ยังเป็นส่วนช่วยเป็นตัวขับเคลื่อนให้เรื่องราวดำเนินไปอย่างมีสีสันและชีวิตชีวา ความสามารถในการสร้างและสอดแทรกแก๊กจึงเป็นคุณสมบัติข้อที่โดดเด่นของละครถาปัด

แต่ส่วนหนึ่งที่ปฏิเสธไม่ได้ก็คือว่า... ความสำเร็จดังกล่าวเป็นไปได้ก็เพราะความสมบูรณ์ของตัวบทที่ดำรงอยู่แล้วเป็นสำคัญ ละครถาปัดไม่ค่อยได้แต่งเรื่องขึ้นมาใหม่เองสักเท่าไหร่ หากเป็นการนำบทละครประเภทคลาสสิกมาแปลงโฉมเสียมากกว่า ข้อดีตรงนี้ก็คือว่าตัวบทมีความสมบูรณ์ลงตัวอยู่สูงแล้ว ทั้งในแง่ของเนื้อหา แก่นเรื่อง และโครงสร้าง สิ่งที่ละครถาปัดทำส่วนใหญ่จึงเป็นเรื่องของการวางมุขให้ถูกจังหวะและเข้ากันได้กับเนื้อเรื่อง นักการละครตามจารีตบางคนรับไม่ค่อยได้เพราะถือว่าเป็นการยำใหญ่ตัวบท เป็นการแสดงความไม่เคารพและไม่ให้เกียรติต่อทั้งตัวบทและต่อผู้ประพันธ์ แต่ผมก็ไม่คิดว่าการกระทำดังกล่าวเป็นการละเมิดถึงขนาดนั้น เอาเป็นว่า...หากเอามาใช้งานได้ผล สามารถบรรลุวัตถุประสงค์ได้ก็น่าพอใจแล้วกับคนที่ไม่ได้สังกัดอยู่ในกฎระเบียบตรงนั้นโดยตรง

แต่ *"แจ็ค เดอะ ริปเปอร์"* คนฆาตกรรม คำฆาตกร ละครถาปัด จุฬาฯ ประจำปีนี้ออกจะไปไม่ถึงดวงดาว ทั้งนี้ก็สืบเนื่องมาจากความไม่สมบูรณ์ลงตัวของบทเป็นส่วนใหญ่ อย่างที่ว่าไว้ ละครถาปัดส่วนใหญ่มักจะเล่นเอาเถิดกับบทละครที่ดีอยู่แล้ว ปัญหาในเรื่องของการสร้างบทหลักจึงตัดไป เหลือแต่ปัญหาการคิดและวางมุขให้ถูกที่ถูกทางเท่านั้น แต่เรื่องนี้ไม่มีบทดั้งเดิมดำรงอยู่ เรื่องราวถูกปะติดปะต่อขึ้นจากประวัติคดีฆาตกรรมที่ก็ยังไม่มีมาสเตอร์พลอตเช่นกัน ความยุ่งยากในการสร้างบทจึงตามมา และนี่ก็คือข้อพิสูจน์ว่า บทละครไม่ใช่แค่เรื่องของการวางมุขเคียงกัน แต่เป็นศิลปะขั้นสูงที่ต้องอาศัยความรู้และประสบการณ์ทางละครเวทีค่อนข้างมาก แต่ละครถาปัดเสียเปรียบตรงที่ว่าขาดความรู้ทางด้านศิลปะการละครรองรับ เรื่องราวถึงถูกสร้างขึ้นเหมือนสคริปต์รายการโทรทัศน์มากกว่าจะเป็นละครเวทีจริงๆ

ความอ่อนแอของตัวบทเห็นได้จากความไม่ต่อเนื่องอย่างกลมกลืนกันของเนื้อเรื่อง เหตุการณ์ถูกสร้างขึ้นและวางเคียงกันอย่างกระจัดกระจาย ไม่ค่อยมีความสัมพันธ์กันแน่นแฟ้นพอ เรื่องราวจึงไม่ค่อยลื่นไหล บางฉากที่ไม่จำเป็นต้องมีเพราะผิดที่ผิดทางก็ใส่เข้ามา และบางฉากที่สามารถเล่ารวมๆ กันได้ก็ถูกหั่นเสียละเอียด การเล่าเรื่องไม่จำเป็นต้องถ่ายทอดเป็นเหตุการณ์ก็ได้ ซึ่งอาศัยการพูดผ่านบทก็น่าจะพอเพียงแล้ว เมื่อโครงสร้างของบทขาดความมั่นคงแข็งแรง มุขที่สอดแทรกเข้ามาจึงเหมือนส่วนเกิน เป็นเหมือนการยำใหญ่ใส่สารพัด คล้ายๆ กับแกงโฮะยังไงยังงั้น

ข้อได้เปรียบของละครถาปัดนั้น -- ก็คือเรื่องของศักยภาพในการสร้างและออกแบบฉาก ความสมบูรณ์ ความเนี้ยบ ความประณีตของฉากน่าปรบมือให้ แต่หากมององค์รวมของละครก็ยังน่าสงสัยว่าลงทุนลงแรงกับส่วนที่ไม่ค่อยสำคัญมากเกินไปหรือเปล่า มันคุ้มหรือเปล่าที่จะต้องมาส

ร้างฉากให้โอพารตระการตาถึงขนาดนั้น ความสำคัญของละครเวที -- ไม่ใช่แค่ความอลังการของฉาก หรือว่าเครื่องแต่งกายแต่เพียงอย่างเดียว และจริงๆ แล้วก็ไม่ใช่สิ่งที่ปรากฏ หากแต่อยู่ลึกลงไปในระดับของความคิด อารมณ์ความรู้สึก ที่ทุกอย่างที่ปรากฏบนเวทีจะต้องก่อให้เกิดและสื่อให้ถึงให้ได้ ละครเรื่องนี้มีความอลังการของฉากสูง แต่ไม่คุ้มค่าเลยในมิติของละครเวทีหรือแม้แต่ทางเศรษฐศาสตร์ บางฉากก็ถูกเซ็ตขึ้นมางั้นๆ พอให้เวทีดูไม่โล่ง แต่ไม่เกี่ยวกับเหตุการณ์ ไม่ถูก "เล่น" กับเรื่องแต่อย่างใด

แทนที่จะโหด มัน ฮา ...*แจ็ค เดอะ ริปเปอร์* งวดนี้พลาดท่าไปเยอะ ดูแล้วรู้สึกว่าโหดจริงๆ แต่ไม่ใช่เรื่องความฮาที่ละครพยายามจะสร้าง นั่นแหละ... คือความโหดสำหรับผม -- ละครเรื่องนี้จึงโหด แต่ไม่ค่อยฮา

ที่มา: 'สรณ์. "แจ็ค เดอะ ริปเปอร์ โหด ไม่ค่อยฮา." The Boy Vol. 8 No.117 : 280-281.

บทวิเคราะห์

บทวิจารณ์ของ 'สรณ์' ซึ่งเคยตีพิมพ์ในนิตยสาร เดอะ บอย อย่างต่อเนื่องในช่วงเวลาหนึ่งได้สร้างปรากฏการณ์ที่น่าสนใจต่อวงการละครเวทีของไทย ทั้งในแง่ของการนำทฤษฎีต่างๆ มาประยุกต์ใช้ในการวิเคราะห์และวิจารณ์งานละครเวที รวมไปถึงการใช้หลักการและเหตุผลชี้ให้คนทำละครเห็นถึงข้อดี-ข้อเสียจากผลงานที่นำเสนอสู่สาธารณชน ซึ่งกล่าวได้ว่า มีนักวิจารณ์จำนวนไม่มากนักที่สามารถทำหน้าที่ดังกล่าวออกมาได้อย่างต่อเนื่องและมีคุณภาพเช่นเขา โดยตัวอย่างบทวิจารณ์หนึ่งที่น่าสนใจก็คือ "แจ็ค เดอะ ริปเปอร์ – โหดไม่ค่อยฮา" ซึ่งเขาไม่ได้เพียงแต่วิจารณ์งานละครเวทีเรื่อง "แจ็ค เดอะ ริปเปอร์ – คนฆาตกรรม คำฆาตกร" หนึ่งในผลงานของนิสิตคณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย(หรือที่รู้จักกันในนามของ "ละครถาปัด") เท่านั้น แต่เขายังประมวลประสบการณ์จากการชมละครของนิสิตคณะดังกล่าวตลอดหลายๆ ปีที่ผ่านมา เพื่อวิเคราะห์ให้เห็นถึงลักษณะเฉพาะอันมีทั้งข้อดีและข้อด้อย รวมทั้งโครงสร้างร่วมที่มีลักษณะคล้ายๆ กันเกือบทุกเรื่องว่า ความนิยมที่ผู้ชมบางกลุ่มมีต่อละครคณะนี้มาเป็นเวลาหลายสิบปีนั้น ไม่ได้เกิดจากความบังเอิญแต่อย่างใด

สาเหตุประการแรกที่ผู้วิจารณ์นำมาวิเคราะห์ก็คือ ทัศนคติและค่านิยมของคนไทยที่มีต่อ "วัฒนธรรมความบันเทิง" ซึ่งในแง่นี้ เขาได้ชี้ให้เห็นว่า ความต้องการของคนไทยส่วนใหญ่ในแง่ดังกล่าวนั้นมีแนวโน้มไปในทางการผ่อนคลายมากกว่าสาระทางความคิดเป็นสำคัญ ดังนั้น โดยลักษณะดังกล่าวจึงส่งผลให้รูปแบบของละครถาปัดซึ่งไม่ได้ให้ความสำคัญต่อการนำเสนอแก่นแท้ทางปรัชญาความคิดแต่อย่างใด สามารถเข้าถึงคนจำนวนมากในสังคมไทยดังปรากฏการณ์ที่เป็นอยู่

ประการต่อมา ผู้วิจารณ์ได้ชี้ให้เห็นลึกลงไปอีกว่า กลวิธีการนำเสนอของละครถาปัดสามารถกลายเป็นความบันเทิงที่รับประกันความสนุกได้ เนื่องมาจากการสร้างบทละครโดยการนำพลอตเรื่องจากบทประพันธ์ที่มีชื่อเสียงอยู่แล้วมาใส่มุขตลกเสียใหม่ ย่อมเป็นพื้นฐานที่ดีให้กับละครไปโดยปริยาย เพราะผู้ชมสามารถสนุกได้อย่างเต็มที่โดยไม่ต้องใช้ความพยายามในการทำความเข้าใจโครงเรื่องของละครแต่อย่างใด แต่ในกรณีของละครเรื่อง "แจ็ค เดอะ ริปเปอร์ – คนฆาตกรรม คำฆาตกร" ซึ่งสร้างบทขึ้นมาใหม่ โดยไม่มีบทประพันธ์เดิมเป็นพื้นฐานดังเช่นที่เคยปฏิบัตินี้ ผู้วิจารณ์ได้ชี้ให้เห็นว่า ผู้สร้างพยายามวางโครงเรื่องและเขียนบทพูดทั้งหมดด้วยตนเอง แต่เนื่องจากผู้เขียนบทมีความอ่อนด้อยในเชิงศิลปะการละคร ดังนั้น ความพยายามดังกล่าวจึงไม่สัมฤทธิผลเช่นคราวที่แล้วๆ มา (ซึ่งสามารถเอาตัวรอดได้ด้วยพลอตเรื่องที่ดีอยู่แล้ว)

อย่างไรก็ตาม ความสำคัญของบทวิจารณ์นี้กลับอยู่ตรงที่ ผู้วิจารณ์สามารถวิเคราะห์ให้เห็นว่า แท้ที่จริงแล้วความสำเร็จของละครถาปัดนั้น ล้วนแต่เกิดจากเปลือกอันสวยงาม (เช่น การ

ใช้เพียงพลอดเรื่องและบทพูดบางตอนจากบทประพันธ์ที่มีชื่อเสียง หรือการสร้างฉากที่สวยหรู อลังการ) ที่ห่อหุ้มความบกพร่องนานัปการ (อันมีสาเหตุมาจาก "การขาดความรู้ทางด้านศิลปะการละครรองรับ") ซึ่งผู้ชมน้อยคนนักจะสามารถมองทะลุเข้าไปถึงแก่นความจริงภายในได้ การที่บทวิจารณ์นี้ได้ชี้ให้เห็นถึงความอ่อนด้อยของรูปแบบละครดังกล่าว นับว่าเป็นการให้การศึกษากับผู้อ่านได้อีกทางหนึ่ง กล่าวคือ การทำให้ผู้อ่านตระหนักว่าคุณค่าของศิลปะการละครควรจะเกิดขึ้นจากการสร้างบทประพันธ์และการนำเสนอที่ตั้งอยู่บนพื้นฐานของความเข้าใจในศาสตร์และศิลป์ของศิลปะในแขนงดังกล่าว ไม่ใช่การเน้นแต่เพียงความสนุกสนานหรือความบันเทิงอันฉาบฉวยที่ไม่ก่อให้เกิดประโยชน์แก่ผู้ชมแต่ประการใด ซึ่งการวิจารณ์เช่นนี้เป็นการแสดงจุดยืนที่ชัดเจนของผู้วิจารณ์ในฐานะของผู้ชมที่เรียกร้องคุณภาพในการสร้างสรรค์งานจากผู้ผลิต

ทั้งนี้ อาจกล่าวได้ว่า ผู้วิจารณ์สามารถประมวลประสบการณ์การชมละครเวทีหลายเรื่องของคณะดังกล่าว แล้วนำมาสังเคราะห์และวิเคราะห์ จนสามารถอธิบายถึงที่มาของปฏิกิริยาที่ละครมีต่อผู้ชมอันเป็นส่วนหนึ่งของสังคมไทยได้เป็นอย่างดี แม้ว่า สำนวนภาษาในบางช่วงของบทวิจารณ์นี้ อาจชวนให้ผู้อ่านหลงทางในการตีความได้ (โดยเฉพาะสำหรับผู้อ่านที่ไม่ได้มีประสบการณ์ร่วมในการชมละครเช่นเดียวกับเขา) กระนั้น คุณค่าอันเกิดจากบทวิจารณ์ของสรณ์ก็ยังถือได้ว่ามีมากพอในการกระตุ้นพลังทางปัญญาของผู้อ่าน โดยเฉพาะอย่างยิ่งเมื่อเทียบกับบทวิจารณ์ของนักวิจารณ์รุ่นเดียวกับเขาส่วนใหญ่ที่ปรากฏออกมาตามสื่อต่างๆ ตามที่เป็นอยู่ในปัจจุบัน

อดิศร จันทรสุข : ผู้วิเคราะห์

เงาตัณหาภายใต้ดวงตาคุณธรรม

เมฆโมก

ครั้งหนึ่งเมื่อไม่นานมานี้ในโรงละครจิ๋วขนาด 60 ที่นั่ง โต๊ะหนึ่งหัวตุ๊กตาผู้หญิงผมยาวนิ่งสงบอยู่บนเวทีเล็กๆ เปลือยเปล่าในโรงละครจิ๋ว แสงไฟสองสามดวงจับอยู่ที่โต๊ะโดดเดี่ยวตัวนั้น และหัวตุ๊กตาก็ไร้ความรู้สึกเสียจริง อีกไม่นานก็ถึงเวลาสองทุ่ม...เป็นเวลาที่การแสดงชุดนี้จะเริ่มต้นขึ้น ผู้ชมเริ่มทยอยเดินเข้ามาเลือกที่นั่ง ซึ่งมีอยู่เพียงหกสิบที่เท่านั้น ที่นั่งเรียงเป็นชั้นเหมือนเตรียมดูกีฬาอะไรสักอย่างหนึ่ง ไม่ใช่กีฬากลางแจ้งแน่ๆ หรือว่าเป็นกีฬาในร่ม...

ในอีกไม่กี่นาทีข้างหน้าเราจะได้เห็นกัน

ไฟดับ...

และเมื่อไฟบางดวงฉายขึ้น อัษฎาวุธ เหลืองสุนทร ในชุดเดี่ยวกางเกงเปลือยส่วนบนที่แต่งแต้มสีดำฝุ่นฟ้าคล้ายพรายน้ำที่ผุดขึ้นมรจากน้ำก็ปรากฏ พร้อมกับถ้อยคำเช่นนี้...

"หล่อนเดินเปลือยผ่านมาบนถนน
ผลิตภัณฑ์เทียมสวยจริงจากโรงงานของนักวิทยาศาสตร์สัปดน
เส้นผมไนล่อนสีดำ แวววามเพชรในประกายตา
นมเป็นความสำเร็จของการสกัดความเหนียมข้นจากยางไม้ในป่า
หล่อนเป็นผู้หญิงในแบบที่หล่อนควรเป็น"

She walks by-completely naked.
An artificial product of great beauty from the factory of a naughty scientist.
Black nylon hair. Brilliance of diamonds for eyes.
Full breasts made of a lush and creamy extraction from jungle plants.
She is exactly the woman she should be.

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

หากแต่ว่า ชีวิตของเธอที่ผ่านมานั้นบอบช้ำเกินกว่าที่จะยิ้มรับกับชาวประมงเสียแล้ว อัษฎาวุธแปลงกายเป็นสาวนางนั้น แล้วเริ่มเล่าเรื่องของเธอ การเดินทางของเธอที่ระหกระเหิน ระเหเร่ร่อนเวียนว่ายอยู่ในน้ำกามชาย ทุกหนทุกแห่ง ทุกอาชีพ ทุกหมู่เหล่า ทุกคนที่พบเธอและกำลังมีความต้องการทางเพศ จะมองเห็นเธอเป็นเพียงวัตถุบำบัดความใคร่ ไม่แตกต่างไปจากตุ๊กตายางตัวหนึ่งเท่านั้น และหลังจากบำบัดความใคร่จากเธอแล้ว อาจจ่ายเป็นเศษสตางค์ แล้วก็จากไป จากไปพร้อมกับคำดูถูกเหยียดหยาม...

โต๊ะโดดเดี่ยวกลางห้อง กลายมาเป็นแผนที่เดินทางของผู้ชายทั่วโลกที่ออกล่าเหยื่อ บางคราวโต๊ะกลายเป็นเตียงปรนเปรอสวาทให้กับตนเอง บางคราวโต๊ะกลายเป็นฉากให้นักแสดงแปลงกายเป็น กลับไปกลับมาระหว่างผู้ชายที่หากินกับเรือนร่างของผู้หญิง และแปลงกายเป็นผู้หญิงที่ถูกกระทำย่ำยีจนบอบช้ำ บางคราวโต๊ะก็เป็นเช่นกระเป๋าโดเรมอนที่เนรมิตผ้า เนรมิตรองเท้าบู๊ท

สันตึก เนรมิตพัดออกมาให้อัษฎาวุธใช้ประกอบการแปลงกายกลับไปกลับมาให้มีความแตกต่างระหว่างตัวละครที่กำลังเป็นอยู่

หัวหุ่นผู้หญิงแค่คอที่วางจุมปุกอยู่บนโต๊ะที่ดูไร้ชีวิตตั้งแต่ต้น ถูกใส่วิญญาณลงไปตั้งแต่นักแสดงมองเธอด้วยความใคร่ เธอกลายเป็นเพศเมียทันทีที่เมื่อผู้ชายคลำดูว่าไม่มีหางก็พร้อมเสมอที่จะเสพสังวาสกับเธอได้ทุกเมื่อ เธอกลายเป็นผู้หญิงพลาสติก เพราะเธอถูกทำให้เป็นอย่างนั้น!

เธอเป็นผู้หญิงในแบบที่เธอควรเป็น หรือว่าเธอเป็นผู้หญิงในแบบที่ผู้ชายทำให้เธอเป็นเช่นนี้กันแน่ นักแสดงย้ำประโยคเบื้องต้นที่ตัดไว้ในสูจิบัตรด้วยเป็นระยะๆ ในช่วงเวลาการแสดง 45 นาทีไม่มีหยุด บนเวทีเล็กๆ ที่ผู้ชมนั่งอยู่บนที่สูงกว่าเวที จึงมองอะไรได้รอบทิศ

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

บางคราวรู้สึกอ้างว้าง เมื่อนักแสดงกลายเป็นผู้หญิงที่ถูกกระทำย่ำยีไม่เลือกเวลา สถานที่ และบุคคล บางคราวรู้สึกมีเพื่อน เมื่อนักแสดงแปลงกายเป็นหญิงสาวผู้หนาวเหน็บและกำลังพบชาวประมงผู้เอื้ออารีต่อเธอเพียงผู้เดียว แม้ในขณะที่เธอแทบจะไร้สิ้นวิญญาณเสียแล้ว...

แต่การนั่งอยู่ในพื้นที่อันจำกัดภายในระยะเวลาชั่วขณะการแสดง ก็เหมือนกับจะบอกผู้ชมว่า เราเป็นส่วนหนึ่งของการแสดงนั้นด้วยอย่างปฏิเสธไม่ได้ เพราะขณะที่เราดูนักแสดงวิเคราะห์ ตีความ คิด และรู้สึกต่างๆ นานา นักแสดงก็กำลังดูอากัปกิริยาผู้ชมอยู่ด้วยเช่นกัน

เงาของการแสดงคืออีกส่วนหนึ่งสำคัญของการแสดงที่ทำให้ผู้ชมสามารถมองไปไกลกว่าภาพที่เห็น เสียงที่พูด และกิจกรรมต่างๆ ที่ปรากฏบนเวที

เงา - ทำให้เราเห็นภาพของตัวกิเลสที่คอยบงการมนุษย์อย่างไม่รู้ตัว หรือโดยรู้ตัวก็ยังจำยอมให้มันบงการ – หรือชีวิตของคนมากมายยินดีปล่อยให้กิเลสตัณหาครอบงำมากกว่า ปัญหาการค้าหญิงจึงแก้ไม่ตก

โป๊หรือไม่โป๊ จึงไม่ใช่ประเด็นที่ผู้ชมอย่างเราจะรู้สึก เพราะนักแสดงกำลังแสดง และสะท้อนภาพบางอย่างในเนื้อที่ส่วนตัวที่ปกปิดแอบทำอยู่ด้วยออกมาให้เราดูกันอย่างจะจะ โดยไม่ได้ใส่ความรู้สึกไปในทางกระตุ้นจินตนาการทางกามารมณ์ให้เพลิดแพร้ว

หากแต่ทุกท่วงท่าลีลาที่เปิดเผยออกมากับบทพูดสองภาษา ที่ใส่เนื้อหาข้อเท็จจริงของการค้าหญิงในอดีตที่ผ่านมาจนถึงปัจจุบัน ทำให้เห็นภาพแห่งความขัดแย้งของมนุษย์ระหว่างชุดตำแหน่งทางสังคมที่มีหน้ามีตา กับเบื้องหลังอันสุดแสนสกปรก เบื้องหน้าและเบื้องหลังของคนๆ หนึ่ง อาจเป็นคนละคนไปเลยก็ได้

จึงไม่น่าแปลกใจว่า ขณะที่เรากำลังดูละครอยู่นี้ การค้าหญิงบนโลกยังมิได้ลดน้อยถอยลงเลย ไม่ว่าจะมีกฎหมายเข้มงวดเพียงใดก็ตาม ก็ในเมื่อบางครั้ง คนออกกฎหมาย และคนใช้ช่องว่างทางกฎหมายหากินอาจเป็นคนๆ เดียวกันก็ใต้ใครจะไปรู้

เพราะมนุษย์คนหนึ่งมีหลายมิติเหลือเกิน แม้แต่แผนที่ชีวิตที่กำลังเปิดเผยความลับของมนุษย์ ก็มิอาจไขความกระจ่างได้ว่า ภายใต้ดวงตาแห่งคุณธรรมนั้น เงาตัณหาของเขาคืบคลานและรุกรานชีวิตผู้อื่นอย่างมิรู้จบสิ้นได้อย่างไร ก่อนจบการแสดง ฉากหลังเปลือยเปล่าทำหน้าที่ซ้อนตัวหนังสือให้เราได้อ่านกัน ความว่า...

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

จากสถิติพบว่า ร้อยละ 75 ของโสเภณีในเยอรมันเป็นชาวต่างชาติ ส่วนใหญ่ลักลอบเข้าประเทศอย่างผิดกฎหมาย หญิงสาวเหล่านี้เมื่อเดินทางไปถึงประเทศปลายทางแล้ว มักจะถูกยึดเอกสารสำคัญ ถูกกักบริเวณ และที่หนีไม่พ้นคือ มักจะถูกผู้ที่พามาข่มขืนใช้กำลังทำร้าย และบังคับให้เสพยาเสพย์ติด..."

ยังไม่นับจำนวนวิดีโอเถื่อน ซีดีเถื่อนและเวบไซต์ลามกอีกหลายล้านเวบ ที่เสนอการขายผู้หญิงในรูปแบบต่างๆ อย่างไม่สนใจความเป็นมนุษย์

รงค์ วงษ์สวรรค์ เขียนเรื่อง "หันหลังให้พ.ศ.2517" ราวกับจะบอกเราว่า คนในยุคข้างหน้ามีแต่จะไม่สนใจอดีต ไม่สนใจเรื่องบาปบุญคุณโทษ ไม่สนใจเรื่องเวรกรรมอีกแล้ว ความก้าวหน้าทางด้านอุตสาหกรรมและเทคโนโลยี ได้นำความเจริญแบบวัตถุมาให้ ขณะเดียวกันก็ฉุดคร่าจิตวิญญาณความเป็นมนุษย์ออกไปทีละเล็กทีละน้อยด้วยเหมือนกัน

และเมื่อกลุ่มมายา นำเรื่องของคนไทยออกสู่ตลาดโลกโดยนำมาดัดแปลงเป็นบทละครเรื่อง "ผู้หญิงพลาสติก" แล้วทำการแสดงมาตั้งแต่เมื่อห้าปีก่อนทั้งในประเทศ และเดินสายไปเล่นในประเทศมาเลเซีย สิงคโปร์ และเยอรมัน รวมทั้งหมด 24 รอบเท่านั้น อาจไม่สามารถสะท้อนภาพความดิบเถื่อนจากยีนบางตัว ที่มีอยู่ในสัญชาตญาณทางเพศที่ไม่รู้จักควบคุมของคนบางคน หรือไม่อาจฉายภาพนักบุญคนบาปได้ให้ผู้คนทั่วไปได้ดูกันอย่างถ้วนหน้า เพื่อให้เห็นเงาตัณหาของคนได้อย่างรอบด้านก็ตามที

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

นี่ไม่ใช่ครั้งแรกที่อัษฎาวุธ เหลืองสุนทรฉายเดี่ยวสองภาษาให้ผู้ชมได้เห็นเกมกีฬาชนิดหนึ่งของคนมากตัณหา แต่ปกปิดและฉายภาพของคนออกมาในภาพที่เราเองนึกไม่ถึง

เราจะ "หันหลังให้ พ.ศ.2517 หรือ พ.ศ.2543" ได้อย่างไร เมื่อทางข้างหน้าคือเหวและนรกทั้งนั้น รออยู่ และนี่คือการแสดงบนเวทีอีกเรื่องหนึ่งของ "มายา" ที่เขียนบทและกำกับการแสดงโดย สันติ จิตระจินดา ผู้ถ่ายทอดเรื่องราวของสัญชาตญาณมนุษย์ที่ไม่ยอมควบคุมจนกลายเป็นตัณหาราคะมืดดำได้อย่างเปล่าเปลือยที่สุด

ที่มา: เมฆโมก. "เงาตัณหา ภายใต้ดวงตาคุณธรรม" คอลัมน์ "จุดประกาย" กรุงเทพธุรกิจ(13 กรกฎาคม 2543) หน้า 9.

บทวิเคราะห์

กลวิธีการนำเสนอของนักวิจารณ์ละครเวทีถือได้ว่าเป็นองค์ประกอบที่สำคัญประการหนึ่งในการสร้างให้ผู้อ่านเกิดความสนใจที่จะติดตามเนื้อหาของบทวิจารณ์ เนื่องมาจากละครเวทีเป็นศิลปะการแสดงที่สดและไม่สามารถจะย้อนกลับไปชมได้อีกครั้งถ้าหากการแสดงดังกล่าวเสร็จสิ้นไปแล้ว ดังนั้น ภาระของนักวิจารณ์ก็คือการช่วยให้ผู้อ่านสามารถจินตนาการถึงภาพที่เกิดขึ้นจริงในโรงละครได้ รวมทั้งยังจะต้องสามารถแนะให้ผู้อ่านเข้าใจถึงมโนทัศน์ของผู้สร้างด้วยวิธีการที่ไม่ยัดเยียดโดยตรง แต่เปิดโอกาสให้สามารถตีความและทำความเข้าใจต่อสาระที่ผู้สร้างต้องการนำเสนอด้วยตนเอง โดยในที่นี้ บทวิจารณ์ละครเวทีเรื่อง "ผู้หญิงพลาสติก" ของเมฆโมก นับได้ว่าเป็นตัวอย่างที่ดีของการเลือกใช้สำนวนภาษาและวิธีการนำเสนอที่ดึงให้ผู้อ่านรู้สึกมีส่วนร่วมกับเนื้อหาและรูปแบบของละครเวทีเสมือนหนึ่งว่าได้กลับเข้าไปเป็นส่วนหนึ่งของผู้ชมในโรงละครอีกครั้งหนึ่ง

ทั้งนี้ จะเห็นได้ว่าผู้วิจารณ์เลือกใช้สำนวนภาษาและวิธีการนำเสนอที่ไม่ได้มีลักษณะของการเล่าเรื่องย่อหรือการวิพากษ์วิจารณ์โดยตรง แต่กลับใช้วิธีการที่คล้ายกับการสร้างวาทกรรมใหม่ขึ้นมา ซึ่งสามารถจูงใจให้ผู้อ่านรู้สึกมีส่วนร่วมไม่เฉพาะต่อเนื้อหาที่เกิดขึ้นในละครเท่านั้นแต่ยังรวมไปถึงข้อเท็จจริงที่เป็นปัญหาทางสังคมได้อีกด้วย ซึ่งในแง่นี้ อาจวิเคราะห์ได้จากวิธีการนำเสนอที่เปิดโอกาสให้ผู้อ่านตีความด้วยมุมมองและประสบการณ์ของแต่ละคน การเลือกใช้วิธีเปรียบเทียบเนื้อหาของละครกับเกมกีฬา รวมทั้งการดึงบริบทที่เกิดขึ้นในโรงละคร ไม่ว่าจะเป็นความรู้สึกของการเป็นผู้ชม, เงาของนักแสดง หรือแม้แต่ที่นั่งของผู้ชม เชื่อมโยงเข้าด้วยกันก่อให้เกิดความสอดคล้องที่นำผู้อ่านไปสู่มโนทัศน์ที่ผู้วิจารณ์ต้องการนำเสนอได้อย่างชัดเจนและหนักแน่นในประเด็นที่เกี่ยวข้องกับการค้าและการกดขี่ทางเพศในโลกที่ผู้ชายเป็นใหญ่

สำหรับการเลือกใช้สัญลักษณ์ของผู้วิจารณ์ที่แฝงนัยยะเกี่ยวกับกิจกรรมทางเพศ เช่น "เกมกีฬา", "กีฬาในร่ม" รวมไปถึงชื่อของบทความคือ "เงาตัณหา ภายใต้ดวงดาคุณธรรม" เป็นต้น นับเป็นการสร้างความท้าทายให้ผู้อ่านได้ขบคิดและตีความด้วยตนเอง โดยอาจกล่าวได้ว่า วิธีการใช้สัญลักษณ์ดังกล่าวสามารถสะท้อน นัยยะแห่งความเป็นจริงได้กว้างและลึกซึ้งมากกว่าการอธิบายอย่างตรงไปตรงมา

นอกจากนั้น ผู้วิจารณ์ยังเชื่อมโยงแก่นความคิดในละครเกี่ยวกับการกดขี่ทางเพศเข้ากับปัญหาทางสังคมได้อย่างชัดเจน รวมทั้งยังทำหน้าที่กระตุ้นเตือนและปลุกจิตสำนึกของผู้อ่านให้ตระหนักถึงความรับผิดชอบต่อเรื่องดังกล่าว ด้วยการตอกย้ำให้รู้สึกว่าการนิ่งเฉยของตนเองนั้นมีส่วนทำให้ปรากฏการณ์ที่เป็นปัญหาดังกล่าวขยายตัวมากยิ่งขึ้น ซึ่งนับได้ว่ามีพลังและหนักแน่นมากกว่าการรายงานข่าวทางหน้าหนังสือพิมพ์ทั่วไป

ในท้ายที่สุด จะเห็นได้ว่า ผู้วิจารณ์ได้ทำหน้าที่เกินขอบเขตของผู้รายงานทางวัฒนธรรมทั่วไป โดยการทำหน้าที่ดีความประสบการณ์ส่วนบุคคลที่ตนเองได้รับจากการชมละครผนวกกับการผสานแก่นความคิดของละครและข้อเท็จจริงทางสังคมเข้าด้วยกัน จนออกมาเป็นรูปแบบของบทวิจารณ์ที่วิพากษ์สังคมและคุณค่าความเป็นมนุษย์ได้อย่างลึกซึ้งและมีพลัง รวมทั้งชวนให้ผู้อ่านหันกลับมาตรวจสอบตนเองว่า ตนเป็นส่วนหนึ่งของวงจรที่น่ารังเกียจโดยไม่รู้ตัวหรือไม่ เพียงเท่านี้ก็นับว่าบทวิจารณ์นี้ได้ทำหน้าที่เป็น "พลังทางปัญญา" ให้กับผู้อ่านได้แล้ว

อดิศร จันทรสุข : ผู้วิเคราะห์

เสียงเพรียกของอิสตรีใน "ลุยไฟ"

พรสรรค์ วัฒนางกูร

ในช่วงเวลาที่ละครเวทีในมหาวิทยาลัยค่อนข้างซบเซา ผู้เขียนมีโอกาสดูละครเรื่อง "ลุยไฟ" ของภาควิชาศิลปะการละคร คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย กำกับการแสดงโดย พรรัตน์ ดำรง และ พิเชษฐ กลั่นชื่น รอบบ่ายวันเสาร์ที่ ๒๓ มกราคม ๒๕๔๓ ซึ่งเป็นรอบของวันแสดงก่อนวันสุดท้าย ผู้ที่เป็นแฟนละครวิก "อักษร" ของครูอุ๋ย คงจะลงความเห็นเช่นเดียวกับผู้เขียนว่า "ลุยไฟ" ละครกึ่งนาฏศิลป์ฉบับนี้ คงความเป็น "ครูอุ๋ย" ไว้อย่างเหนียวแน่น

ละครนาฏศิลป์เรื่อง "ลุยไฟ" เป็นการประสานความเป็นตะวันออกและตะวันตกเข้าไว้ด้วยกันอย่างงดงาม "ลุยไฟ" ไม่ใช่ละครเพื่อความบันเทิง แต่เป็น "ข้อคิด" ที่ผู้กำกับจินตนาการสร้างขึ้นมาใหม่ โดยผ่านรูปแบบละครเชิงนาฏศิลป์อันเป็นแนวที่ "ครูอุ๋ย" ถนัด เพื่อ "สื่อสาร" บางอย่างถึงผู้ชม ดังนั้นแก่นเรื่อง "ลุยไฟ" จากรามเกียรติ์เพื่อพิสูจน์ความบริสุทธิ์ของนางสีดาจึงเป็นตัวแทนของแนวคิดที่ใช้เป็นตัวเดินเรื่อง ซึ่งผู้กำกับอธิบายไว้ว่าเป็นการตีความตัวละครสตรีในวรรณคดีไทยหลายเรื่อง "จากความคิดของคน ปัจจุบันวิพากวิจารณ์ที่เกิดขึ้นในอดีต สาระที่ได้ก็คือความไม่เสมอภาคทางเพศและชนชั้น แต่บทละครที่สร้างขึ้นมามิได้พัฒนาไปสู่ที่ใด นอกจากสร้างถึงความไม่ชอบของชีวิต"

พูดสั้น ๆ ก็คือ "สาร" ผู้กำกับต้องการสื่อให้ผู้ชมเป็น "เสียงเพรียกของอิสตรี" ในวรรณคดีไทยหลายเรื่องอย่าง สีดา มิสาประหนังกุหนิงหรือบุษบาในรูปชาย เมขลาล่อแก้ว มโนราห์ ฉุยฉาย พราหมณ์ ที่แต่งองค์ทรงเครื่องเต็มรูปอย่างละครไทย แต่ร่ายรำ modern dance ในเพลงทำนองฝรั่ง การเบิกโรงเหล่า "นางในวรรณคดี" จึงมีลักษณะคล้ายรีวิวที่ไม่ใช่เพียงแนะนำ "นางใน" เท่านั้น แต่ยังเป็น "พาโนรามา" ชะตากรรมร่วมของอิสตรีไทยในอดีตผ่านภาพสมมติของวรรณศิลป์หลายฉาก เพื่อเบิกโรงนำผู้ชมสู่การเรียกร้องของสตรียุคปัจจุบันในสำเหนียกถึงความเสียเปรียบของตนในสังคม

ตรงจุดนี้ผู้กำกับเปิดประเด็นโดยหักเหเนื้อเรื่องของวรรณคดีไทยให้บุษบามีความขัดแย้งในจิตใจเปลี่ยนใจไม่วิวาห์กับอิเหนา ผู้เขียนเข้าใจว่าตรงนี้คงเป็น "ความต้องการของตัวละครที่ขัดแย้งในทฤษฎีละครสมัยใหม่" ตามคำของผู้กำกับพรรัตน์นั่นเอง แต่เสียงเรียกร้องสิทธิสตรีใน "ลุยไฟ" จะหนักแน่นเพียงใดนั้นเป็นอีกประเด็นหนึ่งโดยสิ้นเชิง

ภาคเบิกโรงของ "ลุยไฟ" ซึ่งมีลีลาว่องไวนับเป็นท่อนแรก (Exposition) ของละครคีตนิพนธ์โซนาตา (Sonata) เรื่องนี้ท่อนแรกหรือบทนำของละครต่อด้วยแกนเรื่องหรือ Theme ของเรื่องที่มีลีลาช้ากว่าในรูปของเพลงร้องขับขานเรื่องวิวาห์ของมิสาประหนังกุหนิง ที่สะท้อนประเพณีของอดีตผ่านมเหสีทั้งสามของอิเหนา นางหนึ่งได้มาจากฤาษี นางสองวิวาห์ตามประเพณีขึ้นแท่นเป็นมเหสีเอก ส่วนนางสามเป็นเครื่องบรรณาการสำหรับอิเหนา

พรรัตน์ผู้เขียนบทละครเรื่อง "ลุยไฟ" ใช้มเหสีทั้งสามเป็นกระบอกเสียงสตรีในสังคมไทยแบบเก่า ที่ตกเป็นเครื่องมือของอำนาจต่อรอง และเครื่องเสริมอำนาจของชาย โดยทุกคนพอใจที่

จะรับสภาพนั้นและไม่เคยคิดดิ้นรนต่อสู้ให้พ้นจากสภาพดังกล่าว ที่ชัดเจนยิ่งไปกว่านั้นคือ พรรัตน์ไม่เพียงสร้างให้ทั้งสามมเหสีพอใจสถานภาพของตนเท่านั้น แต่มเหสีทุกคนต่างมีความเป็นอยู่ที่สุขสบาย เนื่องจาก "ยอม" ที่จะได้ "ใหญ่" แถมยังเย้ยหยันความคิดของ "บุษบาหน้าโง่" ผู้ซึ่งพยายามดิ้นรนสภาพ "เมีย" และ "แม่" ตามประเพรีนิยม แล้วเปลี่ยนคนเป็นชายเพื่อกลับมาต่อสู้เผชิญหน้ากับอิเหนาอย่างชาย ด้วยเหตุผลว่า "เป็นชายสำคัญตรงเราได้เล่นเกมส์ของผู้ชาย ผู้หญิงอ่อนแอช่วยเหลือตัวเองไม่ได้ ..."

