันธ์และของตัวงานวรรณกรรม

บทบาทที่สองคือ บทบาทของ "ครู" (ผู้สอนวรรณคดีตะวันตกมากว่า 25 ปี) ซึ่งจำเป็นต้อง "ให้ความรู้" ในเรื่องที่คิดว่าผู้สร้างงานและผู้ชมงานทั้งหลายน่าจะรู้ดีอยู่แล้ว(แต่กลับแสดงออกราวกับไม่รู้และไม่ยอมนำมาปฏิบัติ) โดยเฉพาะอย่างยิ่ง เรื่องของ "ความเข้าใจ" ต่อ "หลักการ" ในการรับ "มรดกทางวัฒนธรรม" จากต่างประเทศ "เงื่อนไข" ที่ผู้สร้างงานน่าจะต้องมีความเข้าใจในด้านวิชาการ ซึ่งเรื่องที่ว่ามานี้ล้วนแต่เป็นหลักพื้นฐานสำหรับผู้ศึกษาวรรณคดีทุกคน บทบาทของ "ครู" ที่แท้ของผู้วิจารณ์คือเมื่อ "ดิ" แล้วก็ต้องเป็นไปเพื่อ "ก่อ" การพยายามชี้ให้ "ศิษย์" (ผู้สร้างงาน) เห็นในช่องทางที่จะทำให้สิ่งที่ร่ำเรียนในห้องเรียนนั้นสามารถให้ความหมายกับชีวิตจริงๆ(ของผู้ชม)ได้ด้วย จากการพาดพิงถึงละครเรื่อง กาลิเลโอ ซึ่งประสพความสำเร็จอย่างยิ่งในการนำเอาวรรณคดีตะวันตกมาสร้าง "ความเป็นอื่น" กับผู้ชมจนกระทั่งทำให้สามารถย้อนดูตัวเองได้อย่างลึกซึ้งนั้น เป็นการที่ผู้วิจารณ์ชี้ให้ผู้สร้างงานเห็นว่าพวกเขาจำเป็นต้องสามารถสร้างงานที่ "ปลุกสำนึกที่มีต่อสังคมร่วมสมัย" ให้ได้ (เหมือนอย่างที่เคยทำสำเร็จมาแล้วใน กาลิเลโอ) โดยใช้การ "ตีความงานด่างถิ่นให้ลุ่มลึก" ก็จะนำพาให้บรรลุ "การสื่อความอันสลักสำคัญ" มายังสังคมร่วมสมัยของไทยได้

บทบาทที่สามคือบทบาทของนักคิดและนักการศึกษา ผู้ซึ่งได้ปลูกฝังวิชาให้กับลูกศิษย์มากมาย และมีความเข้าใจว่า ความสำเร็จของครูและสถาบันการศึกษานั้นต้องมองที่ตัว "ผลงาน" ของลูกศิษย์ บทบาทสำคัญของครูที่สอนวรรณคดีต่างประเทศในระดับอุดมศึกษาคือสร้างความรู้ความเข้าใจอันลึกซึ้งต่อวรรณคดีและต่อการดัดแปลงงานวรรณคดีของต่างประเทศ และเมื่อละครเรื่องนี้ทำให้ผิดหวังอย่างรุนแรง สำนึกของผู้ยึดมั่นในอุดมการณ์แห่งการศึกษาจึงรุนแรงตามไปด้วย ถึงกับประกาศโดยใช้อารมณ์ว่า "*เราคงไม่ต้องสงสัยเลยว่า ครูภาษาต่างประเทศ ครูภาษาตะวันตก ตั้งแต่รุ่นพ่อ รุ่นพี่ รุ่นผม มาจนถึงรุ่นน้องผม และรุ่นลูกศิษย์ผม ประสบความล้มเหลวโดยสิ้นเชิง เพราะเราไม่สามารถสร้างความเข้าใจพื้นฐานเกี่ยวกับการรับงานศิลปะของต่างประเทศขึ้นมาได้*" แน่นอนว่าผู้วิจารณ์คงจะไม่ได้หมายความดามนี้จริงๆ เพราะลูกศิษย์ที่ประสบความสำเร็จทางด้านวรรณคดีก็มีอยู่ให้เห็นเป็นจำนวนไม่น้อย แต่การแสดงวาทกรรมดังกล่าวออกมานั้น ก็เพียงเพื่อจะกระตุ้น "สำนึก" ของบุคคลที่มีส่วนเกี่ยวข้องทั้งปวง เพราะ " *เราต้องไม่ลืมว่า ผู้ที่ร่วมมือกันทำละคร 'แฮมเลต' ในครั้งนี้ เป็นผลผลิตของมหาวิทยาลัยเป็นส่วนใหญ่ บางคนผ่านการศึกษาด้านภาษาและวรรณคดีอังกฤษมา บางคนได้รับการฝึกฝนโดยตรงในด้านศิลปะการละครจากมหาวิทยาลัย....*" ดังนั้น จึงเป็นที่สนเท่ห์ของผู้วิจารณ์เป็นอย่างยิ่ง ที่ละครเรื่องนี้ "พลาดเป้า" ไปเสียทุกเรื่อง ถึงขั้นที่ว่า "*ได้ปู้ยี่ปู้ย่าเชกสเปียร์(ผู้เป็นที่รักและเคารพ)ถึงเพียงนี้*" ผู้วิจารณ์จึงมองว่าละครเรื่องนี้สะท้อนให้เห็นถึงความล้มเหลวของการศึกษาของอุดมศึกษาไทย เพราะไม่สามารถทำให้ การสร้างงานวรรณคดีเอกของโลกนั้น ใกล้เคียงความถูกต้องสมบูรณ์แบบได้ทั้งๆที่มีคณะผู้ทำงานที่ล้วนแต่มากด้วยปริญญาบัตรจากสถาบันอุดมศึกษาแห่งชาติ