บุษบาไม่เข้าใจว่า เหตุใดเหล่ามเหสีจึง "ไม่คิดที่จะช่วยใคร" แต่ในขณะเดียวกันการเล่นเกมส์ผู้ชายของบุษบาในบทของมิสาประหนังกุหนิง ก็ดูจะมีด้านเดียวคือ บู๊ รบ โชกโชน เป็นความแกร่งทางร่างกายภายนอก ครั้นพอมาถึงบทชายที่แกร่งมั่นคงในอำนาจ โดยเฉพาะอำนาจเหนือหญิงมิสาประหนังกุหนิงก็แพ้อิเหนาตั้งแต่ยกแรก เพราะเหตุผลที่แท้จริงของบุษบา ในการแปลงกายเป็นชายนั้น เพียงเพื่อเอาชนะปมแบบผู้หญิง ๆ ในใจตนเองที่ต้องการให้อิเหนาเห็นคุณค่าและรักตนในฐานะที่เหนือกว่าหญิงอื่นคือ มเหสีทั้งสามของอิเหนา นั้นคือบุษบาหาได้รู้จักและตระหนักถึงเกมส์ของผู้ชายอย่างแท้จริงไม่ อาการสะท้านไหวของมิสาประหนังกุหนิงยามสบตาขณะรบกับอิเหนาแสดงออกอย่างชัดเจนว่า บุษบานั้นแพ้อิเหนาในสงครามใจ ตั้งแต่ในมุ้งแล้ว

ดังนั้นการต่อสู้ในสนามรบเพื่อลองใจว่า อิเหนาจะจำตนได้หรือไม่ จึงเป็นเพียงสงครามกู้เกียรติเฉพาะตนของหญิงที่ถูกทิ้งไปในอดีต มิใช่การต่อสู้ในบทของชาย เพื่อให้ได้มาซึ่งสิทธิสตรีอย่างที่ผู้เขียนบทตั้งใจไว้ เหตุผลของการต่อสู้ถูกอ้างซ้ำแล้วซ้ำเล่า ราวกับเป็น Theme ของโซนาตา (หรือของซิโฟนีในยุคคลาสสิก ที่กลับมาอีกในรูปของ Variation ของละครหลากรสในวรรณคดีไทย ซึ่งพรรัตน์นำมาผสมผสานกันจนผู้ดูแทบแยกไม่ออกว่า เรื่องไหนเป็นเรื่องไหน และใครเป็นใคร เหตุผลนั้นก็คือ คำที่อ้างได้ว่า ข้อได้เปรียบของการเป็นชายได้แก่ "การ" สามารถเล่นเกมส์ของชายได้ใยจะยอมเป็นรองชายอกสามศอกอยู่ตลอดกาล นับเป็นข้ออ้างที่ยังไม่ได้แจกแจงที่มาที่ไป และผลกระทบ ซึ่งจะทำให้ผู้ชมคล้อยตามได้

ยิ่งตอนท้ายของท่อนที่สองของคีตนิพนธ์ Sonata ลงเอยด้วยการที่มิสาประหนังกุหนิงพ่ายรักและพ่ายความแกร่งของชายอย่างอิเหนา ผู้ซึ่งตระหนักในอำนาจของตนเป็นอย่างดีด้วยแล้วยิ่งน่าสงสัยว่าท่อนจบหรือ Finale ของโซนาตาบทนี้ เมื่อสีดาตัดสินใจไม่ยอม "ลุยไฟ" เพื่อพิสูจน์ความบริสุทธิ์ของตน จะเป็นความขัดแย้งของตัวละครที่ขัดขืนขนบดั้งเดิม และต้องการเปลี่ยนแปลงโลกจริงหรือไม่ เพราะท่อนสุดท้ายที่รุกเร้าด้วยจังหวะเร็วนั้น ใน "คำพิพากษา" เหล่านางในวรรณคดีไทยทั้งหลายจนถึงการไล่ล่า และฝืนขนบดั้งเดิมในที่สุด ดูจะเป็นผลลัพธ์ของศึกที่ล้มเหลวของมิสาประหนังกุหนิงที่มีน้ำหนักน่าเชื่อถือน้อย ดังนั้นนัยยะของความขัดแย้งระหว่างหญิงและชายก็ดูเหมือนจะอ่อนด้วยลงไปเช่นกัน

สำหรับผู้เขียนนั้นความขัดแย้งหักมุมเรื่องเช่นนี้คือลักษณะ Dramatic อันเป็นคุณสมบัติพื้นฐานของละครเวทีฝรั่งที่ทำให้ละครน่าตื่นเต้นชวนติดตาม ส่วนความขัดแย้งภายในใจของบุษบาหรือนางในวรรณคดีอื่น ๆ ในละครเรื่องนี้ยังไม่สามารถสื่อให้เห็นที่มาของความขัดแย้งได้อย่างชัดเจน อันเป็นสาเหตุหนึ่งที่ทำให้กระบวนการ "ลุยไฟ" ไม่สะใจผู้ดูเท่าที่ควร

และเนื่องพรรัตน์ได้ประการแนวคิดหลักของละครเรื่องนี้ไว้ในสูจิบัตรอย่างชัดเจนแล้วคือ การค้นหาการเป็นมนุษย์ที่มีชีวิตและต้องการมีชีวิตเป็นของตนเอง ที่เป็นอิสระจากกรอบเดิมของละครและสังคม การตัดสินใจที่ขัดแย้งจากเนื้อเรื่องเดิมในวรรณคดีไทย ที่สีดาปฏิเสธการ "ลุยไฟ" จึงไม่น่าดื่นเต้นเร้าใจอีกต่อไป อีกทั้งยังกลายเป็นจุดผกผัน หรือคอร์ดดอนจบเสียง Dissonant ที่ปราศจากความกลมกลืนแต่เพียงเปลือกนอก เพราะผลลัพธ์จริง ๆ ของการเปลี่ยนใจของเหล่านางในวรรณคดีทั้งหลาย ได้กลายเป็นทางเดินกลับสู่ chord home key ที่สอดคล้องตรงความคาดหวังของผู้ชม และไม่ได้แฝงนัยของการต่อสู้ระหว่างชนชั้นอย่างที่ผู้กำกับบอกว่าแต่ประการใด

ละครเรื่อง "ลุยไฟ" ประทับใจผู้เขียนในแง่ศิลปะอย่างยิ่ง ความสำเร็จของ "ลุยไฟ" คือการที่ผู้กำกับทั้งสองสามารถประสมประสานความเป็นตะวันตกและตะวันออกให้เข้ากันได้อย่างกลมกลืน โดยเฉพาะในนาฏศิลป์ของพิเชษฐ กลั่นชื่น ที่งดงามและทั้งท่ารำและสรีระ และในดนตรีที่ไพเราะกลมกลืนของ สินนภา สารสาส ข้อติดิงเกี่ยวกับการออกแบบท่าเต้น หรือการกำหนดท่าทาง (Choreography) จะเห็นได้แก่ ผู้แสดงไม่สามารถสื่อความผ่านท่าทางเหล่านั้นได้ชัดเจนพอ ตรงนี้เป็นรายละเอียดของการเสนอตัวละครในวรรณคดีไทยที่ผู้เขียนบทและผู้กำกับยังไม่ประสบความสำเร็จที่จะบอกให้คนรู้ว่าใครเป็นใคร และกำลังจะทำอะไรเช่น นางในชุดชิ้นสีเขียว ถ้าไม่บอกก็ไม่รู้ว่าคือ "กากี" หรือในฉากสุดท้าย – Finale "คำพิพากษา" ในนาทีระทึกที่นางหนึ่งยืนอยู่บนเสถียงสูง ดูแล้วไม่สื่อว่ากำลังจะกระโจนลงมาฆ่าตัวตาย เป็นต้น แต่โดนรวมความแล้วจุดอ่อนของ Choreography เหล่านี้ยังไม่ถึงกลับทำลายเอกภาพทาง "ศิลป์" ของละครที่งดงามลงเสียเลยทีเดียว

ส่วนในแง่ "ศาสตร์" ของละครนั้น คงจะต้องลงความเห็นว่าผู้เขียนบทและผู้กำกับการแสดงยังไปไม่ถึงดวงดาวที่จะสื่อ "สาร" อันสำคัญแก่ผู้ชมให้แก่ละครสะท้อนของจริงดังที่ตั้งเจตน์จำนงไว้ และยังไม่ประสพผลสำเร็จในการทำละครเรื่องนี้ให้เป็นการทดลองให้ผู้ชมร่วมแสดงกับนักแสดงที่ตั้งใจไว้ (ในรอบที่ผู้เขียนเข้าชม)

คีดนิพนธ์ "ลุยไฟ" ที่น่าจะประทับวงโลกด้วยหลักการประสานเสียงอย่างใหม่ของดนตรี ๑๒ เสียง จึงเป็นเพียงบทโซนาตาชิ้นน้อยที่งดงามตามขนบคีดนิพนธ์บทหนึ่งเท่านั้น

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

บทวิเคราะห์

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

บทวิจารณ์ละครเรื่อง "ลุยไฟ" นี้สะท้อนให้เห็นว่า ผู้วิจารณ์จะต้องใช้ความรอบรู้หลายด้านในการวิจารณ์ นับตั้งแต่ความเข้าใจต่อวรรณคดีไทย และต่อตัวละครอันเป็น "อิสตรี" ทั้งหลายในวรรณคดีไทย ซึ่งเป็นต้นกำเนิดของละครเรื่องนี้ เพื่อที่จะใช้เป็นส่วนหนึ่งของข้อมูลที่ใช้ "วินิจฉัย" ความสัมฤทธิ์ผลของตัวงาน ไปจนถึงความเข้าใจในเรื่องของ "โครงสร้าง" ทางดนตรี โดยเฉพาะอย่างยิ่งต่อรูปแบบของ การประพันธ์แบบ "โซนาต้า" (Sonata Form)[1] การที่จะอ่านบทวิจารณ์ชิ้นนี้ได้อย่างเข้าใจดีนั้นผู้อ่านจำเป็นต้องมีพื้นความรู้ในเรื่องโครงสร้างของ Sonata พอสมควร จึงจะทราบว่า ผู้วิจารณ์ได้เปรียบเทียบโครงสร้างของละครกับโครงสร้างของ Sonata อย่างไร

อาจจะเป็นเรื่องแปลกที่นักวิจารณ์วิจารณ์ละครภายใต้กรอบของดนตรี แต่สำหรับละครเรื่องนี้ ดูเหมือนว่า นี่เป็นวิธีการวิจารณ์ที่หลักแหลมและน่าสนใจ เนื่องจากผู้กำกับละครและผู้เขียนบทได้นำเสนอในสูจิบัตรไว้ว่าต้องการนำเสนอแนวทางการตีความใหม่ผ่านรูปแบบการแสดงที่ใช้จินตนาการใหม่ เพื่อสื่อ "สาระ" ของความไม่เสมอภาคและการใช้อำนาจระหว่างเพศและชนชั้น ดังนั้นจึงเป็นหน้าที่ของผู้ชมที่จะตรวจสอบว่าปฏิกิริยาจากการชมนั้นจะเป็นปฏิกิริยาของผู้ที่ได้รับสารและสามารถตั้งคำถามกับตัวเองได้ดังที่ว่าไว้ในสูจิบัตรหรือไม่

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

---

[1] Sonata Form เป็นรูปแบบของดนตรีที่พัฒนาขึ้นในยุค Classic รูปแบบนี้ประกอบด้วย Exposition หรือปฐมบท ซึ่งประกอบด้วยทำนองหลัก (Theme) ซึ่งจะมีการแปรเป็นท่วงทำนองย่อยในช่วงกลาง (Variation) และปิดด้วยการเน้นย้ำท่วงทำนองสำคัญในตอนท้าย (Recapitulation หรือ Finale)

กล่าวคือ แทนที่ผู้วิจารณ์จะวิเคราะห์เจาะลึกไปถึงรายละเอียดต่างๆของตัวบท หรือแทนที่จะต้องวิจารณ์แบบเล่าเรื่องไป วิจารณ์ไป (ซึ่งอาจจะส่งผลให้บทวิจารณ์ชิ้นนี้ยืดยาวและอาจจะไม่เป็นที่น่าสนใจเท่าไรสำหรับผู้อ่านทั่วไป) ผู้วิจารณ์ได้วิจารณ์ละครเรื่องนี้ผ่านภาษาของดนตรีแทน

วิธีการวิจารณ์โดยเปรียบเทียบกับโครงสร้างของ Sonata นี้ เป็นการซ่อนนัยที่น่าสนใจ เพราะแม้ว่าจะเปรียบองค์รวมของละครกับโครงสร้างทางดนตรี ว่าเป็นโครงสร้างที่ลงตัวเป็น Sonata แล้ว แต่ก็มีความเท่าทันศิลปะการละครที่จะตรวจสอบ "ความหมาย" ของการแสดงว่าเป็นไปตามแก่นความคิดหลัก หรือ Theme หลักที่วางไว้แต่ต้นหรือไม่ คำว่า Theme ในที่นี้ถูกนำมาใช้เป็นความหมายหลายนัยได้อย่างชาญฉลาด กล่าวคือจะหมายถึงตัว "สาร" ในละครก็ได้ หรือจะหมายถึงการแสดงซ้ำในเชิงลีลาและบทละครบนเวทีก็ได้ หรือจะหมายถึงตัวคีตนิพนธ์ที่ประกอบการแสดงมาโดยตลอดก็ได้

ผู้วิจารณ์ชี้ว่าคงเป็นเพราะ "ความเป็นหญิง" ของมิสาประหมังกุหนิงเองที่ทำให้มิสาประหมังกุ หนิงแพ้อิเหนาตั้งแต่เริ่มรบแล้ว "ดังนั้นการต่อสู้ในสนามรบเพื่อลองใจว่าอิเหนาจะจำตนได้หรือไม่ จึงเป็นเพียงสงครามกู้เกียรติเฉพาะตนของหญิงที่ถูกทิ้งไปในอดีต มิใช่การต่อสู้ในบทของชายเพื่อให้ได้มาซึ่งสิทธิสตรีอย่างที่ผู้เขียนบทตั้งใจไว้" จึงอาจกล่าวได้ว่า การกระทำของตัวละครหลักคือมิสาประหมัง กุหนิงเองนั่นแหละที่ไปขัดแย้งกับ Theme ที่ผู้กำกับพยายามนำเสนอ (ผ่านคำพูดของตัวละครหญิงอื่นๆซ้ำๆหลายครั้ง ซึ่งผู้วิจารณ์ใช้คำว่า Variation ของ Theme) ดังนั้นละครที่พยายามนำเสนอในสาระของความเสมอภาคกันของหญิงและชายจึงถูกหักล้างด้วยความอ่อนแอของตัวละครของตัวเอง จุดนี้ เป็นเหตุให้ผู้วิจารณ์ตั้งคำถามว่า " ท่อนจบ หรือ Finale ของ Sonata บทนี้ ....ต้องการเปลี่ยนโลกจริงหรือไม่" และเมื่อผู้วิจารณ์สำรวจด้วยเหตุผลทั้งหลายแล้วก็ได้ข้อสรุปว่า "ยังไม่สะใจเท่าที่ควร" เพราะความตั้งใจที่จะสร้าง dissonant[2] ให้ผู้ชมดกตะลึงนั้นกลับไม่ส่งผลในเชิง dissonant แต่อย่างใด และในทางตรงกันข้าม กลับส่งผลให้ตัวละครแต่ละตัวกลับไปสู่ chord home[3] ด้วยความเป็นหญิงที่อ่อนแอต่อความรักนั่นเอง

ข้อวินิจฉัยข้างต้น เป็นเหตุผลสำคัญในการอธิบายในรายละเอียดอื่นๆว่าทำไมละครยังไปไม่ถึงดวงดาว ผู้วิจารณ์ไม่ได้บอกว่าให้แก้ไขอย่างไร แต่ก็ชี้เป็นนัยว่า ละครเรื่องนี้ น่าที่จะ "ประทับโลกด้วยหลักการประสานเสียงอย่างใหม่ของดนตรี" ด้วยการทำให้คนดูรู้ว่า ตัวละครตัวไหนเป็นตัวไหน และสื่อด้วยภาษาทางการแสดงให้มีรายละเอียดที่ชัดเจนกว่านี้ หากทำได้ทุกประการดังนี้แล้ว ละครเรื่องนี้ก็จะประสบความสำเร็จดียิ่ง

---

[2] หมายถึงการสร้างทำนองหรือเสียงดนตรีที่ขัดหู ในที่นี้หมายถึงการให้ตัวละครหญิงทุกตัวปฏิเสธการกระทำตอนจบตามแนวเรื่องของวรรณคดี แต่เลือกที่จะฝ่าฝืน ด้วยการปฏิเสธวรรณคดี ดังเช่นการให้นางสีดาปฏิเสธการลุยไฟเป็นต้น

[3] หมายถึงเสียงคอร์ดหลัก ในที่นี้มีนัยว่า ตัวละครหญิงทุกตัว ท้ายที่สุดก็พ่ายแพ้ต่อความเป็นหญิงของตัวเอง กลับคืนสู่รากเหง้าของความอ่อนแอ ไม่เสมอภาค ซึ่งเป็นฐานความคิดดั้งเดิมของตัวละครเหล่านี้ที่ปรากฏในวรรณคดี ดังนั้น ถึงแม้ว่าตัวละครเหล่านี้จะปฏิเสธขนบธรรมเนียมแบบที่ปรากฏในวรรณคดี (เช่นปฏิเสธ การลุยไฟ) จึงไม่ได้เป็นการประกาศก้องถึงศักดิ์ศรีแห่งความเป็นผู้หญิง แต่กลับกลายเป็นเรื่องอารมณ์ส่วนตัวของตัวละครไป จุดนี้เองเป็นเหตุที่ผู้วิจารณ์ใช้คำว่า เป็นการกลับไปยัง chord home

บทวิจารณ์ชิ้นนี้ เป็นตัวอย่างของ "ศิลปะส่องทางให้แก่กัน" ที่ชัดเจน ตัวบทวิจารณ์เองก็ส่องทางให้แก่ "การวิจารณ์" ด้วยว่า การวิจารณ์เชิงลายลักษณ์นั้นสามารถเป็นงานที่สร้างสรรค์ได้ด้วยเช่นเดียวกัน โดยเฉพาะอย่างยิ่ง หากผู้วิจารณ์มีความรอบรู้ในศิลปะหลายๆด้าน ย่อมจะสามารถสร้างงานวิจารณ์ที่ใช้กรอบการมองที่น่าสนใจได้ และสิ่งสำคัญที่สุดคือการที่ผู้วิจารณ์ยังคงต้องมีความชัดเจนต่อการใช้ภาษาของเหตุผลในการประเมินคุณค่าศิลปะของละครเวที ในฐานะงานละครเวที ไม่เช่นนั้นก็อาจจะเรียกว่าเป็นการ "ไปงานเลี้ยงที่ผิดงานได้" พรสรรค์ วัฒนางกูร ไม่ได้เพียงแต่มีความกล้าหาญที่จะประเมินคุณค่าของละครอย่างเถรตรงต่อตัวงานเท่านั้น แต่ยังมีความกล้าหาญที่จะนำเอากรอบความคิดของศิลปะต่างแขนงมาเป็นเทคนิคการวิจารณ์ได้อย่างน่าสนใจและไม่หลงทาง เพื่อที่สุดท้ายแล้ว คงจะเป็นเพียงความหวังว่าศิลปินผู้สร้างงานจะสามารถ "รับ" สารที่แฝงมาในรูปแบบการวิจารณ์ที่แปลกใหม่นี้ได้ด้วย "พลังทางปัญญา" ของตน

ปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์ : ผู้วิเคราะห์

ว่าด้วยละครเรื่อง "แม่" ของเบรคชท์

โรลองด์ บาร์ธส์

เราคงจะต้องทำเมืองปารีสให้เต็มไปด้วยพวกตาบอดตาใสเพื่อที่จะมองละครเรื่อง"แม่" ว่าเป็นงานโฆษณาชวนเชื่อ การที่เบรคชท์เลือกเอาความคิดมาร์กซิสม์มาใช้ ไม่ได้หมายความว่า ผลงานทั้งหมดของเขาเป็นไปในแนวนั้น ก็เช่นเดียวกับการเลือกทิศทางของศาสนานิกายคาธอลิกก็ไม่อาจครอบคลุมงานของโกลแดล (Claudel)[1] ได้ทั้งหมด แน่ล่ะ ความคิดมาร์กซิสม์ผูกอยู่กับเรื่อง "แม่" อย่างแยกออกจากกันไม่ได้ ลัทธิมาร์กซิสต์เป็นวัสดุ (ที่ผู้แต่งนำมาเขียนเป็นเรื่อง "แม่") แต่ไม่ใช่เป็นแก่นเรื่อง เนื้อแท้ของ "แม่" ก็คือ ความเป็นแม่ดังที่ระบุไว้ในชื่อเรื่อง

สิ่งที่ชัดเจนที่สุดก็คือ พลังในงานของเบรคชท์นั้นมาจากการที่เขาไม่เคยแสดงความคิดใดเลยโดยไม่ผ่านความสัมพันธ์ที่แท้จริงระหว่างมนุษย์ และสิ่งที่นับได้ว่าเป็นการบุกเบิกยิ่งไปกว่านั้นก็คือ เขาไม่เคยสร้างตัวละครที่อยู่นอกกรอบความคิดที่กำกับให้คนเหล่านี้มีชีวิตขึ้นมาได้ (ไม่มีใครที่มีชีวิตอยู่ได้โดยปราศจากคตินิยม [ideology] การขาดคตินิยมในตัวของมันเองก็เป็นคตินิยมอย่างหนึ่ง นั่นคือ แก่นของละครเรื่อง "แม่คูราช") เบรคชท์เพียงแต่นำเอาข้อกำหนดทั้งสองนี้มารวมกันเข้าเพื่อที่จะสร้างละครที่น่าทึ่ง ซึ่งเป็นการลบภาพสองแบบออกไปเสียพร้อมกัน นั่นก็คือ ภาพของลัทธิมาร์กซิสต์ และภาพของแม่ (ในความหมายปกติธรรมดา) ด้วยเงื่อนไขที่กำหนดให้เธอต้องทำหน้าที่ของแม่ผู้นำการปฏิวัติ เพลาจิอา วลาสโซวา (Pelagea Wlassowa) ไม่ใช่แม่ตามต้นแบบที่รู้จักกัน เธอไม่ได้สั่งสอนลัทธิมาร์กซิสต์ เธอไม่ได้สาธยายยืดยาวถึงการที่มนุษย์เอารัดเอาเปรียบมนุษย์ด้วยกัน ในอีกด้านหนึ่ง เธอก็มิใช่ภาพลักษณ์ที่เราคุ้นกันในเรื่องของสัญชาตญาณแห่งความเป็นแม่ เธอไม่ใช่แม่ที่เพียงด้วยคุณสมบัติของแม่ ชีวิตของเธอไปไม่ถึงระดับที่ใจเธอปรารถนา

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

หลักการที่ว่านี้เป็นฐานขององค์งานการละครทั้งหมดของเบรคชท์ ซึ่งมิใช่ละครแห่งการวิจารณ์ มิใช่ละครแห่งวีรกรรม แต่เป็นละครแห่งความสำนึก หรือที่ดียิ่งไปกว่านั้น คือ เป็นละครแห่งความสำนึกที่กำลังก่อตัวขึ้นมา นั่นคือที่มาแห่งความมั่งคั่งทาง "สุนทรียศาสตร์" ซึ่งในความ

---

[1] Paul Claudel (1868-1955) เป็นกวีและนักเขียนบทละครที่มีความหลากหลายและดุ่มลึก และได้รับการยอมรับว่าเป็นละครที่มีคุณค่าทางวรรณศิลป์สูงมาก

เห็นของข้าพเจ้า เหมาะที่จะเข้าถึงมหาชนได้ในวงที่กว้างมาก (และความสำเร็จของละครเบรคชท์ที่เพิ่มขึ้นเรื่อยๆในโลกตะวันตกก็เป็นเครื่องยืนยันอยู่ดีแล้ว) ที่เป็นเช่นนี้ก็เพราะในขั้นแรก ความสำนึกเป็นเรื่องของความเป็นจริงที่สื่อความหลายนัย เป็นได้ทั้งในระดับของสังคมและทั้งในระดับของปัจเจกบุคคล และในเมื่อละครจะเกิดขึ้นได้ก็ต่อเมื่อมีคนอยู่บนเวทีละคร ความสำนึกก็คือ สิ่งที่เราสกัดออกมาได้จากประวัติศาสตร์ โดยผ่านปัจเจกบุคคล ในอีกขั้นหนึ่งเป็นเพราะว่า สภาพไร้ความสำนึกจัดเป็นละครที่ดีได้ (อาทิ ลักษณะตลกขบขันในละคร) หรือพูดให้ชัดยิ่งไปกว่านั้น การที่เราได้เห็นภาพของการไร้ความสำนึกคือ จุดเริ่มต้นแห่งความสำนึก นอกจากนี้ ก็เป็นเพราะการเบ่งบานของความรู้ โดยเนื้อแท้แล้ว จำต้องมีลักษณะของการเคลื่อนไหว โดยที่ช่วงเวลาแห่งการกระทำใดๆสามารถที่จะสมานเข้ากับช่วงเวลาของการแสดงบนเวทีได้เป็นอย่างดี ในท้ายที่สุดก็เป็นเพราะการให้กำเนิดความสำนึกนั้นเป็นเรื่องที่เรียกร้องวุฒิภาวะ นั่นก็คือ เรียกร้องความเป็นมนุษย์ การแสดงให้เห็นประจักษ์ถึงการให้กำเนิดที่ว่านี้เท่ากับเป็นการกลับไปสู่เส้นทางแห่งปรัชญาอันยิ่งใหญ่ หรือแม้แต่เส้นทางของประวัติศาสตร์แห่งปัญญามนุษย์นั่นเอง

และยิ่งไปกว่านั้น ด้วยการทำความเบ่งบานที่ว่านี้ให้เห็นเป็นรูปธรรม องค์รวมละครเรื่อง "แม่" จึงสามารถเสนอแก่นแท้ของเรื่องออกมาได้อย่างชัดแจ้ง ข้าพเจ้าหมายถึงองค์รวมแห่งความเป็นแม่ และมิได้หมายถึงการแสดงความคิดเห็นในเรื่องนี้เพียงเท่านั้น

ก็ความเป็นแม่ในลักษณะใดเล่า โดยทั่วไป เรารู้จักแต่เพียงลักษณะเดียวคือ การให้กำเนิดลูก ในวัฒนธรรมของเรา แม่มิใช่เป็นแต่เพียงตัวแทนของสัญชาตญาณอันบริสุทธิ์ แต่ยิ่งไปกว่านั้น ในเมื่อหน้าที่ของแม่ผูกพันกับสังคมมากขึ้นทุกที แม่ก็ต้องทำหน้าที่อบรมบุตรไปด้วย แต่ก็มักเป็นไปในทิศทางเดียว ในเมื่อเป็นผู้ให้กำเนิดบุตรในขั้นแรกแล้ว ในขั้นต่อไป แม่ก็ต้องให้กำเนิดความคิดแก่บุตรด้วย แม่จึงทำหน้าที่เป็นผู้ให้การอบรม เป็นผู้ให้การศึกษา แม่เป็นผู้เปิดทางไปสู่ความสำนึกในเรื่องของโลกแห่งความคิดให้แก่บุตรด้วย ภาพลักษณ์ของครอบครัวที่คริสต์ศาสนาสั่งสอนมาขึ้นอยู่กับความสัมพันธ์ที่เดินไปในทิศทางเดียว คือ จากแม่ไปสู่เด็ก แม้ว่าในกรณีที่แม่ไม่สามารถทำกับลูกได้ตลอดไป ก็แม่อีกนั่นแหละที่สวดมนต์อ้อนวอนเพื่อลูก ร่ำไห้เพื่อลูก เช่นในกรณีของโมนิค (Monique) กับลูกของเธอ คือ นักบุญออกัสติน (Augustin) [2]

ในละครเรื่อง "แม่" ความสัมพันธ์ที่ว่านี้เป็นไปในทิศทางตรงกันข้าม ลูกต่างหากที่เป็นผู้ให้กำเนิดแก่แม่ในทางความคิด การกลับทิศทางที่ตรงข้ามกับสิ่งที่เป็นธรรมชาติ เป็นหลักการใหญ่ในงานของเบรคชท์ ขอเน้นว่าเป็นการกลับทิศทาง แต่มิใช่เป็นการทำลาย งานของเบรคชท์ไม่ใช่เป็นบทเรียนที่มีลักษณะสัมพัทธ์ในแบบของวอลแตร์ (Voltaire) ลูกชายคือ พาเวล ปลุกความสำนึกเชิงสังคมให้แก่แม่ คือ พลาเจอา วลาสโซวา (ปลุกด้วยการกระทำมิใช่ด้วยคำพูด อันที่จริง พาเวล ไม่ได้พูดอะไร) และนั่นคือการให้กำเนิดแบบใหม่ที่สนองขนบเดิมก็เพียงเพื่อที่จะขยายบทบาทของตัวออกไป ภาพลักษณ์แบบโบราณ (ดังในกรณีของโฮเมอร์ [Homer]) ที่ลูกสืบทอดมรดกจากบิดามารดาเช่นเดียวกับใบไม้ที่แตกใบอยู่บนต้น หน่อใหม่ทดแทนหน่อเก่า ภาพที่ว่านี้

---

[2] นาง Monique มารดาของ St. Augustin มีอิทธิพลต่อลูกในการชักนำให้เข้ามาสู่อ้อมอกแห่งคริสต์ศาสนา

ค่อนข้างจะอยู่กับที่ ตายตัว และก็จำต้องหลีกทางให้กับความคิดใหม่ที่ปงบอกว่าสถานการณ์เปลี่ยนไปได้ สรรพสิ่งเปลี่ยนแปลง โลกก้าวหน้าไปไม่หยุดยั้ง ไม่ใช่เป็นไปด้วยการสืบทอดจากชั่วคนหนึ่งไปอีกชั่วคนหนึ่ง แม้ในงานของเบรคชท์ตัวแม่มิได้ถูกสลัดทิ้งไป เธอมิได้เพียงแต่รับสิ่งตอบแทนหลังจากที่ได้ทำหน้าที่ผู้ให้มาแล้ว แต่สิ่งที่เธอรับไม่ใช่เป็นสิ่งเดียวกับที่เธอให้ เธอเปลี่ยนบทบาทจากผู้ให้ไปเป็นผู้รับ แม่ผู้ให้กำเนิดในที่นี้กลายเป็นผู้รับความสำนึกจากลูก

ในระบบของชนชั้นกลาง การถ่ายทอดมักเป็นไปในรูปของการผลิดอกออกผล นั่นคือเป็นไปตามนิยามของคำว่า มรดก ซึ่งคำนี้ใช้กันในความหมายกว้างกว่าที่กำหนดไว้ในกฎหมายแพ่ง (เราสามารถรับมรดกทางความคิด ทางคุณค่า ฯลฯ ได้เช่นกัน) ระบบของเบรคชท์ ไม่มีที่สำหรับการรับมรดก ถ้ามิใช่ในทิศทางที่ตรงกันข้ามกับที่เป็นกัน เมื่อลูกตายก็แม่นั่นแหละที่สืบทอดจากลูก ทำงานต่อจากลูกราวกับว่าเธอเป็นหน่อใหม่ เป็นใบไม้ที่ถูกกำหนดให้ผลิใบตามหลังมาในแง่นี้ ความคิดดั้งเดิมที่ว่าด้วยการสืบทอดมรดก ซึ่งทำให้เกิดละครยกย่องวีรบุรุษอันเป็นที่ชื่นชอบของพวกชนชั้นกลาง ได้ปฏิเสธข้อผูกพันกับศาสตร์แห่งมานุษยวิทยาไปเสียแล้ว มันไม่สามารถสนับสนุนกฎแห่งธรรมชาติที่ตายตัวเปลี่ยนแปลงไม่ได้อีกต่อไป ในละครเรื่อง "แม่" เสรีภาพด่างหากที่สถิตอยู่กลางใจแห่งความสัมพันธ์ฉันมนุษย์ ที่เป็น "ธรรมชาติ" ที่สุด นั่นคือ ความสัมพันธ์ระหว่างแม่กับลูก

ถึงอย่างไรก็ตาม อารมณ์ความรู้สึกมิได้หายไปไหน เพราะถ้าปราศจากอารมณ์ความรู้สึกก็เท่ากับไม่มีละครเบรคชท์ ลองดูวิธีการแสดงของเฮเลเนอ ไวเกล (Helene Weigel)[3] สิ ซึ่งยังอุตส่าห์มีคนบอกว่า เล่นออมอารมณ์เกินไป พูดอย่างนี้ราวกับจะถือว่า อารมณ์แม่เป็นแค่รูปแบบของการแสดงออก เพื่อที่จะรับมรดกแห่งความสำนึกที่มีต่อโลกจากลูกชาย คือ พาเวล เธอต้องปรับตัวให้ "เป็นอื่น" กับตัวเองเสียก่อน ในดอนดันเธอเป็นแม่ตามขนบดั้งเดิม เป็นผู้ที่ไม่เข้าใจอะไร บ่นว่าบ้างเล็กน้อย แล้วก็ทำกับข้าวให้ลูกกินต่อไป ซุนเสื้อผ้าให้ลูกต่อไป เธอเป็นแม่ของลูกที่ถูกกำหนดให้อยู่ในกรอบแห่งความสัมพันธ์ระหว่างแม่กับลูก ความสำนึกของเธอเบ่งบานขึ้นมาได้อย่างจริงจังก็ต่อเมื่อลูกของเธอได้ตายไปแล้ว เธอไม่มีโอกาสที่จะได้กลับไปสัมพันธ์กับเขาอีกแล้ว เช่นนี้แหละ ในกระบวนการแห่งความเดิบโตของแม่ จึงมีช่องว่างที่แยกแม่ออกจากลูก ซึ่งเราไม่ควรจะลืมไปว่า เส้นทางอันถูกต้องนี้เป็นเส้นทางที่โหดเหี้ยม ความรักในที่นี้มิใช่การแสดงออกที่พรั่งพรูออกมา ความรักคือพลังที่ปรับเปลี่ยนโลกแห่งความจริงให้เป็นความสำนึก และในขั้นต่อไปให้เป็นการกระทำ ความรักนั่นแหละเป็นตัวเปิดตาให้แก่เธอ จำเป็นด้วยหรือที่เราจะต้องเป็นแฟนเบรคชท์ เพื่อที่จะรู้ได้ว่าละครโรงนี้ร้อนนัก

เจตนา นาควัชระ : ผู้แปล

---

[3] Helene Weigel (ค.ศ. 1900-1971) ภริยาของ Brecht เป็นนักแสดงระดับแนวหน้าของวงการแสดงของเยอรมัน Brecht สร้างบทที่เด่นๆให้ภริยาของเขาได้แสดงฝีมืออยู่เสมอ เมื่อมีการตั้งคณะละคร Berliner Ensemble อันเลื่องชื่อขึ้นในเยอรมนีตะวันออก เธอรับหน้าที่เป็นผู้อำนวยการของคณะละคร (โดยที่เบรคชท์เองทำหน้าที่เฉพาะผู้เขียนบทละครและผู้กำกับการแสดง) และก็แสดงความสามารถในเชิงบริหารจัดการให้เป็นที่ประจักษ์ด้วย

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

บทวิเคราะห์

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

บาร์ธส์วิจารณ์ละครของเบรคซท์ไว้หลายเรื่อง ซึ่งมิใช่เป็นแต่เพียงการวิจารณ์วรรณกรรมละคร แต่เป็นการวิจารณ์การแสดงของคณะละคร Berliner Ensemble ที่เบรคซท์นำมาแสดงที่ปารีสในช่วง 1954-1955 ด้วย บาร์ธส์เป็นหนึ่งในบรรดานักคิดและนักวิจารณ์ฝรั่งเศสที่เล็งเห็นความสำคัญของผลงานการละครของเบรคซท์ (ดังที่ผู้วิเคราะห์ได้ให้อรรถาธิบายเอาไว้ในหนังสือ Brecht and France [Bern : Peter Lang, 1994]) ปรมาจารย์แห่งยุคคือ Jean-Paul Sartre ถึงกับลงความเห็นว่า "เบรคซท์เป็นของเรา เขามีคุณลักษณะหลายประการที่พ้องกับนักประพันธ์คลาสสิกของเรา (ฝรั่งเศส)" ถ้ามองย้อนหลังไป 3-4 ทศวรรษ เราจะเห็นได้ว่า บาร์ธส์สามารถจับแก่นแท้ของงานของเบรคซท์ที่อยู่เหนือข้อผูกพันใดๆกับลัทธิมาร์ซิสต์ได้ ความสามารถของบาร์ธส์เป็นความสามารถที่นักวิจารณ์ที่ดีจำต้องมี นั่นคือ ความสามารถในการจับมโนทัศน์หลักจากตัวงาน และในการใช้มโนทัศน์ที่สำคัญๆมาอธิบายตัวงาน ในกรณีของความสัมพันธ์ระหว่างเบรคซท์กับลัทธิมาร์กซิสต์นั้น บาร์ธส์อธิบายไว้อย่างแจ่มแจ้งว่า ลัทธิที่ว่านี้เป็นเพียง "วัสดุ" ที่ศิลปินนำมาใช้ในการสร้างงาน หาใช่ "แก่นเรื่อง" หรือ "เนื้อใน" ของงานไม่ ในช่วงที่บาร์ธส์เขียนงานวิจารณ์ของเขานั้น กระแสมาร์กซิสต์กำลังมาแรง แต่บาร์ธส์ก็กล้าพูดแทนเบรคซท์ หรือพูดในสิ่งที่เบรคซท์ไม่กล้าพูด (เพราะเบรคซท์ต้องยอมสยบต่อรัฐสังคมนิยมในเยอรมนีตะวันออก) เราอาจจะอยู่ในฐานะที่จะประเมินงานวิจารณ์ของบาร์ธส์ได้ดีกว่าคนร่วมสมัยของเขาเองเสียอีก เพราะมาจนถึง ค.ศ. 2000 ละครของเบรคซท์ก็ยังดำรงอยู่ได้ในโลกของการละคร ในแง่นี้ งานวิจารณ์ที่ทรงพลังทางปัญญา จึงมักจะเป็นงานที่มุ่งมองไปข้างหน้า (แม้ผู้วิจารณ์เองอาจจะมิได้จงใจให้เป็นเช่นนั้น) งานวิจารณ์ที่ดีมักจะทำหน้าที่ของคำทำนายไปด้วย เหตุใดงานของเบรคซท์ยังเป็นที่ชื่นชอบของวงการอยู่ ทั้งๆที่ลัทธิมาร์กซิสต์ได้ล่มสลายไปแล้วในโลกตะวันตก โรลองด์ บาร์ธส์ได้ให้คำตอบเอาไว้แล้วในการวิจารณ์เรื่อง "แม่" ที่คัดมานี้

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

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

ในกรอบของการศึกษาเรื่องเบรคชท์ (Brecht Studies) บาร์ธส์มีคุณูปการอีกสถานหนึ่ง นั่นคือ เขานำการแสดงละครของเบรคชท์มาสร่างความกระจ่างในเรื่องทฤษฎีของเบรคชท์ และในบางลักษณะ เขากล้าจับเบรคชท์มาค้านเบรคชท์เอง กระบวนการที่ว่านี้อาจเรียกได้ว่า เป็นการ "รื้อแล้วสร้างใหม่" (deconstruction) ก่อนที่จะมีผู้คิดคำนี้ขึ้นมาเป็นศัพท์ทางทฤษฎีวรรณคดีเสียด้วยซ้ำ บาร์ธส์ต่อต้านการตีความทฤษฎีเรื่อง "ละครเอพิค" (epic theatre) ของเบรคชท์ว่าเป็นการเน้นเหตุผลและการครุ่นคิดไตร่ตรองโดยปฏิเสธอารมณ์ความรู้สึก ในกรณีของเรื่อง "แม่" นั้น บาร์ธส์กล้าถึงขนาดที่จะกล่าวเป็นเชิงสรุปรวมว่า "ถ้าปราศจากอารมณ์ความรู้สึก ก็ไม่มีละครเบรคชท์" ข้อวินิจฉัยของบาร์ธส์จึงเป็นเครื่องมืออันดีที่จะช่วยขจัดความสับสนที่เบรคชท์เองเป็นผู้ก่อขึ้นด้วยทฤษฎีละครเอพิคของเขาเอง บาร์ธส์ตอกย้ำว่า อารมณ์ความรู้สึกมิใช่เป็นเพียงการแสดงออกของนักแสดงบนเวทีละคร และในแง่นี้ เขาปกป้องการแสดงของ Helene Weigel ซึ่งมีผู้กล่าวหาว่าแสดงอารมณ์น้อยเกินไป อารมณ์อยู่ในเนื้อในของเรื่อง และยิ่งเล่นให้ "เย็น" ดังที่ เฮเลเนอ ไวเกล เล่น ละครก็ยิ่งจะแทงลึกลงไปในใจคน "ความรักในที่นี้มิใช่การแสดงออกที่พรั่งพรูออกมา ความรักคือพลังที่ปรับเปลี่ยนโลกแห่งความเป็นจริงให้เป็นความสำนึก"

บาร์ธส์เรียนกลวิธีการสื่อความมาจากเบรคชท์ในแง่ที่ว่า เขาเว้นช่องว่างไว้ให้ผู้อ่านฉุกคิด คิดต่อและคิดเอง เมื่อเขากล่าวเป็นเชิงสรุปว่า "ละครโรงนี้ร้อนนัก" เราก็คงจะคิดต่อได้ว่า นั่นมัน "ไฟเย็น" เราดีๆนี่เอง และไฟเย็นที่มิใช่ไฟร้อนเท่านั้นที่จะเปลี่ยนสังคมได้ ในแง่นี้การวิจารณ์ย่อมปลุกพลังทางปัญญา

เจตนา นาควัชระ : ผู้วิเคราะห์

แฮมเลตของ ปีเตอร์ ฮอลล์

โรแนลด์ ไบรเด้น

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

นายทหารสี่นายคุกเข่าขนาบข้างร่างที่ไร้วิญญาณ และแบกร่างนั้นไว้บนบ่าอย่างเคอะเขิน แขนของร่างนั้นกางออกในแนวนอนราวกับเป็นแขนของไม้กางเขน นายทหารทั้งสี่ได้เดินขึ้นไปยังบริเวณด้านในสุดของเวที ผ่านกองร่างอันไร้ลมหายใจอีกหลายร่างที่ทับถมกัน ผ่านเหล่าขุนนางที่สีหน้าซีดเผือก ผ่านบรรดานายทหารที่พากันตะลึงงัน คอของร่างที่ถูกแบกอยู่ห้อยตก แต่สายตากลับจ้องอย่างไร้วิญญาณไปยังกลุ่มผู้ชม ไฟบนเวทีค่อย ๆ ดับลง เวทีค่อย ๆ มืด ไฟสปอตไลท์เลี้ยงวงรัศมีของแสงสว่างที่ฉายไปยังส่วนโค้งของลำคอและศีรษะที่ห้อยต่องแต่ง จนกระทั่งมืดดับไป

ที่ได้บรรยายข้างต้นคือฉากสุดท้ายในละครเรื่อง Hamlet ฉบับ Peter Hall[1] ซึ่งเป็นฉากที่ให้พลังอันเข็มแข็งที่สุดในละคร นานนับเดือนก่อนหน้าที่จะมีการเปิดการแสดง ได้มีการป่าวประกาศถึงความแปลกใหม่ของผลงานชิ้นนี้ Hall ได้ตั้งใจอย่างยิ่งที่จะทำให้ผู้ชมลบภาพความทรงจำเก่าๆ จากการแสดงละครเรื่อง Hamlet ในครั้งอื่นๆด้วยภาพในฉากจบของการแสดงในครั้งนี้ ในอดีตนั้นเจ้าชาย Hamlet คือภาพของวีรบุรุษแบบยุคไบเซนไทน์ แต่เจ้าชาย Hamlet ในฉบับนี้ ได้กลายเป็นเป็นรูปปั้น เป็นตำนาน และเป็นเจ้าชายพราวเสน่ห์ ดังที่Malraux นักเขียนชาวฝรั่งเศสเคยกล่าวถึง "ความตาย" ในละครเรื่องนี้ได้ทำให้ 'ชีวิต' กลายเป็น "ชะตากรรม"[2]และทำให้ 'ชีวิต' กลายเป็น "งานศิลปะ" แต่ก็ต้องอาศัยความหาญกล้าที่จะไปเสี่ยงกับการทำละครเรื่องนี้ให้บรรลุถึงจุดดังกล่าว เพราะผู้สร้างงานจะต้องเสี่ยงกับการถูกเปรียบเทียบกับการตีความและการวิจารณ์ที่มีมาก่อนหน้านี้นับพันครั้ง และอีกทั้งต้องฝ่าอุปสรรคกับข้อมูลและการตีความตามที่ปรากฏในหนังสือ Barlett's Familiar Quotations[3] ให้ได้ แต่อย่างไรก็ตามผลงานของHall ชิ้นนี้พิสูจน์ว่าเขาสามารถทำได้

---

[1] Peter Hall (1930 -) เป็นผู้กำกับการแสดงชาวอังกฤษ มีชื่อเสียงในยุคเริ่มต้นด้วยการกำกับฯละครของ Samuel Beckette และ Harold Pinter ซึ่งเป็นละครแนว Absurd ต่อมา เขาได้ดำรงตำแหน่งเป็น Artistic Director ของ The Royal Shakespeare Company (ในช่วงทศวรรษ 1960) และ The Royal National Theatre (ในช่วงทศวรรษ 1970 และ 1980) เขาได้ชื่อว่าเป็นผู้กำกับที่มีความสามารถในการกำกับฯละครได้หลายแนว ต่อมา เขาได้ลาออกจาก The Royal Shakespeare Company เพื่อก่อตั้งคณะละครของเขาเอง โดยมีจุดมุ่งหมายที่จะผลิตละครจากบทละครที่ยากๆและมีความสำคัญต่อประวัติศาสตร์ของการละคร

[2] Malraux André (1901-1976) นักเขียนชาวฝรั่งเศส

[3] Bartlett's Familiar Quotations เป็นหนังสือรวมข้อความ คำวิจารณ์ คำประพันธ์ ที่มีชื่อเสียงจากวรรณกรรมเรื่องต่างๆ ตีพิมพ์ครั้งแรกเมื่อปี 1855

แม้ว่าสิ่งที่ผมจะพูดต่อไปนี้อาจจะฟังดูเหลือเชื่อหรือเกินจริงก็ตาม แต่ผมต้องขอยอมพูดว่าการแสดงละคร Hamlet ฉบับใหม่ที่เมือง Stratford ครั้งนี้เป็นผลงานที่ยิ่งใหญ่และเป็นผลงานที่ต้องจารึกไว้ในประวัติศาสตร์เลยทีเดียว ทั้งนี้มิได้หมายความว่านักวิจารณ์ท่านอื่นที่ได้กล่าวว่ารอบการแสดงพฤหัสที่แล้วเป็นการแสดงที่ไม่ค่อยน่าพึงพอใจทุกท่านเป็นคนที่สมควรถูกประนามว่าเป็นคนโง่ที่ไร้ความละเอียดอ่อน เพราะความจริงแล้วผลงานชิ้นนี้ก็มีข้อบกพร่องอยู่เหมือนกัน อย่างน้อยงานละครชิ้นนี้นับว่าคัดเลือกตัวผู้มารับบทOpheliaผิดพลาด แม้จะอยู่ท่ามกลางสภาวะที่ขาดแคลนนักแสดงหญิงสาวที่มีฝีมือในปัจจุบัน แต่คงมีเหตุผลเพียงแค่สองสามข้อที่ต้องใช้นักแสดงผู้นี้ เมื่อพิจารณาโดยผิวเผินแล้ว อาจจะรู้สึกว่าการแสดงในครั้งนี้เป็นเหมือนการทดลองการสร้างสรรค์ที่สดใหม่ด้วยการทำอะไรตามใจตนเองจนบางครั้งออกจะเป็นการกระทำที่ "ห่าม" เกินไปด้วยซ้ำ เหนืออื่นใด ผลงานชิ้นนี้นับว่าอืดอาด และขาดความแรงกระตุ้นที่ละครพึงจำเป็นต้องมี หากเทียบกับผลงานที่แสดงที่โรงละคร Old Vic โดยJohn Neville[4] ในปี 1957 ซึ่งนำเสนอด้วยกลวิธีละครซ้อนละครในตอนจบให้ดูเหมือนประหนึ่งเป็นการวิ่งไล่เวลา ได้บรรลุถึงภาวะของความน่าระทึกใจและมีการคลี่คลายปมในละครได้อย่างชัดเจนมากกว่าที่คุณจะได้พบกับผลงานของ Hall ชิ้นนี้ แต่ผมก็มองไม่เห็นว่าผลงานชิ้นนี้ของ Hall จะเป็นอื่นไปได้อย่างไร (ในเมื่อเขาทำได้อย่างวิเศษอยู่แล้ว) จากการแสดงรอบแรกเมื่อพฤหัสที่แล้ว ซึ่งเป็นการนำเสนอการตีความบทละครเรื่องนี้ด้วยความซับซ้อนและความถึงรากถึงโคนแบบใหม่ Hall ได้นำบทละครมาแยกย่อยและนำมาปะติดปะต่อกลับเข้าไปใหม่ วิธีนี้ ผู้ชมจะได้เห็นอย่างชัดเจนว่า บทละครแต่ละส่วนนั้นเกิดขึ้นมาได้ด้วยสาเหตุอะไร การเร่งจังหวะให้เร็วขึ้นนั้นก็มีความเป็นไปได้หากทั้งนักแสดงและผู้ชมมีความคุ้นเคยกับวิธีการนี้เป็นอย่างดีแล้ว สิ่งที่สำคัญก็คือวิธีการตีความและเปล่งคำพูดในบทละครเรื่องนี้นับว่าเป็นเรื่องแปลกใหม่และโดดเด่น ซึ่งเป็นการพยายามจะหาแนวทางบางอย่างที่ใหม่และจริงแท้เกี่ยวกับบทละครเรื่องนี้ ซึ่งไม่ใช่การเอาบทมาดัดแต่ง แต่เป็นการเอาบทมาพินิจพิเคราะห์และนำมุมมืดของมันมาฉายแสงอย่างแจ่มชัด

ความพยายามครั้งนี้นับว่าประสบความสำเร็จ ซึ่งสวนทางความคาดหมายของข้าพเจ้า Hall ได้เน้นย้ำถึงความสำคัญในเรื่องของ "ความร่วมสมัย" ของละครเรื่องนี้ในการตีพิมพ์ถ้อยแถลงของของเขา บทสนทนาของเขาต่อบรรดานักแสดงซึ่งได้ถูกตีพิมพ์ในสูจิบัตรได้มีร่องรอยของความคิดทางการตีความบทละครHamletของ Jan Kott อยู่ คำพูดของ Malraux เองก็เป็นคำพูดที่นำมาจากบทความของ Kott ที่ได้เคยเสนอแนะว่าHamletในยุคสมัยของเราควรจะดูเหมือนกับนักแสดง James Dean[5] ที่สวมเสื้อสเวตเตอร์สีดำนุ่งกางเกงยีนส์และถือหนังสือของนักปราชญ์Camus[6] แต่แนวความคิดของ Kott ก็เป็นเพียงการมองตัวละครตัวนี้แบบกว้างๆ ไม่ใช่มุ่งเน้นการตีความอย่าง

---

[4] John Neville (เกิดปี 1925) นักแสดงซึ่งแสดงบทบาทจากวรรณกรรมของShakespeareหลายเรื่องที่โรงละครOld Vic และที่โรงละครอื่นๆ

[5] James Dean (1931 - 1955) นักแสดงหนุ่มชาวอเมริกันที่กลายเป็นตำนานในฮอลลีวูด เพราะเขาเสียชีวิตด้วยอุบัติเหตุจากการขับรถมอเตอร์ไซด์ ในเวลาที่ชีวิตการแสดงของเขากำลังรุ่งโรจน์สุดขีด

[6] Albert Camus (1913 - 1960) นักคิดสกุลอัตถิภาวะนิยม (Existentialism) ชาวฝรั่งเศส และเป็นนักเขียนนวนิยายที่มีชื่อเสียง

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

สำหรับข้าพเจ้าแล้ว ข้อเสนอแนะที่มีคุณประโยชน์มากกว่าคือข้อเสนอแนะของ T.S. Eliot[7] ที่ว่าข้อบกพร่องของบทละครเรื่องนี้คือโครงเรื่องที่ไม่สามารถทำให้เกิดภววิสัยต่อเหตุการณ์ทั้งปวงที่บีบเค้นอารมณ์ออกมาอย่างมหาศาลตลอดทั้งเรื่อง Hallได้ปรับแก้บทละครเรื่องนี้โดยปรับข้อด้อยที่ไม่น่าพอใจนี้กลับไปที่ตัวละคร เขาได้จินตนาการให้ตัว Hamlet เองเป็นผู้แสวงหาภววิสัยท่ามกลางเหตุการณ์ต่างๆ แต่Hamletฉบับนี้เป็นตัวละครที่มีความด้อยวุฒิภาวะและมีอารมณ์ที่ไม่แน่ชัดแต่ก็พยายามจะหาหนทางแสดงอารมณ์บางอย่างออกมา การแก้แค้นของเขาก็ดูเหมือนจะไม่สมสมกับความโกรธแค้นของเขา เพราะเขาเองก็ยังไม่ได้มีความสามารถถึงระดับของความแค้นของเขา ดังที่Eliotเคยกล่าวไว้ว่า การเสแสร้งเป็นบ้าของ Hamlet เป็นช่องทางของการปลดปล่อยอารมณ์ซึ่งไม่สามารถแสดงออกได้ด้วยการกระทำในลักษณะอื่น ในผลงานของHallชิ้นนี้ ความบ้าคลั่งของ Hamlet เป็นการแสดงออกของวัยรุ่นคนหนึ่งผู้ซึ่งเกลียดชังตัวเอง เขาเป็นเหมือนกับตัวละครของ T.H. White[8] ชื่อ Lancelot ซึ่งเป็นตัวละครอัศวินที่เกลียดชังภาพใบหน้าตัวเองที่ได้เห็นในกระจกและพยายามจะเอาชนะความเกลียดตัวเองให้ได้ Hamlet ฉบับนี้เป็นเจ้าชายผู้ซึ่งต้องบีบคั้นตัวเองให้เข้าถึงความเป็นเจ้าชายผู้เปี่ยมด้วยศักดิ์ศรีอย่างมีวุฒิภาวะและกล้าหาญในแบบที่ตัวเองก็ยังไม่พร้อมเท่าไรนัก เขาเป็นด้านตรงกันข้ามของMacbeth ความล้มเหลวจากการได้เป็นกษัตริย์นั้นมองได้สองด้านคือ ด้านหนึ่งนั้นเขาเปราะบางเกินไปและอีกด้านหนึ่งเขามีโลกทัศน์ที่แคบไป เขาไม่สามารถเป็นเจ้าชายตามคติของ Machiavel[9] ที่สมบูรณ์ได้ ในผลงานละครของHallชิ้นนี้ Hamletไม่ใช่โศกนาฏกรรมที่ไม่สมบูรณ์ตามที่Eliotเคยมองอีกต่อไป แต่Hallได้ทำให้ละครเรื่องนี้กลายเป็นโศกนาฏกรรมที่สมบูรณ์แบบด้วยวีรบุรุษที่ยังสร้างวีรกรรมไม่สำเร็จ

Hamlet ในฉบับนี้ มีความแค้นอันสูงสุดคือความแค้นที่ไม่มีความสามารถในการเป็นกษัตริย์ผู้ยิ่งใหญ่เหมือนกับบิดา ดังนั้นการแก้แค้นที่ตัวHamletเฝ้าปรารถนา และก็สำเร็จในท้ายสุด ก็คือการแก้แค้นตัวเอง กุญแจสำคัญของละครHamletทุกเรื่องก็คือตัวผีปีศาจ(วิญญาณกษัตริย์Hamletผู้เป็นบิดาของเจ้าชาย Hamlet) หากตัวละครผีปีศาจตัวนี้ถูกทำให้ดูเป็นผีจริง แน่ล่ะ ผลที่ตามมาก็คือเป็นการสร้างเงื่อนไขให้เจ้าชายแฮมเลตต้องกลายเป็นวีรบุรุษที่สมจริงและน่าเชื่อ แต่หากตัวละครผีปีศาจตัวนี้ไม่ใช่ผีจริงๆ (อาจจะเป็นภาพหลอนหรือสภาพจิตของเจ้าชายHamlet) ผลที่ตามมาก็จะ

---

[7] T.S. Eliot (1888 - 1965) กวี นักเขียนบทละคร และนักวิจารณ์ บทความนี้อ้างถึงความเรียงของเขาต่อบทละคร Hamlet เป็นบทความที่ตีพิมพ์ครั้งแรกเมื่อปี1919

[8] T.H. White (1906 - 1964) นักเขียนแนวแฟนตาซี บทความนี้อ้างถึงงานเขียนของเขาที่อาศัยเค้าโครงจากมหากาพย์กษัตริย์Arthur ซึ่งตีพิมพ์ในชื่อThe Once and Future King (1958)

[9] Niccolo di Machiavelli (1469 - 1527) เป็นนักเขียนบทละครชาวอิตาเลียน บทละครเรื่อง "The Prince" (1513) เป็นเรื่องของเจ้าชายที่แสวงหาอำนาจด้วยวิธีการที่รุนแรงและไร้ความปราณี

เป็นอีกแบบหนึ่ง ซึ่งทำให้เราได้ตัวละครเจ้าชายที่มีจุดอ่อน มีอาการทางประสาท และอาจจะมี"ปมอีดิปุส"[10] ซ่อนอยู่ ร่างปิศาจที่แหวกว่ายไปมาบนฉากกำแพงของJohn Bury[11]ดูแปลกใหม่ด้วยเงาทะมึนยักษ์ซึ่งสูงถึงสิบฟุตได้ทำให้เหล่านักแสดงดูเป็นเด็กแคระในอ้อมกอดของปิศาจยักษ์ใหญ่(มีไฟนรกแผดเผาอยู่ท่ามกลางทะเลของหินอ่อนสีดำ สะท้อนให้เห็นภาพของชายชราผู้มากด้วยอำนาจและกิเลส ตัณหา) เมื่อได้เห็น "ผี" ตัวนี้ Hamletกล่าวกับHoratioด้วยน้ำเสียงที่มีความอิจฉาริษยาว่า "นี่คือบิดาของเรา" ประโยคนี้ช่วยสะท้อนให้เห็นถึงถึงอีกด้านหนึ่งของปมอีดิปุสในจิตใจของ Hamlet Hamlet ในการตีความฉบับนี้อิจฉาซู้รักร่วมเตียงของแม่ของตนน้อยกว่าอิจฉาในอำนาจบารมีของพ่อของตัวเองเสียอีก ในขณะที่เสียงศักดิ์สิทธิ์ใต้เวทีของผี Hamletดังก้องว่า "สาบานสิ !" ตัวลูก Hamletเองยังมัวแต่วัดความยาวของตัวเองที่พื้นราวกับเป็นศพในหลุม พอเสียงได้เปลี่ยดำแหน่งเขาก็ไม่สามารถปกปิดอาการนี้ได้ และเมื่อตอนที่เขากำลังจับร่างของมารดายึดอยู่ที่เตียงในอีกฉากหนึ่งนั้น เมื่อเขาแหงนหน้าขึ้นไปมองตามเสียง เขาก็ได้พบกับเงาทมึนยักษ์ยืนคร่อมหัวเตียงอยู่ ทุกครั้งที่เขาพยายามจะกระทำภารกิจเพื่อไปสู่การเป็นกษัตริย์ของตัวเอง เขามักจะถูกหลอนด้วยความเป็นลูกชาย และความอ่อนด้อยวุฒิภาวะของตัวเอง

การเสแสร้งเป็นบ้าของเขาเท่ากับเป็นการยอมรับเพียงกึ่งหนึ่งถึงสภาวะแห่งความอ่อนแอในตัวเอง เขาอาศัยความเป็นเด็กเป็นแหล่งพักพิงทางใจ เขาใช้การแสร้งเสียสติเป็นการปัดความรับผิดชอบต่อสิ่งที่เขากระทำลงไป และเขาก็ยังด้อยวุฒิภาวะเกินกว่าที่จะมีความกล้าหาญแบบผู้ใหญ่ที่พร้อมจะรับผิดชอบอีกด้วย การแฝงกายของเขาไม่ได้อาศัยเพียงร่างที่ขะมุกขะมอมดูยุ่งเหยิง แต่อาศัยร่างของบัณฑิตหัวดื้อ และร่างของวัยรุ่นที่ชอบทดสอบความรักของผู้ปกครองว่าจะมีขีดความอดทนต่อพฤติกรรมอันเลวร้ายของลูกได้แค่ไหน เขาสวมใส่ครุยสีเขียว พูดพร่ำโอ้อวดไปทั่วปราสาทแหย่ล้อบรรดาผู้อาวุโสกว่าด้วยการขยับแว่นอวดภูมิรู้ของตน เขารู้ดีว่าตำแหน่งรัชทายาทคุ้มกันเขาไว้อยู่ และใช้มันให้เป็นเครื่องมืออย่างถึงที่สุด การแฝงแปลงตัวอย่างง่ายที่สุดสำหรับวัยรุ่นที่ประสบปัญหาที่ใหญ่เกินตัวเขาก็คือการทำตัวเป็นวัยรุ่นที่มีปัญหาเสียเอง

แนวคิดในการตีความในละครเรื่องนี้ต้องการนักแสดงพิเศษมาก คือต้องเป็นนักแสดงที่ยังต้องหนุ่มพอที่จะแสดงบทบาทตัวตลกหยาบต่ำไปพร้อม ๆ กับการเป็นตัวละครโศกนาฏกรรม ภาพลักษณ์อันนี้อาจจะเกิดจากความคิดของHallเอง แต่มันเป็นรูปร่างขึ้นมาได้เพราะพรสวรรค์พิเศษของ David Warner[12] บทบาทHamletที่เขาแสดงในครั้งนี้เป็นการพัฒนามาจากการแสดงบท Henry VI

---

[10] "ปมอีดีปุส" (Oedipus Complex) มีที่มาจากตัวละคร Oedipus ในละครกรีก เรื่อง Oedipus The King ซึ่งละครเรื่องนี้สะท้อนให้เห็นความจริงว่า แท้ที่จริงแล้ว oedipus คือคนที่ฆ่าบิดาและแต่งงานกับมารดาของตัวเอง ต่อมาคำว่า "ปมอีดีปุส" (Oedipus Complex) มักจะถูกนำมาใช้กับการวิเคราะห์เชิงจิตวิยา สำหรับคนที่มีแนวโน้มที่จะใช้ความรุนแรงกับบิดา และมีความต้องการทางเพศกับมารดาของตัวเอง

[11] John Bury (เกิด 1925) หัวหน้าฝ่ายออกแบบของคณะละคร Royal Skakespeare Theatre ระหว่างปี 1963 ถึง 1973 และเป็นหัวหน้าฝ่ายออกแบบของThe National Theatre ระหว่างปี 1973 ถึง 1985

[12] David Warner (เกิด 1941) เข้าร่วมกับคณะ Royal Shakespeare Company ตั้งแต่ปี 1963 ในครั้งนั้นเขาแสดงเป็น Henry VI ในละครเรื่อง The War of the Roses

และ บท Valentine Brose จากเรื่อง Eh[13]? มาก่อน เขาตีความให้ตัวละคร Hamlet มีลักษณะของนกกระสาไร้เดียงสาและเปิ่นเท่อ ที่พยายามจะใช้ความคิดและอารมณ์แบบนักปราชญ์ Kierkegaard[13] และนักเล่านิทานHans Andersen[14] แต่เขาก็ทำไม่ได้ เพราะความยิ่งใหญ่เหล่านั้นใหญ่กว่าตัวเขามาก –เหมือนกับฉากที่เขาลองเอามงกุฎกษัตริย์ของกลุ่มละครเร่มาลองสวมเล่นแล้วก็พบว่ามงกุฎนั้นใหญ่เกินศีรษะของเขา จนหล่นมาเกยที่จมูก- และตอนที่WarnerในบทHamlet ประณาม สาปแช่งRosencrantz และ Guildenstern ว่ากำลังจะกลายเป็นเพียงควันแห่งความชั่วร้าย Hamlet จ้องดูปฏิกิริยาของคนทั้งสองราวกับจะตรวจสอบความสามารถในวาทศิลป์อันน่าประทับใจของตัวเอง แต่ตัวละครอีกสองตัวเชื่อตามนั้นเช่นนั้นจริงหรือ รวมถึงตัวHamletเองด้วย เขาเชื่อในสิ่งที่เขาพูดจริงหรือ Rosencrantz และ Guildenstern หัวเราะ และจับผ้าพันคอของนักศึกษานาม Hamlet มาแกว่งเล่น ทำให้ Hamlet ถึงกับโกรธแค้นอย่างที่สุด จึงไประบายอารมณ์กับพวกกลุ่มละครเร่ในฉากต่อมา

Warner เป็นนักแสดงที่แสดงเป็น Hamlet คนแรกที่หนุ่มพอที่จะถ่ายทอดความเป็นเจ้าชายนักศึกษาได้ เขาแสดงให้เห็นถึงการที่ตัวละครตัวนี้ได้เรียนรู้สิ่งต่าง ๆ จากเหตุการณ์ที่ประดังเข้ามา และการแสดงของเขานี่เองที่ทำให้ผลงานละครชิ้นนี้มีชีวิตขึ้นมาใหม่อย่างสุดยอด เขาทำให้ประโยคแต่ละประโยคมีความสดใหม่ เขาให้ชีวิตตัวละครในแต่ละฉากราวกับว่าเพิ่งเกิดเหตุการณ์นั้นขึ้นเป็นครั้งแรก เช่น การที่เขาเพียงแค่แสดงออกว่าไม่รู้ว่าจะทำอย่างไรกับOpheliaเมื่อแรกพบเธอ เขาลืมไปว่าเธอเป็นเพียงแค่คนอีกคนหนึ่งที่มีอารมณ์ความรู้สึกของตนเอง เขาล้มตัวลงตะลึงงันและซุ่มซ่ามเงอะงะต่อการต่อว่าของเธอ และด้วยบุคลิกภาพที่คมเฉียบ และสำรวมของ Glenda Jackson[15]ผู้แสดงเป็น Ophelia ฉากที่Opheliaเสียสติไปเป็นฉากที่เธอได้ใช้บุคลิกภาพแบบนี้เป็นอย่างดี

เป็นเรื่องยากที่จะอธิบายถึงความดิ้นเต้นที่ได้ดู Hamlet ค้นพบและเรียนรู้อะไรในแต่ละฉาก เราได้ดูกลไกของละครเรื่องนี้ค่อย ๆ ถูกปลดเปลื้องและถูกนำมาประกอบใหม่ต่อหน้าต่อตาเรา ในขณะที่Warnerลูบไล้หัวกะโหลกของYorick(ซึ่งยังมีดินติดอยู่ที่ฟัน)ด้วยความปวดร้าว เขาพยายามหลอกตัวเองถึงการตระหนักต่อความตาย เสียงสั่นเครือของเขาในฉากการฝังศพOpheliaบอกเราว่าตัวHamletยังไม่สามารถสอนสั่งตัวเองให้เตรียมใจได้พอที่จะรับภาวะที่น่าตะลึงงันเช่นนี้ เป็นสภาวะที่Hamletผู้ท้อแท้กำลังต้องการคำปรึกษา ความช่วยเหลือ และต้องการประสบการณ์ เขาจึงขอความช่วยเหลือจริง ๆจากผู้ชมที่นั่งอยู่ตรงนั้นในบทพูดคนเดียวอันโด่งดัง การกระทำเช่นนี้นี่เองที่น่าจะเรียกได้ว่าเป็นชัยชนะที่แท้ของละครเรื่องนี้ คือความสามารถในการใช้ขนบดั้งเดิมของละครเชกส

---

[13] ละครเรื่อง EH? (1964) นำเสนอโดย Henry Livings (เกิด1929) ซึ่ง Warner ร่วมแสดง

[13] Soren Kierkegaard (1813 -1855) นักปราชญ์ชาวเดนมาร์ก

[14] Hans Andersen (1805 - 1875) นักเขียนนิทานชาวเดนมาร์ก

[15] Glenda Jackson (เกิด 1936) นักแสดงละครเวทีหญิงชั้นนำของประเทศอังกฤษ

เปียร์ (Elizabethan theatre)[16] ที่สามารถ ให้ตัวละครHamletมาสื่อสารไม่ใช่เพียงกับตัวเอง แต่รวมถึงกับตัวคุณคนดูด้วย นับว่าเป็นครั้งแรกในประสบการณ์ของข้าพเจ้าที่เห็นโวหารดังกล่าวที่ถูกพูดออกมาอย่างตรงวัตถุประสงค์(ของผู้ประพันธ์)และเป็นการแสดงที่ทำให้คำพูดเหล่านั้นมีชีวิตขึ้นมา