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

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

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

นักวิจารณ์ละครเวทีในสังคมไทย จึงไม่ใช่ผู้ประเมินคุณค่างานสร้างสรรค์แต่อย่างเดียว แต่ยังพร้อมที่จะทำหน้าที่ปลุกสำนึกทางสังคม ด้วยความมุ่งมั่น กล้าหาญอีกด้วย

ปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์ : ผู้วิเคราะห์

แจ็ค เดอะ ริปเปอร์ โหด ไม่ค่อยฮา

'สรณ์

หากจะถามว่าละครนักศึกษาแนวขบขันอย่างที่เป็นอยู่ในปัจจุบัน คณะไหนเป็นผู้บุกเบิกกรุยทาง ผมอยากจะตอบว่า "ละครถาปัด" จุฬาฯ ทั้งนี้ ผมคิดว่าก่อนหน้านั้นละครเวทียังมีลักษณะเป็นละครพูดตามจารีตอยู่มาก และส่วนใหญ่ก็จะเป็นคณะที่มีการเรียนการสอนเกี่ยวกับละครโดยตรงเป็นคนทำ แล้วก็มักจะทำกันในวงแคบๆ ในระดับคณะหรือมหาวิทยาลัย ไม่ค่อยจะมีการทำออกสู่สาธารณะเก็บเงินกัน เป็นละครสารนิพนธ์เสียมากกว่า ละครพวกนี้มักจะขายไม่ค่อยได้ ขณะที่ละครถาปัดไม่ได้เกิดจากจารีตของละครพูดโดยตรง จึงมีอิสระในการนำเสนอมากกว่า ผมว่านี่เป็นข้อได้เปรียบของเด็กที่อยู่นอกระบบการเรียนศิลปะการละคร ในแง่ที่ไม่ต้องมีพันธนาการมากนักในการผลิต แต่ก็มีข้อเสียเปรียบเหมือนกันในแง่ของพื้นฐานความรู้ศิลปะการละคร

ละครถาปัดประสบความสำเร็จก็เพราะว่าผลิตละครออกมาสอดรับกับวัฒนธรรมความบันเทิงหรือมหรสพของไทย มหรสพในบริบทของวัฒนธรรมไทยไม่ใช่เรื่องที่ซีเรียสจริงจังอะไรมากนัก เพราะสังคมไทยขีดเส้นแบ่งอย่างชัดเจนระหว่างเรื่องเล่นๆ กับเรื่องจริงๆ มหรสพ ศิลปะความบันเทิง จัดอยู่ในปริมณฑลของเรื่องเล่นๆ ขณะที่เรื่องจริงๆ นั้นมักจะเกี่ยวเนื่องกับปัญหาปากท้อง การทำมาหากิน ตลอดจนเรื่องของอำนาจและผลประโยชน์ เรื่องเล่นๆ นั้นมีเอาไว้ก็เพื่อผ่อนคลายจากความหนักหน่วงและออกจะน่าเบื่อของเรื่องจริงๆ มหรสพจึงไม่ได้มีไว้เพื่อจะเพิ่มภาระให้กับสมอง ความบันเทิงไม่ใช่เรื่องที่จะต้องมานั่งขบคิดกันอย่างเอาเป็นเอาตาย หรือหากจะมีการสื่อสารในมิตินั้นอยู่บ้างก็เป็นเรื่องรอง ไม่สลักสำคัญอะไรมากนัก และมักจะถูกบดบังกลบเกลื่อนจนกลายเป็นเรื่องไม่เป็นเรื่องไปเสีย ละครพูดตามจารีตจึงอุบัติได้ยากภายใต้เงื่อนไขอย่างนี้ พร้อมกันนั้นประเด็นทางสุนทรียศาสตร์ก็สำคัญเช่นกัน ความงาม ความไพเราะของแต่ละวัฒนธรรมไม่ใช่เรื่องที่จะก้าวข้ามกันได้ง่ายๆ

แต่ละครถาปัดก็แปลงโฉมละครพูดให้มีลักษณะไทยๆ ได้อย่างสอดคล้องกลมกลืน จนปัจจุบันก็ยากที่จะแยกออกได้จากปริมณฑลความบันเทิงของสังคมไทย โดยเฉพาะของคนรุ่นๆ หลังๆ เหนือสิ่งอื่นใดที่ละครถาปัดประสบความสำเร็จก็คือการทำให้ละครเวทีเป็นเหมือนการแสดงที่เน้นความสนุกสนานเพลิดเพลิน เน้นความตลกขบขัน ดูแล้วสบายๆ ผ่อนคลาย ไม่ต้องคิดมาก ซึ่งทั้งหมดนี้ก็ได้มาจากมุขตลก แก๊กเล็กแก๊กน้อย รวมไปถึงท่วงท่าในการแสดง

เท่าที่ผมดูละครถาปัดมา ในแง่ของความตลกขบขันนั้นผมว่าสอบผ่าน และหากเทียบในกลุ่มของละครนักศึกษาด้วยกันที่เดินมาตามทางนี้ - - ก็จะพบว่าละครถาปัดยังทิ้งห่างอยู่หลายช่วงตัว ความสนุกสนานเพลิดเพลินส่วนใหญ่เกิดจากการลื่นไหลและรับส่งกันเป็นจังหวะจะโคนของมุขตลกที่สอดแทรกมาเป็นระยะ ไม่ใช่บริเวณตะเข็บของบท หากแต่เป็นส่วนหนึ่งของตัวบทเอง และ