นวกรรมอย่างอื่นกลับไม่ค่อยปรากฏ การแสดงของ Tony Church[17] ในบท Polonius ดูเป็นนักการเมืองแก่วางท่าแต่ก็ไม่ใช่คนโง่ Osricและคนขุดหลุมศพดูตลกน้อยกว่าที่ควรจะเป็น Fortinbrasเป็นผู้พิชิตที่ว่างเปล่า Brewster Mason ในบท Claudius ดูมีนเมาแต่ก็มีประสิทธิภาพตัวละครอื่น ๆดูธรรมดา ถูกผลักไปให้ทิ้งช่องว่างให้กับความโดดเด่นของบทบาทHamletที่ถูกตีความใหม่ซึ่งเต็มไปด้วยปมซับซ้อน

และการตีความตัวละคร Hamlet ใหม่นี่เองที่ Hall ใช้เป็นหัวใจในการสูบฉีดชีวิตใหม่ให้กับบทละครโศกนาฏกรรมเก่าแก่เรื่องนี้ ในที่สุดแล้ว ข้าพเจ้าคิดว่าแรงบันดาลใจของงานชิ้นนี้น่าจะมาจากแนวทางการนำเสนอละครแบบ Brecht สำหรับการแสดงเป็น Hamlet และ Ophelia สิ่งต่าง ๆ อาจจะผันแปรไป ตัวละครสองตัวนี้อาจจะพัฒนาไปสู่แนวทางอื่นที่แตกต่างถ้าเป็นการแสดงโดยนักแสดงอื่น ไม่ได้มีความจำเป็นใดที่จะต้องทำให้ตัวละครสองตัวนี้เป็นตำนาน สิ่งสำคัญคือวรรณกรรมชิ้นเอกของอังกฤษที่แสนจะเป็นที่คุ้นเคยชิ้นนี้ได้กลับมาเป็นของใหม่และคาดเดาไม่ได้อีกครั้ง เป็นครั้งแรกในรอบหลายปีที่ผ่านมาที่สามารถมีHamletที่อาสาที่จะสวมกอดชะตาชีวิตของตนเองไว้ยอมรับทั้งที่ด้านที่เป็นชัยชนะและที่เป็นการสูญเสีย เสียงหัวเราะที่เขาระเบิดออกมาในตอนท้ายนั้นน่าจะตีความได้ว่า เขาค้นพบว่าจักรวาลเป็นสิ่งพิลึกไร้สาระ และประวัติศาสตร์เป็นแค่กับดัก การแสดงของWarnerทำให้เราเห็นถึงภาพของความปวดร้าวของเด็กผู้ชายที่บรรลุถึงสภาวะความเป็นเจ้าชายที่เขาใฝ่ถวิลหาด้วยความตาย เสียงหัวเราะก่อนตายเป็นความตลกที่เสียดสีความจริงของชีวิต ไม่ต้องสงสัยว่าจะต้องมีHamletอีกหลายฉบับที่จะจบลงด้วยการตายแบบนี้ ศรีษะห้อยต่องแต่งลงจากบ่าของพวกทหาร หลังจากการแสดงของเขาครั้งนี้แล้ว ทำให้ข้าพเจ้านึกไม่ออกว่าจะมีงานHamletชิ้นไหนอีกบ้างที่จะถูกนำมาแสดงราวกับว่าHamletฉบับนี้ไม่ได้เกิดขึ้น และยังสามารถที่จะนำเอาความรู้สึกสูญเสียแบบเดียวกันนี้ให้กลับมาปรากฏได้อีกครั้ง

ปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์ / ภัทร ด่านอุดรา : ผู้แปล

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

---

[16] ในขนบการแสดงสมัย Elizabethan นั้น จะมีผู้ชมยืนชมการแสดงอยู่หน้าเวที ผู้ชมเหล่านี้พร้อมที่จะมีส่วนร่วมกับการแสดงเมื่อถูกกระตุ้น หรือ เรียกร้อง

[17] Tony Church (เกิด 1930) นักแสดงซึ่งมีพรสวรรค์พิเศษในการรับบทใจบทละครของShakespeare และบทละครคลาสสิกเรื่องอื่น ๆ

บทวิเคราะห์

หลายครั้งที่มีบทวิจารณ์ที่กล่าวถึงการนำวรรณกรรมการละครคลาสสิกที่เล่นซ้ำแล้วซ้ำเล่ามานำเสนอใหม่อย่างมีนัยยะของการตีความใหม่ แต่มีบทวิจารณ์ทำนองนี้อยู่ไม่กี่ชิ้นที่สามารถอธิบายด้วยภาษาเขียนอย่างมีวรรณศิลป์ให้ผู้อ่านที่อาจไม่มีโอกาสได้ชมผลงานละครชิ้นนั้นเห็นถึงเหตุผลของความสำเร็จของผลงานชิ้นนั้น ๆ ได้อย่างมีความเข้าใจที่ถูกต้องต่อหลักการตีความวรรณกรรมการละครผ่านสื่อศิลปะการแสดง Ronald Bryden ผู้วิจารณ์ไม่เพียงแต่ยกเอาภูมิหลังของความเป็นผู้ผ่านการชมการแสดงละครที่ทำมาจากวรรณกรรมของShakespeareมามากมาเป็นเสาหลักในการอ้างถึงความชอบธรรมที่เขาจะยกย่องงานHamletของ Peter Hall ชิ้นนี้ แต่ยังยกเอาข้อเสนอแนะต่อการตีความบทละครHamletที่ควรจะเป็นจากนักทฤษฎีการละครอีกสองท่าน (คือ Jan Kott และT.S. Eliot) มาประกอบการนำเสนอ ซึ่งทำให้บทความของBrydenซึ่งแสดงออกถึงความชื่นชอบเสียเป็นส่วนใหญ่ดูไม่เต็มไปด้วยท่าทีที่มีของมุมมองและความชอบส่วนตัวจนเกินไป

แต่ก็เป็นข้อน่าถกเถียงหรือไม่ว่า การเอาความคิดหรือข้อเสนอแนะของนักทฤษฎีท่านอื่นมาประกอบจะทำให้บทวิจารณ์ชิ้นนั้น ๆ ดูเป็นกลาง เต็มไปด้วยเหตุผลที่ฟังขึ้น หรือว่าเป็นเพียงกลวิธีการเขียนอันหนึ่งที่นักวิจารณ์ที่มีภูมิความรู้สูงและมีทักษะทางวรรณศิลป์สูงอย่างBryden หลอกล่อคนอ่านให้เห็นด้วยกับบทวิจารณ์ชิ้นนี้ของเขา ซึ่งถ้าเป็นประการหลัง Brydenเองก็ไม่ต่างอะไรจากHamletที่เอาสภาวะความเป็นเจ้าชายรัชทายาทมาเป็นเกราะคุ้มกันการพูดพร่ำบริภาษคนอื่นของตน แต่ถ้าเป็นประการแรกก็แสดงว่าBrydenฉานฉลาดที่ให้เกียรติกับความคิดและการตีความที่มีก่อนหน้า

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

แม้ว่าความสำเร็จของงานละครHamletชิ้นที่Brydenเขียนถึงนี้จะมาจากการตีความของผู้กำกับชั้นแนวหน้าที่มีชื่อเสียงอย่างมากอย่างPeter Hallเจ้าของผลงานเองก็ตาม แต่คุณความดี (รวมถึงข้อบกพร่องบางประการ) ของละครเรื่องนี้กลับถูกยกให้กับนักแสดงผู้รับบทตัวเอกอย่าง David Warner และศิลปินด้านอื่นอย่างJohn Buryผู้ออกแบบศิลป์ และกล่าวถึงคุณประโยชน์ของ

Peter Hallต่อผลงานของเขาเองชิ้นนี้น้อยกว่าที่ควรจะเป็น แต่ก็เป็นสิ่งที่น่าคิดว่าละครคลาสสิกอย่างHamletคงจะประสบความสำเร็จไม่ได้ถ้าผู้ที่รับบทเอกไม่สามารถถ่ายทอดบทนี้ออกมาให้ดีได้ ส่วนทางข้อบกพร่องที่Brydenบอกว่ามีอยู่ (เพื่อสร้างความเป็นกลางของบทวิจารณ์ชิ้นนี้) กลับถูกกล่าวถึงโดยให้รายละเอียดน้อยมาก และไม่ได้เสนอแนะข้อปรับปรุงใด ๆ ที่ควรจะทำต่อข้อด้อยนั้น ๆ ให้ดีขึ้น

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

ประเด็นที่ไม่น่ามองข้ามของบทวิจารณ์ชิ้นนี้อีกประเด็นก็คือว่าใครเป็นผู้อ่านงานเขียนชิ้นนี้ คอละคร นักการละคร นักทฤษฎีวรรณคดีการละคร หรือว่าคนทั่วไป และผู้เขียนเรียกร้องให้ผู้อ่านมีพื้นความรู้ต่อโลกศิลปะการละครในระดับใดระดับหนึ่งก่อนอ่านงานเขียนชิ้นนี้หรือไม่ จำเป็นไหมที่ต้องเป็นผู้ที่เจนจัดกับวัฒนธรรมการนำเสนอละครShakespeareในบริบทของแวดวงละครเวทีอังกฤษถึงจะอ่านงานเขียนชิ้นนี้ได้อย่างมีความเข้าใจ หรือว่าคนทั่วไปก็สามารถอ่านเข้าใจได้และก่อเกิดประโยชน์กับตัวเขาในระดับหนึ่ง เพราะถ้าเอาเกณฑ์ทางวรรณศิลป์และภูมิรู้ทางทฤษฎีการละครมาเป็นเกณฑ์ในการประเมินคุณค่าของงานเขียนชิ้นนี้เพียงเกณฑ์เดียวแล้ว งานเขียนของผู้รู้อย่างBrydenชิ้นนี้อาจจะเป็นเพียงแค่ของเล่นของเหล่าปัญญาชนแวดวงวรรณคดีการละครเท่านั้น จะเห็นได้ว่าแม้ในหนังสือรวมบทความของเขาที่บทวิจารณ์ชิ้นนี้ถูกตีพิมพ์ก็ยังตีพิมพ์บทวิจารณ์ชิ้นนี้พร้อมด้วยเชิงอรรถอีกถึง16เชิงอรรถ ซึ่งชี้ให้เห็นถึงมิติของเจตนาที่จะให้บทวิจารณ์ชิ้นนี้ถูกพินิจพิเคราะห์อย่างในฐานะเป็นบทความกึ่งวิชาการมากกว่าที่จะเป็นบทความที่เอื้อให้สาธารณชนในวงกว้างได้อ่าน (หากใช้เกณฑ์ที่ว่าบทความธรรมดาที่ดีควรมีเชิงอรรถน้อยที่สุด) นอกจากนี้การเปิดบทความด้วยการบรรยายภาพฉากจบของการนำเสนอละครเรื่องนี้ (ซึ่งแสนจะเป็นที่คุ้นเคยสำหรับคอละคร) ด้วยภาษาที่ไม่ธรรมดา นอกจากจะบอกว่าผลงานละครชิ้นนี้สามารถตีความบทละครที่คุ้นเคยเรื่องนี้ได้อย่างแปลกใหม่แล้ว ดูเหมือนจะเรียกร้องว่าการที่จะอ่านบทความชิ้นนี้เข้าใจได้

ต้องรู้โดยทันทีตั้งแต่ย่อหน้าแรกว่าผู้เขียนกำลังพูดถึงละครเรื่องอะไร มิเช่นนั้นจะประสบปัญหากับการทำความเข้าใจในย่อหน้าต่อ ๆ ไป

อย่างไรก็ตาม สำหรับบุคคลทั่วไป หากมองข้ามความหรูหราทางวรรณศิลป์และมิติระดับปรัชญาวรรณคดีการละครที่ปรากฏอยู่ในบทวิจารณ์ชิ้นนี้ คงปฏิเสธไม่ได้ว่าบทวิจารณ์ชิ้นนี้ได้เปิดกว้างมุมมองต่อบทละครและการนำเสนอบทละครเรื่องHamletได้เป็นอย่างดี และเป็นหน้าพื้นฐานที่บทวิจารณ์ละครที่แท้จริงชิ้นใด ๆ ก็ตามควรจะเป็น

ภัทร ด่านอุตรา: ผู้วิเคราะห์

ไททัส แอนโดรนิคัส (Titus Andronicus)

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

สแตนลีย์ เวลส์

ละครเรื่อง Titus Andronicus[1] ฝีมือเดบอราห์ วอร์เนอร์ (Deborah Warner) ที่โรงละครสวอน เมือง Stratford-upon-Avon นั้นไม่มีภาพบนเวทีที่สวยสง่าให้ดู ไม่มีเสน่ห์ดึงดูดของภาพตระการตาหรือเครื่องแต่งกายเลิศหรูที่บางครั้งพวกผู้กำกับมักใช้เป็นน้ำตาลเคลือบสิ่งที่พวกเขาเห็นว่าเป็นยาขมในบทละคร การกำกับการแสดงของเธอซึ่งดูเหมือนจะมีที่มาจากการทำความเข้าใจกับวิธีจัดแสดงยุคพระนางเจ้าเอลิซาเบ็ธ[2]อย่างตรงไปตรงมานั้น สามารถทำให้เรานึกถึงภาพของละครเรื่องนี้เมื่อครั้งที่เคยแสดงที่โรงละครโกลบ (Globe Theatre)[3] ได้โดยไม่ยากเย็นนัก ซึ่งนั่นก็จะมาพร้อมกับยกพื้น, พื้นที่หน้าเวทีและเครื่องประกอบฉากพื้นๆ อย่างเช่นโลงศพ, เชือก, บันไดและโต๊ะกินข้าว แต่ผลงานในครั้งนี้ก็ดูคล้ายกับเรื่อง Antony ของปีเตอร์ ฮอลล์ (Peter Hall)[4] ในแง่ที่ดู "ตรงไปตรงมา" อย่างชาญฉลาด เป็นละครที่ผู้กำกับไม่ได้ดูจงใจจะเชิญชวนเราให้ดูเหตุการณ์คู่ขนานในฉากปัจจุบันหรือตรวจสอบภาพสะท้อนเชิงจิตวิทยาที่ซ่อนอยู่ในเรื่อง เป็นเรื่องน่าทึ่งที่เธอนำเสนอตัวบทโดยไม่ตัดเลย แม้แต่โปรดักชั่นปี 1955 ของปีเตอร์ บรูค (Peter Brook) ที่นำบทละครเรื่องนี้กลับสู่ความนิยมนับถือในแวดวงละครยังตัดออกไปร่วม 650 บรรทัด ผลงานเรื่อง Titus Andronicus นี้ไม่มีการหลีกเลี่ยงความรุนแรงและไม่มีส่วนใดเลยที่ใช้วิธีหลบความเคร่งเครียดของบทละครด้วยการใส่ความหรรษาเข้าไปให้คนดูคลายเครียด (แม้ว่าการใช้ถุงผ้ายัดไส้แทนมือที่ถูกตัดของไททัสและแทนศีรษะของบรรดาลูกชายเขาที่ถูกฟันอาจจะลดทอนความสยดสยองที่เหมือนจริงลงไปบ้างก็ตาม) เมื่อครั้งที่ ปีเตอร์ บรูค กำกับฯนั้น เขาให้บรรดาลูกชายของไททัสถูกฆ่านอกเวที แต่ในที่นี้เราเห็นการลงมือและเลือดไหลนอง ผู้กำกับคนนี้ทำงานบนความคิดพื้นฐานที่ว่าทุกสิ่งที่ปรากฏในตัวบทมีจุดประสงค์ของมันเสมอ และนักเขียนรู้ดีว่าเขาพูดเรื่องอะไรอยู่ ความมุ่งมั่นที่จะท้าทายตรวจสอบตัวบททุกจุดด้วยความเข้มงวดไม่ยืดหยุ่นของเธอนั้นดูออกจะบ้าวิชาไปบ้าง แต่ผลที่ออกมาก็น่าประทับใจอย่างล้นเหลือ

แน่นอนว่าความเรียบง่ายที่เห็นได้ชัดบนเวทีไม่ได้เป็นเรื่องบังเอิญ สำหรับผู้ที่จะกำกับบทละครเรื่องนี้ ก็จะพบว่าบทละครชิ้นนี้สร้างปัญหาไว้ 2 ด้าน คือคุณจะเสนอความสยดสยองอย่างการฆาตกรรม, ข่มขืน, การตัดแขนฟันขาและการกินเนื้อมนุษย์อย่างไรโดยไม่ทำให้คนดูก้าวข้ามจากการยอมเชื่อไปสู่การหัวเราะคิกคักอย่างควบคุมไม่ได้ และในขณะเดียวกันคุณจะทำอย่างไรกับความเป็นวรรณคดีที่จงใจให้มีอย่างการอ้างคำละติน, อุปมาโวหารมากมาย และให้ตัวละครพูดบทยืดยาวเปี่ยมโวหารเหล่านี้ ถ้าหากคิดตามความเป็นจริงของพฤติกรรมทั่วไปของมนุษย์แล้วแล้ว ตัวละครที่พบกับความสยดสยองในระดับของละครเรื่องนี้ ก็น่าที่จะไม่สามารถทำอะไรได้นอกจากดกอยู่ในสภาพตื่นตะลึงหรือประสาทเสียจนพูดอะไรไม่รู้เรื่อง วิธีการที่ เดบอราห์ วอร์เนอร์ จัดการกับปัญหาเหล่านี้ แสดงให้เห็นฝีมือของผู้กำกับที่ชำชองหรือถึงขั้นชาญฉลาดอย่างยิ่ง เธอค้นหาความหมายและค้นหาที่มาของคำพูดเหล่านี้ที่ซ่อนอยู่ลึกๆในตัวละคร และสามารถดำดิ่งลงไปคว้า

เอาแหล่งกำเนิดของความหมายเหล่านี้มาแสดงให้ปรากฏอย่างแจ่มชัด จนทำให้แม้แต่ประโยคที่ฟังดูจอมปลอมที่สุดยังสามารถสื่ออารมณ์ที่ลึกซึ้งได้ คำบรรยายที่มาร์คัสกล่าวถึงลาวิเนียในทันทีหลังจากเธอถูกข่มขืนนั้นถ้าอ่านดูแล้วอาจดูเหมือนการท่องตำราที่ไร้หัวใจของเด็กมัธยมที่ปราดเปรื่อง แต่เมื่อพูดด้วยน้ำเสียงกระซิบกระซาบของโดนัลด์ ซัมพเทอร์ (Donald Sumpter)แล้ว มันกลับเป็นความพยายามอันน่าสะเทือนใจที่จะเสนอข้อเท็จจริงทั้งหมดของเหตุการณ์สยดสยองเกินคิดฝันที่ได้เกิดขึ้นแล้ว หรือก็คือการพยายามก้าวให้พ้นความเจ็บปวดสะเทือนใจที่กำลังรู้สึกในขณะนั้นนั่นเอง การแสดงของเขา ทำให้เราสามารถสัมผัสได้ถึงความรู้สึกของฝันร้ายที่แวบผ่านสำนึกของตัวละครไปชั่วขณะ คำพูดเหล่านั้นเป็นตัวแทนแห่งสายธารความคิดและการขยายความรู้สึกของตัวละครให้แจ่มชัดแก่เราและเพื่อเป็นการผ่อนคลายความเครียดให้ตรงจุด (ผู้ชมจะได้ไม่หัวเราะผิดที่) ผู้กำกับฯคนนี้ก็ได้เล่นกับจุดที่สามารถทำให้ตลกได้จริงๆอย่างสุดขั้ว ไม่ว่าจะเป็นการเจาะลงไปที่ความตลกที่แฝงเร้นมาภายใต้บท หรือ เป็นความตลกที่เชกสเปียร์เองก็ไม่ได้ตั้งใจวางเอาไว้(แต่ผู้กำกับมองเห็นโอกาสเอง)

ตัวอย่างที่เป็นผลจากการตีความแบบผู้กำกับฯคนนี้มีมากมาย ไบรอัน ค็อกซ์ (Brian Cox) ผู้แสดงเป็นไททัสให้เป็นตัวละครที่น่าเชื่อ เขาทำให้ไททัสเป็นพวกนอกคอกนิดๆ เป็นวีรบุรุษแปลกๆประเภทที่มีกฎของตัวเอง ในฉากเปิดเรื่องเขาทำท่าจะลูบไล้ทามอรา แต่แล้วก็ดบหน้าตัวเองเหมือนจะเตือนตนให้ระลึกถึงลูกชายที่ยังไม่ได้ฝัง ในการแสดงบท

"เหล่าโรมันผู้มีบุตรากล้าหาญยี่สิบห้า
เท่ากึ่งจำนวนบุตรของเทพพริอัม"[5]

(Romans, of five and twenty valiant sons ---
Half of the number that King Priam had)

เขาแยกบรรทัดที่สองออกมาแสดงราวกับว่าจะเป็นการโต้ตอบคำกล่าวหาว่าที่เขามีลูกมากเกินไป แล้วเขาก็เอานิ้วอุดหูแล้วทำเป็นไม่ได้ยินเสียงของน้องชายและลูกๆที่ขอร้องให้ฝังศพมิวทิอัสเสีย

บางครั้งผู้กำกับฯก็ใช้วิธีสร้างอารมณ์แบบตรงกันข้ามกัน เช่น เอสเทลล์ โคห์เลอร์ (Estelle Kohler) ในบททามอราและลูกชาย 2 คนของเธอเล่นฉากกล่าวหาบาสซินาอัสราวกับมันเป็นละครล้อเลียนเพื่อให้ความบันเทิงแก่ผู้ถูกกล่าวหา การตีความบทละครให้ออกมาเป็นแสดงแบบนี้กลับทำให้การสังหารบาสซินาอัสดูน่าประหวั่นพรั่นพรึงยิ่งขึ้นอีกมาก และอีกฉากหนึ่งที่เรียกเสียงหัวเราะ คือตอนที่ไททัส, ลิวซิอัสและมาร์คัสเถียงกันว่าใครควรจะได้รับเกียรติสูญเสียมือเพื่อแลกกับโอกาสที่อาจจะช่วยชีวิตลูกชายที่ถูกจับไปของไททัส แต่แล้วไททัสก็ใช้อุบายให้คนทั้งสองไปเอาขวาน และฉวยโอกาสในตอนนั้นให้อารอนตัดมือเขา เขาชนะก็จริงแต่คนดูก็รู้สึกสะเทือนใจกับฉากนี้เป็นอย่างยิ่ง

วิธีการเช่นนี้ประสบผลสำเร็จที่สุดในฉาก "แมลงวัน" ที่เป็นสัญลักษณ์ลึกซึ้ง เมื่อไททัสผู้กำลังจะเป็นบ้าบริภาษน้องชาย (Marcus) ที่ฆ่าแมลงวันในองค์ที่ 3 ฉากที่ 2[6] มาร์คัสหาข้ออ้างด้วยการกล่าวว่าเขาทำเช่นนั้นเพียงเพราะ *"มันเป็นแมลงสีดำน่าชัง/ดุจดั่งอารอนขององค์ราชินี"*

("it was a black ill-favoured fly, Like to the Empress' Moor") ไบรอัน ค็อกซ์ ซึ่งแสดงเป็นไททัสนั้น ได้ทำให้คำพูดเพียงสามวลีคือ *"โอ โอ โอ..."* กลายเป็นการแสดงที่วิเศษที่สุดสำหรับการแสดงปฏิกิริยาในขั้นต้น เขาแสดงให้เห็นถึงสภาพเหตุการณ์ในฉากนี้ ซึ่งเป็นฉากกึ่งโศกกึ่งตลก แล้วค่อย ๆตระหนักถึงความสมเหตุสมผลในคำพูดของมาร์คัส จนกระทั่งกลายเป็นความเกรี้ยวกราดอย่างโหดร้ายเมื่อความสิ้นหวังและความโกรธพาให้เขาทุ่มตัวลงกับโต๊ะ โถมแทงตัวแทนของศัตรู(คือแมลงวัน)อย่างไม่หยุดยั้ง นี่เป็นฝีมือการแสดงชั้นครูจริง ๆ

ในฉากสุดท้าย ผู้กำกับฯได้สร้างสรรค์การแสดงที่ไม่ใช้คำพูดเข้าไป โดยให้พวกคนใช้ผิวปากเป็นทำนองรื่นเริงระหว่างขนของจัดงานเลี้ยงอันเป็นการแก้แค้นแบบให้ "กินเนื้อมนุษย์" นั่นเป็นสิ่งที่โรเมโอ (Romeo) เรียกว่า "สายฟ้าแลบก่อนมรณะ" ("lightning before death") หรือการเปลี่ยนมุมมองอย่างกระทันหันในแบบเช็คสเปียร์แท้ ๆ เหมือนกับการนำตัวตลกออกมาในตอนใกล้จบในละครเรื่อง Antony and Cleopatra (และแน่นอนในTitus เองก็เช่นกัน) ผมไม่เคยคิดเลยว่าเหตุการณ์หลังจากนั้น (ซึ่งไททัสฆ่าลูกสาวตัวเอง [อย่างน่าสะอิดสะเอียน] เพื่อปกป้องเธอมิให้เสื่อมเสียชื่อเสียง และภายในบทพูดเพียง 3 บรรทัด ก็ได้ฆ่าทามอรา และถูกฆ่าโดยสามีของเธอ ซึ่งก็ถูกฆ่าโดยลูกชายของไททัส) จะสามารถก่อผลอันน่าสลดได้ขนาดนี้ กลุ่มคนใช้แสดงบทของคนในฐานะคอรัส หมอบเรียงตามยศสองข้างเวทีก่อนพายจะขึ้นโต๊ะ ("ขอต้อนรับ ทุกท่าน" "Welcome, all" ไททัสกล่าวกับผู้อยู่ในพายด้วยอารมณ์ขันสยองชุดสุดท้าย), คอรัสกลุ่มนี้ผวาไปข้างหน้าด้วยความกลัวอย่างสุดขีดต่อความตายของลาวิเนีย, ขดตัวลงเมื่อไททัสแทงทามอรา, อุทานไม่เป็นภาษาเมื่อซาเทอร์ไนนัสฆ่าไททัส, และสุดท้ายวิ่งเตลิดฝ่ากลุ่มคนดูออกไปเมื่อลิวซิอัสสังหารกษัตริย์ การแสดงเป็นหมู่คณะแบบนี้ทั้งการชี้นำและให้ทิศทางแก่ปฏิกิริยาของผู้ชม

โรงละครสวอนนี้ดูจะให้ความสำคัญต่อนักแสดงในบทเล็ก ๆพอกับบทใหญ่ ๆ จะดีกว่านี้ถ้าบทซาเทอร์ไนนัสจะแสดงออกได้อย่างมีสีสันกว่านี้ และออกจะเป็นเรื่องประหลาดที่ผู้แสดงบทอารอนจะดูเป็นกรีกแทนที่จะเป็นแขกมัวร์ผู้มีสีดำดังนกกาน้ำตามที่บอกไว้ในบท แต่ริชาร์ด แม็คเคบ (Richard McCabe) ในบทคีรอนโรคจิตที่หัวเราะคิกคักไปมา, โซเนีย ริทเทอร์(Sonia Ritter) ในบทลาวิเนียที่ปวดร้าวจนสั่นสะท้าน, เอสเทลล์ โคห์เลอร์ (Estelle Kohler) ในบททามอราผู้มีพิษสง, ไบรอัน ค็อกซ์ในบทของไททัสได้สำรวจบทบาทของตัวละครอย่างละเอียดลออในการแสดงที่ต้องใช้สมาธิอย่างต่อเนื่อง และต้องมีความเป็นกลางกับการตีความตัวละครด้วย (impassioned integrity) เขาค้นพบรูปร่างของบทบาทนี้ซึ่งเป็นสิ่งที่ช่วยกำหนดลีลาการเคลื่อนไหวของละครทั้งเรื่อง เขาสามารถสามารถเพิ่มระดับของความทุกข์ทรมานของไททัสไปมากขึ้น ๆจนกระทั่งกลายเป็นเสียงหัวเราะได้ ก่อนที่จะพูดว่า *"ช่างกระไร ข้าไร้น้ำตาจะหยดเสียแล้ว"* "Why, I have not another tear to shed" และแสดงบทที่เหลือในลักษณะเดียวกับเส้นกราฟที่ไต่ระดับขึ้นเมื่อไททัสพบหนทางปลดปล่อยตัวเองในการกระทำที่จำเป็นต่อการแก้แค้น เขาดูสุขสำราญสุดขีดในหมู่สหายในฉากที่มีลูกศร ดูเจ้าเล่ห์อย่างร้ายกาจในความบ้าที่หลอกตาคน

เช่นเดียวกับละครที่สร้างได้มีพลังทุกเรื่อง ละครเรื่องนี้ได้กระตุ้นเร้าให้ผู้ชมประเมินคุณค่าของบทละครเรื่องนี้กันใหม่ Titus Andronicus นับเป็นบทละครที่จำต้องได้รับการประเมินค่าใหม่

มากกว่าบทละครเรื่องอื่นๆของเชกสเปียร์ และการสร้างครั้งนี้ก็ให้สิ่งที่จำเป็นนั้นหลังจากมันผ่านเวลามานาน มันเปล่งประกายขึ้นมาในฐานะละครที่มีเนื้อหาลึกซึ้งยิ่งกว่าคำร่ำลือในฐานะละครชั้นสอง ละครเรื่องนี้เกี่ยวข้องอย่างลึกซึ้งกับผลของการใช้ความรุนแรงที่มีต่อสังคมและชีวิตส่วนตัว แทนที่จะเป็นเพียงละครที่ให้ผู้สร้างงานใช้เล่นกับความตื่นตาตื่นใจ

(หลังจากที่ได้ชมผลงานการกำกับและตีความใหม่ในครั้งนี้แล้ว) ผมประทับใจอย่างไม่เคยเป็นมาก่อนกับโครงสร้างของบทละครเช่นนี้ ประทับใจกับการสร้างจุดสูงสุดทางอารมณ์แบบคู่ขนาน ทางหนึ่งเขาเป็นผู้ถูกกระทำ อีกทางหนึ่งเขาเป็นผู้กระทำ ประทับใจกับพลังในการดอบโต้ความรุนแรงนั้นซึ่งนำโดยลิวซิอัส และกับการแสดงออกของรายละเอียดทางภาษาซึ่งเป็นส่วนที่มีความหมายอยู่ในความเป็นเอกภาพ เช่นการเน้นย้ำถึง "มือ" ครั้งแล้วครั้งเล่าโดยทวีความสยดสยองขึ้นเรื่อยๆ (มีการเอ่ยคำนี้ทั้งในรูปเอกพจน์และพหูพจน์ร่วม 70 ครั้ง)

การสร้างครั้งนี้ยังทำให้ผมยิ่งนับถือคนดูกลุ่มแรกของละครเรื่องนี้ในอดีต (มีข้อแม้ว่าพวกเขาไม่ได้ไปดูละครเรื่องนี้เพียงเพื่อต้องการความตื่นเต้นเท่านั้น) แม้ว่าบทละครเรื่องนี้จะไม่ได้กลายสถานภาพเป็นเพชรน้ำหนึ่งอันไร้ที่ติจากการสร้างในครั้งนี้ แต่ผู้กำกับคนต่อๆไปจะหาข้ออ้างในการเลี่ยงปัญหาโดยการดัดแปลงบท หรือ ใช้ข้ออ้างในการสร้างความแปลกตาหรือตื่นตาตื่นใจทางเทคนิคแบบลวงๆได้ยากขึ้น

ปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์ /พจนีย์ ฉัตรชัยวิวัฒนา : ผู้แปล

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

(เชิงอรรถ โดย ผู้วิจัย)

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

จึงจำเป็นต้องสังหาร Mutius บุตรชายของตนเพื่อแสดงให้เห็นถึงความจงรักภักดีต่อกษัตริย์ Saturninus แต่เมื่อ Titus จะติดตามไปจับคู่รักคู่นั้น Saturninus กลับประกาศว่าไม่จำเป็นเพราะตนเองเกิดขอบ Tamora ขึ้นมา และต้องการจัดพิธีอภิเษกสมรสกับพระนางแทน เมื่อได้ขึ้นเป็นราชินีแล้ว Tamora ก็แสร้งให้อภัยสิ่งที่เกิดขึ้นทั้งหมด ทั้งๆที่จริงแล้ว พระนางต้องการจะแก้แค้น Titus และบุตรของเขาทุกคน และ Bassinius ก็ได้อภิเษกกับ Lavinia เมื่อสันติได้เกิดขึ้น Titus จึงเสนอให้ทุกคนไปออกล่าสัตว์ในป่า ก่อนหน้าวันนั้น Aaron ได้วางแผนที่จะจัดการกับบุตรชายที่เหลืออีก 3 คนของ Titus และแนะแผนชั่วให้โอรสของ Tamora คือ Alarbus และ Demetrius วางแผนจับตัว Lavinia ระหว่างที่ออกล่าสัตว์ไปข่มขืนอีกด้วย ในวันล่าสัตว์นั้น Tamora ได้แอบนัดพบ Aaron ชู้รักในป่า Aaron ได้ทำจดหมายปลอมขึ้น 1 ฉบับ และให้ Tamora เก็บไว้ Tamora ระหว่างนั้น Bassianus และ Lavinia ได้มาพบเข้าโดยบังเอิญ Aaron จึงไปตาม Alarbus และ Demetrius ให้มาสบทบ Tamora แกล้งกุเรื่องกล่าวหา Bassianus ว่าพยายามจะทำร้ายตน Demetrius จึงสังหาร Bassianus และโยนศพลงหลุม จากนั้นก็ลากตัว Lavinia ไปข่มขืน เสร็จแล้วก็ตัดลิ้นและนิ้วมือทั้งสองข้างของเธอทิ้ง ระหว่างนั้น Aaron ได้ไปหลอกลูกชายของ Titus 2 คนว่าให้มาจับเสือที่ตกลงไปในหลุมพราง Martius และ Quintus เชื่อจึงตามมา แต่แล้วทั้งสองคนก็หล่นลงไปในหลุม และได้พบว่า ในหลุมนั้น มีศพของ Bassinus อยู่ Aaron ไปตามกษัตริย์ Saturninus มา Martius และ Quintus ทูลว่าตนได้ตกลงไปในหลุมและพบศพของ Bassianus ในหลุมพรางนั้น ระหว่างนั้น Tamora เอาจดหมายปลอมออกมา ซึ่งเป็นจดหมายจากบุตรของ Titus คือทั้ง Martius และ Quintus นั้นว่าจ้างมือสังหารให้สังหาร Bassianus ในป่า กษัตริย์ทรงหลงเชื่อ และสั่งให้จับ Martius และ Quintus ไปประหารชีวิต และให้เนรเทศบุตรชายคนสุดท้ายของ Titus คือ Lucius ไปจากโรม Aaron หลอก Titus ว่า กษัตริย์ Saturninus จะปล่อยตัว Martius และ Quintus หากชายใดในตระกูลAndronicus (ซึ่งเหลือเพียงตัวเขา น้องชายคือ Marcus และ Lucius) จะยอมตัดมือตัวเองเพื่อแลกกับชีวิตของ Martius และ Quintus ในที่สุด Titus ก็ยอมตัดมือตัวเอง 1 ข้าง เพียงเพื่อจะพบว่า มือข้างนั้น พร้อมกับศีรษะของ Martius และ Quintus ถูกส่งกลับมาพร้อมกัน ถึงตรงนี้ Titus จึงมีความแค้นอย่างเป็นที่สุด จนเขาต้องแสร้งทำเป็นบ้าเพื่อรักษาชีวิตตัวเองไว้ ระหว่างนั้น บุตรชายคนสุดท้ายที่เหลือของเขา Lucius ได้นำกองทัพมาจาก Goths เพื่อเข้าตีโรม ทำให้ Tamora คิดจะใช้แผนหลอก Titus (ซึ่งพระนางคิดว่าเขาสติไม่สมประกอบ) ให้เชิญ Lucius มาร่วมในงานเลี้ยงอาหารมื้อค่ำ โดยคิดที่จะสังหารทั้งพ่อทั้งลูกเสียในการนี้ พระนางแสร้งปลอมตัวเป็นวิญญาณแห่งการแก้แค้น (Revenge) และให้โอรสทั้งสองปลอมตัวเป็น "ข่มขืน" และ "ฆาตกรรม" เพื่อที่จะช่วยเหลือ Titus ให้สมประสงค์ในการแก้แค้นกษัตริย์ แต่พระนางหารู้ไม่ว่าบัดนี้พ่อลูกคู่นี้ทราบความจริงหมดแล้วและได้วางแผนซ้อนแผนเพื่อการแก้แค้นพระนาง เมื่อพระนางจะลากลับออกไปเพื่อไปทูลกษัตริย์ให้มาร่วมในงานเลี้ยง Titus ก็บอกให้ "ข่มขืน" และ "ฆาตกรรม" อยู่รอก่อน มิฉะนั้น จะไม่ไปเชิญ Lucius มาร่วมงาน พระนางกลัวว่าแผนจะเสีย จึงยอมทิ้งให้โอรสทั้งสองอยู่กับ Titus เมื่อพระนางออกไปแล้ว Titus ก็สั่งให้ทหารของตนจับ Alarbus และ Demetrius มัดเสีย Titus บอกทั้งสองคนว่าจะแก้แค้นโดยให้ราชินีต้องเสวยเนื้อของทั้งสองเป็นอาหารเย็น พูดแล้วก็จัดการเชือดคอคนทั้งสองและให้ Lavina เอาชามอ่างมารองรับเลือด จากนั้นก็นำศพไปทำเป็นพายเพื่อนำมาเสิร์ฟบนโต๊ะอาหารในงานเลี้ยง เมื่อเวลางานเลี้ยงมาถึง กษัตริย์และราชินีต่างก็เสด็จมา หวังจะได้ฆ่า Titus และ Lucius แต่ระหว่างที่ราชินี Tamora กำลังเสวย "พาย" อยู่นั้น Titus ก็เอามีดแทง Lavina จนเสียชีวิตเพื่อเป็นการชดใช้ศักดิ์ศรีที่ถูกทำลายไปให้กับเธอ กษัตริย์ Saturninus ไม่เข้าใจการกระทำของ Titus ดังนั้น Titus จึงเลิกทำตัวเป็นคนบ้า แล้วเล่าความจริงทั้งหมดให้ฟัง จากนั้นเขาก็ใช้มีดแทง Tamora และ Saturninus ก็ใช้มีดแทง Titus จนเสียชีวิตเช่นเดียวกัน Lucius จึงสังหาร Saturninus หลังจากนั้น Marcus และ Lucius จึงเปิดเผยความจริงทั้งหมดให้ชาวโรมทั้งหลายได้ทราบ ชาวโรมจึงสถาปนาให้ Lucius เป็นกษัตริย์องค์ใหม่ Aaron นั้นต้องโทษให้ฝังดินครึ่งกายและให้อดอาหารจนกว่าจะเสียชีวิต

[2] ในยุคของพระนางเจ้าเอลิซาเบทที่ 1 (Elizabeth I) แห่งอังกฤษ (ครองราชย์ระหว่างปี ค.ศ. 1558 – 1603) มีการอุปถัมภ์คณะละครต่างๆ มีการสร้างโรงละครแบบถาวรทั้งของหลวงและของเอกชน เป็นยุคสมัยที่การแสดงละครได้รับความนิยม

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

(3) โรงละคร Globe Theatre เป็นโรงละครที่อยู่ในรูปแบบของ Elizabethan มีการผลิตละครของ Shakespeare เป็นหลัก โรงละครนี้ถูกสร้างขึ้นเมื่อปี ค.ศ. 1599 และถูกทำลายลงเมื่อปี 1644 แต่มีการสร้างเลียนแบบขึ้นใหม่ระหว่างทศวรรษ 1990 ปัจจุบันเป็นสถานที่ที่แสดงละครของเชกสเปียร์เป็นหลัก เป็นโรงละครที่สร้างด้วยไม้ทั้งหลัง มีลักษณะคล้ายสนามกีฬาสเตเดียมในปัจจุบัน แต่เล็กกว่า มีโครงสร้างของชั้นที่นั่งคนดูเป็นโครงสร้างหกเหลี่ยมล้อมโรงละครไว้ มีพื้นที่โล่งตั้นกลางระหว่างที่นั่งคนดูกับเวทีที่ใช้แสดง พื้นที่โล่งนี้เรียกว่า Stage Pit มีไว้สำหรับตั๋วยืน เวทีแสดงนั้นยื่นออกมาหาคนดูที่ยืนใน Pit เวทีมีหลังคาและมีฉากเพียงเล็กน้อยเท่านั้น

(4) Sir Peter Hall เป็น Artistic Director ของ National Theatre ในประเทศอังกฤษ มาตั้งแต่ปี 1976 เป็นผู้กำกับการแสดงที่มีชื่อเสียงโด่งดังในการนำเอาวรรณกรรมบทละครคลาสสิคของยุโรปกลับมาสร้างใหม่จนเป็นที่ยอมรับของประชาชนและนักวิจารณ์ในยุโรป

(5) กษัตริย์ Priam ในตำนานกรีกนั้นเป็นกษัตริย์แห่ง Troy มีลูกชายมากถึง 50 คน

(6) ในฉากนี้ เป็นฉากที่เกิดขึ้นหลังจากที่ไททัสได้เสียรู้ให้กับ Aaron ถึงกับต้องเสียมือของตัวเองและลูกชายอีก 2 คน และลูกสาวก็ถูกข่มขืนและตัดลิ้นโดยฝ่ายศัตรูเช่นกัน ทำให้สภาพจิตใจของเขาเข้าขั้นวิกฤติมาก ดังนั้นเมื่อ Marcus ฆ่าแมลงวันตายที่โต๊ะอาหาร (ซึ่งเป็นการกระทำที่ใช้ความรุนแรงกับชีวิตเล็กๆ) ไททัสถึงกับบริภาษMarcus ว่าเป็นฆาตกรที่สังหารชีวิตที่บริสุทธิ์ไร้ความผิด ไททัสโอดครวญถึงทุกชีวิตต่างก็มีพ่อแม่ด้วยกันทั้งนั้น "อาการ" ของไททัสทำให้มาร์คัสพูดว่า " *ขอโทษนะ แต่นี่มันเป็นแมลงวันที่ไม่ดี มันเป็นแมลงสีดำน่าชัง/ ดุจดั่งอารอนขององค์ราชินี*" ไททัสจึงร้องว่า "*โอ โอ โอ ถ้าอย่างนั้น ข้าก็ต้องขออภัย ท่านได้ทำสิ่งอันเป็นกุศลต่างหาก เอามีดมาให้ข้าดีกว่า ข้าจะหั่นมันให้เป็นชิ้นๆ ...*" ความเจ็บปวดของผู้เป็นพ่อที่สูญเสียลูกให้กับความรุนแรงอย่างไททัสนั้น สามารถทดแทนได้ด้วยความรุนแรงเท่านั้น

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

[3] โรงละคร Globe Theatre เป็นโรงละครที่อยู่ในรูปแบบของ Elizabethan มีการผลิตละครของ Shakespeare เป็นหลัก โรงละครนี้ถูกสร้างขึ้นเมื่อปี ค.ศ. 1599 และถูกทำลายลงเมื่อปี 1644 แต่มีการสร้างเลียนแบบขึ้นใหม่ระหว่างทศวรรษ 1990 ปัจจุบันเป็นสถานที่ที่แสดงละครของเชกสเปียร์เป็นหลัก เป็นโรงละครที่สร้างด้วยไม้ทั้งหลัง มีลักษณะคล้ายสนามกีฬาสเตเดียมในปัจจุบัน แต่เล็กกว่า มีโครงสร้างของชั้นที่นั่งคนดูเป็นโครงสร้างหกเหลี่ยมล้อมโรงละครไว้ มีพื้นที่โล่งคั่นกลางระหว่างที่นั่งคนดูกับเวทีที่ใช้แสดง พื้นที่โล่งนี้เรียกว่า Stage Pit มีไว้สำหรับตั๋วยืน เวทีแสดงนั้นยื่นออกมาหาคนดูที่ยืนใน Pit เวทีมีหลังคาและมีฉากเพียงเล็กน้อยเท่านั้น

[4] Sir Peter Hall เป็น Artistic Director ของ National Theatre ในประเทศอังกฤษ มาตั้งแต่ปี 1976 เป็นผู้กำกับการแสดงที่มีชื่อเสียงโด่งดังในการนำเอาวรรณกรรมบทละครคลาสสิคของยุโรปกลับมาสร้างใหม่จนเป็นที่ยอมรับของประชาชนและนักวิจารณ์ในยุโรป

[5] กษัตริย์ Priam ในตำนานกรีกนั้นเป็นกษัตริย์แห่ง Troy มีลูกชายมากถึง 50 คน

[6] ในฉากนี้ เป็นฉากที่เกิดขึ้นหลังจากที่ไททัสได้เสียรู้ให้กับ Aaron ถึงกับต้องเสียมือของตัวเองและลูกชายอีก 2 คน และลูกสาวก็ถูกข่มขืนและตัดลิ้นโดยฝ่ายศัตรูเช่นกัน ทำให้สภาพจิตใจของเขาเข้าขั้นวิกฤติมาก ดังนั้นเมื่อ Marcus ฆ่าแมลงวันตายที่โต๊ะอาหาร (ซึ่งเป็นการกระทำที่ใช้ความรุนแรงกับชีวิตเล็กๆ) ไททัสถึงกับบริภาษMarcus ว่าเป็นฆาตกรที่สังหารชีวิตที่บริสุทธิ์ไร้ความผิด ไททัสโอดครวญถึงทุกชีวิตต่างก็มีพ่อแม่ด้วยกันทั้งนั้น "อาการ" ของไททัสทำให้มาร์คัสพูดว่า " *ขอโทษนะ แต่นี่มันเป็นแมลงวันที่ไม่ดี มันเป็นแมลงสีดำน่าชัง/ ดุจดั่งอารอนขององค์ราชินี*" ไททัสจึงร้องว่า "*โอ โอ โอ ถ้าอย่างนั้น ข้าก็ต้องขออภัย ท่านได้ทำสิ่งอันเป็นกุศลต่างหาก เอามีดมาให้ข้าดีกว่า ข้าจะหั่นมันให้เป็นชิ้นๆ ...*" ความเจ็บปวดของผู้เป็นพ่อที่สูญเสียลูกให้กับความรุนแรงอย่างไททัสนั้น สามารถทดแทนได้ด้วยความรุนแรงเท่านั้น

บทวิเคราะห์

สแตนลีย์ เวลส์ (Stanley Wells) เป็นนักวิจารณ์ นักวิชาการและผู้เชี่ยวชาญด้านวรรณกรรมละครของเชกสเปียร์ (Shakespeare) เขาได้รวบรวม คัดเลือก และจัดทำสรรนิพนธ์บทวิจารณ์ละคร เชกสเปียร์[1] ที่ได้มีการจัดแสดงขึ้นในประเทศอังกฤษนับตั้งแต่ปี ค.ศ. 1700 ถึง 1996 โดยเลือกมาทั้งหมด 80 ชิ้น บทวิจารณ์ชิ้นนี้ได้รับเลือกมาบรรจุไว้ในสรรนิพนธ์ฉบับที่ท่านถืออยู่นี้เพราะคุณภาพทั้งในด้านเนื้อหา รูปแบบ และวิธีการเขียน และเป็นการบังเอิญอย่างที่สุด ที่งานชิ้นที่ได้รับเลือกมาบรรจุในสรรนิพนธ์ฉบับไทยนี้เป็นบทวิจารณ์ที่เขียนขึ้นโดยตัวเขาเอง เขากล่าวเอาไว้ในคำนำหนังสือว่า *"งานศิลปะช่วยจุดประกายให้เกิดงานศิลปะอื่นๆได้ฉันใด ผมก็หวังว่า งานวิจารณ์ละครเวทีก็น่าจะกระตุ้นให้เกิดจินตนาการที่เป็นไปได้มากกว่าการบันทึกข้อเท็จจริงเกี่ยวกับการแสดงฉันนั้น"*[2] และเขาก็ได้มีโอกาสพิสูจน์ตัวเองจากการคัดเลือกบทวิจารณ์ที่หลากหลาย และจากผลงานของตัวเขาเอง

บทวิจารณ์ชิ้นนี้เป็นตัวอย่างของบทวิจารณ์ประเภทหนึ่งที่จำเป็นต้องอาศัยพื้นฐานความรู้ในวรรณกรรมละครของเชกสเปียร์ เป็นผลงานวิจารณ์ที่ใช้วรรณศิลป์ในการอธิบายความได้อย่างลงตัว ไม่มากไม่น้อยจนเกินไป แต่สามารถฉุกให้ผู้อ่านต้องแสวงหาวรรณกรรมต้นฉบับมาศึกษา เพื่อที่จะได้เข้าใจในรายละเอียดต่างๆที่ผู้วิจารณ์ได้จารึกไว้อย่างละเมียดละไม เปรียบเสมือนพ่อครัวที่ทำอาหารจานโอชะ แต่ผู้รับประทานจำเป็นต้องแสวงหาอุปกรณ์ในการลองลิ้มชิมรสจึงจะสามารถเข้าถึงอาหารจานนี้ได้ และการได้ลิ้มชิมรสบทวิจารณ์ชิ้นนี้ก็นับว่าเป็นความหฤหรรษ์อย่างหนึ่งได้ไม่แพ้การได้อ่านงานประพันธ์ที่ดีๆสักชิ้น

ผู้วิจารณ์มีความรู้และประสบการณ์เกี่ยวกับวรรณกรรมและการละครอย่างกว้างขวางและลุ่มลึก จะเห็นได้จากการอ้างอิงถึงประวัติศาสตร์ และผลงานละครเรื่องเดียวกันนี้เท่าที่เคยมีการผลิตกันมา ซึ่งส่วนใหญ่แล้ว มักจะเป็นการผลิตเพื่อนำเสนอความรุนแรงทางกายภาพที่สร้างความตื่นตาตื่นใจ มากกว่าที่จะพยายาม *"ดำดิ่งไปค้นหาแหล่งกำเนิดของความหมายในบท"* ข้อแตกต่างระหว่างผลงานการแสดงในครั้งนี้กับที่ผ่านมาจึงเป็นสิ่งที่แสดงให้เห็นถึงอัจริยภาพของเชกสเปียร์และแสดงให้เห็นถึงอัจฉริยภาพในการตีความและการสร้างสรรค์ของผู้กำกับ เดบอราห์ วอร์เนอร์ ด้วยเช่นกัน สิ่งสำคัญที่ทำให้ผลงานวิจารณ์ชิ้นนี้โดดเด่นก็คือความสามารถขั้นสูงของผู้วิจารณ์ในการเล็งเห็นความยิ่งใหญ่ในบทประพันธ์(ที่เคยถูกมองข้าม)และยิ่งไปกว่านั้นเล็งเห็นว่าเป็นฝีมืออันเกิดจากการตีความอย่างสร้างสรรค์ของผู้กำกับฯ แม้ว่าผู้วิจารณ์จะให้เกล็ดตัวอย่างมากมายที่แสดงให้เห็นถึงการแสดงที่พลิกความหมายการตีความบทแบบเดิมๆ แต่ทั้งหมดนั้นล้วนแต่เป็นการรวบรวมพยานหลักฐานเพื่อยืนยันว่า ผู้กำกับฯหญิงท่านนี้ มีฝีมือในการกำกับฯถึงขั้นสามารถ

---

[1] Wells, Stanley. Shakespeare In The Theatre : An Anthology of Criticism. Oxford : Oxford University Press, 2000.

[2] ———————— . Shakespeare In The Theatre : An Anthology of Criticism. Oxford : Oxford University Press, 2000. P. I.

ที่จะ ลัมล้างมายาคติอันเกี่ยวกับละครเรื่องนี้ที่มีมาหลายศตวรรษว่าเป็น "ละครชั้นสอง" ได้โดยสิ้นเชิง

บทวิจารณ์ชิ้นนี้ทำตัวคล้ายเกมส์ปริศนา ที่ผู้อ่านจะต้องเข้าไปเยี่ยมชมเพื่อ "ค้นพบ" ในสิ่งที่ถูกซุกซ่อนไว้เป็นรางวัล และเมื่อพบรางวัลชิ้นแรกแล้ว ก็จะเกิดความรู้สึกอยากจะได้รางวัลชิ้นต่อไป ผู้วิจารณ์ได้ "จูงมือ" ผู้อ่านให้ค้นพบ "ความคิดสร้างสรรค์" (ของผู้กำกับฯ) อันเกิดจากการตีความในหลายลักษณะ นับตั้งแต่การแสดงด้วยคำพูด(ที่แฝงนัย) หรือด้วยกิริยาอาการ(ที่เกิดจากการวิเคราะห์สภาพจิตใจของตัวละคร) การเปลี่ยนจังหวะการแสดงด้วยการใช้ "มุมมองอย่างกระทันหัน" (เพื่อสร้างผลกระทบทางความรู้สึกที่สดและฉับพลัน) การให้ตัวละครสร้างพลวัตรในการเป็นตัวละคร(เพื่อให้ตัวละครมีพัฒนาการไปเป็นลำดับจากเข้มข้นน้อยไปสู่เข้มข้นมาก) การให้ความสำคัญกับบทเล็กๆเช่น คอรัส ให้มีส่วนสำคัญเทียบเท่ากับบทใหญ่ๆ เป็นต้น

ความสามารถในการแลเห็นว่าความเป็นเอกภาพในละครที่เกิดจากรายละเอียดที่พลิกความคาดหมายอยู่เสมอๆของนักแสดงนั้น เป็นความสามารถที่ต้องอาศัยความรู้ความเข้าใจที่ลึกซึ้งในกระบวนการเตรียมงานละครทั้งหมด โดยเฉพาะอย่างยิ่ง การมีดวงตาที่แลเห็นว่า ผู้กำกับฯ คือ "ระนาดทุ้ม"[3] ตัวจริงสำหรับละครเรื่องนี้ หาใช่เป็นความคิดสร้างสรรค์โดยปัจเจกนักแสดงแต่ฝ่ายเดียวไม่ นั่นก็ย่อมมีนัยว่า หากการแสดงมีปัญหาในด้านการตีความแล้ว ก็ย่อมจะเป็นความผิดของผู้กำกับฯได้เช่นเดียวกัน ความสามารถตรงนี้ เป็นความสามารถที่หาได้ยากในนักวิจารณ์ทั่วๆไป เพราะเป็นความสามารถอันต้องเกิดจากการสั่งสมความรู้และประสบการณ์ และจำเป็นต้องมี "ดวงตา" ที่แลเห็นในความคิดสร้างสรรค์ที่ถูกซ่อนไว้อย่างละเอียดอ่อน

บทวิจารณ์ชิ้นนี้ เป็นหลักฐานทางลายลักษณ์ที่สำคัญอย่างยิ่ง ที่จะแสดงให้เห็นว่า การวิจารณ์ที่ลุ่มลึกนั้น นอกจากจะช่วยให้ผู้อ่านเกิดความหฤหรรษ์จากจินตนาการแล้ว ยังช่วยปลุกให้ผู้อ่าน (รวมทั้งผู้สร้างงาน) ให้แลเห็นใน "นัย" ต่อปรากฏการณ์ที่ได้เกิดขึ้นในครั้งนี้(ที่อาจจะถูกมองข้ามไปได้) ในแง่นี้ ผู้วิจารณ์ได้ปลุกผู้อ่านให้ตื่นจากการหลับไหลในความเชื่อเก่าๆ และหันมามอง "ความเป็นไปได้" อย่างมหาศาลในงานวรรณกรรมชิ้นนี้ นั่นก็คือ การเรียกร้องให้ทุกฝ่าย ให้ประเมินคุณค่าของบทละครเรื่องนี้กันใหม่อย่างจริงจัง นั่นเอง นับได้ว่า เป็นบทวิจารณ์ที่เรียกร้องบุคคลทุกฝ่ายให้ใช้ "พลังทางปัญญา" อย่างเต็มที่นั่นเอง

ปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์ : ผู้วิเคราะห์

---

[3] เป็นสำนวน ที่นำมาจากทฤษฎี "ระนาดทุ้ม" ซึ่ง เจตนา นาควัชระ เคยกล่าวถึงว่า เป็นวิธีการ "บริหาร" แบบไทยๆ ในแง่ที่ว่า บุคคลที่มีความสำคัญในการควบคุมทิศทางของ "วง" หรือ "องค์กร" นั้น แท้ที่จริงแล้ว มักจะเป็นบุคคลที่อยู่เบื้องหลังที่ไม่แสดงตัวเองเด่นชัด

Oleanna
ที่โรงละคร Orpheum วันที่ 26 ตุลาคม ค.ศ.1992

แฟรงค์ ริช

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

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

ผลก็คือ ระหว่างช่วงพักหายใจระหว่างสองฉากขององก์สองที่คุณมาเม็ทใส่ทุกอย่างลงไปอย่างไม่ยอมยั้งมือนั้น บรรดาผู้ชมต่างพากันเศร้าซึมหายใจหายคอไม่ออกไปตามๆ กัน เสียงหัวเราะและพูดคุยงึมๆ งำๆ ที่ล่องลอยอยู่ในโรงละครก็ยิ่งฟังสับสนเคร่งเครียด บทสรุปที่ตามมาติดๆ ก็เป็นไปตามพื้นฐานเดิมของละคร และไม่ได้เปลี่ยนความคิดที่ว่า Oleanna น่าจะเป็นละครที่ก่อให้เกิดการโต้เถียงมากที่สุดในปีนี้

ข้อโต้เถียงดังกล่าวน่าจะเป็นเรื่องเนื้อหามากกว่าเรื่องสุนทรียศาสตร์ของละคร จะมีผู้ตำหนิ Oleanna ในฐานะบทละครได้ก็เฉพาะองก์แรกเท่านั้น ในองก์นี้นอกจากบทป้องตลกๆ เกี่ยวกับการเจรจาซื้อขายบ้านที่เหมือนหลุดมาจากละครเรื่อง Glengarry Glen Ross แล้ว ที่เหลือก็เป็นการวางพื้นฐานเพื่อให้เรื่องราวที่แท้จริงได้เกิดขึ้นเท่านั้นเอง แต่ในครึ่งหลังนั้นน่าทึ่งอย่างที่สุด คุณ

มาเม็ทได้แสดงความสามารถในทางศิลป์อันเป็นพรสวรรค์ของเขาโดยการจับคนดูเข้าไปกักขังไว้ในความรุนแรงทางอารมณ์ของตัวละครดังที่เขาได้ทำมาตลอด

ผู้เขียนบทคนนี้ไม่ได้เขียนละครให้เป็นบทเทศนา จอห์น (ศาสตราจารย์) และแครอล (นักศึกษา) ไม่ได้สนทนาถึงเหตุผลที่แบ่งแยกพวกเขาออกจากกัน หรือมีวิวาทะในเชิงปรัชญาอันสูงส่งอันอาจจะนำคนดูไปสู่ข้อสรุปอันมีดรรกะและแก้ปัญหาได้ในที่สุด แต่ว่าจอห์นและแครอลเดินทางไปสู่ข้อสรุปด้วยการต่อสู้ตัวต่อตัวเพื่อแสวงหาอำนาจ และอย่างเคย คุณมาเม็ทใช้บทสนทนาที่กลั่นกรองมาอย่างดีและไม่ถูกรบกวนด้วยความฟุ่มเฟือยไม่ว่าจะเป็นด้านภาษาหรือด้านการละคร (โปรดักชั่นซึ่งกำกับโดยผู้แต่งเองครั้งนี้ มีเพียงเฟอร์นิเจอร์สำนักงานอย่างที่ใช้กันทั่วๆ ไปเป็นฉาก) ลองคิดว่าคุณกำลังแอบฟังการปะทะกันของแอนิตา ฮิลล์ กับแคลเรนซ์ โทมัส ที่น่าจะเกิดขึ้นในห้องว่างๆ สิ และคุณจะเข้าใจว่านักเขียนผู้นี้กำลังต้องการอะไร และเห็นได้ว่าหลายครั้งเขาก็ทำสำเร็จ

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

จอห์นเป็นคนฉลาดแม้จะจุกจิกและหลงวิชา เขามีชีวิตนอกเวทีที่จะต้องสูญเสียไปแน่หากถูกตัดสินว่าผิด เขากำลังรออนุมัติตำแหน่งตลอดชีพ เพิ่งจะวางเงินดาวน์บ้าน มีภรรยาและลูกชายที่รัก แต่แครอลนั้นตรงกันข้าม ภาพของเธอถูกเสนอออกมาในรูปของยายที่อที่บ้าคลั่ง แม้จะไม่เข้าใจความหมายของคำพูดธรรมดาๆ บางคำ แต่เธอสามารถใช้ศัพท์หรูๆ ร้ายๆ ประเภท "พวกแบ่งแยกชนชั้น" "พวกปิตาธิปไตย" และ "พวกอุ้มชนชั้นสูง" ได้อย่างง่ายๆ เมื่อมี "กลุ่ม" นิรนามในมหาวิทยาลัยเข้ามาหนุนหลัง เธอไม่มีบุคคลอันเป็นที่รักนอกเวทีที่อาจจะทำให้คนดูเห็นใจ ซ้ำยังใส่เสื้อผ้าผู้ชายที่แทบจะทำให้เครื่องหมายแห่งการต่อสู้เพื่อแก้ไขความคิดสังคมอันเข้มแข็งของเธอเป็นเหมือนตำรวจลับของยุคปฏิวัติวัฒนธรรมในจีนไป

เช่นเดียวกับนักเขียนบทละครคนอื่นๆ คุณมาเม็ทไม่จำเป็นต้องใช้ภววิสัย การเรียกร้องให้เขาวางตัวเป็นกลางและไม่ตั้งแง่กับฝ่ายหญิงเหมือนกับเป็นการเรียกร้องให้เขาเขียนละครประจบประแจง (ซึ่งต้องออกมาน่าเบื่อแน่) ซึ่งไม่ท้าทายใคร และสยบยอมต่อการประนีประนอมทางปัญญาซึ่งเป็นสิ่งที่ Oleanna กำลังประณามนั่นเอง ไม่มีใครสามารถปฏิเสธข้อสงสัยของเขาที่

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

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

ชื่อละครซึ่งนำมาจากเพลงพื้นบ้าน คือโลกในอุดมคติเชิงหลีกหนีของศตวรรษที่ 19 แต่ตัวบทละครเองกลับทำให้คำนึงถึงสิ่งที่เราอาจจะอยากหลีกหนี นั่นคือสนามรบระหว่างเพศที่ความไว้วางใจและแม้แต่การปฏิสัมพันธ์ที่มีเหตุมีผลระหว่างชายและหญิงกำลังจะไม่เหลืออยู่ ไม่น่าแปลกที่เมื่อ Oleanna จบลง เราจะรู้สึกเหมือนเมื่อครั้งการได่สวนคดีโทมัส คือรู้สึกตกต่ำและโกรธเกรี้ยว และหากบางส่วนของโทสะนั้นจะพุ่งเป้าไปยังผู้เขียน เราก็ไม่อาจกล่าวได้ว่าเขาไม่อาจกระตุ้นให้คนดูพิจารณาเรื่องราวที่มีความสำคัญ บาดแผลเมื่อปีก่อนยังไม่หายสนิท และคุณ มาเม็ทผู้เที่ยงตรงต่อศักดิ์ฐานะศิลปินของเขาก็ได้แกะสะเก็ดแผลที่สาหัสที่สุดของสังคมของเขาให้อักเสบขึ้นมาอีกครั้ง

พจนีย์ ฉัตรชัยวิวัฒนา : ผู้แปล

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

บทวิเคราะห์

บทวิจารณ์ละครเรื่อง Oleanna โดยแฟรงค์ ริชชิ้นนี้นับเป็นการชี้แจงแสดงให้เห็นว่าแม้การเมืองและศิลปะจะเป็นเรื่องที่เกี่ยวข้องกัน แต่ก็ไม่ใช่เรื่องเดียวกันหรือเรื่องที่ผูกติดกันจนสางไม่ออกอย่างแน่นอน แม้ศิลปินจะแสดงจุดยืนเข้าข้างฝ่ายใดฝ่ายหนึ่งอย่างไม่คำนึงถึงความเป็นกลางใดๆ ก็มิได้หมายความว่าความเป็นหรือไม่เป็นศิลปะของเขาจะเกิดการเบี่ยงเบนไปด้วย และเมื่อเป็นเช่นนั้นการตัดสินงานศิลปะที่แสดงแนวคิดทางการเมืองจึงจำเป็นต้องแยกพิจารณาเรื่องทั้งสองออกจากกัน โดยผู้ตัดสินเองต้องวางตัวเป็นกลางอย่างสุดความสามารถ

ความคิดดังกล่าวนี้สามารถมองเห็นได้เด่นชัดยิ่งขึ้นเมื่อพิจารณาถึงลักษณะและแนวทางการเสนอความคิดของละครที่นำมาวิจารณ์ครั้งนี้ อย่างน้อยก็ตามลักษณะและแนวทางดังที่ผู้วิจารณ์ได้กล่าวไว้

แฟรงค์ ริชมีความเห็นว่า Oleanna เป็นละครเพื่อแสดงจุดยืนทางการเมืองอย่างเด็มตัว มีการบอกกล่าวแนวทางความคิดของผู้เขียนอย่างชัดเจน นั่นคือเป็นเสมือนกระบอกเสียงของฝ่ายชายที่ผู้เขียนบทละครเห็นว่าในหลายๆกรณีผู้หญิงกำลัง *"เปลี่ยนสงครามศักดิ์สิทธิ์เพื่อล้มล้างการแบ่งแยกเพศหรือเพื่อเหตุผลอันควรอื่นๆ ไปเป็นการกล่าวหากันเพื่อการทำลายล้างอย่างเลือดเย็นที่ทำลายเสรีภาพในการแสดงออกและปิดปากความคิดเห็นที่แตกต่าง"* ออกไป หรือก็คือแสดงความสงสัยต่อความยุติธรรมของการกล่าวหาและการตัดสินทั้งโดยมหาชนและโดยศาลในกรณีข้อหา "คุกคามทางเพศ" ที่กำลังเป็นข้อถกเถียงสำคัญของสังคมของผู้เขียนบทละครในขณะนั้นนั่นเอง

ทั้งเรื่องการคุกคามทางเพศโดยทั่วไป ทั้งกรณีขัดแย้งตัวอย่างที่โด่งดัง ฮิลล์-โทมัส ที่ยกมาเป็นตัวอย่างในบทความ ทั้งเรื่องราวที่เกิดขึ้นในละครรวมทั้งละครเรื่องนี้เองต่างก็เป็นชนวนเหตุให้เกิดการถกเถียงอย่างเผ็ดร้อนหรือ *"การวิวาทโชกเลือดในครัวเรือน"* ตามคำที่ผู้วิจารณ์ใช้ และ*"สามารถก่อความรู้สึกโกรธเกรี้ยว, สับสน, ละอาย และซึมซับ"* ให้เกิดในจิตใจผู้คนที่ได้รับรู้เรื่องราวเหล่านั้นได้เสมอ ผลที่ละครสร้างขึ้นอย่างที่ริชได้กล่าวว่า *"ระหว่างช่วงพักหายใจระหว่างสองฉากขององก์สองที่คุณมาเม็ทใส่ทุกอย่างลงไปอย่างไม่ยอมยั้งมือนั้น บรรดาผู้ชมต่างพากันเศร้าซึมหายใจหายคอไม่ออกไปตามๆ กัน เสียงหัวเราะและพูดคุยงึมๆงำๆ ที่ล่องลอยอยู่ในโรงละครก็ยิ่งฟังสับสนเคร่งเครียด"* ชี้แสดงความจริงอย่างหนึ่งว่าเดวิด มาเม็ทไม่เคยคิดว่าเขาต้องสร้างบทละครที่เอาใจคนดูหรือทัศนะทางการเมืองของคนดู สิ่งที่เขาเห็นว่าเป็นหน้าที่พึงทำคือการทวนกระแสเพื่อกระตุ้นเตือนสังคมให้ลองมองและคิดในอีกแนวทางหนึ่งที่เขาเห็นว่ามีความสำคัญและถูกต้องไม่แพ้กัน

แต่ในขณะที่*"คุณมาเม็ทผู้เที่ยงตรงต่อศักดิ์ฐานะศิลปินของเขา"* กำลังก่อกระแสความขัดแย้งเพื่อ *"กระตุ้นให้คนดูพิจารณาเรื่องราวที่มีความสำคัญ"* อย่างกล้าหาญอยู่นั้น คุณริชผู้เที่ยงตรงต่อศักดิ์ฐานะนักวิจารณ์ของเขาเช่นกันก็พยายามทำหน้าที่เพื่อบรรเทาอารมณ์รุนแรงและประสานความขัดแย้งในใจของผู้อ่านอยู่อย่างขันแข็ง ทั้งนี้ก็เพื่อจุดประสงค์เดียวกับศิลปินนั่นเอง

ตามปากคำของแฟรงค์ วิช เราได้ทราบว่าผู้เขียนบทละครเองก็ได้กลายเป็นประเด็นแห่งการโต้เถียงและเป็นหมายของคำกล่าวหาจากผู้ที่มีขุดยืนตรงกันข้ามอย่างมากไม่แพ้บทละครของเขาเช่นกัน แต่แน่นอนว่าความคิดและความรู้สึกเช่นนั้นไม่เป็นขุดแต่ละส่วนโดยรวม แม้ตนดูที่มีโอกาสเกี่ยวข้องไม่สามารถโต้ตอบข่าวสารของมาเม็ทได้ทะลุปรุโปร่งในสารมณ์เช่นนั้น วิชได้ใช้ประสบการณ์ในการทำงานมาใช้เหตุผลนำความเห็นมาแยกแยะเนื้อหาและการนำเสนอเรื่องการเมืองและศิลปะในละคร เพื่อให้ตนดูและตนอ่านได้คิดต่อแทนที่จะทะเลาะกันต่อไปอย่างนุ่มนวลที่สุด หรือตามคำกล่าวได้ว่าเมื่อเขากล่าวว่า *"เช่นเดียวกับนักเขียนบทละครคนอื่นๆ คุณมาเม็ทไม่จำเป็นต้องใช้ภาววิสัย"* เขาทำเช่นกล่าวว่าในฐานะนักวิจารณ์นั้น วิชจำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องใช้ภาววิสัย

วิชแสดงวิธีไปสู่การเข้าใจ (Discussion) ทั้งในทางศิลปะและการเมืองให้เราดูโดยเริ่มจากการแยกศิลปะออกจากละครเรื่องนี้ในฐานะงานศิลปะชิ้นหนึ่งก่อน โดยเขามีความคิดเห็นว่าบทละครเรื่องนี้มีความดีเด่นอย่างมาก เพราะตนงานชิ้นแรกที่เกิดขึ้นเมื่อผู้ชมได้ชมละครนั้น *"เป็นเรื่องเนื้อหามากกว่าเรื่องสุนทรียศาสตร์ของละคร"* และ *"จะมีผู้ดำเนิน (Discussion) ในฐานะบทละครได้ก็เฉพาะองค์แรกเท่านั้น"* ในขณะที่ *"ครึ่งหลังนั้นน่าที่งงงวยที่สุด คุณมาเม็ทได้แสดงความสามารถในทางศิลปะนั้นเป็นเพราะว่าเขาได้ยกเอาเรื่องราวต่างๆ ของเขาโดยการจำลองดูเข้าไปใส่ไว้ในความรุนแรงทางความรู้สึกของตัวละครดังที่เขาได้ทำมาแล้วนั้น"* นอกจากนั้นมาเม็ทยังทำให้ละครของเขาให้ตนดูได้ใช้ความคิดอย่างเป็นกลางที่สุดโดย *"ไม่ได้เขียนบทละครให้เป็นบทแสดงนำ จอห์น (ตัวละครชายหนึ่ง) และแคลย (นักศึกษา) ไม่ได้สนทนาถึงเหตุผลที่แท้จริงแก่กันและกันเลย หรือมีวิวาทะในเชิงปรัชญาอันลึกซึ้งจนจะนำตนดูไปสู่ข้อสรุปได้ว่าเมื่อวิวาทะและแก้ไขปัญหาได้ในที่สุด แต่ว่าจอห์นและแคลยดำเนินทางไปสู่ข้อสรุปด้วยการต่อสู้ตัวต่อตัวเพื่อแสวงหาตำแหน่ง"* และถึงความสามารถของมาเม็ทที่ใกล้เคียงชัดและแจ่มชัดอย่างที่วิชกล่าวว่า *"คุณมาเม็ทใช้บทสนทนาที่ยกเว้นกันอย่างมากอย่างดีและไม่ถูกรบกวนด้วยความฟุ่มเฟือยไม่ว่าจะเป็นด้านภาษาหรือด้านการละคร"*

หลังจากนั้นเขาจึงพิเคราะห์ว่าละครเรื่องนี้แสดงขุดยืนทางการเมืองของผู้เขียนโดยวิธีการอย่างไร ขุดยืนนั้นเป็นไปเพื่อขุดประสงค์ใด และที่สำคัญดูดีความมั่นคงแสดงออกมาโดยทำลายความเป็นศิลปะของละครโดยรวมหรือไม่ โดยเขากล่าวว่าแม้มาเม็ทจะมีฝ่ายที่เขาให้การสนับสนุนอยู่ แต่เขาก็ไม่ได้แสดงการสนับสนุนนั้นออกมาอย่างชัดเจนจนเกินไปตั้งแต่แรก แต่ค่อยๆ สร้างตัวละครทั้งสองของเขาให้มีชีวิตเพื่อแสดงความคิดของเขาออกมา วิชเห็นว่า *"เราต้องชมเชยเขาที่เหตุการณ์ถูกตามทางเพศที่เป็นพื้นฐานของละครทั้งเรื่องนั้นได้วิเคราะห์แสดงออกมาในรูปแบบที่มองได้ทั้งสองนัย"* และขุดที่ควรเปิดมาเม็ท *"ห้ามไปให้ความเห็นออกเห็นใจฝ่ายซ้ายมากกว่า"* วิชก็ได้ให้คำอธิบายวิธีการสร้างตัวละครของมาเม็ทอย่างชัดเจนถึงหนึ่งก็ตามหน้าเต็มๆ ว่าที่ฝ่ายหนึ่งดูน่าเห็นใจ แต่ดีกว่าก็เท่านั้นไม่เป็นเช่นนั้นก็เป็นเพราะ

"จอห์นเป็นคนแสดงแม่ จูดิกและหลงวิชา เขามีชีวิตนอกเวทีที่จะต้องสูญเสียไปแน่หากถูกตัดสินว่าผิด เขาเสี่งงการกลุ่มดีดำแหน่งตลอดชีพ เพิ่งจะวางเงินดาวน์บ้าน มีภรรยาและลูกชายที่รัก แต่แคลยนั้นตรงกันข้าม ภาพของเธอถูกแสดงออกมาในรูปของยายที่อยู่ที่บ้านคลั่ง แม้จะไม่เข้าใจความหมายของคำพูดอย่างๆ บางคำ แต่เธอสามารถใช้คำพูดๆ ร้ายๆ ประเภท "พวก

แบ่งแยกชนชั้น" "พวกปิตาธิปไตย" และ "พวกอุ้มชนชั้นสูง" ได้อย่างง่ายๆ เมื่อมี "กลุ่ม" นิรนามในมหาวิทยาลัยเข้ามาหนุนหลัง เธอไม่มีบุคคลอันเป็นที่รักนอกเวทีที่อาจจะทำให้คนดูเห็นใจ ซ้ำยังใส่เสื้อผ้าผู้ชายที่แทบจะทำให้เครื่องหมายแห่งการต่อสู้เพื่อแก้ไขความคิดสังคมอันเข้มแข็งของเธอเป็นเหมือนตำรวจลับของยุคปฏิวัติวัฒนธรรมในจีนไป"

เมื่อได้แสดงความเห็นดังกล่าวแล้ว ริชก็อธิบายให้เห็นถึงความชอบธรรมของศิลปินที่จะกระทำเช่นนั้นว่า *"เช่นเดียวกับนักเขียนบทละครคนอื่นๆ คุณมาเม็ทไม่จำเป็นต้องใช้ภววิสัย การเรียกร้องให้เขาวางตัวเป็นกลางและไม่ตั้งแง่กับฝ่ายหญิงก็เหมือนกับเป็นการเรียกร้องให้เขาเขียนละครประจบประแจง (ที่ต้องออกมาน่าเบื่อแน่) ซึ่งไม่ท้าทายใคร และสยบยอมต่อการประนีประนอมทางปัญญา ซึ่งเป็นสิ่งที่ Oleanna กำลังประณามนั่นเอง"*

อาจกล่าวได้ว่าแฟรงค์ ริชเห็นว่า Oleanna ได้แสดงให้เห็นคุณความดีของเดวิด มาเม็ทในฐานะศิลปินผู้กระตุ้นเตือนสังคมโดยยอมตนเป็นเป้ารับโทสะของผู้คนไว้เองแล้ว และเมื่อเป็นเช่นนั้น ผู้อ่านก็คงจะต้องบอกว่าบทวิจารณ์ละครเรื่องนี้ก็แสดงให้เห็นคุณความดีของแฟรงค์ ริชในฐานะนักวิจารณ์ผู้ประสานความขัดแย้งของสังคมโดยยอมละทิ้งอัตวิสัยของตนชั่วคราวเช่นกัน

พจนีย์ ฉัตรชัยวิวัฒนา : ผู้วิเคราะห์

การแสวงหาของโรแบรต์ เลอปาจ (Robert Lepage)

โรเบิร์ท บรูสไตน์

โรแบรต์ เลอปาจ ผู้กำกับละครวัย 39 ปีชาวแคว้นควิเบ็คในแคนาดากำลังเป็นที่ยกย่องในยุโรป แต่นอกจากการแสดงช่วงสั้นๆไม่กี่ครั้งในนิวยอร์คที่สนับสนุนโดยสถาบันดนตรีแห่งบรูคลีน (Brooklyn Academy of Music) แล้ว งานของเขาก็แทบไม่เคยออกแสดงในอเมริกาเลย เช่นเดียวกับงานของนักการละครที่ดีที่สุดของยุคนี้จำนวนมาก (รวมถึงที่เป็นชาวอเมริกันด้วย) ครั้งนี้ก็ด้วยการสนับสนุนของสถาบันเดิมและฮาร์วีย์ ลิคเทนสไตน์ (Harvey Lichtenstein) ผู้จัดงาน Next Wave Festival ชาวนิวยอร์คจึงได้ชมละครเรื่อง The Seven Streams of the River Ota เป็นเวลาถึง 2 สัปดาห์ งานชิ้นเอกของเลอปาจชิ้นนี้เป็นเครื่องยืนยันคำกล่าวที่ว่าศิลปินชาวแคนาดาผู้นี้มีวิสัยทัศน์ทางการละครอยู่ในระดับยอดเยี่ยม

The River Ota เป็นผลงานร่วมของเลอปาจกับ Ex Machina คณะละครถาวรสำหรับงานนอกควิเบ็คของเขา เดิมทีสร้างขึ้นเพื่อเป็นอนุสรณ์ในโอกาสครบรอบ 50 ปีของการทิ้งระเบิดปรมาณูที่ฮิโรชิมา ละครเรื่องนี้ใช้วิธีพัฒนาบทไปพร้อมๆกับการซ้อม ใช้ "การด้น" (improvise) เป็นส่วนใหญ่ และยาวขึ้นทุกครั้งที่มีการแสดง (เลอปาจให้เกียรตินักแสดงทั้งคณะและเฌราด์ บิโบ [Gérard Bibeau] ซึ่งไม่ได้แสดงเป็นผู้เขียนบทร่วม) ความยาวเกินละครทั่วไปของThe River Ota ทำให้ผมคิดอะไรขึ้นมาได้อย่างหนึ่ง นั่นคือเพราะเหตุใดก็ไม่ทราบงานละครที่มีพลังที่สุดของยุคเรานั้นหากไม่ใช้เวลาต่ำกว่า 2 ชั่วโมงแล้ว(อย่างในกรณีละครตีความใหม่ของWooster Group หรือละครอันเฉียบคมของเดวิด มาเม็ท(David Mamet) ก็ต้องยาวกว่า 6 ชั่วโมง (อย่างกรณีละครหลายๆเรื่องของโรเบิร์ท วิลสัน(Robert Wilson)ซึ่งมีเรื่องที่ใช้เวลาแสดงถึง 4 วันรวมอยู่ด้วย) ละครเรื่อง The River Ota นี่อยู่ในประเภทที่สอง มีความยาวรวมกันเกือบ 8 ชั่วโมง แบ่งเป็น 2 ภาคซึ่งต้องคั่นด้วยการพักรับประทานอาหาร ปัญหาการเดินทางในฤดูหนาวทำให้ผมต้องดูละครเรื่องนี้สลับภาคกัน ซ้ำยังไม่ได้ดูส่วนสุดท้ายของภาคแรกอีก 2-3 ฉาก แต่เมื่อผมได้อ่านบทฉบับสมบูรณ์แล้วก็คิดว่าพอจะปะติดปะต่อสิ่งที่เลอปาจตั้งใจจะนำเสนอได้

The River Ota มุ่งสำรวจความรับผิดชอบที่อเมริกามีต่อความสยดสยองที่ประเทศนั้นได้ก่อให้เกิดขึ้นที่ฮิโรชิมาในปีค.ศ. 1945 แต่ก็ไม่ได้มุ่งกระตุ้นความรู้สึกผิดของคนดูชาวตะวันตกอย่างที่หลายๆคนอาจจะคิด แต่ออกจะเป็นการแสดงออกว่าความเจ็บปวดทนทุกข์และความสามารถที่จะรู้สึกเจ็บปวดทนทุกข์เป็นคุณสมบัติสำคัญของมนุษย์ซึ่งมีส่วนในการเชื่อมโยงเราเข้าด้วยกันมากกว่า กล่าวโดยสรุปคือละครเรื่องนี้แสดงถึงความเป็นสิ่งลวงของเส้นแบ่งต่างๆชนิดที่แยกประชาชาติต่างๆของโลกออกจากกัน (แม้นั่นจะฟังดูซ้ำซากไปสักหน่อย) ผมคิดว่าเลอปาจกล่าวถึงประเด็นโลกที่เป็นอันหนึ่งอันเดียวกันได้ดีกว่าพีเทอร์ บรูค (Peter Brook) ซึ่งหันมาสนใจเรื่องความกลมกลืนระหว่างวัฒนธรรมและประชาชาติเช่นกัน วิธีการของบรูค (อย่างที่เขาใช้ที่ International Centre of Theatre Research และ Bouffes du Nord [บูฟส์ ดู นอรด์] ที่ปารีส) คือการจับความเป็นชาติต่างๆนานาโยนลงไปรวมกันในหม้อ และหวังว่าส่วนผสมนั้นจะกลายเป็นสตูว์

แห่งการสร้างสรรค์ที่มีเอกภาพและกลมกลืน ส่วนเลอปาจนั้นพาเราเดินทางผ่านเวลาและที่ต่างๆ เพื่อให้เราได้เห็นเองว่าที่สุดแล้วการกระทำในประเทศหนึ่งโดยคนอีกชาติหนึ่งจะก่อให้เกิดการผสมผสานทางวัฒนธรรมที่น่าดื่นตะลึงเพียงใดเมื่อเวลาผ่านไปหลายๆทศวรรษ The River Ota อ้างอิงโครงเรื่องจาก Madame Butterfly มากพอๆกับบทละครเรื่อง M. Butterfly ของเดวิด เฮนรี หวัง (David Henry Hwang) และละครเพลง Miss Saigon แต่แทนที่จะเสนอเรื่องออกมาในแนวการล่อลวงสาวใจซื่อโดยชายใจหิน หรือการหลอกใช้ความเป็นตะวันออกที่บริสุทธิ์ผุดผ่องโดยความเป็นตะวันตกที่แปดเปื้อนอย่างล้างไม่ออก เลอปาจกลับใช้โครงเรื่องนี้เพื่อแสดงความไม่มีอยู่จริงของการแบ่งแยกทางเชื้อชาติ, เพศ, ภาษาและภูมิศาสตร์ทั้งหมด

ละครเริ่มต้นด้วยสัมพันธ์รักสั้นๆระหว่างช่างภาพของกองทัพสหรัฐชื่อลูคซึ่งมาบันทึกภาพ "ความเสียหายทางกายภาพ" ของฮิโรชิมา กับโนโซมิ ผู้รอดชีวิตจากระเบิดปรมาณูหรือ ฮิบาคุชา (hibakusha) ชาวญี่ปุ่นซึ่งเป็นตัวอย่างที่มีชีวิตของ "ความเสียหายทางกายภาพ" ดังกล่าว (เธอพิกลพิการอย่างน่ากลัวจากการระเบิดครั้งนั้น) ความรักครั้งนั้นเป็นต้นเหตุของเหตุการณ์ส่วนมากที่ตามมาของละคร ลูกครึ่งเอเชียน-อเมริกันที่เป็นผลผลิตของทั้งสองชื่อเจฟฟรีย์ ยามาชิตะ (Jeffrey Yamashita) หรือ เจฟฟรีย์ 2 เดินทางไปนิวยอร์คหลังการเสียชีวิตของมารดาเพื่อพบกับพ่อและพี่ชายต่างมารดา เจฟฟรีย์ โอคอนเนอร์ (Jeffrey O'Connor) หรือเจฟฟรีย์ 1 แต่ต้องหลังจากที่พ่อของเขาเสียชีวิตและหลังจากเขาช่วยพี่ชายดิดยาจากหนี้สินโดยรับซื้อกล้องถ่ายรูปประจำตระกูลนั่นแหละ เจฟฟรีย์ 2 ถึงจะเปิดเผยตัวว่าตนเป็นใคร โดยมอบภาพถ่ายของพ่อของทั้งสองให้พี่ชาย เมื่อเจฟฟรีย์ 1 ติดเอดส์ เจฟฟรีย์ 2 ก็มีส่วนช่วยเหลือการฆ่าตัวตายของเขาที่คลินิคในอัมสเตอร์ดัม การโปรยอังคารของเขาใกล้ประตูโทริที่อ่าวมิยาจิมาในฮิโรชิมาเป็นจุดบรรจบของวงจรการเดินทางและเป็นตอนจบของละคร

มีโครงเรื่องรองอีกชุดแทรกอยู่ตลอดทั้งเรื่อง คณะละครแคนาดาที่พูดภาษาฝรั่งเศสสัญจรมาที่โอซากาเพื่อแสดงละครตลกของเฟย์โด (Feydeau) เรื่องThe Lady from Maxim's นักแสดงนำหญิงของคณะมีความสัมพันธ์กับเจ้าหน้าที่ทูตแคนาดาและถูกภรรยาฝ่ายชายจับได้ในฉากที่เหมือนกับเรื่องในละครของเฟย์โด มีบทของชาวยิวที่เกิดในเช็คโกสโลวะเกียชื่อยานา คาเพ็ค (Jana Capek) ซึ่งปรากฏตัวในช่วงเปิดเรื่องในฐานะนักเรียนการต่อสู้แบบญี่ปุ่นกำลังกวัดแกว่งดาบซามูไร เธอแสวงหาวิถีทางแห่งเซ็นหลังจากหลบหนีออกจากเมืองเธเรเซียนสตัดท์ (Theresienstadt) ด้วยความช่วยเหลือของนักมายากล (การฆ่าล้างเผ่าพันธุ์ชาวยิวถูกนำเสนอให้เป็นหายนะแห่งศตวรรษที่ 20 อีกเหตุการณ์ที่ผู้รอดชีวิต [อย่างน้อยในละครเรื่องนี้] สามารถพบหนทางแห่งสันติและอภัยได้) "ฉันเชื่อว่าฮิโรชิมาเลือกฉัน" ยานาพูดด้วยน้ำเสียงที่สงบอย่างยิ่ง "เมื่อสิบปีที่แล้วฉันมาเยี่ยมเพื่อนและคิดว่าจะพบซากปรักหักพังที่นี่ แต่แล้วฉันกลับพบความงาม" อันที่จริงแล้วเธอพบเช็คโกสโลวะเกียเมื่อเธอเห็นว่าโดมที่หลงเหลือจากการระเบิดอันโด่งดังที่ฮิโรชิมานั้นเป็นศิลปะแบบ Prague Recession ความประหลาดใจเช่นนั้นคือสิ่งที่ดึงเธอเข้าหาความเงียบสงบของพุทธศาสนา และความประหลาดใจเช่นนั้นหรือการพลิกผันของสิ่งที่ควรจะเป็นตามปกติเช่นนั้นเป็นแกนหลักที่มักปรากฏในละครเรื่องนี้

ความเกี่ยวพันซึ่งกันและกันของผู้คนและวัฒนธรรมเช่นนี้ทำให้ The River Ota หลีกเลี่ยงไม่ได้ที่จะต้องเป็นโครงงานหลากภาษา บทแบ่งออกเป็นภาษาอังกฤษ, ฝรั่งเศส, เยอรมันและญี่ปุ่นในปริมาณเท่าๆกัน โดยมีคำแปลฉายประกอบ ความหลากเชื้อชาติของละครแสดงออกเป็นรูปธรรมในงานฉากของ การ์ล ฟิลลิออง (Carl Fillion) ซึ่งเป็นโครงไม้รูปสี่เหลี่ยมผืนผ้ายาวมีหลังคารูปคลื่นและประดูเลื่อนกระดาษฟาง ด้านหน้ามีทางเดินแคบๆและระเบียงที่มีหินวางไว้ ฉากดังกล่าวก็เหมือนทุกสิ่งในงานของเลอปาจคือเปลี่ยนแปลงรูปร่างไปได้เรื่อยๆ เขาใช้การฉายภาพนิ่งและภาพเคลื่อนไหวจำนวนมากเปลี่ยนโครงสร้างกลางๆดังกล่าวให้เป็นสถานที่ต่างๆในฮิโรชิมา (วัด ท่าเรือและบ้าน) ซึ่งเรื่องเริ่มขึ้น แล้วก็เป็นตึกแบ่งเช่าในนิวยอร์ค แล้วก็เป็นค่ายกักกันของเยอรมัน แล้วก็เป็นเวทีที่ญี่ปุ่นซึ่งคณะละครแคนาดาแสดง (เราเห็นละครในเรื่องจากมุมหลังเวทีเหมือนในเรื่อง Noises Off) นอกจากนั้นยังใช้เป็นสถานีรถไฟความเร็วสูงสายโตเกียว-โอซากา เป็นทางวิ่งของสนามบิน แม้แต่เป็นเรือขนทหารอเมริกันแล่นฝ่ามหาสมุทรแปซิฟิคไปยังฝั่งตะวันตกของประเทศ แต่การใช้ฉากอย่างน่าทึ่งที่สุดคือในช่วงนิวยอร์คซึ่งแบ่งออกเป็นสามส่วนคือ ห้องของเจฟฟรีย์ 2 ด้านหนึ่ง ห้องของเจฟฟรีย์1 และพ่อ (นั่งดูโทรทัศน์โดยหันหลังให้เรา) อีกด้านหนึ่ง และตรงกลางเป็นเป็นห้องน้ำที่ตกแต่งเต็มที่ซึ่งบรรดาผู้พักอาศัยต่างเข้ามา (พร้อมๆกันอย่างในหนังตลกของพี่น้องตระกูลมาร์กซ์) อาบน้ำแปรงฟันและปลดทุกข์

เทคนิคทุกอย่างบนเวทีนั้นพูดได้สั้นๆว่ายอดเยี่ยม เช่นเดียวกับการแสดงซึ่งเปลี่ยนผันไปมาระหว่างตลกดาษๆกับเคร่งขรึมสง่าและแสดงด้วยความเนิบช้าและสง่างามของละครโนะและการเคลื่อนไหวแบบบุโต แต่ละฉากจะมีดนตรีแบบงากากุ (ประพันธ์และบรรเลงโดยมิเชล แอฟ โกเต้ [Michel F. Cote] ซึ่งมีเสียงขลุ่ย, ระฆัง, ฉาบและเครื่องเคาะแปลกๆประกอบ เห็นได้ชัดว่าคนดูถูกพาเข้าไปในบรรยากาศคล้ายฝัน และลักษณะที่เหมือนมายากลหลายๆอย่างเช่นตุ๊กตาที่ทหารอุ้มอยู่กลายเป็นผู้หญิงจริงๆ, มุมของกระจกแสดงให้เห็นการฆ่าตัวตายในหลายมุมมอง, การเชิดหุ่นที่หุ่นเริ่มมีชีวิตจริงจังยิ่งกว่าคนเชิด, ผู้หญิงที่ลอยขึ้นมาในอากาศหลังทะเลาะกับสามี, ฝนที่สาดลงบนหลังคาหลังจากเสียงฟ้าร้องและฟ้าแลบ ก็ยิ่งเน้นย้ำความรู้สึกถูกภาพลวงตาพัดพาเข้าไปหาความจริงที่อยู่ลึกกว่า

การแสดงก็เหมือนกับทุกๆสิ่งในละครคือเป็นการสื่อถึงการเปลี่ยนแปลงกลับกลาย นักแสดงสิบสองคนเล่นเป็นตัวละครต่างๆว่า 40 ตัวในลีลาที่เรียบๆ ทิ้งให้เข้าใจเอาเอง และไม่รีบร้อนไล่ตามเวลาหรืออารมณ์ใดๆ การใช้นักแสดงคนเดียวแสดงหลายบทเช่นนี้ไม่เพียงแต่ช่วยให้การทำงานง่ายขึ้นแต่ยังสร้างขนบการละครที่มีลักษณะแวดล้อมของละครบังคับอยู่ (ตัวอย่างเช่นนักแสดงคนเดียวกันจะต้องแสดงเป็นทั้งพ่อและลูก หรือทั้งแม่และลูก) ผมเกรงว่าจะเป็นการทำลายเอกภาพของคณะละครหากแยกชมนักแสดงคนหนึ่งคนใดเป็นการเฉพาะ แต่ก็จำต้องกล่าวคำชื่นชมอานน์-มารี กาดิเออซ์ (Anne-Marie Cadieux) สักหน่อยหนึ่ง เธอเป็นผู้รับบทสาวฮิบาคุชา โนโซมิ ยามาชิตะ และนักแสดงสาวผู้สิ้นหวัง โซฟี มัลเดซ์ (Sophie Maltais) (ซึ่งแสดงเป็นมอม เครเว็ตต์ [Mome Crevette] ในละครตลกของเฟย์เดอด้วย) เธอแสดงบทของสาวพิการโนโซมิโดยการหันหน้าหนีคนดู พูดเสียงแผ่วเบาที่สุด ภาษาอังกฤษสำเนียงแปร่งๆที่แสนเศร้าดังมาจากร่างที่นั่ง

เงียบงันอยู่ แต่หลังที่ไม่เคลื่อนไหวนั้นกลับแสดงอารมณ์ออกมาอย่างน่าทึ่ง โนโซมิเป็นศูนย์กลางของช่วงเวลาที่โดดเด่นที่สุดของการแสดงเมื่อตัวละครหกเจ็ดคนทั้งชายและหญิงผลัดกันสลับร่างอย่างมหัศจรรย์โดยการหายตัวเข้าไปและผุดออกจากชุดกิโมโนแต่งงานของโนโซมิ และสุดท้ายเราก็ได้เห็นเธอในชุดกิโมโนนั้นเมื่อห้าสิบปีก่อนเมื่อลูดหยุดถ่ายรูปเธอ นี่คือหัวใจที่แท้ของสิ่งที่เราเรียกว่าการแสดงเชิงสัญลักษณ์ นั่นคือการที่เราบีบอัดแก่นเรื่องลงไปในชุดของภาพที่เห็นได้ด้วยตาซึ่งมีพลานุภาพที่จะหยุดเวลาและพิชิตความแตกต่างทางสถานที่

ความสำคัญของกล้องถ่ายในละครแสดงให้เห็นความหลงใหลที่เลอปาจมีต่อสิ่งที่เห็นกับสิ่งที่เป็นจริง และ (อย่างที่นักวิจารณ์คาเรน ฟริกเคอร์ [Karen Fricker] ตั้งข้อสังเกต) ต่อคู่ตรงข้ามอย่าง ตะวันออกกับตะวันตก, ชายกับหญิง, ละครกับความจริง, การทำลายล้างและการกำเนิดใหม่ ทั้งหมดเป็นสิ่งตรงข้ามแต่ไม่ได้ขัดแย้งกัน ที่จริงการแสดงดำเนินไปโดยขาดความขัดแย้งอย่างน่าประหลาด คู่ตรงข้ามเหล่านี้เป็นสิ่งนามธรรมที่สุดท้ายแล้วหลอมรวมเป็นสิ่งที่เทรพเลฟ (Treplev) ในบทละครเรื่อง The Seagull เรียกว่า "จิตวิญญาณสากล" เมื่อถึงตอนท้ายของวันที่แสนยาวนี้เราก็ได้ผ่านบรรยากาศของความเงียบสงบและการใคร่ครวญ ในขณะเดียวกันก็ได้รับการยกขึ้นสู่การพิสูจน์ตนและความทุกข์ทรมานของตัวละครต่างๆ และได้เข้าร่วมในพิธีกรรมแสดงให้เห็นธรรมชาติที่เปลี่ยนผันอยู่เสมอของการละครที่ยิ่งใหญ่อย่างมีพลัง

พจนีย์ ฉัตรชัยวิวัฒนา : ผู้แปล

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

บทวิเคราะห์

โดยประวัติการทำงาน โรเบิร์ท บรูสโตน (Robert Brustoin) เป็นทั้งนักวิจารณ์ละครและนักปฏิบัติ ในสายตาผู้เกี่ยวข้องกับวงการละครจำนวนมาก ผู้มีคุณสมบัติเช่นนี้นับเป็นนักวิจารณ์ในอุดมคติ เพราะน่าจะเป็นผู้ที่ผสมผสานการวิจารณ์ด้านเนื้อหาและรูปแบบเข้าด้วยกันและชี้ให้เห็นความสัมพันธ์ที่เชื่อมโยงกันของทั้งสองสิ่งได้ดีที่สุด ซึ่งนั่นจะเป็นงานที่ช่วยพัฒนานักดูละครที่จริงจัง และสามารถแสดงแนวทางปรับปรุงแก้ไขให้คนทำละครด้วยกันได้อย่างดี

แต่ทว่าบรูสโตนก็เป็นนักวิจารณ์ที่มีความกระตือรือร้นต่อประเด็นทางสังคมอย่างมาก ไม่ว่ามุมมองของเขาจะเหมือนหรือต่างจากคนส่วนใหญ่ในสังคม นักวิจารณ์อาวุโสผู้นี้ก็ไม่เคยลังเลที่จะแสดงจุดยืนอันแน่วแน่ของเขาออกมาในบทวิจารณ์, ในบทความหรือในการอภิปรายใดๆ กรณีตัวอย่างที่โด่งดังอย่างมากคือการแสดงความคิดเห็นคัดค้านแนวทางการคัดเลือกตัวแสดงโดยไม่คำนึงถึงความสัมพันธ์ระหว่างเชื้อชาติของนักแสดงและตัวละคร (non-traditional casting) จนกระทั่งผู้คนในวงการละครจำนวนมากกล่าวหาเขาว่าเป็นพวกอนุรักษ์นิยมสุดขั้วที่น่ารังเกียจ

ความกระตือรือร้นที่จะแสดงความเห็นเกี่ยวกับประเด็นทางสังคมนี่เองที่หลายครั้งทำให้บทวิจารณ์ของบรูสโตนออกมาในแนวเน้นบริบท (contextual criticism) มากกว่าจะเป็นแนวเน้นรูปแบบ (formalist criticism) ซึ่งน่าจะเป็นประโยชน์ต่อคนทำละครมากกว่า แต่นั่นก็มิได้หมายความว่าบรูสโตนจะไม่สนใจการสร้างคนาคตให้แก่วงการละครที่เขารักด้วยการดูแลแนะนำและสร้างความมั่นคงให้กับคนทำละครรุ่นเยาว์โดยวิเคราะห์การใช้เทคนิควิธีการทางการละครนำเสนอความคิดในงานของนักการละครผู้มีความสามารถ เพื่อเป็นตัวอย่างให้กับคนทำละครอื่นๆต่อไป แม้ว่ากว่าจะมีบทวิจารณ์ที่สมบูรณ์เช่นนี้ได้ก็ต้องมีเงื่อนไขขัดเลาๆอยู่บ้างว่าละครที่เขียนถึงต้องมีนักทางสังคมเด่นชัดมากพอที่จะแสดงตัวเองออกมาได้โดยที่เขาไม่จำเป็นต้องหันเหออกนอกเรื่อง

และผลที่ได้จากการนั้นคือบทวิจารณ์ที่เป็นตัวอย่างที่ดีที่สุดในการมองเฉพาะเนื้อหาของละครที่วิจารณ์โดยไม่หันเหออกนอกเรื่อง และแสดงให้เห็นความดีของละครที่กล่าวถึงโดยไม่ต้องโยงเข้าหาเหตุการณ์ภายนอกอื่นๆ ซึ่งแม้จะไม่ใช่รูปแบบที่ดีรูปแบบเดียวที่เป็นไปได้ แต่ก็เป็นหนึ่งในรูปแบบที่ควรจะมีผู้เขียนอยู่เสมอในแวดวงการวิจารณ์ทุกที่

รูปแบบการวิจารณ์ดังกล่าวคือการวิเคราะห์ อธิบายและยกตัวอย่างให้เห็นชัดว่าองค์ประกอบต่างๆในละครที่ผู้กำกับเลือกใช้นั้นสะท้อนความคิดหลักที่เขาต้องการนำเสนออย่างไร และแสดงถึงโลกทัศน์ทางศิลปะเฉพาะตัวของผู้กำกับคนนั้นได้อย่างไรบ้าง ทั้งนี้บรูสโตนสรุปความคิดหลักของละครไว้ย่อหน้าที่ 3 กล่าวถึงโลกทัศน์ของผู้กำกับในย่อหน้าที่ 9 และวิเคราะห์เทคนิคของละครเพื่อแสดงให้เห็นรายละเอียดและยืนยันความคิดดังกล่าวในย่อหน้าที่ 6 - 8

ในย่อหน้าที่ 3 เขากล่าวว่าแก่นเรื่องของละครเรื่องนี้คือ "การแสดงออกว่าความเจ็บปวดทนทุกข์และความสามารถที่จะรู้สึกเจ็บปวดทนทุกข์เป็นคุณสมบัติสำคัญของมนุษย์ซึ่งมีส่วนในการเชื่อมโยงเราเข้าด้วยกัน" และ "แสดงถึงความเป็นสิ่งลวงของเส้นแบ่งต่างๆชนิดที่แยกประชาชาติต่างๆของโลกออกจากกัน" และอธิบายว่าเลดี้ปาชแสดงออกซึ่งแก่นเรื่องนั้นได้ดีกว่าคนทำละคร

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

ในย่อหน้าที่ 9 บรูสไดน์ได้สรุปโลกทัศน์ของผู้กำกับไว้ว่าเขาหลงใหลใน "สิ่งที่เห็นกับสิ่งที่เป็นจริง" หรือสิ่งที่ดูเหมือนเป็น "คู่ตรงข้าม" ที่ "ไม่ได้ขัดแย้งกัน" โดยเฉพาะอย่างยิ่งความตรงข้ามที่แท้จริงแล้วเป็นสิ่งเดียวกันอย่างภาพลวงตากับความจริง ซึ่งการกล่าวถึงการใช้เครื่องประกอบฉากต่างๆแสดงความกลมกลืนกันระหว่างสิ่งทั้งสองและ "เน้นย้ำความรู้สึกถูกภาพลวงตาพัดพาเข้าไปหาความจริงที่อยู่ลึกกว่า" ในย่อหน้าที่ 7 นั้นก็เป็นการแสดงให้เห็นภาพที่ชัดเจนของบุคลิกภาพดังกล่าวได้อย่างดีที่สุด

พจนีย์ ฉัตรชัยวิวัฒนา : ผู้วิเคราะห์

เมื่อละครโนกลับมาในร่างใหม่

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

เซนดะ อากิฮิโกะ

สำหรับผู้ที่เป็นนักวิจารณ์ละครร่วมสมัยอย่างข้าพเจ้าคงไม่มีความสุขใดที่ยิ่งไปกว่าการได้อยู่ร่วมชมการแสดงที่สามารถนำเอากรอบของการนำเสนอละครในอดีตให้กลับมาปะทุและมี ผู้สามารถส่งต่อสู่ยุคสมัยปัจจุบันได้อาจจะดูประหนึ่งว่าคนอย่างเราในฐานะที่เป็นนักเขียนบทความตาม สื่อสิ่งพิมพ์ดำรงอยู่ก็เพื่อจะมีหน้าที่หลักที่จะรายงานปรากฏการณ์ เช่นดังกล่าว

แต่การที่ได้มีโอกาสอย่างที่ว่าสักครั้งก็ต้องรอเป็นเวลานานด้วยความอดทนกว่าจะมีผู้มีพรสวรรค์หน้าใหม่ปรากฏขึ้นให้พวกเราได้รายงานกัน นอกจากนานกว่าที่ศิลปินหน้าใหม่หรือกลุ่มละครใหม่ที่ทั้งสดใหม่และมีความสามารถที่น่าดึงดูดจะปรากฏให้เห็นแล้วการจะไปเสาะแสวงหาพวกเขาเหล่านั้นก็ต้องไปควานหาตามการแสดงของกลุ่มละครเล็กๆอีกนับไม่ถ้วนอีกด้วย แต่แล้วเมื่อเราได้ค้นพบอย่างดื่นเต้นดีใจ เราก็กลับไม่ได้มีโอกาสที่จะตีพิมพ์บทความเกี่ยวกับการแสดงของพวกเขาได้ทันเวลาเสียอีก เนื่องจากการแสดงของคนพวกนี้มักจะมีโอกาสในการนำเสนอเพียงระยะเวลาสั้น ๆ

คงกล่าวได้ว่ายุคทศวรรษที่ 1960 จัดว่าเป็นช่วงที่กลุ่มละครเล็กน่าสนใจจำนวนมากได้อุบัติขึ้น แต่สภาพแวดล้อมที่แตกต่างไปของปัจจุบันนี้ ตลอดจนถึงปลายทศวรรษที่ 1970 คง จะเทียบกับทศวรรษก่อนไม่ได้ ภายในช่วงระยะที่ผ่านมานี้ หากไม่นับTsuka Kohei แล้วก็จัดได้ ว่าจะหาศิลปินหน้าใหม่ที่มีฝีมือได้น้อยเต็มที

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

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

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

ลำดับ แต่เมื่อมีความคิดสร้างสรรค์ตามแบบละครร่วมสมัยเป็นแนวทางแล้วองค์ประกอบเรื่อง การผลิตงานที่จริงใจต่อตัวตนที่แท้จริงของพวกเขาก็ดูจะออกมาในทางติดลบมากกว่าได้คะแนนบวกด้วย บริบทดังกล่าวจึงทำให้Ota ผลิตผลงานเรื่องThe Scarlet Princess of Edo ที่ทำจาก บทละครคาบูกิคลาสสิกของTsuruya Namboku โดยใช้นักแสดงสมัยใหม่ในปี1970 ออกมาดูน่าสนใจมากกว่าเรื่องก่อน ๆ ที่เขากำกับละครจากบทละครของเขาเอง

อย่างไรก็ตาม ตอนนี้ ด้วยผลงาน The Legend of Komachi ตัวOtaสามารถก้าวกระ โดดได้ไกลไปสู่อีกขั้นหนึ่งของความคิดสร้างสรรค์ทางการละครซึ่งถือได้ว่าเป็นการเสนอแบบใหม่อย่างสิ้นเชิงดูเหมือนว่าหลังจากยากลำบากผจญหนทางอันลำบากมานานตอนนี้ Ota กำลังได้ยืนอยู่บนยอดเขาดูความสำเร็จของตัวเองแล้ว

ตามมุมมองของผม มีสองเหตุผลที่อยู่เบื้องหลังความสำเร็จครั้งนี้ ประการ แรกแทนที่จะใช้พื้นที่การแสดงตามแบบที่คณะละครสมัยใหม่คณะเล็กๆนิยมใช้กันคราวนี้ได้ใช้โรงละครโนจริงๆเป็นพื้นที่ในการแสดงเป็นครั้งแรกมีทฤษฎีเกี่ยวกับประสิทธิผลของพื้นที่ของเวทีละครโนอยู่หลายทฤษฎีแต่ก็มีน้อยครั้งมากที่จะสามารถใช้เวทีละครโนได้อย่างประสบความสำเร็จมักจะกล่าวกันว่าเวทีละครโนเป็นพื้นที่อันศักดิ์สิทธ์ของโลกโลกุตระแต่ด้วยการใช้พื้นที่เดียวกันนี้เล่าเรื่องราวของโลก โลกียะของมนุษย์ในเรื่อง The Legend of Komachi ทำให้เกิดความต่อสู้กันใน ระดับความคิดระหว่างการใช้เวทีละครเดียวกันเพื่อเล่าเรื่องราวของโลกสองแบบเกิดขึ้น

ประการที่สองบทสนทนาในเรื่องนี้ถูกจำกัดให้มีน้อยมากสองในสามของละคร ความยาวสองชั่วโมง ครึ่งเรื่องนี้จึงดำเนินไปอย่างไม่มีบทสนทนา Ota ได้นำเสนอละครที่เน้น ความเงียบเป็นหัวใจได้อย่างท้าทายพวกเราที่อาจจะลืมไปแล้วว่าความเงียบทางการละครนั้น ช่างมีความหมาย ได้อย่างไรอาจจะได้พบอะไรใหม่ ๆ ในผลงานชิ้นนี้ นักแสดงส่วนใหญ่ของ Ota ในเรื่องนี้ซึ่งเทคนิคการแสดงใกล้เคียงกับเทคนิคการแสดงละครไบ้สามารถสะกดคนดูให้ติดตามดูการแสดงของพวกเขาได้อย่างไม่เกิดความรู้สึกน่าเบื่อหน่ายเลยตลอดจนจบการแสดง

เมื่อละครเริ่ม บริเวณเวทีก็สว่างให้เห็นอยู่แล้ว จากทางบริเวณเวทีส่วนที่เป็นสะพาน ทอดสู่บริเวณเวทีหลัก จะเห็นตัวละครหญิงชราผู้หนึ่ง (แสดงโดย Sato Kazuyo) ผมเผ้ารุงรัง และสวมเสื้อผ้าที่ดูเหมือนจะทำจากผ้าดาข่ายกันยุง เดินเข้ามาอย่างช้าๆ แทนที่จะเดิน เข้ามา ด้วยขนบแบบละครโน เธอกลับมีเทคนิคการเดินเข้ามาอย่างมีเอกลักษณ์เฉพาะตัวหัวแม่เท้า ทั้งสองด่างย่ำทับซึ่งกันและกัน และซอยเท้ามาโดยตลอดเธอเคลื่อนไหวราวกับภาพยนตร์ที่ฉาย ด้วยจังหวะการฉายแบบช้ามาก ใช้เวลาทั้งหมดห้านาทีที่จะเดินจากสะพานความยาว15 ฟุตกว่า จะถึงบริเวณเวที

แม้เมื่อจะเดินถึงเวทีแล้วเธอก็ยังคงท่าเดินประหลาดนั้นอยู่จวบจนกระทั่งเมื่อเธอเดินมาถึงใจกลางเวทีแล้วเราในฐานะคนดูดูประหนึ่งว่าจะถูกอานุภาพของลีลาอันเชื่องช้าในพาก้าว ข้ามผ่านภาวะความสมจริงใดใดไปสู่โลกแห่งความฝันที่ไม่สมจริงเธอยังคงยืนด้วยสีหน้าที่ดูคลุม เครืออย่างที่สุดแล้วเราก็เริ่มได้ยินลีลาความเคลื่อนไหวของเสียงลมที่อยู่ณท้องฟ้าเบื้องบน ค่อยเคลื่อนตัวผ่านอย่างช้าๆผ่านความสลัวของแสงไฟแล้วเราก็เริ่มได้ยินเสียงดนตรีที่อ่อนหวานจากบทเพลง

ของVivaldiที่บรรเลงด้วยปิโคโล พร้อมกันนั้นกลุ่มของผู้แสดงซึ่งมีรูปโฉมแปลกประหลาด ก็ได้เข้ามายังเวทีผ่านทางสะพานพร้อมกับแบกอุปกรณ์ประกอบฉากซึ่งเป็นเครื่องใช้ไม้สอยในบ้าน หลายชิ้นไว้บนหลังสิ่งของต่างๆเหล่านั้น ได้แก่ เครื่องแต่งกายแบบโบราณที่เทอะทะ เครื่อง น้ำชา โต๊ะกินข้าวอย่างเตี้ยแบบญี่ปุ่น และบานฝาผนังเลื่อนได้ ซึ่งดูราวกับว่าบรรดานักแสดง เหล่านั้นกำลังยกสิ่งของที่มีเวทย์มนต์วิเศษบางอย่างเข้าในพื้นที่บริเวณแสดง ท่ามกลางความมืด สลัวสิ่งของต่าง ๆ เหล่านั้นก็ค่อย ๆ มาติดตั้งรอบ ๆ ตัวหญิงชรา ซึ่งยังคงยืนนิ่งอยู่ แล้วฉาก ของห้อง ในอาคารชุดแห่งหนึ่งอันแสนทรุดโทรมก็ปรากฏขึ้นซึ่งในนาทีเดียวกันกับที่มิติของ ความจริงที่ภาพจำลองของห้องได้ปรากฏขึ้น ความน่าขยะแขยง ไร้รสนิยมก็ได้ค่อยๆโผล ขึ้นอย่างรุกรานต่อพื้นที่อันศักดิ์สิทธิ์ของเวทีละครโนเช่นกัน

หญิงชราผู้ซึ่งแบกภาระของการเคลื่อนไหวอย่างช้ามากไว้ตลอดทั้งเรื่องจนจบเรื่อง ก็ได้เริ่มค่อยๆล้างใบหน้าของเธอ ต้มน้ำด้วยหม้อไฟฟ้า ใช่แล้วเธอได้ต้มน้ำจริงๆบนเวทีละคร โน และทำ ชุด อาหารที่ทำจากบะหมี่กึ่งสำเร็จรูปเป็นอาหารเช้าของเธอ จากการแสดงอากัปกิริยา กินอาหาร เช้าบะหมี่นี้เองมิติของการกระทำที่จำลองการกระทำจากกิจวัตรในชีวิตจริงก็ได้เริ่ม ขึ้นผ่านมิติของโลกแห่งความฝันและจินตนาการของหญิงชรา โดยมีเรื่องราวอันหลายหลากเกี่ยวข้องกับผู้คนต่างๆที่อาศัยอยู่อาคารชุดเดียวกันกับเธอหรืออยู่ใกล้เคียงอากัปกิริยากิจวัตรต่างๆซึ่งกินเวลา ในโลกแห่งความจริงเพียงไม่กี่นาทีได้ถูกขยายออกเป็นสองชั่วโมงของเวลา การแสดงในโลกของความฝันของหญิงชรานั้นราวกับว่าภาพที่เราได้เห็นเป็นการนำจิตสำนึกของเธอมา คลี่ขยายและพับจับกลีบอย่างปราณีตบรรจง โลกแห่งจินตนาการของเธอได้ถูกขยายให้ใหญ่ขึ้นด้วยกล้องขยาย ด้วยการดูอย่างผ่อนคลายเรา ในฐานะผู้ดูการแสดงนี้จึงได้ตระหนัก อย่างคาดไม่ถึงว่า แท้ที่จริงชีวิตของเราช่างเต็มไปด้วยความเจ็บปวด ความงาม และความน่าขันอัน แสนโหดร้าย ซึ่งซ่อนอยู่ภายใต้คำพูดไม่กี่ประโยคของหญิงชราผู้อยู่ภายใต้ชุดเสื้อผ้าที่โกโรโกโสและดูน่าเวทนานั้น ที่จริงความนิ่งงันของละครเรื่องนี้ไม่ได้มีอะไรที่เกี่ยวข้องโดยตรงกับรูปแบบ การนำเสนอของ ละครโนเลย แต่มาจากการใส่ใจในรายละเอียดของอัตราช้าเร็วของอากัปกิริยาของชีวิตปกติ ประจำวัน และจากทักษะในการดึงรายละเอียดของความรู้สึกของสิ่งที่ปรากฏอยู่ในเบื้องลึกของสำนึกของคนเรารายละเอียดที่ว่านี้จะจับต้องได้ก็ต่อเมื่อถูกมองเห็นในรูปของการกระทำที่แสดงด้วยอัตราที่ช้ามากๆ เท่านั้นซึ่งในกรณีนี้เทคนิคการแสดง ละครโนที่เต็มไปด้วยความ เชื่องช้าดูจะเป็น ทางเลือกที่เหมาะสม

ในขณะที่หญิงชรารอบะหมี่ของเธอให้สุกนั้น ชายคนหนึ่ง (แสดงโดย Masuda Saiki) ได้ปรากฏต่อหน้าเธอโดยอยู่ในชุดของทหารของสมเด็จพระจักรพรรดิ์ญี่ปุ่น ถ้าหญิงชราเป็นตัว แทนของKomachiหญิงงามอันเป็นตำนานของสมัยHeian ชายคนนี้ก็ต้องเป็นแม่ทัพ Fukakusa ซึ่งตามบทละครโนแบ้ว เขาได้มาเยี่ยมแม่นางKomachiทุกคืนเพื่อหวังว่าวันหนึ่งเขาจะได้รับ รักจากนาง แต่ในละครเรื่องนี้ด้วยเสียงเพลงLa Vie en Rose และ Dark Sunday จากเสียง ขับร้องของ Edith Piaf ที่ฟังดูโหยหวนแตกพร่า ซึ่งมาจากเครื่องเล่นจานเสียงเก่า ๆ ได้เป็น สัญญลักษณ์ของวัยแรกรุ่นที่ได้ผ่านไปเลยลับไม่หวนกลับมานานแล้วฉะนั้นอาจจะตีความหมายได้สองอย่างได้อย่างไม่แน่

ใจนักว่าแม่ทัพFukakusaที่เราเห็นนั้นเป็นเพียงสิ่งที่อยู่ในความทรงจำของเธอหรือเป็นเครื่องหมายของความปรารถนาของเธอกันแน่

และแล้วอาการฝันกลางวันของหญิงชราก็ถูกทำลายไปด้วยการมาเยือนของเจ้าของห้องเช่า(แสดงโดยSegawa Tetsuya) ซึ่งได้แต่เพียงตั้งความหวังว่าเมื่อไหร่หญิงชราที่ไร้ญาติขาดมิตร และขัดสนเงินผู้นี้จะตายเสียที เขาจึงได้เพียรมาหาเธอทุกวัน และพร่ำบ่นถึงเงินค่าเช่าที่ไม่ได้จ่ายเพื่อกดดันเธอ แต่เธอก็ไม่เคยที่จะอ้าปากพูดกลับ Sato Kazuyo ผู้รับบทหญิงชรา เองก็ไม่ได้พูดสักคำขณะแสดงตามบทที่เจ้าของห้องเช่าพูดเธอเคยพูดเพียงแค่สามครั้งเท่านั้นตลอดสิบเจ็ดปีที่เธออาศัยที่นี่ซึ่งเป็นที่น่าสงสัยว่าเมื่อไหร่และเพราะอะไรเธอถึงจึงยอมพูดในสามหนนั้น แต่คำถามนี้ก็ยังเป็นปริศนาจนจบเรื่อง

วิธีการในการแสดงออกทางอารมณ์ที่Satoได้เลือกใช้สำหรับการรับบทบาทครั้งนี้ดูไม่ธรรมดาเป็นอย่างมากไม่อาจชี้ชัดได้ว่าเป็นการแสดงอะไรกันแน่ระหว่างอาการของคนโง่ทึบหรืออาการของความสุขที่อยู่อย่างผิดที่ผิดทางบนใบหน้าของเธอ แต่ที่เห็นชัดก็คือเป็นการผสมผสานของอาการของคนชราที่ยังมักในกามราคะแม้ว่าจะอยู่ในสภาพที่ทุกข์ทนก็ตาม ฉะนั้น ละครเรื่องนี้จึงไม่ได้เกี่ยวกับเรื่องราวของคนชราผู้น่าสงสารเวทนานอนรอความตายแต่อย่างใด องค์ ประกอบอย่างหนึ่งที่สำคัญมากก็คืออารมณ์ขันซึ่งมาจากการแสดงของSatoที่เลือกที่จะแสดงความขมขื่นของเธอออกมาด้วยกิริยาอันตลกขบขัน

เหตุการณ์ต่อไปเกิดขึ้นในเช้าหนึ่งซึ่งหญิงชราได้เผชิญหน้ากับครอบครัวเพื่อนบ้านครอบครัวหนึ่ง ซึ่งมีอาชีพเที่ยวเร่โฆษณาประกาศสรรพคุณของสินค้าพื้นบ้านต่างๆซึ่งมีชื่อเรียกในภาษาญี่ปุ่นว่าเป็นพวก chindon ซึ่งแปลว่าคนขายแซนด์วิช ซึ่งในครั้งนี้หญิงชรา ในจินตนาการไปว่าเธอได้มีสัมพันธ์กับชายหนุ่มของครอบครัวนี้ แต่ความฝันนี้ก็ได้ถูกรบกวน อีกครั้งด้วยการมาหาของเจ้าของห้องซึ่งคราวนี้มาพร้อมกับหมอและพยาบาลเจ้าของห้องบอกพวกเขาว่าหญิงชรา ผู้นี้กำลังใกล้ตายและตามด้วยคำถามคำตอนถึงอาหารอันแท้จริงของสุขภาพของหญิงชรา ผู้นี้ซึ่งดูทีท่าแล้วยังไม่มีวี่แววว่าจะป่วยใกล้ตายแต่อย่างใด ทันใดนั้นเองเสียงของเพลงเต้นรำ พื้นเมือง Oklahoma Mixerของอเมริกันก็ได้ดังขึ้น และด้วยจังหวะอันเร้าใจทั้งหมอและพยาบาล ผู้ช่วยของเขาก็ได้ตั้งแถวเต้นรำกันซึ่งก็เป็นอีกครั้งหนึ่งที่ภาพความฝันกลางวันของหญิงชราได้ ปรากฏ ขึ้นโดยอาศัยเทคนิคการนำเสนอของการแสดงละครเวทีอย่างปัจจุบันทันด่วน

หลังจากนั้น เมื่อสายลมเริ่มพัดอีกครั้ง เหล่าบรรดานักแสดงประกอบก็ได้เข้ามาอีกครั้งและค่อย ๆ ยกอุปกรณ์ประกอบฉากที่เป็นห้องของหญิงชราออกไปทางสะพานจนลับตาไปแต่หญิงชรายังคงอยู่ท่าของการเต้นรำอันแสนยั่วยวนกับชายหนุ่มข้างห้อง และแล้วภาพนั้นก็หาย ไปและปรากฏว่าเธอก็ถูกทิ้งให้อยู่ตามลำพังบนเวทีอีก เธอค่อย ๆ คู้ตัวฟุบลงและละครก็จบ เรื่องจริงอยู่ที่การนำเสนอครั้งนี้ของOta มีอยู่หลายจุดที่ยังขบไม่แตกและบทบาทหลายตอน ก็ยังต้องได้รับการปรับ แม้กระนั้นก็ตามผมไม่มีความลังเลใจที่จะกล่าวว่า คณะละครคณะนี้ สามารถสร้างงานที่ได้บรรลุถึงจุดสูงสุดอย่างแท้จริงในประวัติศาสตร์การแสดง ซึ่งเคยมีผลงาน มาบ้างก่อนหน้านี้ อย่างการแสดง On the Dramatic Passions II ของคณะละคร Waseda Little Theatre ภายใต้

การนำของ Suzuki Tadashi และเรื่อง The Atami Murder Case ของ Tsuka Kohei ผลงานเหล่านี้ไม่ได้แสดงอานุภาพเพียงแค่ช่วงขณะใดขณะหนึ่ง แต่วิสัยทัศน์จากงาน เหล่านี้สามารถหยั่งลึกไปได้ถึงระดับ ที่ขนาดที่ผู้เขียน บทเองก็ไม่ คาดคิด มาก่อน และ สามารถเป็นตัวแทนสูงสุดของพลังอำนาจของแนวความคิดสร้างสรรค์ของละครที่มีแนวการนำ
เสนอแบบนี้อีกด้วย จากนี้ไป Ota และ Transformation Theatre ของเขา อาจจะตัดสินใจ ที่แสดงผลงานที่มีความหลากหลายด้วยแก่นเรื่องเดียวกันนี้ แต่ผมเชื่ออย่างยิ่งว่า งานชิ้น แม่บท อย่างเรื่องนี้ได้ถึงจุดสุดยอดของมันแล้วและไม่สามารถพัฒนาได้อีกต่อไป

โดยสรุป Otaควรจะได้รับการยกย่องว่าเป็นผู้เปิดอาณาบริเวณใหม่ให้ละครร่วมสมัย ญี่ปุ่นได้ก้าวเดิน ผลงานชิ้นนี้ไม่ได้พึ่งพาใด ๆ ทั้งบทสนทนาและแนวการร่ายรำแบบไหน อีกทั้งมันก็ไม่ใช่เป็นเพียงแค่ภาพตัดแปะตามแบบของ collage play กลวิธีการนำเสนอที่เลือกใช้ในเรื่องนี้มีเอกลักษณ์และสร้างสรรค์อย่างสูง ไม่ว่าจะเป็นการใช้ลักษณะอารมณ์สุนทรียะและการเคลื่อนไหวตามแบบศิลปะญี่ปุ่นเพื่อใช้ในการนำเสนอภาพชีวิตประจำวันร่วมสมัยในญี่ปุ่นเองได้อย่างมีอารมณ์ขันและอย่างชาญฉลาด โดยเฉพาะอย่างยิ่ง การใช้พื้นที่ของเวทีละครโนของเขา ซึ่งศิลปิน ร่วมสมัยหลายๆคนปฏิเสธที่จะใช้แต่ Ota สามารถเสนอแนะวิธีใช้ได้อย่างเหมาะสมกับงานละคร แนวทดลองของคณะละครของเขา

ภัทร ด่านอุตรา : ผู้แปล

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

บทวิเคราะห์

ความเป็นนักวิจารณ์ตามสื่อสิ่งพิมพ์ที่โดดเด่นแห่งยุคสมัย ทำให้ผู้เขียนกล้าที่จะเริ่มต้นบทความชิ้นนี้ด้วยการบอกว่าหน้าที่หนึ่งของนักวิจารณ์เช่นเขาคือการตรวจสอบว่าผลงานของศิลปินหน้าใหม่คนไหนบ้างที่น่าสนใจ และได้โยงประเด็นสู่การยกตัวอย่างผลงาน The Legend of Komachi ที่นำมาวิจารณ์ว่าเป็นละครเรื่องหนึ่งที่จุดดีของงานชิ้นนี้สามารถชี้ให้เห็นถึงข้อบกพร่องของผลงานจากนักการละครหน้าใหม่ได้เป็นอย่างดี และยังใช้เป็นแนวทางในอนาคตได้อีกด้วย แม้ว่าเหตุผลหนึ่งที่ผู้วิจารณ์ใช้นำมาสนับสนุนความคิดของตนเอง คือการเป็นคนดูมากและติดตามพัฒนาการของคณะละครต่าง ๆ มามาก แต่ดูว่าข้อมูลที่ผู้อ่านบทความชิ้นนี้จะใช้ประกอบการมีความคิดคล้อยตามผู้วิจารณ์จะมาจากการบรรยายความงามของละครเรื่องนี้มากกว่า

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

อย่างไรก็ตาม ในแง่ของการประเมินคุณค่าทางวรรณศิลป์ของบทวิจารณ์นี้มีข้อต้องพึงสังวรว่าบทความที่ใช้วิเคราะห์เป็นภาษาอังกฤษที่แปลมาจากต้นฉบับภาษาญี่ปุ่นอีกที ซึ่งอาจจะมีความคลาดเคลื่อนของคำและความหมายของคำได้ในการแปล

แม้ผู้วิจารณ์ไม่ได้ใช้ทฤษฎีวิชาการอะไรมาอ้างอิง แต่ตัวบทวิจารณ์นี้ก็แฝงเหตุผลทางสุนทรียะการละครเพื่ออธิบายจุดดีของละครเรื่องที่วิจารณ์ ซึ่งได้แก่หลักของมิติทางเวลาและสถานที่ The Legend of Komachiใช้เวลาที่ช้ามากในการแสดงอากัปกิริยาอันสามัญผิดแผกจากโลกของความเป็นจริง และใช้สถานที่ในการแสดงซึ่งเป็นเวทีละครโนซึ่งมีรากฐานของการเสนอละครที่ผูกพันธ์กับศาสนาและแก่นเรื่องเชิงโลกุตตระ

ผู้วิจารณ์ได้กล่าวชื่นชมอย่างชัดเจนว่าผู้กำกับ และผู้เขียนบท Ota Shogo สามารถเข้าถึงหัวใจและจิตวิญญาณของละครโนได้เป็นอย่างดีและนำมาประยุกต์ใช้ได้อย่างแยบคาย ผิดกับความพยายามก่อนหน้านี้ของศิลปินคนอื่น ที่แม้จะใช้เวทีโนแต่ก็ไม่สามารถใช้ได้อย่างชาญฉลาดและสร้างมิติทางความหมายของสถานที่มาได้ ละครThe Legend of Komachi ไม่ได้ช้าเพราะเพียงต้องการจะลอกรูปแบบจังหวะที่ช้าของละครโน แต่ช้าเพราะต้องการชี้ให้ผู้ชมมีวิจารณญาณต่อเรื่องราวปกติประจำวันที่อยู่รอบตัว และไม่ได้ใช้เวทีละครโนเพราะเพียงต้องการพื้นที่ในการแสดงที่แปลกใหม่ แต่ต้องการสร้าง

ความหมายที่เสียดสีล้อกันระหว่างโลกอุดมคติระดับโลกุตตระของขนบเรื่องที่นำมาเสนอบนเวทีโน กับโลกโลกียะร่วมสมัยที่อยู่ในแก่นเรื่องThe Legend of Komachiที่นำเสนอ

ผู้วิจารณ์ได้ใช้คำที่อธิบายได้ดีว่าการแสดงชิ้นนี้ว่าไม่ได้เป็นเพียงแค่ collage play คือการปะติดปะต่อลักษณะการนำเสนอของแนวละครหลากรูปแบบอย่างขาดเหตุผล แต่เป็นการนำมาผสมกลมกลืนอย่างเข้าใจถึงรากและธรรมชาติของศิลปะแต่ละรูปแบบ (ในกรณีนี้คือละครโน และละครทดลองเสียดสีสังคมร่วมสมัย) นอกจากนี้ยังไม่ลืมที่จะช่วยเสริมความรู้ของผู้ที่ไม่ได้คุ้นกับวัฒนธรรมวรรณกรรมการละครญี่ปุ่นอีกด้วยว่า นัยยะเสียดสีในละครเรื่อง The Legend of Komachi นี้ไม่ได้ปรากฏแต่เพียงระดับกายภาพคือการใช้เวทีละครโนเท่านั้น แต่ยังหยั่งไปถึงรากเง้าของวัฒนธรรมญี่ปุ่นด้วยการเอาชื่อตัวละครจากบทละครโนที่เป็นหญิงงามชื่อ Komachi ที่สวยจนมีผู้ชายระดับนายพลมาง้องอน อันเป็นตัวแทนของคตินิยมสตรีเลอโฉมตามแบบฉบับญี่ปุ่น มาเปรียบเปรยอย่างประชดประชันกับตัวเอกในฉบับของ Ota Shogo ที่เป็นหญิงชราไร้ซึ่งทั้งความงามและคนมาหลงรักในยุคสังคมเสื่อมในปัจจุบัน

สำหรับผู้อ่านคนไทย บทวิจารณ์ชิ้นนี้มีประโยชน์อย่างยิ่ง ถ้านักการละครไทยจะโยงสภาพของแวดวงละครเวทีสมัยใหม่ในญี่ปุ่นในช่วงทศวรรษที่1970 ให้ได้กับสภาพละครเวทีไทยในปัจจุบัน ที่ขาดแคลนศิลปินการละครหน้าใหม่ที่มีฝีมือ และมีแนวโน้มในการผลิตละครเวทีเชิงทดลองที่ประยุกต์เอาองค์ประกอบการนำเสนอของนาฏศิลป์ไทยมาใช้ บทวิจารณ์นี้อาจส่องทางให้กับศิลปินละครร่วมสมัยไทยให้ได้ข้อคิดบ้างว่า ด้วยกลวิธีและด้วยหลักการใด จึงจะนำเสนอละครเชิงนาฏศิลป์ไทยประยุกต์ หรือละครที่มีลักษณะอิงกับนาฏศิลป์ไทยอย่างสร้างสรรค์ได้

แม้ว่าบทความชิ้นนี้จะมุ่งพูดถึงประเด็นทางสุนทรียศาสตร์ละครเวทีเป็นหลัก แต่ก็ไม่ได้มองข้ามมิติทางสังคมของชิ้นงานที่วิจารณ์ แม้ผู้วิจารณ์ไม่ได้บอกโดยตรงว่าละครเรื่องนี้เป็นละครวิจารณ์สังคม แต่การที่พูดถึงตัวละคร และตัวประกอบอื่น ๆ ที่มาจากสถานะต่าง ๆ ของสังคม ประกอบกับการบรรยายสภาพที่ถูกทอดทิ้งของหญิงชราตัวเอก ก็สามารถเกิดภาพความคิดได้โดยไม่ยากว่าในสังคมร่วมสมัยของญี่ปุ่นในยุคทศวรรษ1970นั้น ปัญหาคนแก่ถูกทอดทิ้ง และปัญหาของสังคมอุดสาหกรรมที่ส่งผลกระทบต่อระบบครอบครัว นั้นสำคัญอย่างไร และยังแฝงให้ผู้อ่านได้เข้าใจได้เองอีกว่าละครเรื่องนี้สามารถนำเสนอประเด็นข้างต้นได้อย่างน่าสนุกสนานน่าติดตาม และเต็มไปด้วยความเสียดสี

ในแง่ความเป็นนักเขียนตามสื่อสิ่งพิมพ์ ผู้วิจารณ์สามารถเขียนได้กระชับใช้สอยเนื้อที่ที่จำกัดได้อย่างมีประสิทธิภาพ และกล้าพูดอย่างฟันธงดอกย้ำความคิดเห็นและมีน้ำเสียงในการนำเสนอความคิดอย่างชัดเจน ว่างานชิ้นนี้เป็นงานที่ดีมาก จนกระทั่งไม่ต้องแก้ไขอะไรแล้ว (แต่ก็มีวายพลาด เขียนขัดแย้งตัวเอง ตรงประโยคที่ยอมรับว่างาน The Legend of Komachi ชิ้นนี้มีข้อบกพร่องอยู่เหมือนกัน)

บทวิจารณ์ The No Stage, Newly Activated นับว่าเป็นตัวอย่างหนึ่งที่สะท้อนธรรมชาติของผลงานที่มาจากนักวิจารณ์ที่มาจากทางสายสื่อสิ่งพิมพ์ (journalist critic) ได้ดี ซึ่งมักจะเป็นผู้ที่ให้ความสนใจกับการใช้ทักษะทางภาษามาโน้มน้าวความคิดมากกว่าที่จะใช้หลักทฤษฎีวิชาการ กล้าที่จะนำเสนออัตตวิสัยทางความคิดของตนเองโดยไม่กลัวผิดพลาด และใช้ประโยชน์และความได้เปรียบของความเป็นผู้ดูผลงานมามากตามประสาสื่อมวลชนในการสร้างข้อสรุปทางความคิดของตนเอง กระนั้นก็ตามผู้

วิจารณ์ซึ่งจัดได้ว่าเป็นแถวหน้าและเป็นผู้อาวุโสของวงการวิจารณ์ละครเวทีสมัยใหม่ของญี่ปุ่นก็ไม่ได้ใช้ธรรมชาติต่าง ๆ ที่ยกมาข้างต้นมาสร้างงานวิจารณ์ไปในแนวทางที่เต็มไปด้วยอคติ ในทางตรงกันข้ามสามารถนำเสนอไปในแนวทางที่สร้างสรรค์ โดยเฉพาะในอันที่จะสะท้อนบริบทของปัญหาละครเวทีร่วมสมัยของญี่ปุ่นในยุคทศวรรษ1970 พร้อมทั้งแฝงหลักการทางสุนทรียะของศิลปะการละคร และซ่อนนัยยะของมิติทางสังคมไว้ได้โดยไม่ยัดเยียดอีกด้วย

นับว่าเป็นบทวิจารณ์ที่ก่อให้เกิดพลังทางปัญญา สามารถนำตัวงานที่ถูกพูดถึงคือละครเรื่อง The Legend of Komachi นี้ไปมองต่อได้หลายแง่มุม ไม่ว่าจะเป็นด้วยหลักสังคมศาสตร์ จิตวิทยา สตรีศึกษา หรือโครงสร้างนิยม สำหรับผู้ที่จะใช้ทฤษฎีตามแนวตะวันตกมาจับ หรือมองด้วยหลักสุนทรียะตะวันออกสำหรับผู้ที่สนใจละครเอเชีย หรือมองด้วยมุมมองของการนำเสนอสำหรับผู้ที่เป็นนักปฏิบัติ หรือแม้แต่จะชื่นชมในฐานะที่เป็นคนดูธรรมดาคนหนึ่ง

ภัทร ด่านอุดรา : ผู้วิเคราะห์

กติกาในโลกยุคใหม่

(New World Order)

เอ็ด โมราลีส (Ed Morales)

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

(หมายเหตุ ข้อความที่ปรากฏเป็นตัวเอนอยู่ภายในวงเล็บ เป็นการขยายความของผู้แปล)

ละครเวทีเรื่อง ชีวิตคือความฝัน (La Vida es Sueno หรือ Life is a Dream) ซึ่งเป็นบทละครที่ซูเอโน่ (Sueno) ดัดแปลงจากบทละครระดับคลาสสิคของ คาลเดอรอน เดอ ลา บาร์ค่า (Calderon de la Barca) เปิดฉากขึ้นได้อย่างค่อนข้างน่าทึ่ง เมื่อร่างกำยำเกือบเปล่าเปลือยของ จอห์น ออร์ทิซ (John Ortiz)(*นักแสดงชาย*) ที่ถูกแขวนตรึงอยู่กลางอากาศด้วยเชือกสีแดงฉาน ปรากฏขึ้นบนเวที ผู้ชมที่นั่งชมละครที่โรงละครฮาร์ทฟอร์ด สเตจ คอมปานี (Hartford Stage Company) ต่างก็ตกตลึงจนแทบลืมหายใจ และพวกเขาก็เริ่มคาดหวังว่าละครเวทีเรื่องนี้คงจะให้ความรู้สึกสุดเหวี่ยงเป็นแน่

จอห์น ออร์ทิซ (John Ortiz)รับบทเป็น เจ้าชายเซจิสมุนโด (Segismundo) องค์รัชทายาทของกษัตริย์แห่งสเปญ เจ้าชายถูกกักขังไว้ในตารางด้วยความผิดที่ติดตัวมาตั้งแต่แรกเกิด –พระองค์เป็นสาเหตุแห่งการสวรรคตของพระมารดา พระราชินีทรงสวรรคตเนื่องจากให้การประสูติแก่พระองค์- และวาระที่เจ้าชายเซจิสมุนโดจะต้องขึ้นครองบัลลังค์สืบต่อจากพระบิดานั้นก็ใกล้เข้ามาทุกที ความแตกต่างระหว่างโลกภายนอกกับโลกในตารางคุมขังนั้นทำให้พระองค์เกิดความสับสนระหว่างโลกแห่งความฝันกับโลกแห่งความเป็นจริง จุดนี้นี่เองเป็นจุดที่ผู้ประพันธ์บทดั้งเดิม –คาลเดอรอน- ได้นำมาตั้งเป็นประเด็นคำถามเชิงปรัชญา (*การดำรงอยู่ของชีวิตคืออะไร ชีวิตเป็นความฝันหรือไม่ และถ้าเป็นเช่นนั้น พวกเราคือตัวละครในความฝันของใครกันล่ะ*) ซึ่งก็พอจะใช้เป็นเหตุผลในการทำให้เรานั่งชมละครเรื่องนี้ได้ แต่ก็เป็นที่น่าสงสัยว่า ประเด็นแบบนี้ยังคงมีความหมายอะไรสำหรับผู้คนในยุคสมัยปัจจุบันหรือไม่ ในเมื่อผู้คนยุคนี้มีความคุ้นเคยกับ "ความเป็นจริง" ที่เกิดจากการสมมติหรือสร้างขึ้นมาด้วยคอมพิวเตอร์เสียแล้ว (*แล้วประเด็นอะไรแบบไหน อย่างไร จึงจะทำให้ละครเรื่องนี้สื่อความหมายมาถึงผู้คนในปัจจุบันได้ และหากเราต้องดัดแปลงบทละครเรื่องนี้ เราจะทำอะไรเพื่อให้เกิดความหมายใหม่และยังรักษาปรัชญาเดิมที่สำคัญไว้ได้ด้วย*)

ในตอนแรก ถ้าหากเราพิจารณาละครเรื่องนี้อย่างผิวเผิน เราอาจจะทึกทักเอาว่านี่เป็นละครเวทีในแนวของเทศกาลละครเชคสเปียร์ในนิวยอร์ก (New York Shakespeare Festival) ซึ่งมักจะมีลักษณะดังนี้ เช่น ตัวละครอาจมีลักษณะของความร่วมสมัยที่โฉบเฉี่ยว และมักจะใช้สถานการณ์ที่เกิดขึ้นในศตวรรษที่ 17 เพื่อดึงนัยทางบริบทของยุคปัจจุบัน และมักจะให้ตัวละครแสดงบทบาทที่ไม่เป็นไปตามขนบนิยมทั่วไป (*เช่นการใช้นักแสดงหลายเชื้อชาติ การสลับเพศระหว่างตัวละครเป็นต้น*) แต่หากมีการวินิจฉัยอย่างลึกซึ้ง ก็จะพบว่า ผลงานละครเรื่องนี้เป็นละครดัดแปลง

ที่แท้จริง ไม่ใช่ละครที่พยายามเล่นกับบริบท เราจะไม่พบเห็นเครื่องโทรทัศน์ หรืออุปกรณ์ต่างๆ ที่มักจะถูกนำมาใช้เป็นอุปกรณ์ประกอบฉากที่หวือหวาในละครเรื่องนี้เลย การออกแบบเครื่องแต่งกายก็เป็นไปด้วยความซื่อสัตย์ต่อความสมจริงของยุคสมัยของประเทศสเปญ เพราะฉะนั้นเราคงจะกล่าวว่าความร่วมสมัยของละครเรื่องนี้เกิดขึ้นจากองค์ประกอบทางกายภาพไม่ได้ แต่สิ่งที่ทำให้ละครเรื่องนี้มีความหมายสำหรับผู้คนร่วมสมัยกลับเป็นเรื่องของภาษาในละครต่างหาก ซึ่งได้ถูกดัดแปลงจากภาษาร้อยกรองแบบยุคบาโร้ค (Baroque)เมื่อราวคริสต์ศตวรรษที่ 17 มาเป็นภาษาแห่งท่วงทีจังหวะแบบอเมริกันในศตวรรษที่ 20

เราจะเห็นความเปลี่ยนแปลงในเรื่องของภาษานี้นับตั้งแต่บทพูดคนเดียวของเซจิสมอนโดในตอนเริ่มเรื่องเลยทีเดียว ...เจ้าชายทรงกล่าวถึงตัวตนของพระองค์เองว่าเป็นเพียง "พายุแห่งปฏิกิริยาวิวาทะทางเคมีที่เสแสร้งว่ามีวิญญาณ." ผู้ดัดแปลงบท –ริเวียร่า (Rivera)- ได้สวมวิญญาณของคาลเดอรอนในการใช้อุปลักษณ์ที่เป็นตัวของตัวเองได้อย่างลื่นไหล เขาเพิ่มอรรถรสทางภาษาด้วยวิทยาศาสตร์ ด้วยคำประชดเหน็บแนม และด้วยคำที่อ่อนหวาน ริเวียร่า –ผู้ซึ่งเป็นทั้งนักเขียนบทละครเวทีและนักเขียนบทโทรทัศน์ได้กล่าวผ่านการสัมภาษณ์ทางโทรศัพท์ว่า "ผมต้องการใช้ภาษาที่คาลเดรอน น่าจะใช้ หากเขาเกิดเป็นนักเขียนบทละครอายุ 42 ที่พำนักอยู่ในแคลิฟอร์เนียในวันนี้" การผสมผสานความร่วมสมัยและความโบราณเข้าไว้ด้วยกันสามารถทำให้เกิดผลที่น่าประหลาดใจได้ ตัวอย่างเช่น เมื่อ เจ้าชายเซจิมุนโดทรงกล่าวว่า "พระเจ้าคือเชื้อไวรัสที่ร้ายกาจ" เราจะรู้สึกได้ถึงโรคร้ายต่างๆมากมายในยุคนี้ไปพร้อมๆกับรู้สึกว่ามันล้วนแต่เกิดขึ้นด้วยพลังแห่งการครอบงำโลกใบนี้ของจักรวรรดิแห่งโลกยุคใหม่

ในการดัดแปลงบทครั้งนี้ ริเวียร่าต้องเผชิญกับอุปสรรคหลายอย่าง ไม่เพียงแต่เขาต้องพยายามสร้างภาษาของคาลเดอรอนขึ้นมาใหม่ แต่ว่าเขายังต้องเผชิญกับปัญหาความยาวของพลอทเรื่องเดิมและความ "อ่อน" หรือขาดมิติของตัวละคร เขาต้องพยายามทำให้ตัวละครในเรื่องมีความ "น่าแสดง" อีกด้วย เขาพยายามแก้ไขปัญหานี้ด้วยการทำกรณีศึกษาเกี่ยวกับบุคคลที่ผ่านประสบการณ์ของการถูกแยกให้อยู่โดยสันโดษเป็นเวลานานๆ ซึ่งการศึกษานี้ ทำให้ริเวียร่าสามารถสร้างลักษณะทางจิตวิทยาของเจ้าชายเซจิมุนโดได้อย่างสมจริง และสามารถแสดงพฤติกรรมที่สอดคล้องกับตัวละครตัวนี้ออกมา จะเห็นได้อย่างชัดเจนจากการปะทะกันในฉากต้นๆระหว่างเจ้าชายเซจิสมอนโด กับ โรซอร่า (Rosaura) หญิงสาวผู้จับจ้องอยู่กับการแก้แค้น แสดงโดย มิไค บารอล (Michi Barall) ริเวียร่าใช้บทสนทนาที่ฉับไว คมคาย และสั้น จนเกือบจะเหมือนบทโต้ตอบของละครตลกแบบซิทคอม (*Situation Comedy หรือ ตลกสถานการณ์*) ซึ่งอาจจะเป็นผลพลอยได้จากการที่ริเวียร่าเคยเขียนบทที่ฮอลลีวูด (*เขาสารภาพว่าเขาได้เลิกทำงานโทรทัศน์แล้ว สาเหตุนั้นอาจจะเนื่องมาจากการที่บทละครโทรทัศน์เรื่อง Erie และเรื่อง Indiana ของเขา ได้ถูกระงับการออกอากาศ มีบางคนให้เหตุผลว่า บทโทรทัศน์ของเขาทำให้คนดูต้องใช้สมองมากเกินไปจึงไม่เหมาะสมในการที่จะนำมาออกอากาศ*)

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

(Estrella) (แสดงโดย Alene Dawson) ผู้ซึ่งมุ่งหวังในการครองบัลลังก์เช่นเดียวกัน บทสนทนาในตอนที่เขาเกี้ยวพานเจ้าหญิงผู้สูงศักดิ์ที่กำลังจะได้ขึ้นครองบัลลังก์เป็นดังนี้ "มวลหมู่บุปผานั้นเปรียบได้เพียงเศษผ้าชี้ริ้วเมื่อต้องเทียบกับพระองค์," "เฮเลน(*แห่งทรอย*) นั้นน่ะหรือ หล่อนเป็นเพียงกล่องแพศยา....เทพอโฟรไดท์ (Aphrodite) น่ะหรือ ก็แค่ขี้แมลงวันเท่านั้น," นอกจากนี้ ตัวละคร แคลร์ริน (Clarin) คนใช้ของโรซอร่า เป็นตัวตลกที่ช่วยทำให้ในฉากที่เจ้าชายพยายามพิสูจน์ความสูงศักดิ์ของตัวเองด้วยอากัปกิริยาที่น่าเศร้านั้น มีจังหวะให้ผู้ชมได้คลี่คลายความเครียดและได้หัวเราะบ้าง

ละครเรื่องนี้สามารถเคลื่อนย้ายสถานภาพจากที่เป็นโศกนาฏกรรมอันหนักอึ้งและมืมนต์ขลังตามแบบฉบับของคาลเดอรอนไปสู่อีกสถานภาพหนึ่งที่หลากมิติและสีสันด้วยการที่มีช่วงขณะสั้นๆที่เป็นแนวตลกเป็นระยะ แต่ถึงอย่างไรก็ดี ผลกระทบของความเป็นละครกลับไม่ได้จืดจางลงแต่อย่างใด และกลับมีชีวิตชีวามากขึ้นด้วยความมุ่งมั่นที่จะค้ำจุนความหมายที่ซ่อนอยู่ในบริบทของภาษาอย่างเอาจริงเอาจังของริเวียร่า ในยุคปัจจุบันที่เป็นยุค "หลังจากฟรอยด์" (Post Freud) เรายังคงเห็นริ้วรอยของ ปมอีดิปุส (Oedipus Complex) จากการโจมตีพระบิดาเพื่อแย่งชิงความเป็นกษัตริย์ และที่สำคัญยิ่งกว่านั้น ความสัมพันธ์ของพ่อลูกคู่นี้มีส่วนคล้ายคลึงกันกับความสัมพันธ์ระหว่าง พรอสเพอโร (Prospero) กับ คาลิบาน (Caliban) ในเรื่อง The Tempest เจ้าชายเซจิสมุนโด มีส่วนเหมือน คาลิบาน ตรงที่มีความสามัญ ไร้การศึกษา ความดิบเถื่อนเยี่ยงสัตว์ และมีจิตใต้สำนึกที่จดจ้องอยู่แต่กับการสร้างความเจ็บปวดไม่ว่าจะเป็นด้านกายภาพหรือด้านจิตวิทยา ส่วนกษัตริย์ บาสิลิโอ (Basilio) ผู้เป็นพระบิดานั้นเล่า กลับไม่รู้สึกรู้สาอะไรกับการกระทำที่ไร้ศีลธรรมของตัวเองในการเข้ายึดครอง "โลกใหม่" (New World) ทั้งที่จริงแล้ว พระองค์ก็มีสัญลักษณ์ที่คอยแจ้งเตือนถึงการกระทำอันมิชอบทั้งหลายอยู่ดลอดเวลา เช่นในตอนที่พระองค์ทรงโปรดปรานสุริยคราส(อันเป็นลางร้ายบอกเหตุการมาเกิดของพระโอรส)นั้น ปฏิทิน แอสเทค (Aztec) ก็ได้โคจรเป็นสัญลักษณ์ อยู่กลางเวทีอยู่แทบจะตลอดเวลา

ผลงานของริเวียร่าในเรื่องนี้เป็นเช่นกระจกส่องปรากฏการณ์ของชาวฮีสแปช์นิก (Hispanic) ในอเมริกา ริเวียร่ากล่าวว่า แม้ว่าชาวฮีสแปช์นิก ที่เกิดในอเมริกาอาจจะไม่รู้สึกเชื่อมโยงกับประเทศสเปญเท่าไรนัก แต่พวกเขายังคงมีความรู้สึกของสายเลือดทางวัฒนธรรมอยู่ลึกๆ ริเวียร่าพูดแบบกึ่งเล่นกึ่งจริงว่า "พวกเรายังคงต้องต่อสู้กับความรู้สึกภายในเรื่องของเกียรติและศักดิ์ศรีอยู่เสมอ" "การเกิดเป็นเชื้อสายลาตินในอเมริกานั้น ก็เหมือนกับการตกอยู่ในที่นั่งกึ่งกลางระหว่าง ขนบธรรมเนียมดั้งเดิมและการไม่มีขนบธรรมเนียม แต่พวกเราก็คุ้นเคยกับความขัดแย้งข้อนี้เป็นอย่างดี"

ในขณะที่งานเขียนครั้งนี้อาจจะทำให้บทละครของคาลเดอรอนสามารถเข้าถึงผู้คนร่วมสมัยได้ แต่ละครเรื่องนี้ยังมีนัยอื่นอีกที่ลึกซึ้งมากกว่านั้น ในตอนหนึ่ง ตัวละครที่ชื่อ แคลร์ริน ประกาศว่า "ถ้าหากพระเจ้าจะเอาอะไรก็ต้องได้เสมอล่ะ" แทนที่จะกล่าวอย่างเป็นจริงเป็นจังว่า "หากชะตาชีวิตได้กำหนดว่าเวลาแห่งความตายของท่านได้มาถึงแล้ว ท่านก็จะไม่สามารถทำอะไรกับมันได้เลย" คำพูดของ แคลร์ริน ซึ่งเป็นบทพูดจากตัวตลกได้บ่งชี้ถึงการล้อเรื่องความเชื่อในการ

มีอยู่ของพระเจ้า บทพูดข้างต้นทำให้ริเวียร่าเกิดแนวคิดถึงเรื่องการมีอยู่จริง/หรือไม่จริงของพระเจ้านั้นคงจะต้องใช้การพิสูจน์ที่มากไปกว่าเพียงปรากฏการณ์ของชีวิตในโลกนี้ "ในบทละครฉบับเดิม เจ้าชายเซจิสมุนโดยึดติดอยู่กับความคิดที่ว่า หากทุกสิ่งที่ปรากฏอยู่ในชีวิตคือความฝัน ดังนั้น คนที่ฝันจะต้องเป็นพระเจ้า" " แต่ในฉบับของผม ผมพยายามจะบอกว่า แนวคิดในเรื่องพระเจ้านั้นเป็นสิ่งที่เชื่อถือไม่ได้" ริเวียร่ากล่าว

ในการเปลี่ยนผ่านจิตวิญญาณของคาลเดอรอนให้เป็นของตนนั้น ริเวียร่าได้แสดงให้เห็นถึงสภาพความเป็นจริงของชีวิตคนอเมริกัน นั่นก็คือสภาวะที่เกิดขึ้นระหว่างความแตกต่างของการคิดแบบ "โลกใบเก่า" กับ "โลกใบใหม่" ในละครฉบับใหม่นี้ การลงเอยของคู่ชายหญิงในตอนจบนั้นกลับตาลปัตรกับฉบับดั้งเดิมซึ่งลงเอยด้วยการจับคู่ที่เหมาะสมกันอย่างโรแมนติก –นั่นคือแอสตอลโฟ ลงเอยกับโรซอร่า และเจ้าชายเซจิมุนโดลงเอยกับเจ้าหญิงเอสเทรลล่า - ในฉบับใหม่นี้ โรซอร่าปฏิเสธความสูงศักดิ์และชักชวนให้เจ้าชานเซจิมุนโดร่วมกระบวนการพลิกคว่ำระบบศักดินาที่เข้มงวด และต่อสู้เพื่ออิสรภาพแห่งความต้องการของมนุษย์ ช่วงขณะที่ว่านี้ก็คือจุดสำคัญของการขุดเอาความคิดที่ถูกฝังกลบอยู่ในบทละครของคาลเดอรอนออกมาเป็นความคิดใหม่ และนั่นก็คือความคิดที่ว่า โลกใบใหม่ *(และความคิดแบบใหม่)*ได้เริ่มต้นขึ้นแล้ว บทละครฉบับดัดแปลงใหม่ที่เต็มไปด้วยความคมคายและจิตวิญญาณของโฮเซ ริเวียร่า (Jose Rivera) ฉบับนี้ คือนาวาที่ขนแบกนัยอันยิ่งใหญ่ของประวัติศาสตร์โฉมหน้าใหม่ที่กำลังจะเริ่มต้นขึ้นอีกครั้ง

ปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์ : ผู้แปล

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

บทวิเคราะห์

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

เพื่อที่จะพิสูจน์ให้เห็นว่า ละครเรื่องนี้สัมฤทธิ์ผลอย่างไร ผู้วิจารณ์จะต้องหาเหตุผลทั้งหลายมาประกอบแนวความคิดหลักของตัวเอง แนวความคิดที่ว่านี้ก็คือ *"ความคิดของคนในโลกยุคใหม่ได้เปลี่ยนแปลงไปจากยุคเก่าแล้ว และประวัติศาสตร์หน้าใหม่ของมนุษยชาติก็กำลังเริ่มต้นขึ้นอีกครั้ง"* คงจะเป็นการง่ายมากหากผู้ดัดแปลงบทจะใส่ประโยคข้างต้นลงไปในบทละครเพื่อแสดงจุดยืนของตน แต่เอ็ด โมราริสได้ใช้ความสามารถในการเป็นนักวิจารณ์ของเขาค่อยๆพิสูจน์ด้วยเหตุผลทีละข้อ เพื่อที่จะบอกกับผู้อ่านว่า โฮเซ ริเวียร่า นั้นได้ให้จิตวิญญาณใหม่กับงานเก่าแก่อย่างประสบความสำเร็จที่สุด ทั้งในแง่ของผลงานที่แสดงออกมาและที่สำคัญที่สุดคือ ในแง่ของชัยชนะของตัวบทที่ได้ถูกดัดแปลงมา

ทุกครั้งที่เขาวิจารณ์ว่าอะไรดูดีหรือสัมฤทธิ์ผลดี เขาก็จะยกข้อมูลหรือเหตุผลมาประกอบเสมอ เช่น เขาคิดว่า การนำเสนอตัว "ความคิด" (ที่ได้กล่าวไปข้างต้น) ในละครนั้นเป็นการนำเสนอที่แยบคายมาก เพราะว่าผู้กำกับฯเลือกที่จะนำเสนอด้วยองค์ประกอบทางเทคนิคที่นำเอาความแตกต่างมาเผชิญหน้ากัน เช่นการใช้เครื่องแต่งกายของยุคศตวรรษที่ 17 เคียงข้างกับการใช้ฉากที่เรียบง่ายและการใช้ภาษาของยุคปัจจุบัน ทำให้ผู้ชมสัมผัสได้ด้วยการดูและการฟังสิ่งที่ตรงกันข้ามกันแต่กลับดำรงอยู่ร่วมกัน เฉกเช่นการประคองโลกใบเก่าและโลกใบใหม่ของผู้คนในยุคปัจจุบันนั่นเอง เป็นที่น่าสังเกตว่า ผู้วิจารณ์สามารถมองทะลุได้ว่า องค์ประกอบทางกายภาพนั้นไม่ใช่เหตุผลหลักในการถ่ายทอดความคิดของผู้เขียนบท หากแต่เป็นการเล่นกับภาษาในบทต่างหาก ที่ช่วยเหนี่ยวนำให้ผู้ชมรู้สึก "ร่วมสมัย" ไปกับละคร ผู้วิจารณ์ ยึดมั่นในแนวคิดหลัก (Concept) ได้ดีตลอดชิ้นงานและเลือกใช้ภาษาที่สื่อให้ผู้อ่านได้เข้าใจถึง "ความรู้สึก" ของผู้วิจารณ์ได้ด้วยการใช้อุปลักษณ์ การยกตัวอย่างเปรียบเทียบให้เห็นชัดเจน หรือการอ้างอิงข้อมูลที่ได้ศึกษามา ตัวอย่างเช่น เขาเปรียบผลงานชิ้นนี้โดยรวมว่าเป็นเสมือนการชุบจิตวิญญาณใหม่ให้กับซากที่ถูกฝังไว้ในหลุม การเลือกบทพูดบางตอนเพื่อแสดงให้เห็นตัวอย่างการเล่นคำของบท การ

อ้างถึงข้อสังเกตส่วนตัวของเขาเองเช่นที่มาของแนวการเขียนแบบตลกสถานการณ์ของริเวียร่า ว่าเป็นผลพวงส่วนหนึ่งจากการที่เขาเคยเขียนบทโทรทัศน์หรือการสังเกตเห็นสัญลักษณ์ (ปฏิทินแอสเทคที่ปรากฏในฉาก)และดีความสัญลักษณ์นั้น

แต่ที่สำคัญที่สุด คือการที่เขาสามารถจับ "แนวความคิด" (ที่ผู้วิเคราะห์คิดว่าค่อนข้างเป็นนามธรรมเชิงอภิปรัชญา)ของผู้ดัดแปลงบท/ผู้กำกับฯ ผ่านการดีความประสบการณ์การชมของเขาเอง นักวิจารณ์ต้องมีความรู้และทักษะแบบไหนที่จะสามารถอ่านความคิดของผู้กำกับฯและเชื่อมโยงการกำกับฯกับการเขียนบทได้ด้วย เพียงเพื่อที่จะดูว่าผู้กำกับฯสามารถสื่อ"แนวความคิด" ของเขาให้กับผู้ชมได้อย่างชัดเจนหรือไม่ เอ็ด โมราลีส ต้องประเมินคุณค่าของผลงานชิ้นนี้ด้วยภววิสัยให้มาก แม้ว่าเขาจะได้มีโอกาสสัมภาษณ์ริเวียร่าผ่านทางโทรศัพท์แล้วก็ตาม เช่นในการวิจารณ์การแสดงนั้น โมราลีสไม่แสดงความคิดเห็นต่อนักแสดงโดยตรง แต่เขาเลือกที่จะพูดว่า "ตัวละคร....แสดงพฤติกรรมอันเป็นผลจากการศึกษาลักษณะทางจิตวิทยามาแล้วเป็นอย่างดี..." ซึ่งเป็นคำกล่าวที่ใช้ภววิสัยมากกว่าอัตวิสัย หรือจากประโยค "พระเจ้าคือเชื้อไวรัสที่ร้ายกาจ" โมราลีสตีความไปไกลถึงแนวความคิดในเรื่องของพระเจ้าในการครอบครองในโลกยุคใหม่ และเขาก็พยายามหาเหตุผลต่างๆมาประกอบความเชื่อนี้อีกหลายครั้ง

นอกจากการประเมินคุณค่าของผลงานโดยรวมตามที่กล่าวมาแล้ว โมราลีสยังต้องเปรียบเทียบถึงข้อดีข้อเสียของการดัดแปลงบทเพื่อสำรวจความสสัมฤทธิ์ผลในการดัดแปลงใหม่ว่าทำให้เกิดความหมายใหม่ที่ ขยาย ออกจากความหมายเดิมหรือไม่ อย่างไร เขาเริ่มต้นบทวิจารณ์ด้วยการอธิบาย "ความหมายเดิม" ของบทฉบับเดิมว่า เป็นบทที่ตั้งใจจะพูดว่าชีวิตบนโลกนี้เป็นเสมือนความฝันของใครสักคน(ซึ่งเขาอธิบายในตอนท้ายบทความว่าเป็นเพียงความฝันของพระเจ้า) แต่ในบทดัดแปลงใหม่นั้น โมราลีสพยายามชี้ให้ผู้อ่านได้เห็นถึงการขยายขอบเขตของความหมายในบทฉบับดัดแปลงใหม่ โดยเฉพาะนัยอันเกี่ยวกับการมีอยู่หรือไม่มีอยู่ของพระเจ้า ด้วยการชี้ให้ผู้อ่านเห็นว่า ตัวละคร(เจ้าหญิงเอสเทรลล่า)ได้ตัดสินใจที่จะแหวกประเพณีเก่า ด้วยการกระทำในสิ่งที่ล้มล้างความเชื่อเก่า(ต่อต้านระบบศักดินา)เพื่อสร้างโลกใหม่ซึ่งจะเริ่มต้นด้วยกติกาแบบใหม่(ที่ยืนอยู่บนพื้นฐานของเสรีภาพของมนุษย์) และจุดนี้เองเป็นจุดเชื่อมต่อระหว่างผู้ชมกับละคร โมราลีสสามารถทำให้เราตั้งคำถามเชิงอภิปรัชญากับตัวเองได้ว่า "แล้วมนุษย์จะเขียนประวัติศาสตร์หน้าใหม่กันอย่างไรต่อไป หรือว่าเรายังต้องคอยให้พระเจ้าเป็นผู้ตัดสินชะตากรรมเช่นเดิม"

บทวิจารณ์ชิ้นนี้ เป็นบทวิจารณ์ที่พยายามเป็นกระจกให้กับผลงานการแสดงที่มีแนวความคิดที่ซับซ้อน อีกทั้งเป็นแนวความคิดในเชิงตั้งคำถามมากกว่าการให้คำตอบอันเกี่ยวกับการก้าวเดินต่อไปในอนาคตของมวลมนุษยชาติ นับว่าโมราลีสได้กระตุ้นพลังทางปัญญาของผู้อ่านให้เกิดการขบคิดต่อไปอีกนานๆได้เป็นอย่างดี

ปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์ : ผู้วิเคราะห์

ใครคือเพียร์ กินท์ แล้วทำไมเราต้องให้ความสนใจ

โดย เจซซี แม็คคินลีย์ (Jesse Mckinley)

จากนิตยสาร AmericanTheatre ฉบับ 4 พ.ค./มิ.ย. 1998

ไม่ใช่เรื่องง่ายที่จะทำใจรักเพียร์ กินท์ (Peer Gynt) บทละครชิ้นใหญ่ของเฮนริค อิบเซน (Henrik Ibsen) บทละครเรื่องนี้ก็มีเอกลักษณ์เหมือนการเดินทางของเพียร์ กินท์หนุ่มเลือดร้อนตัวละครเอกของเรื่องซึ่งมีการเดินทางอันยาวนานถึง 5 องก์ 200 หน้าและ 2 ทวีป (รวมถึงฉากยืดยาวบนเรือที่กำลังจะจมอีกหนึ่งฉาก) แม้ในเชิงการวิเคราะห์แก่นเรื่อง บทละครเรื่องนี้ก็แสนจะเข้าใจได้ยาก เป็นทั้งหัสนาฏกรรม(Comedy)แท้เป็นทั้งคำถามเชิงปรัชญาอัตถิภาวะนิยม (Existentialism) บทพูดในตอนขมวดปมของละครก็เกี่ยวกับการปอกหัวหอม ที่เมื่อปอกออกทีละชั้นแล้วไม่พบสิ่งใดเลย

บทละครเรื่องนี้มักถูกกลุ้มรุมด้วยชะตากรรมเหมือนตัวละครชื่อเดียวกันในเรื่อง นักวิจารณ์ยุคต้นคนหนึ่งเรียกบทละครเรื่องนี้ว่า "กลโกงทางปัญญา" และเมื่อไม่นานมานี้นักวิชาการบางท่านแนะว่าบทละครเรื่องนี้ทำทายการนำมาผลิตเป็นการแสดงที่ดีบนเวที แม้แต่อิบเซนเองก็คิดว่าบทละครมีจุดบกพร่อง หลังการตีพิมพ์ในปี ค.ศ. 1867 เขาเรียกร้องให้ตัดองก์ที่ 4 ออกทั้งองก์ และทอดทิ้งการใช้ร้อยกรองในการเขียนบทละคร เขากล่าวว่ากวีนิพนธ์เป็น "ศัตรูของการละคร"

"ตอนนั้นผมเมา!" มีรายงานว่านักประพันธ์ใหญ่ผู้นี้ได้กล่าวเช่นนี้เมื่อมีผู้ถามว่าทำไมเขาถึงเขียนเพียร์ กินท์ และยังเสริมด้วยว่าบทละครนี้จะ "ไม่มีใครนอกดินแดนสแกนดิเนเวียเข้าใจได้"

ดังนั้นคุณปู่ช่างศิลป์ผู้ยิ่งใหญ่นี้อาจจะรู้สึกประหลาดใจเมื่อทราบว่าในฤดูหนาวที่แล้วหากคอละครหัวแข็งชาวอเมริกันคนใดมีรถซิ่งดีๆสักคันก็อาจจะได้ดู "กินท์" ที่สร้างโดยคณะละครถึง 4 คณะได้ในสุดสัปดาห์เดียว ดังเช่นในกรุงวอชิงตัน ดี.ซี. Shakespeare Theatre จัดแสดง "กินท์" ในรูปแบบหรูฟู่ฟ่าที่ผู้คนชอบกัน มีทั้งหมูยักษ์สีเขียวและบรรดาภูตผีปีศาจมากมายเสียยิ่งกว่าที่ปรากฏในจินตนิยายของ เจ.อาร์.อาร์.ทอลคีน (J.R.R. Tolkien) เมื่อขึ้นไปทางเหนือนักเขียนบทและผู้กำกับโรมูลูส ลินนีย์ (Romulus Linney) ก็นำเสนอ "กินท์" ที่ถูกดัดแปลงให้มีรสชาติแบบดินแดนเทือกเขาแอพพาเลเชียน (ซึ่งเป็นเทือกเขาที่อยู่ทางทิศตะวันออกเฉียงเหนือของประเทศสหรัฐอเมริกา) ฉบับนี้แสดงที่ Theatre for the New City ในนครนิวยอร์ค

"กินท์" ฉบับลูกหุ่งก็แสดงที่ Trinity Repertory Company ในเมืองโพรวิเดนซ์ รัฐโรด ไอส์แลนด์ ครั้งนี้เป็นบทดัดแปลงโดย เดวิด เฮนรี หวัง (Divid Henry Hwang) โดยให้พระเอกเป็นหนุ่มอามิช (เป็นชุมชนเคร่งศาสนา ที่ใช้ชีวิตอย่างเรียบง่ายตามแบบคนในสมัยศตวรรษที่ 18 ในประเทศสหรัฐอเมริกา) นิสัยเสีย โปรดักชั่นนี้สิ้นสุดในวันที่ 1 มีนาคม อีก 1 เดือนหลังจากนั้น National Theatre for the Deaf ในรัฐคอนเนคติกัตก็เริ่มโครงการละครสัญจร 5 เดือน ซึ่งรวมถึง

การจัดแสดง "กินท์" ฉบับย่อที่โด่งดังในเมืองนากาโดช รัฐเทกซัสซึ่งไม่ได้มีชื่อในด้านคลั่งไคล้ละครนอร์เวย์มาก่อน

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

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

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

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

สำหรับท่านที่อาจจะไม่ได้พลัดหลงเข้าไปอยู่ในหมู่คนที่คลั่งละครเรื่องนี้ ต่อไปนี้คือเรื่องราวคร่าวๆ คุณเพียร์ กินท์คนนี้เป็นเด็กบ้านนอกยากจนอาศัยอยู่กับแม่ ชื่อ อาเซ (Ase) ในกระท่อมโกโรโกโสในแถบชนบทของนอร์เวย์ เขาไม่ใช่ลูกชายแสนดี กิจวัตรประจำวันของเขาประกอบด้วยการหลอกลวง ดื่มเหล้า ทะเลาะวิวาท แต่สาวๆชาวบ้านดูจะหลงเสน่ห์เขาโดยง่าย

หลังจากฉุดเจ้าสาวชาวบ้าน (อิงกริด) (Ingrid) ที่จำใจต้องแต่งงานออกไปจากงานแต่งงาน (เพียงเพื่อที่จะข่มขืนเธอแล้งทิ้งเธอไป) หลังจากนั้น เพียร์ก็พบตนตกอยู่ในหมู่ภูตทรอล (ซึ่งน่าเกลียดและน่าขยะแขยง และเพียร์ก็ได้รับข้อเสนอว่าถ้าเขายอมแต่งงานกับเจ้าหญิงทรอล เขาจะ

ได้รับส่วนแบ่งเงินแต่ในความเข้าใจของภูตทวดผ แต่มีใครแม้ว่าเฟียร์จะต้องยอมแลกกับเสรีภาพของเขา) เขาหนีจากเรื่องมีของพวกมันเข้าไปอยู่ในป่า (ระหว่างนั้นหญิงสาวที่เคยหลงรักเขานาม โซลเวจ (Solvejg) ซึ่งประกอบด้วยเสียงและของผู้หญิงที่บริสุทธิ์ไร้มลทิน ก็ได้พยายามที่จะใช้ชีวิตกับเขา แต่เขากลับไปหาเจ้าหญิงแห่งความบริสุทธิ์ของเธอ และเมื่อเขาถูกตามโดยภรรยาชาวทรอลพร้อมลูกของเขาที่มีหน้าตาคล้ายเฟียร์ก็ทิ้งทำให้เขารู้สึกถึงความผิดและกิเลสของตัวเอง) ภรรยาชาวทรอลได้ใช้วิธีปฏิเสธเขาโดยใช้เด็กเป็นเครื่องมือ เขาจึงถูกกดดันจนต้องออกจากป่าและต้องละทิ้งสาวคนรักนามโซลเวจไปในที่สุด ทั้งหมดที่ทำให้มารดาของเขาเศร้าเสียใจจนตาย

ครึ่งหลังของเรื่องเฟียร์แก่ลง รวยที่ในโลกไม่ได้นอกจากที่นี่แล้ว เขาค้าทาส สูญเสียทรัพย์สิน และผจญภัยที่ดีมากมายมาก เขาเดินทางไปถึงโรงพยาบาลบ้าในไม่รอดโค สวนองุ่นในภูเขา และกระโจมของชีคอาหรับ ท้ายสุดเขาเดินทางกลับบ้านเพื่อหวนกลับไปพิจารณาคุณค่าในชีวิตอันว่างเปล่าของตน (ตรงนี้จึงเกิดการพูดที่เกี่ยวกับการโยกหัวหมอนหัวนั้น) และพบว่าคนรักเก่า -โซลเวจ (ซึ่งได้เข้าสู่วัยชราแล้ว) ยังคงรอคอยการกลับมาของเขาอย่างอดทน

ไปรษณีย์ของ Shakespeare Theatre นั้นน่าสนใจที่สุด มีนักแสดงไม่กี่คนเท่านั้นที่ต้องรับบทหลายบทบาท หมิง โช ลี (Ming Cho Lee) และโรแลนด์ วอลเลซ แอคตัน (Wallace Acton) ซึ่งได้รับรางวัลโทนี่ สองครั้ง และนักแสดงคนอื่น ๆ อีก 25 คน บทที่โดดเด่นและมีชีวิตชีวาเป็นพิเศษก็คือภาพของความอัจฉริยภูตทวดผที่เต็มไปด้วยการวิวัฒนาการภูตน่าเกลียดน่าชังในรูปแบบต่าง ๆ มีหางทำด้วยหนัง ผมยุ่งเหยิง บางตัวก็มีหลายหัวเลียตัวเอง ("ภูตทวดผ 3 หัวตกกระแสแล้ว" ราชาทวดผซึ่งแสดงโดยเท็ด ฟาน เกรทธอยเซ่น (Ted Van Griethuysen) กล่าว "และเจ้าก็ยังเห็นเหล่าทวดผ 2 หัวไม่ถึงนาที")

ละครเวทีที่ถ่ายทอดทั้งสิ้นเกือบ 4 ชั่วโมง ซึ่งหมายความว่าผู้กำกับ ไมเคิล ฟาน (Michael Kahn) และผู้แปลบท เคนเนธ แม็คเลช (Kenneth Mcleish) เดินตามตัวบทต้นแบบเกือบทั้งหมด "ที่คือบทละครที่เป็นความเปรียบ เป็นทั้งละครตลก ละครสมจริง และละครเสียดสีไปพร้อมๆกัน" ฟาน ซึ่งทำหน้าที่ผู้กำกับการต้นศิลปะของคณะตัวยกล่าวว่า "แล้วมันยังเย้ยหยัน, ละเทือนใจ, และสนุกด้วย นอกเฟียร์ที่ก็ไม่ใช่ตัวละครที่น่ารักน่าไคร่ละไรนัก การจะทำให้เรื่องของเขาเป็นที่ชื่นชอบนั้นเป็นสิ่งที่ยากลำบากเสียเลย"

ฟานเคยทำกับ "กินท์" มาก่อนครั้งหนึ่ง ตอนนั้นเขาเป็นนักศึกษาอายุ 20 ปีที่มหาวิทยาลัยโคลัมเบีย และยอมจะกลับมาจับงานชิ้นใหม่อีกนาน แต่เขาก็ยังกล่าวว่าการทำงานกับ "กินท์" ครั้งนี้ทำให้เกิดผลต่างไปโดยสิ้นเชิง รวมทั้งความคิดที่ให้เฟียร์จมน้ำตายก่อนจบเรื่องทีเดียว และสร้างภาพหลอนเป็นภาพสรุปในช่วงเวลาแห่งความตาย เขากล่าวว่า "เมื่อผมแก่ตัวลง ผมก็ได้ความคิดว่า เราต้องเผชิญกับคำถามต้นเป็นแก่นของชีวิตที่ว่า คุณคิดว่าคุณเป็นใคร เป็นคนละเรื่องกับคำถามที่ว่าคุณเป็นใคร"

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

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

ในขณะที่ภูดทรอลของผู้กำกับข่านถูกนำเสนอในแบบสมจริง ผู้ดัดแปลงบท "หวัง" เลือกที่จะทำให้การประชุมภูดของเขาดูละม้ายการชุมนุมของชาวลัทธิสิ้นโลก (Waco) ผลจึงออกมาเป็นว่าภูดทรอลหน้าตาเหมือนกลุ่มคลั่งศาสนาเสียนี่กระไร (ลัทธิวาโก นำโดยเดวิด คาเรช ในรัฐเท็กซัสที่นำไปสู่การสังหารหมู่สาวกในค่ายของลัทธิในราวปี 1991 เป็นข่าวใหญ่ที่ชาวอเมริกันคุ้นเคย)

วิธีการที่น่าสนใจของหวังและมูลเลอร์อีกข้อคือใช้นักแสดง 2 คนรับบทกินท์ คนหนึ่งเป็นวัยหนุ่ม อีกคนเป็นนักเดินทางเปี่ยมด้วยประสบการณ์ ในช่วงปลายของละคร ตัวละครที่เล่นบทกินท์ทั้งคู่ได้พบกันขณะที่กินท์วัยเด็กกำลังจะออกเดินทางแต่กินท์วัยชรากลับมาจากการเดินทาง นี่คือจุดซ้อนทับของเวลาซึ่งเน้นย้ำความปรารถนารุนแรงของวัยหนุ่มและฝันที่สูญสลายไปแล้วของเพียร์ชรา "ข้าได้สดับมาว่าข้าจะพบวันเวลาแห่งอนาคตของข้าบนเส้นทางนี้" กินท์หนุ่มผู้สับสนงุนงงกล่าวกับกินท์วัยชราเช่นนั้น

ส่วนผู้ดัดแปลงบทอีกคนคือโรมูลูส ลินนีย์ นั้น เขาเลือกเสียงอันแจ่มชัดแห่งอเมริกาในการเสนอสารของอิบเซ่น โดยใช้สำเนียงแอพพาเลเชี่ยนอันยืดช้า และแม้ว่าบทพูดอย่าง "ไปเสีย นางตัวร้าย" จะไม่มีอะไรใกล้เคียงกับคำพูดเช่นนี้ในต้นฉบับ แต่ลินนีย์ก็กล่าวว่าเขามองเห็นสายใยที่เชื่อมโยงพระเอกนอร์เวย์ของอิบเซ่นเข้ากับคนอเมริกันยุคใหม่ของเขา

"ผมว่านี่เป็นเรื่องราวแบบอเมริกันแท้ๆ คุณมีเด็กจนๆคนหนึ่งที่ทำแต่เรื่องผิดพลาด สร้างแต่ปัญหา แต่มาภายหลังเขาก็จะทำสิ่งดี แล้วในตอนท้ายกลับกลายเป็นคนที่ไม่กล้าเผชิญความจริงผมหมายความว่าคุณลองคิดดูซิว่า บิล เกตส์ (Bill Gates) เคยเป็นยังไงมาก่อน" (บิล เกตส์ เป็นผู้ก่อตั้งบริษัทไมโครซอฟท์ เป็นมหาเศรษฐีอันดับ 1 ของโลกที่ถูกฟ้องร้องในเรื่องการผูกขาดทางธุรกิจ)

ลินนีย์กล่าวว่าเขาดู "กินท์" ครั้งแรกเมื่ออายุ 10 ขวบ และเทียบเคียงชีวิตของตัวเอกเข้ากับชีวิตวัยเด็กของเขาในเมืองบูน เคาน์ตี้ รัฐนอร์ธ แคโรไลนา (โปรดักชั่นนี้แต่เดิมจัดแสดงที่ North Carolina School for the Arts ในปีที่แล้ว) ผู้เขียนบทยืนยันว่า "นี่เป็นเรื่องที่ผมคุ้นเคยที่สุด"